ANNO 23 - NUOVA SERIE N. 30
1° FEBBRAIO 1947

LIRE CENTO
Sped. in abb. postale, 2° Gruppo

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

IN QUESTO FASCICOLO LA NUOVA OPERA DI

★ *PAUL VINCENT CARROLL*

MODERNA, POETICA, SOCIALE, POLEMICA

CONFLITTI

L'italiana di oggi

Linee semplici nell'abito e nell'acconciatura, ora, e la donna affascina per la sua grazia e la sua bellezza. Un tocco sapiente la ravviva e il soffio d'un profumo irreale la circonda per farne una visione di sogno.

TABACCO D'HARAR

F.lli Vivaldi

MILANO

disegno di SCORDIA

QUESTA STORIA NON È INVENTATA, I FATTI CHE LA ANIMANO HANNO UN PRECISO RIFERIMENTO ALLA REALTÀ, I NOSTRI PERSONAGGI SONO VERAMENTE VISSUTI... DEL RESTO È MOLTO DIFFICILE INVENTARE OGGI UNA STORIA CHE NON SIA REALMENTE ACCADUTA

Con queste parole dette da una voce calda e suadente si inizia uno dei film più vivi, originali e attuali del nostro tempo

VIVERE *in* PACE

Diretto da **LUIGI ZAMPA** ★ *Prodotto dalla* **LUX-PAO**

Interpretato da **ALDO FABRIZI**

ALTRI INTERPRETI:

GAR MOORE * MIRELLA MONTI * AVE NINCHI * ERNESTO ALMIRANTE * ALDO SILVANI * NANDO BRUNO * JOHN KITZMILLER * GINO CAVALIERI * HEINRICH BODE * PIERO PALERMINI * IL PICCOLO FRANCO E IL CANE DICK

ERE IN PACE * VIVERE IN PACE * VIVERE IN PACE * VIVERE IN PACE * VIVERE IN PACE * VIVERE IN PACE * VIVERE IN PACE * VIVERE IN PACE * VIVERE IN

IL MIO ROSSO

- *indelebile*
- *brillante*
- *morbido*
- *balsamico*

EMELT

EXTETICA MULIERIS ET LABOR

TORINO

ORMON-EMELT

LE FIALE CHE FERMANO IL TEMPO

SALI

per toeletta intima alla ROSA - per bagno al pino e alla lavanda

Creme - Ciprie - Tonici - Latte - Rossetti - Sali da Bagno e Toeletta

RICHIEDETE OPUSCOLO GRATIS:

LABORATORIO COSMETICA DI LUSSO

VIA S. QUINTINO, 36 - TORINO - TELEFONO 52.534

(Pagina pubblicitaria del cliente)

AEROSTUDIO BORGHI

PURO COME L'ACQUA DEI MONTI...

... è davvero il dentifricio **"ALBA RUMIANCA"**. Pur essendo efficacissimo, non intacca lo smalto dei denti e non irrita le gengive.

ALBA RUMIANCA

La miglior pasta dentifricia

al laurinsulfonato di calcio e magnesio

(Pagina pubblicitaria del cliente)

UNA COLLANA CHE SARÀ FAMOSA!

"LA SCENA"

LA PRIMA SISTEMATICA RACCOLTA DEI CAPOLAVORI DEL TEATRO DI TUTTO IL MONDO IN TESTI CRITICI ACCURATAMENTE RIVEDUTI DAI MAGGIORI CULTORI DEL TEATRO ITALIANO. CIASCUN VOLUME È PRECEDUTO DA UN SAGGIO INTRODUTTIVO SULLE OPERE DELL'AUTORE

☆

SONO USCITI:

THORNTON WILDER

PICCOLA CITTÀ

PREFAZIONE DI NICOLA MANZARI CON UNA LETTERA DI ELSA MERLINI

✱ LIRE 150

ALLINGTON MARTIN

CATENE

PREFAZIONE DI VINICIO MARINUCCI ✱ LIRE 150

JOSEPH KESSELRING

ARSENICO E VECCHI MERLETTI

PREFAZIONE DI VINICIO MARINUCCI ✱ LIRE 180

PAUL VINCENT CARROLL

L'OMBRA E LA SOSTANZA

PREFAZIONE DI ALBERTO CASELLA ✱ LIRE 150

★

IN TUTTE LE MIGLIORI LIBRERIE O DIRETTAMENTE PRESSO:

LA CASA EDITRICE "ELIOS" - VIA DEL BABUINO, 115 - ROMA

L'abbonamento ai primi dodici volumi della collana costa lire millecinquecento e va richiesto direttamente alla Casa Editrice ELIOS

poligono

SOCIETÀ EDITRICE IN MILANO
VIA C. BATTISTI, 1 - TEL. 71.132 - 72.018

IL TEATRO NEL TEMPO: BIBLIOTECA SISTEMATICA ILLUSTRATA

SONO IN VENDITA

79. CÉCHOV: *Zio Vània - Tre sorelle - Il giardino dei ciliegi:* a cura di E. Ferrieri - formato 17 × 24, pag. 232, con 16 illustraz. in nero - Prezzo L. 350

29. I MONOLOGHI E I COQUELIN; a cura di C. Cerati - formato 17 × 24, pagine 172 con 18 illustrazioni in nero e a colori - Prezzo L. 290

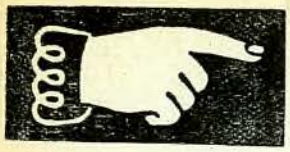
67. WILDE: *Salomé - Il ventaglio di Lady Windermere - L'importanza di chiamarsi Ernesto:* a cura di G. Guerrasio - formato 17 × 24, pagine 240 con 16 tavole illustrate in nero e a colori . . . Prezzo L. 380

13. MOLIÈRE: *Tartufo - Avaro - Misantropo:* a cura di G. Brera - formato 17 × 24 - pag. 180 - con 24 tavole illustrate in nero - Prezzo L. 450

1. ANTICO TEATRO EBRAICO: *Giobbe - Cantico dei cantici:* a cura di E. Villa.

SONO IN PREPARAZIONE: 1. RACINE: *Fedra - Berenice - I querelanti:* a cura di L. Budigna * **2. TOLSTÒI:** *La potenza delle tenebre - Il cadavere vivente - I frutti dell'istruzione:* a cura di K. Antònov * **3. IL TEATRO VENETO:** a cura di E. F. Palmieri * **4. CALDERON DE LA BARCA:** *La devozione alla Croce - Il mago prodigioso - Il gran teatro del mondo:* a cura di C. Bo * **5. DE MUSSET:** *I capricci di Marianna - Non si scherza con l'amore - Non bisogna mai scommettere;* * **6. CARLO GOZZI:** *Il mostro turchino - La donna serpente - Turandot - I pitocchi fortunati:* a cura di Lucio Ridenti * **7. IL TEATRO ESPRESSIONISTA TEDESCO:** a cura di Paolo Grassi **8. OSTRÒVSKI:** *Povertà non è vizio - L'impiego redditizio - Il sogno di Balsàminov:* a cura di A. Ilina Barbetti **9. LABICHE:** *Il cappello di paglia di Firenze - Un giovane frettoloso - Due ottimi padri:* a cura di Vittorio Gassman * **10. MAETERLINCK:** *L'uccellino azzurro - Monna Vanna - Aglavina e Selisetta:* a cura di M. Vallini * **11. VICTOR HUGO:** *Ruy Blas - Hernani - Cromwel:* a cura di D. Guardamagna

COEDI - *CONCESSIONARIA EDITORIALE - MILANO - VIA FATEBENEFRATELLI, 2 - TEL. 84.872 - 84.867*



INTERMEZZO

QUESTO TITOLO VI SARÀ FAMILIARE: LO RITROVERETE PERIODICAMENTE IN TUTTE LE EDICOLE E DA OGNI LIBRAIO

LA NOSTRA NUOVA COLLANA

INTERMEZZO

INDICATIVA DI STUDI SUL TEATRO E SUL CINEMA DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

È IN PREPARAZIONE ED USCIRÀ ALTERNANDOSI A "TEATRO"

INTERMEZZO *questa nostra nuova pubblicazione, si era ormai resa necessaria nel gruppo dei nostri periodici: IL DRAMMA è la rivista teatrale per eccellenza, di interesse per le opere, documentazione, informazione, valorizzazione. – TEATRO è la collana di opere classiche di ogni tempo e paese, non ancora tradotte in italiano, o, se già conosciute, in edizioni introvabili e non sempre all'altezza del testo e dell'autore. – I CAPOLAVORI è la raccolta in un unico volume delle opere più significative di un grande autore di fama mondiale. Il primo volume* (Ibsen) *è alla quarta edizione, che esce appunto in questi giorni, e l'edizione di lusso, numerata, sta per esaurirsi. Il secondo volume conterrà tutto il teatro di Alessandro Dumas figlio.*

INTERMEZZO *darà al pubblico, e particolarmente a tutti coloro che aspirano ad una specializzazione, indicazioni originali ed antologiche su un dato argomento: teatrale, cinematografico, radiofonico.*

INTERMEZZO *avrà a collaboratori, come IL DRAMMA e TEATRO, quegli illustri scrittori italiani e stranieri, commediografi, critici, esperti di teatro, che formano onore e vanto delle nostre pubblicazioni.*

INTERMEZZO *uscirà tutti i mesi, a coppie di volumetti, oppure isolati, secondo le esigenze dei testi. Ogni volumetto sulle 130 pagine, di formato dodici e mezzo per diciotto e mezzo circa, con buona carta e nitidi caratteri, illustrazioni nel testo, copertina a colori, costerà, come il DRAMMA e TEATRO, cento lire. Si può abbonarsi ai primi 12 volumetti.*

INTERMEZZO *dedicherà i primi dodici volumetti, a: L'ATTORE ✱ LA REGÌA ✱ LA FORMA DRAMMATICA ✱ LA SCENOGRAFIA ✱ IL TEATRO ITALIANO ✱ IL TEATRO FRANCESE ✱ IL TEATRO AMERICANO ✱ IL TEATRO INGLESE ✱ IL TEATRO RUSSO ✱ COME SI FA UN FILM ✱ LA REGÌA PER LO SCHERMO ✱ IL RADIODRAMMA E LA MESSA IN ONDA. Comprenderà inoltre dei volumi fuori serie, doppi di pagine, con copertina speciale e testo di eccezione. Il primo di tali volumi sarà formato con alcuni radiodrammi, tra i più significativi ed importanti, già consacrati dal successo dei microfoni italiani e stranieri.*

SET

EDIZIONI DI IL DRAMMA

ANNO 23 - NUOVA SERIE - N. 30

IL DRAMMA

quindicinale di commedie di grande interesse diretto da Lucio Ridenti

1° FEBBRAIO 1947

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - tel. 40.443 - Un fascicolo L. 100 - Abbonamenti: Anno L. 2100; Semestre L. 1080; Trim. L. 550 - Conto Corr. Postale 2/6540 - Per la pubblicità: S.I.P.R.A., Via Arsenale, 33 - tel. 52.521 - Uff. concessionario: tel. 42-243

taccuino

Dell'incredibile. Un'attrice, fra le nostre più brave; un'attrice a noi cara per amicizia famigliare e per viva ammirazione; un'attrice alla quale abbiamo sempre detto il nostro affetto e valorizzata, più che meritatamente, la propria arte, ci scrive da Roma, in data 9 gennaio 1947, queste parole:

« Caro Lucio, ti mando quest'articolo che Ramperti ha scritto (non richiesto da me: è inutile dirtelo) per una grande agenzia americana e che è tuttora inedito per l'Italia. Sono sicura che tu lo pubblicherai nel migliore dei modi: anzi, se ti servirà qualche fotografia inedita, fammelo sapere. Pensando poi che nessuno meglio di te ha relazioni editoriali con l'estero, ti mando anche le versioni in francese e inglese dello stesso articolo, perchè — ti fa dire Ramperti — tu possa collocarlo come meglio credi in Francia ed in Inghilterra. Ti raccomando di ricordarti — se potrai — di Ramperti, che, come sempre, pur bisognosissimo, non accetta aiuti da nessuno, se non come compenso di un suo lavoro. Anzi, dopo averlo pubblicato nel tuo " Dramma ", potresti forse collocare l'articolo in uno di quei giornali settimanali che hanno un diverso pubblico di lettori, e far così guadagnare qualche cosa al suo autore ».

Seguono alcune notizie private e poi i saluti: « Ti abbraccio, caro Lucio, con tanti auguri affettuosi e dammi tue notizie ». C'è, infine, un P.S.: « A proposito, quanto vuoi per abbonarmi a " Dramma "? ».

No, amica cara, non pubblicheremo l'articolo di Ramperti, non faremo a Ramperti, tramite la tua autorità, il servizio di collocargli i suoi « pezzi » nè in Italia, nè all'estero. Per noi sarebbe come pubblicare un articolo di Cipriano Giachetti. Nè ci meravigliamo di queste pedine che l'alfiere Ramperti fa muovere da una regina del teatro quale tu sei. Se mai la sorpresa è nel tuo intervento « benefico » per il « bisognosissimo » che però pubblica regolarmente, e certo retribuito, i suoi articoli su quotidiani importanti, anche se questi non hanno che due pagine, con altro nome. Ed alla sorpresa si aggiunge il timore che non passerà molto tempo, e Ramperti riprenderà la critica drammatica, giudicando così nuovamente quegli autori e quegli attori coi quali è stato tanto amabile nel periodo del suo fiero regno repubblichino. Per fortuna gli autori e gli attori accuratamente elencati nelle pubbliche denunce, sotto forma di piacevoli articoli, erano divisi dall'autore di questi dalla linea gotica, altrimenti più d'uno avrebbe conosciuto le ancora più affettuose amabilità del signor Alex Piorkowski, comandante del campo di Dacau.

No, amica cara, non pubblicheremo l'articolo di Ramperti, che abbiamo qui sulla tavola in triplice copia — italiano, francese ed inglese — e che incomincia così: « Anni sono, avendo il Conte Volpi riunito autori e critici in una memorabile tavolata a Sant'Elena » ecc. Forse gli inglesi ed i francesi rimarrebbero indifferenti a questo periodo di inizio, d'un articolo di sei cartelle dattiloscritte, che infine si rivela tutto in lode, meritatissime, di un'attrice; ma per il lettore italiano, quegli « anni sono »; « il Conte Volpi » e la « tavolata » non sono davvero fra i ricordi che possono disporre alla letizia.

Della tua lettera del 9 gennaio 1947, e dell'articolo in tre lingue di Marco Ramperti, amica cara e gentile, non ci riscriveremo privatamente, nè parleremo mai più, incontrandoci; è vero? Sarebbe veramente umiliante per noi e per te, se la nostra affettuosa amicizia dovesse, per questo, oscillare anche di una linea nel sismografo della reciproca considerazione.

COLLABORATORI

PAUL VINCENT CARROLL: CONFLITTI, commedia in tre atti e due quadri ✱ *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di LORENZO GIGLI; BORIS SACHAVA; FERNALDO DI GIAMMATTEO; GINO CAIMI; VITO PANDOLFI; SILVIO D'AMICO; RENATO SIMONI; SERGEI TZIMBAL; E. FERDINANDO PALMIERI; LUCIO RIDENTI* ✱ *In copertina: SALVATORE FIUME: Sintesi della commedia « Conflitti »* ✱ *Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.*

speciale

Il prossimo fascicolo sarà un numero doppio ed uscirà il 1° marzo. Abbiamo detto, altra volta, nella medesima occasione, come i fascicoli speciali godano presso i nostri lettori, come pure all'estero, di particolare simpatia, anche perchè essi ci permettono di pubblicare, destreggiandoci con lo spazio, TRE COMMEDIE IN PIÙ ATTI, invece di due commedie, se i fascicoli fossero semplici. Anche questa volta pubblicheremo tre opere di varie tendenze e larga risonanza, sia per i nomi degli autori, come per la reazione - favorevole o polemica - delle opere stesse:

POETICA - ROMANTICA - SPIRITOSA - LEGGIADRA

AUPRÈS DE MA BLONDE

COMMEDIA IN CINQUE ATTI DI

MARCEL ACHARD

Versione italiana di Olga Aillaud

Rappresentata il 16 maggio 1946 al Théatre de la Michodière, a Parigi, da Yvonne Printemps, Bernard Blier e Pierre Fresnay; ed il 3 dicembre 1946, al Teatro Odeon di Milano, da Renzo Ricci con Eva Magni. Regia di Renzo Ricci.

Cinque atti: cinque epoche. La commedia si svolge a ritroso, dal febbraio 1939 al gennaio 1889. La fantasia capricciosa, la poesia tra irridente e sognante, propria di Marcel Achard, sono in questa commedia; in essa si gode un candido ottimismo, una chiarificazione leggiadra ed un poco decorativa dell'amore, una specie di arcadia domestica, raccoglientesi poi in un ordine spirituale dove la costanza e la generosità degli affetti hanno gran parte. Cinque atti piacevoli, vivi, spiritosi, amabilmente patetici.

DRAMMATICA ATTUALITÀ: TESTIMONIANZA DI QUESTO DOPOGUERRA

CRONACA

TRE ATTI DI

LEOPOLDO TRIESTE

Rappresentata a Milano, al Teatro Excelsior, il 20 novembre 1946, dalla Compagnia «Icet», con Elena Zareschi, Lia Zoppelli, Tino Bianchi, Silverio Blasi, Vittorio Sanipoli. Regia di Mario Landi.

Uno dei nuovi autori italiani tra i meglio preparati e più validi alla formazione del nuovo repertorio nazionale.

Cronaca, è un dramma «brutalmente intelligente»: la prima testimonianza valida del teatro italiano del dopoguerra: un testo oggi più nuovo di qualsiasi avanguardismo.

DOCUMENTARIA: PROBLEMA VASTO ED INQUIETANTE UMANO E SOCIALE

GIOVENTÙ MALATA

(KRANKHEIT DER JUGEND)

COMMEDIA IN TRE ATTI DI

FERDINAND BRUCKNER

Versione italiana di G. e F. Di Giammatteo

Krankheit der Jugend *è la prima commedia del ciclo «Gioventù tedesca di due guerre», composto da Brukner per sondare, in termini di linguaggio drammatico, le cause remote e vicine di quella mostruosa aberrazione politica che ha travolto la Germania e l'Europa: il nazismo. (Le altre tre commedie si intitolano:* I criminali, Le razze, Poichè la sua vita è breve). *Nella* Krankheit der Jugend *si assiste — sono parole dell'autore — alla demoralizzazione di una gioventù che, dopo la guerra, è rimasta abbandonata a se stessa, ed alla quale non sono stati assegnati compiti e scopi precisi. La mentalità e la moralità del protagonista (che, quando l'opera venne rappresentata in Germania, fu considerato un caso singolo ed eccezionale) sono venute alla superficie e si sono personificate in decine di migliaia di nazisti, anch'essi prodotti del dopoguerra e dell'«idealismo» degenerato nel «nazismo». Questa commedia è un terribile documento umano e sociale, che va letto e meditato soprattutto oggi, perchè il problema ch'essa mette a fuoco, con tanta spietata, inumana crudezza, è, fra i problemi dell'attuale dopoguerra, forse il più vasto ed inquietante.* Krankheit der Jugend *è stata rappresentata a Roma, e quindi a Milano il 18 ottobre 1946, con la regia di Mario Landi. Nella versione italiana, la censura ha modificato la parte finale della commedia. La versione che noi pubblicheremo è integrale, conforme al testo tedesco, ed è stata autorizzata dall'autore. La presenteremo con una nota di Bruckner ed un saggio di Franz T. Csokor. Il disegno accanto è di George Grosz ed appartiene a quel periodo del dopoguerra germanico (1922) in cui gli artisti come Bruckner e Grosz, indicavano al mondo il pericolo del nazismo, mettendo a nudo l'aberrazione sociale e morale di quel popolo.*

La copertina a colori di questo fascicolo è di Sergio Tòfano

LORENZO
GIGLI

LE PAROLE CHE DEVONO ESSERE DETTE

■ *Presso Dundalk, in Irlanda, il paese di Santa Brigida, ricco di leggende celtiche e cristiane: conosciamo i mutui di Carroll al folclore irlandese e i temi della sua polemica religiosa e sociale. Egli è l'ultimo della schiera illustre della rinascita che mette capo a Yeats, a Synge, a Lady Gregory, a O' Casey, a Flaherty, ai poeti e narratori che si sono ispirati al dramma eterno della loro gente isolana legata agli imperativi di un cattolicesimo fosco e fanatico spuntato da un terreno folto di superstizioni druidiche, che la predicazione evangelica dei primi missionari della Chiesa di Roma non riuscì a disperdere e che permangono dopo tanti secoli come sedimento spirituale operante, suscitatore di visioni in cui fede disperazione e rimorso si amalgamano paradossalmente. Tenuto conto di questo, anche più interessanti appariranno i reagenti dell'esperienza di Carroll, sensibile quanto mai alle esigenze del mondo attuale in tutte le direzioni: i problemi che egli sconta sono quelli della inquietudine delle nuove generazioni frementi di spasimo e di attesa nei limitati orizzonti loro imposti e francamente risolute a spezzare un cerchio di tradizioni e di convenzioni oltre il quale sta la conquista integrale della libertà in una organizzazione sociale rinnovata dalle basi, condizione assoluta della riconciliazione degli uomini sui privilegi distrutti, le differenze cancellate, le caste soppresse. Perciò potrà sembrare a qualcuno che i personaggi di* Conflitti *(il lavoro di Carroll che « Il Dramma » presenta, dopo aver fatto conoscere tre anni fa* Il Corsiero bianco *prima ancora che si recitasse* L'ombra e la sostanza, *ricamo sul telaio del soprannaturale in un arido microcosmo di preti formalisti e di gente esaltata, e del resto il titolo più insigne del successo teatrale carrolliano) parlino un linguaggio dissonante dalle condizioni d'ambiente in cui vivono: preti, contadini, mercanti e maestri di scuola simboleggiano le forze oscure della razza e le sue aspirazioni con una fedeltà alle origini che si potrebbe chiamare fatalistica; appunto la violenza della opposizione a questo fatalismo — affidata a un reduce dalla guerra civile spagnola, ex miliziano rosso — è destinata a sorprendere il conformismo letterario di molti che abbiano una certa familiarità con gli schemi della narrativa e del teatro irlandese. Ma proprio la novità di Carroll è in questo coesistere, come s'è detto, del dato ancestrale nel respiro delle nuove correnti ideali, talchè la sua opera rappresenta un superamento deciso delle vecchie formole, la loro cristallizzazione in funzione non più lirica ma storica.*

La lettura di Conflitti *chiarirà meglio che non possano le nostre parole anche le ragioni della impopolarità di Carroll in patria, in quanto egli subisce la sorte di tutti i banditori di veri che urtano gli interessi creati, pregiudizi incrostati, egoismi e diffidenze e incontrano resistenze d'ogni genere, tanto più vive nell'Irlanda corazzata da secoli contro le tentazioni del nuovo, benchè poi siano sempre venuti da figli suoi diretti o indiretti (Wilde, Shaw, Joyce...) i colpi di catapulta più formidabili contro i fortilizi del conservatorismo bigotto. L'impopolarità di Carroll è, comunque, un relitto del passato, non valido nè in sede morale nè in sede estetica, poichè egli può a buon diritto richiamarsi ad una esplicita investitura di interprete dello spirito irlandese che* Conflitti *(come le altre opere sue) dichiarano in maniera inequivocabile. Posto al confine tra i territori della repubblica (Eire) e le contee del nord rimaste sotto gl'inglesi, il paese dove il dramma si svolge è par-*

ticolarmente favorevole al rilievo della antitesi religiosa che sta al fondo del secolare contrasto anglo-irlandese, con tutte le sue conseguenze, subite dall'Irlanda come un castigo per quella sua colpa — dirà un personaggio — d'avere accolto nell'isola « uno straniero, il Puritano, con tutte le sue sante crudeltà » e di non averlo ancora cacciato fuori.

Tutti questi motivi s'intrecciano e si sovrappongono giustificando il titolo del lavoro sotto tutti i rapporti; benchè poi apparentemente la dialettica dei personaggi si eserciti sulle risultanze di un dramma famigliare non molto dissimile da quelli ai quali la narrativa e il teatro isolani ci hanno abituati: tare ereditarie, miseria dei contadini, emigrazione verso le città industriali e verso il continente, ecc. « La vita è una festa di libertà piena, gloriosa, e noi non siamo tra gl'invitati » riconoscono i predestinati alla sconfitta. Essa è totale, non ammette soluzioni di compromesso. O rassegnarsi o riscattarsi nel sangue, in un combattimento perduto in partenza. E' la strada che sceglie Francesco, l'ex-miliziano, colui che ha sempre sulla bocca parole di impossibile giustizia e di rivolta perchè ha cessato di credere alla bontà della vita. Gli rimangono accanto, mentre gli altri se ne vanno, la dolce sorella Una, la figura poetica del dramma, e padre Tiffney, il prete scomunicato perchè propagatore di un cristianesimo che assume in proprio il diritto dei poveri ad una esistenza meno angariata. Nell'ora suprema i due, sui cui principi opposti di un comunismo ateo e di un comunismo cristiano, il Carroll imposta magistralmente la sua polemica, si riconoscono fratelli, alzano insieme gli occhi al cielo dal quale discende una luce di certezza per il prete, di speranza per il reduce. Se poco prima, parlando di una repubblica di Cristo e di una repubblica collettivista, proclamavano gli uomini troppo meschini per quella e indegni di questa, davanti alla catastrofe la dolce Una cercherà di spiegare al fratello morituro che il gioco delle forze nel mondo, il prevalere del male sul bene, il trionfo dell'ingiustizia, rispondono a qualche nascosto disegno di Dio, condizione del nostro riscatto nella sua infinita misericordia. E Francesco morrà manovrando la mitragliatrice portata dalla Spagna, contro gli agenti mandati a sequestrargli la casa, ricordando all'ultimo le parole colte sulle labbra d'un compagno caduto sulle barricate di Madrid: « Chi vuol molto è sempre povero ». Ed essi hanno voluto molto: hanno chiesto la redenzione degli uomini e il loro affratellamento sulla terra, ed è giusto che muoiano con le mani vuote. « Chi ci ha insegnato a vivere secondo gl'ideali per cui siamo pronti a morire? »: anche questa è una domanda che impegna alle risoluzioni estreme, bisogna scontare gli egoismi propri ed altrui, la comune condanna, pagare per tutti. Anche per quel Langley, maestro di scuola, che abbandona Una perchè gli hanno detto che la madre di lei è morta pazza e la sorella Caterina ha ammazzato il proprio bambino come Margherita nel Faust; *di Langley, miope e gretto, i cui aforismi presuntuosi sono la più chiara espressione d'una mentalità mediocre contro cui hanno ragione di battersi tutti i Francesco del mondo; e anche per quel Mulligan ex rivoluzionario irlandese che si tien pago d'una ferita e d'una medaglia e pensa d'aver combattuto abbastanza per aver diritto a trascorrere giorni tranquilli in una piccola sistemazione borghese. « Ho perduto un braccio! » proclama Mulligan fiero, alzando il moncherino. « Avete perduto il vostro spirito! » gli griderà Francesco, che muore per non perdere il suo. Egli sa che « ci vuole del sangue », perchè la vita non è mai preziosa; o lo è soltanto quando si può sacrificarla per un'idea universale. « Se un uccello rifiuta il cibo e muore, piango per esso — dice Francesco, — ma se vive lietamente in gabbia lo schiaccio senza pietà »: è quest'ultimo il modo di vivere di Langley, di Mulligan e di tanti altri; e se la polemica di Carroll qui si fa serrata e conclude nel solo modo possibile, le sue esigenze non intaccano i pregi artistici del dramma, alto di colore, profondamente umano, generoso di parole che* devono *essere dette.*

CONFLITTI

IL SAVIO NON HA PARLATO

DRAMMA IN TRE ATTI E DUE QUADRI DI PAUL VINCENT CARROLL - VERSIONE DI ENRICO RAGGIO

« Poichè i saggi non han parlato, parlo io
Che son solo un folle;
Un folle che è vissuto nella sua follia,
E mai seppe esser prudente..... ».

Da: *Il Folle* di Padraic Pearce

LE PERSONE

PIETRO MAC ELROY, agricoltore, sui trent'anni - FRANCESCO, suo fratello, più giovane - UNA, la più giovane sua sorella - CATERINA, l'altra sua sorella, di circa trent'anni - ANDY REDFERN, un vicino, oste e mercante - SILVESTRO TIFFNEY, prete di media età, sospeso - PADDY ARDEE, contadino - SEAMUS MULLIGAN, venditore all'incanto, di oltre quarant'anni - Il dottor RAFFERTY, medico locale - MARTINO LANGLEY, giovane maestro di scuola.

■

L'azione si svolge nella cucina della casa colonica dei Mac Elroy nei sobborghi di Dundalk, presso il confine delle Sei Province. Tempo presente

Una grande, vecchia cucina di casa colonica nella parte settentrionale del Louth

La maggiore attrattiva dell'ambiente è la veduta dalla grande finestra, quasi al centro della parete di fondo, delle montagne di Carlingford, dai riflessi blu e viola. In parte sono ricoperte di fitti abeti rossi e pini, mentre grandi distese sono nude e desolate. Una fila di vecchi cari « salley » vien diritta verso la finestra; le loro foglie, simili a quelle del tiglio, danno ombra alla stanza. Una panca ricoperta di cuscini occupa lo spazio al di sotto della finestra, i cui vetri son divisi in piccoli riquadri. La porta principale si apre alla sinistra della finestra; a sinistra, in fondo, è una scala che mette in comunicazione con le camere superiori, ma di essa si vedono solo gli ultimi scalini essendo nascosta da un muro divisorio sporgente. In centro, a sinistra, una credenza, con utensili. Nella parete di destra un camino e, al di là di esso, una porta comunicante con la stanza da pranzo e salottino. Presso il camino una vecchia sedia a braccioli, consumata dall'uso; al centro un tavolo ed altre sedie. Sulle pareti si vedono ingrandimenti fotografici di un vecchio, di una vecchia donna e di un giovane. E' la casa dei Mac Elroy.

(Una, sta preparando la colazione per Francesco. Si compone di tè, un uovo da bere e pane tostato. E' un'esile, gentile ragazza di poco più di vent'anni, ma un'ombra di amarezza si nota sul suo volto. Sono quasi le undici di un mattino d'autunno).

FRANCESCO (*fuori di scena, al piano superiore, comincia a chiamare, mentre si leva la tela*) — Una. Sei là, Una?

UNA (*con un gesto d'irritazione*) — Ehi, cosa c'è, Francesco?

FRANCESCO — Mi fa male la gamba. Ti sei dimenticata di me? Non debbo far colazione affatto?

UNA — Oh, sei una gran noia! E' quasi pronta. Debbo solo andare a prendere un po' di latte nella stalla. E sono le undici e tu sei ancora a letto. (*Prende la brocca e corre fuori*).

FRANCESCO — E' come essere in una tomba... (*Lo si sente saltare dal letto e, poco dopo, appare in pantaloni e camicia e a piedi nudi. Egli scende le scale zoppicando avendo un'anca fratturata*) Prenderò io stesso la colazione e così non darò fastidio a nessuno. Sarebbe stato molto meglio per me se i nazionalisti mi avessero spacciato là, a Madrid, mentre li inchiodavamo sulle barricate. Avrei saputo morire, e sarebbe stato preferibile a questa miserabile vita. (*Prende il vassoio*) Uova e tè. Uova e tè... Avrei certo una sincope se una bella mattina mi capitasse di trovare della pancetta e del caffè. Ma nulla cambia qui, neanche i discorsi, neanche le prediche... (*Una rientra*).

UNA (*vedendolo*) — Oh, sei disceso? Ero andata a prendere il latte per il tuo tè.

FRANCESCO — Già, sono disceso. Volevo disturbarti il meno possibile.

UNA — Se non ti fossi atteggiato a martire, te l'avrei portata su io.

FRANCESCO — E' giusto; disprezzami, sorellina mia!

UNA — Non si direbbe proprio che tu sia mio fratello.

FRANCESCO — Ha mandato Ryan la mia « Bandiera Rossa »?

UNA — E' là sulla panca presso la finestra.

FRANCESCO — Dammela.

UNA — Non la tocco, io!

FRANCESCO — La prenderò da me. (*Zoppica verso la panca portando il vassoio, su cui pone il giornale; indi va verso la scala*).

UNA — Si fa peccato a leggere quel foglio. L'ha detto il canonico.

FRANCESCO (*mentre sale le scale*) — Al diavolo il canonico. (*Un colpo alla porta. Una attraversa e ritorna con due lettere che mette sul tavolo. Entra Pietro portando un collare da cavallo. Egli è un uomo affaticato sulla trentina, combattente di una battaglia senza speranza contro un marcio sistema economico*).

PIETRO — Dammi un po' di filo incerato e un punteruolo, Una; debbo dare un punto a questo collare. (*Siede deponendo il collare sulle ginocchia*).

UNA — Eccoli, Pietro. (*Prende gli oggetti dal piano della cappa e glieli porge*) C'è una lettera per te; ha l'intestazione della Banca. L'altra lettera è per il signor Tiffney. Viene dall'America ed è di suo fratello.

PIETRO (*aprendo la lettera*) — Altri guai. (*Legge la lettera e la mette sul tavolo*).

UNA — Cattive notizie, Pietro?

PIETRO — Abbastanza. E' la Eastern Bank che ci minaccia di far intervenire lo sceriffo per prender possesso del podere.

UNA — Di quanto siamo in debito, Pietro?

PIETRO — Di oltre trecento sterline. E' un maledetto debito fatto fin da quando era in vita il babbo.

UNA — Puoi fare qualche cosa?

PIETRO — Cosa potrei fare? La terra non rende più; non abbiamo sementi, nè macchine per piantarle, e neppure uomini. Gli uomini, uno dopo l'altro abbandonano il paese e se ne vanno in Inghilterra...

UNA — E' questa, allora, la ragione per cui se ne sono andati i due uomini la settimana scorsa?

PIETRO — Naturalmente. Ora è rimasto soltanto Paddy Ardee, ma anche lui se ne andrà la settimana prossima.

UNA — Alle volte si direbbe che una maledizione pesi su tutti noi. E che dire di Caterina? Tu la vedi: un minuto prima normalissima, uno dopo è come matta.

PIETRO — Abbi pazienza con lei, Una.

UNA — Sempre ne ho, anche quando la farebbe perdere a un santo. Alle volte, quando guardo il ritratto della mamma, là sulla parete, e quello di Giacomo al fianco... Pietro, ma di che male morì la mamma in quel posto lassù tra le colline?

PIETRO — Morì calma e serena. Non ti basta?

UNA — Fu nello stesso posto dove... morì Giacomo?

PIETRO (*assorto*) — Sì... Tu eri una bimba, allora... Non potevi capire. Che riposino in pace. Giacomo fece come la mamma; aveva un carattere chiuso ed era di poche parole. Un giorno gli prese male all'improvviso e lo portarono via... Desidererei che tu non parlassi più di questo, Una.

UNA — Era lo stesso male di Caterina?

PIETRO — Caterina è stata sana e piena di vita fino al giorno in cui Eddie Divine se la svignò in Inghilterra. Fu allora che si ridusse così. Il bimbo morto le nacque laggiù tra i campi e la sua povera mente non resse. Sii buona con lei, Una.

UNA — Sì, Pietro.

PIETRO — E non pensare più a quelle cose. Lasciale andare.

UNA — Non ne parlerò più.

PIETRO — E, se hai un po' di giudizio, cerca di andar via da qui, di allontanarti da questa tana maledetta prima che sia troppo tardi, prima che essa veda spezzata anche te.

UNA — Come sei amaro, Pietro!

PIETRO — Anche tu diventerai amara se passerai qui i tuoi anni migliori.

UNA — Ma che farai tu, Pietro?

PIETRO — Farò ciò che tutti noi siamo costretti a fare: prendere la vecchia cieca via dell'Inghilterra e andare all'inferno. Una volta, qui, da ogni casolare si levava il suono dei violini. Ora che abbiamo la nostra libertà, il distretto di polizia proibisce questo, il prete proibisce quello, il governo quell'altro ancora e così, fra tutti, danno l'opportunità a teste esaltate come Francesco, di fare i diavoli e mandare a rotoli ogni cosa. (*Attraversando*) Bisogna che la semina dell'orzo sia ultimata prima di sera. Padre Tiffney mi sta dando una mano con Paddy Ardee. Quando verrà qui per prendere una tazza di tè, dagli quella lettera.

UNA — Egli dice che non dobbiamo chiamarlo padre.

PIETRO — Ah, giusto, e perchè? Non è sempre un prete?

UNA — Sai bene, Pietro, che egli è stato sospeso.

PIETRO — Sicuro. Egli aveva grandi progetti per il bene del popolo, perchè gli uomini potessero sollevarsi dallo squallore della loro vita. Egli ci fece mettere insieme tutti i nostri scellini per comprare una grande tenuta, che si vendeva all'asta e che avremmo dovuto lavorare in cooperativa. Ma ai vescovi ciò non garbò e l'idea fu da essi definita « comunista ». Ed egli li sfidò, pover'uomo. Allora la proprietà fu venduta ad un Ordine di monaci profughi dalla Spagna.

UNA — E così la battaglia fu perduta?

PIETRO — Già... Egli sedeva nella sala con la testa bassa. D'un tratto si alzò e fece un violento discorso. Seguirono lettere al giornale, e allora...

UNA — Essi... essi... non dire.

PIETRO — Ma sì... fu sospeso. E fu più di quanto egli potesse sopportare.

UNA — Un colpo tremendo come quello... gli si legge ancora nel volto... Andrò fuori a portargli qualcosa da mangiare.

PIETRO — Bene, e portagli la sua lettera. Ci saranno un po' di dollari mandatigli dal fratello che sta in America. (*Una esce. Pietro termina di riparare il collare e lo mette sulla spalla. Sta per uscire quando entra Andy Redfern. Egli è un massiccio uomo, evidentemente soddisfatto di sè, oste, agricoltore e quant'altro mai*).

REDFERN — Buongiorno, Pietro.

PIETRO — Buongiorno, signor Redfern.

REDFERN — Sono venuto a dire due parole a Francesco. C'è?

PIETRO — Non si è ancora alzato.

REDFERN — Digli, quando si alza, che desidero vederlo. Ho un lavoretto per lui. Da farci un paio di sterline. Guadagno facile.

PIETRO — Comincio a pensarla a mio modo circa questi lavoretti, signor Redfern.

REDFERN — Via, Pietro, non preoccuparti tanto. Egli non fa niente che sia proibito da Dio o dalla Chiesa.

PIETRO — Se Francesco fa del contrabbando...

REDFERN — Pietro, il contrabbando non ha niente a che fare con la morale corrente. L'ho sentito dire dallo stesso canonico.

PIETRO — Come la pensano al riguardo il sergente e le due guardie?

REDFERN — Il sergente e le due guardie desiderano quadruplicata la loro paga alla fine della settimana. Essi sono uomini, Pietro, come noi. (*Redfern attraversa per uscire, ma presso la porta si volta*) Non chiedermi come l'ho saputo, ma ho sentito dire che hai delle noie con la Eastern Bank.

PIETRO — E' stato Mulligan, il venditore all'incanto, che ve l'ha detto?

REDFERN — Ti prego di non fare delle insinuazioni su Mulligan. Quell'uomo è mio amico e si è limitato a dire che vicino a me potrebbe presto esser venduto all'incanto un fondo.

PIETRO — E poi vi strizzò l'occhio, immagino.

REDFERN — Non potevo vederlo, Pietro. Non avevo gli occhiali.

PIETRO — Siete in vena di scherzare, Andy?

REDFERN — Se tu, Pietro, fossi un grande commerciante come me, sapresti che le piccole facezie sono i cuscinetti a sfere degli affari.

PIETRO — Comunque, dove volete arrivare?

REDFERN — Tu non puoi volere una vendita all'asta, Pietro, con ufficiali giudiziari e sentenze e banditori e funzionari della banca e simili disgrazie che offenderebbero la memoria dei tuoi genitori. La tua fu sempre una famiglia a posto. (*Pausa*) Io sono un uomo di cuore, Pietro. Il mio consiglio è una pacifica vendita privata.

PIETRO — A chi?

REDFERN — Chi meglio di me potrebbe? La mia terra confina con la vostra. Io vorrei diventare proprietario di tutta la zona fino alla ferrovia da un lato e fino al fiume dall'altro. Non voglio approfittare. Sono disposto a pagare quattrocento e cinquanta sterline, a pronti contanti. La somma ti permetterà di pagare il debito e di distribuire circa quaranta sterline a testa, a te, a Francesco ed alle due ragazze.

PIETRO — Ma il mio terreno vale molto di più.

REDFERN — Non nelle condizioni in cui si trova, Pietro. Occorrono molti fossi di scolo e riparazioni e scorte. Quattrocento e cinquanta sterline è una buona offerta. All'asta un tale prezzo non sarà mai raggiunto; il venditore si fermerà appena avrà superato la cifra di trecento sterline dovuta alla banca.

PIETRO — Come siete venuto a sapere quanto noi si deve alla banca?

REDFERN — Eh, mio caro, sapere queste cose fa parte del lavoro giornaliero dell'uomo d'affari. Capito?

PIETRO — Così, se accettassi dovrei affrontare il mondo con quaranta sterline.

REDFERN — Io l'affrontai con molto meno, ma avevo iniziativa, astuzia ed ero pronto nelle decisioni. A dirla con gli americani, conoscevo le mie cipolle.

PIETRO — Molto meglio del vostro catechismo, signor Redfern.

REDFERN (*ridendo*) — Chi scherza ora, Pietro? (*Battendogli una mano sulla spalla*) Voglio dirti cosa farò per te dopo la vendita. Ti darò lavoro nei fondi riuniti e tu potrai occupare quella casetta per i contadini prossima alla mia abitazione sulla strada di sopra.

PIETRO — E la paga?

REDFERN — Ti darò di più che agli altri quattro. Ti darò trenta scellini alla settimana ed inoltre da mangiare, nella nostra cucina, insieme all'altro personale.

PIETRO — Può in tali condizioni un uomo sposarsi e vivere decentemente?

REDFERN — Per Dio, Pietro, da noi, un uomo deve farsi strada prima di avere il diritto di sposarsi. (*Una pausa*).

PIETRO (*lentamente*) — Probabilmente sarete a conoscenza, Redfern, che a questo mondo c'è una sola ragazza che vorrei sposare.

REDFERN — Non lo so, Pietro; nè m'interessa.

PIETRO — Scusate. Credevo che ve ne foste accorto.

REDFERN — Io mi accorgo soltanto di quelle cose che m'interessano. Io, come suol dirsi, ho l'occhio alla palla e non alla luna. E la luna è troppo lontana, se tu sai quel che voglio dire.

PIETRO — Mio padre, Dio gli dia pace, e voi ci scherzavate sopra a queste cose nei giorni lontani quando noi eravamo bambini.

REDFERN — Noi chi?

PIETRO — Io e... Nora.

REDFERN — Te e Nora. Non ricordo. Tante cose si dicono dopo un bicchiere di Jameson che solo uno stolto potrebbe prendere sul serio. Ella è... promessa, Pietro. (*Si volge verso la porta*).

PIETRO — Un minuto, signor Redfern. A chi è fidanzata?

REDFERN — Si tratta di uno che non conosci. Un uomo del paese di Ardee.

PIETRO — Non è vero, signor Redfern.

REDFERN — Può essere come tu dici... non si sa mai. Ma tu ed io conosciamo delle cose, delle cose che nessuno di noi due può mandar giù facilmente.

PIETRO (*guardandolo aspramente*) — Alludete a... mia madre?

REDFERN — Tua madre, Pietro, Dio le dia pace, morì... come morì. Lasciamo andare. E in quanto a tuo fratello Giacomo... fui io stesso con l'aiuto di Paddy Ardee, ad immobilizzarlo con delle funi là nei campi, quando...

PIETRO (*coprendosi il viso con le mani*) — No... no...

REDFERN — Non volevo, Pietro. Ma sappi che non intendo correr rischi con i figli di Nora.

PIETRO — Sarebbero bimbi sanissimi. (*Eretto, possente*) Ma guardatemi. Non sono forte, energico, sano, pieno di vita?

REDFERN — Giacomo era anche più alto e dritto di te... una bella figura d'uomo... (*Pausa*) Mantengo l'offerta per il fondo ed anche l'altra per il lavoro. Pensaci. Ma di Nora non si deve più parlare. Ella non sa niente. Io sono un uomo di cuore, Pietro. (*Entra Una; tutti si guardano l'un l'altro; Redfern esce lentamente*).

UNA — Avete parlato di Nora? (*Pietro accenna di sì*) Non ti preoccupare, tutto finirà bene.

PIETRO — E' come una porta chiusa, Una, di cui si è perduta la chiave.

UNA — Ti verso una tazza di tè.

PIETRO — No, non ora. Sono già in ritardo per l'orzo.

UNA — Il signor Tiffney sta per venire. Prenderà un po' di latte e mangerà un pezzo di pane.

PIETRO — Dì all'amico ancora a letto che Redfern vuole vederlo. (*Pietro esce. Una va ai piedi della scala e chiama Francesco*).

UNA — Francesco, non ti decidi ad alzarti?

FRANCESCO — Che ora è?

UNA — Mezzogiorno passato. Andy Redfern ha mandato a dire che desidera parlarti.

FRANCESCO — Dì a quello sporco ladrone che andrò da lui se mi farà piacere.

UNA — Cosa vuole da te?

FRANCESCO — Andiamo a fare una novena per la fine del mondo.

UNA — Verrà il giorno in cui ti pentirai di aver parlato così. (*Si sente una risata amara di Francesco. Una attraversa la stanza. Si picchia alla porta. Entra Martino Langley. E' un giovane insegnante, con un libro sotto il braccio, la pipa in bocca, pedagogico, esatto, un po' untuoso ed un po' presuntuoso*).

LANGLEY — Oh, Una. Go mbeannaigh Do ar an t-obair. (*Irlandese. Pronuncia*: Go mannì dei er an tobir. *Traduzione*: Dio benedica il mondo).

UNA — Ancora, signor Langley? Ma non le ho sempre detto che io non conosco neppure una parola d'irlandese?

LANGLEY — Bene, bisogna che ti decida a cominciare altrimenti non sarai in grado di farti capire dai tuoi bambini.

UNA — I miei bambini? Che matte idee le saltano per la testa?

LANGLEY — Non sono affatto idee matte se tu pensi a sposarti.

UNA — Ma ion non ci penso affatto.

LANGLEY — Sarà, ma ci penso io.

UNA — Ma allora la cosa non riguarda me.

LANGLEY — Moltissimo, invece. (*Pausa*) Posso sedere?

UNA — Sono a metà del mio lavoro, signor Langley. (*Egli siede e carica la pipa*).

LANGLEY — Anch'io. E ti ho già detto che il mio nome è Martino.

UNA — Mi è impossibile chiamarla Martino, conoscendola appena da un paio di settimane.

LANGLEY — Penso a come mi chiamerai fra un paio di anni.

UNA — Fra un paio di anni ci saremo perduti di vista.

LANGLEY — Non lo credo. Allora, saprai ogni cosa che mi riguarda: il numero dei miei colletti, quello delle mie calze, che il mio uovo deve essere non troppo cotto, che un cucchiaino di zucchero mi basta, e che bevo una bottiglia di Guinness a mezzodì e preferisco un dessert scozzese dopo il pranzo.

UNA — C'è qualcosa che non va oggi, signor Langley?

LANGLEY — No; tutto in ordine.

UNA — Ha fatto una capatina nella birreria di Andy Redfern?

LANGLEY — Neanche per sogno.

UNA — Beh, allora non capisco di che cosa parla.

LANGLEY — Ma sì, è facile. Ho deciso di sposarti.

UNA (*pausa*) — Lei è stato da Andy Redfern.

LANGLEY — Non ci sono stato. Bevo soltanto una bottiglia di Guinness a mezzogiorno. Prendine nota.

UNA — Lei è formidabilmente sicuro di se stesso, signor Langley.

LANGLEY — Lo sono. (*Pausa*) E ripeto che per te io sono Martino.

UNA — Quando un uomo vuole sposare una ragazza, non chiede il suo assenso?

LANGLEY — I timidi lo fanno. Io no. Io glielo dico semplicemente. così come te lo sto dicendo.

UNA — Vuol farmi il favore di andare a casa, signor Langley, e di lasciarmi lavorare in pace?

LANGLEY — Che razza di creatura ostinata sei per non deciderti a chiamarmi Martino?

UNA — A proposito, dimenticavo che tra un minuto o due sarà qui il signor Tiffney.

LANGLEY — Venga chi vuole; anche il diavolo in persona, ma chiamami Martino.

UNA — Bene, se le fa piacere lo farò. Martino. Va bene?

LANGLEY — Andiamo meglio.

UNA — Vuol farmi ora il favore di andarsene, Martino?

LANGLEY — Andrò se mi dirai che mi ami.

UNA — Proprio no.

LANGLEY — Dillo almeno sottovoce. (*Trattenendola*) Via. Come sussurrando.

UNA — Direi qualsiasi cosa pur di liberarmi di lei.

LANGLEY — E non ci riusciresti egualmente. Suvvia...

UNA — Sono in ritardo col mio lavoro. Il signor Tiffney sta per arrivare. (*Ella si libera da lui*).

LANGLEY — Hai letto il libro che ti ho portato martedì sera?

UNA — Niente da fare. Non ha nè capo nè coda, per me.

LANGLEY — Devi sforzarti a capire, Una. Voglio che tu sia una ragazza acuta e sagace. E' uno splendido libro, che eleva lo spirito e dopo averlo letto ti sentirai orgogliosa di essere una ragazza irlandese. L'autore è un famoso Corkiano e quello che un uomo di Cork pensa oggi, l'intera Irlanda penserà domani.

UNA — Ma io non ci capisco una parola. E, in ogni modo, ho troppo da fare.

LANGLEY — Storie. Sei mentalmente pigra. Per questo stesso difetto il paese è diventato, e in che modo, soggetto alla influenza straniera. Ma sarò io a dirigerti, Una, dopo...

UNA — Dopo cosa?

LANGLEY — Te l'ho già detto. Smettila di far finta di non capire.

UNA — Santo cielo, ricomincia da capo?

LANGLEY — Non tentare di eludermi. (*Entra Paddy Ardee asciugandosi il sudore della fronte. E' un magrissimo spaventapasseri sui quarantacinque anni*).

PADDY — Per essere in primavera fa un caldo eccezionale. Anche le stagioni, come ogni altra cosa, vanno a rovescio. (*Langley e Una si separano*) Siete proprio voi, Martino Langley?

LANGLEY — Certo, e chi vuoi ch'io sia?

PADDY — Solo un sapiente potrebbe rispondervi. Non sembrate di buon umore, oggi. Ne avete bevuto uno troppo piccolo o uno troppo grande, da Andy?

LANGLEY (*irritato*) — Ne piccolo nè grande; non ho bevuto nessun bicchiere.

PADDY — Troppo poco. State bene a sentire: il primo bicchiere è per la salute, il secondo per la ricchezza, il terzo per il cambiamento del tempo, il quarto per un letto caldo, il quinto per un matrimonio e il sesto per andare a casa insieme. Didli-oh. Didli-oh.

LANGLEY (*irritato ad Una*) — Come permetti a un uomo simile di frequentare la tua casa? Ecco quello che non va in questo paese. Niente disciplina, niente ordine, niente devozione al dovere.

UNA — Hai sentito, Paddy? Hai sentito quello che il signor Langley ti ha detto?

PADDY — Sì, non c'è dubbio che il paese è andato all'inferno. E se non fosse per il modo con cui gli insegnanti cacciano nella testa dei ragazzi l'irlandese, l'avremmo perduto del tutto.

LANGLEY — Proprio così. Avremo un paese come si deve solo quando con la prossima generazione, saranno scomparsi tutti i fannulloni come te.

PADDY (*ironico*) — Avete ragione: il nostro paese avrà raggiunto la perfezione quando ognuno sarà così preso dal lavoro che, per non perdere il tempo per tornare a casa, si porterà il letto sulle spalle come una lumaca. Una, non è per caso rimasta nella teiera una tazza di tè?

LANGLEY — Tè, tè, tè. Non dargli del tè a quest'ora. Dagli piuttosto il manico di quella scopa.

PADDY — A sentire il modo orribile col quale vi esprimete, padron Langley, si direbbe che veniate dalla Carolina del Sud anzichè da Cork. (*Ad Una*) Fa niente se non è molto forte, Una.

UNA — Ce n'è una tazza; quella che doveva bere Pietro. Hai fatto male a lasciarlo solo nei campi.

PADDY — E' vero, ma viene un momento in cui una creatura umana non ha più la forza di sopportare l'orribile condizione di avere la schiena piegata ed in contrasto con la sua naturale posizione.

UNA — Ma cosa va dicendo?

PADDY — Ah, ho detto una di quelle grandi frasi che i maestri m'inculcavano a forza a scuola.

LANGLEY (*mentre Una solleva la teiera*) — Se tu avessi la minima idea della disciplina e del dovere lo butteresti dalla finestra piuttosto di darlo a lui. Tornerò questa sera alle sette. E conto di trovarti a leggere questo libro. (*Pone il libro sul tavolo*) La lettura impedirà alla tua mente di andare in secca come quella di quest'uomo. (*Mentre passa vicino a Paddy per uscire*) Pensare che grandi uomini sono morti per gente come te! (*Langley esce. Paddy Ardee lo segue con lo sguardo*).

PADDY — Per Dio, uno di Cork è sempre un poco di buono, ma quando è insieme astemio e maestro non si può neppure avvicinarlo. Una, versamene una tazza o, meglio, un boccaletto; ne contiene di più.

UNA — Ti prego di lasciare in pace il signor Langley. Sarà mio marito.

PADDY — Se lo sposi, egli ti obbligherà a parlare sempre in irlandese, ammesso che ti lasci parlare. Che razza d'uomo! Già, tra la lingua e il confine e il prezzo del tè e della birra questo paese va a rotoli.

UNA — Su, prendi questo e torna a lavorare con Pietro.

PADDY — Subito. (*Alzando il boccaletto*) Sai cosa ti dico, Una? Sono spaventato. In verità di Dio, sono spaventato.

UNA — Spaventato? E perchè?

PADDY — Te lo dirò. Temo di avere inghiottito un topo.

UNA — Ma, farnetichi?

PADDY — Non farnetico affatto. Qualche volta lo sento agitarsi nel mio stomaco e ciò mi dà l'incubo. E' un'orribile sensazione.

UNA — Questa è solo una scusa per avere dell'altro tè.

PADDY — Ti giuro di no. Quando dormo nudo nel fienile essi corrono a dozzine sul mio corpo, fiutando. Sembrano quei piccoli uomini che tanto tempo fa correvano sul corpo dell'amico Gulliver nelle... nelle isole Blasket, è così? (*Bevendo il tè*) Voglio berlo ben caldo; può darsi che bruci le interiora di quel maledetto topo prima che esso prenda la via dei miei polmoni o del mio cervello. E'

un pensiero orribile! (*Egli beve a lungo e di gusto, si preme lo stomaco ed ascolta*) Senti niente?

UNA — Cosa dovrei sentire?

PADDY — Potrei giurare sul sacro libro di averlo sentito rantolare. (*Pausa*) E' squisito questo tè. Deve esser di quello che vendono in pacchetti gialli con su un elefante; è il migliore. (*Pausa*) Chissà se ce n'è ancora una goccia nella teiera? Tanto, finirai per gettarla via. Io invece potrei berla.

UNA (*riempiendogli ancora il boccaletto*) — Ma lo sai, Paddy, che sei l'uomo più pigro e inutile che io abbia mai conosciuto?

PADDY — Già. Ma il catechismo insegna che è male negare il tè all'assetato e spargerlo poi sul letamaio. Orribile... (*Beve*).

UNA — Su, fila ora, Paddy, e aiuta Pietro a seminare l'orzo prima che piova. Egli brontolerà se ti troverà ancora qui.

PADDY — Ehi... Hai sentito che vado via?

UNA — Sì. E non è bello lasciar Pietro senza aiuto.

PADDY — Come si fa? Bisogna che ognuno pensi ai casi suoi nell'orribile stato in cui è il paese. Io sono un buon ciabattino e mi si offre una buona occasione nel calzaturificio di Dundalk. E sai che ti dico? Avere per le mani un'azienda agricola è cosa orribile. Oggidì è preferibile far la strada a piedi con un carico sulle spalle che badare a un fondo. (*Pietro rientra e squadra Paddy*).

PIETRO — Di nuovo qui?

PADDY — Beh, davo un po' di riposo alla cavalla.

PIETRO — Oh, ora è la volta della cavalla. E tu ne approfitti per sorbirti il tè.

PADDY — Quella povera bestia si trascina appena con quel cavallino che ha in pancia. Non la si dovrebbe sellare affatto.

PIETRO — Anche lei deve sforzarsi, come tutti noi, e tirare avanti.

PADDY (*attraversa per uscire. Presso la porta*) — A proposito... Farai in modo di avere il danaro che mi spetta per la fine della settimana?

PIETRO — Temi che non te lo dia?

PADDY — Macchè, mi limitavo a fare una domanda. E' una cosa orribile essere fraintesi, una cosa orribile! (*Paddy Ardee esce*).

UNA — Volevi qualcosa, Pietro?

PIETRO — La ruota del carro stride. Cercavo la latta del grasso. (*La prende sul piano della cappa*). Il toreador spagnolo non si è ancora alzato?

UNA — Gli ho detto che era mezzogiorno passato. (*Pausa*) Fai male a chiamarlo così. Tanto non giova a niente.

PIETRO (*con ira*) — E come dovrei chiamarlo? Quella cornacchia zoppa che ci ha fatto arrossire di vergogna davanti all'intero paese andando a combattere in Spagna contro la Chiesa! (*Francesco appare al sommo della scala; zoppica e porta il vassoio con i resti della sua colazione. Ha sentito le ultime parole di Pietro ed è irato. I fratelli si scambiano un'occhiataccia*).

FRANCESCO — La vecchia solfa, eh? Sono la vergogna di una famiglia rispettata dagli uomini a modo e dai sacri chiacchieroni. Tu non hai principi.

UNA (*mettendosi tra di loro*) — Non rispondergli, Pietro, non una parola.

PIETRO — Principi? E sei tu a rimproverarmelo? Tu, che per due anni non hai fatto altro che esibire la tua ferita alternando l'ozio con una losca attività di contrabbandiere.

FRANCESCO — Non parlare della mia ferita. Che ne sai tu di principi, tu che vivi sempre nei campi a coltivare grano per le banche e orzo per i birrai? Che pretesa è la tua di discutere sul diritto di legittima difesa delle masse lavoratrici? Ecco per cosa io lotto.

PIETRO — Lotti un cavolo. Ti troverebbero morto blaterando sui tuoi principi se non ci fosse sempre qualche sciocco come me a darti un piatto di patate col burro.

UNA — Per carità non litigate. Altrimenti sarò io a scontarla poi.

FRANCESCO (*a Una*) — Levati di mezzo, allora. Già, tu sei sempre dalla sua parte.

UNA — Come potrei essere dalla tua? Sei contro tutti, anche contro i preti.

FRANCESCO — Io giudico i preti da quello che fanno. Se essi combattono con il popolo, sono con loro. Li avverso invece, se parteggiano per i nemici del popolo, banchieri, birrai, politici e succhiatori di sangue con i dividendi.

PIETRO — Perchè non la smetti di schiumare e non vieni ai fatti? La Eastern Bank è quasi padrona di questa casa e del podere.

FRANCESCO — E con questo? Non è loro ogni podere di questo sanguinante paese?

PIETRO — Cosa pensi di fare in proposito? La proprietà è mia come tua.

FRANCESCO — Se è così, la difenderò.

PIETRO — Dillo a Mulligan il venditore all'incanto della banca, quando viene.

FRANCESCO — Oh, Mulligan? Un grand'uomo. Una scaramuccia con i nero-bruni nel 1920 sulla strada di Castelblancy, una pallottola nel braccio, una pensione, una medaglia commemorativa attaccata alla catena dell'orologio; si è rispettati, allora, e si può accettare questo dannato stato di cose. Sì, per Dio, sarò contento di avere a che fare con Mulligan. (*Prende la lettera della banca sul tavolo e comincia a leggere*).

PIETRO — Se ne parla come di un uomo a modo, che pensa alla moglie e ai figli. (*Vedendo Francesco leggere la lettera*) Credo che troverai interessante la lettura di quella lettera.

FRANCESCO (*gettando la lettera a terra*) — Sicuro; mi piace veder l'artiglio di un banchiere. Pezzi di carta come quello misero sottosopra la Spagna. Può darsi che verrà il gran giorno in cui faranno lo stesso in Irlanda.

PIETRO (*esce brontolando. Francesco ed Una si guardano con aria di sfida*).

FRANCESCO — Su, brontolona, l'hai sulla lingua la predica da farmi? Sputala fuori.

UNA — Vorrei soltanto guardarti e riconoscere in te mio fratello, anzichè uno strano uomo venuto fuori da qualche terribile libro.

FRANCESCO — Io sono quel che sono. Sono quel che mi hanno fatto diventare.

UNA — Sono quel che sono anch'io, Francesco, anche se non ti piaccio. Come ci intendiamo poco, noi due! Vuoi fare una piccola cosa per me? (*Egli la guarda di traverso*) Vuoi essere gentile col maestro quando viene a trovarmi?

FRANCESCO — Come puoi chiedermelo?

UNA — Egli dice che... mi ama.

FRANCESCO — Preferirei che ti odiasse. Ma farò come tu vuoi; lo sopporterò. Ti basta?

UNA — Sì. Mi attendo sempre poco da te, Francesco. (*Si guardano*) Noi non siamo come fratello e sorella.

FRANCESCO — E' vero. Fa parte dell'inferno... Qualche volta vorrei... ma non importa. Mi fai il favore di legarmi le scarpe? Se vi fosse un po' di giustizia in questo matto mondo io sarei capace di piegare la mia gamba e non ti darei questo fastidio.

UNA (*chinandosi e legandogli le scarpe*) — Non parleresti di fastidio se noi non fossimo come estranei. (*Si alza e tocca il braccio di lui*) Francesco, almeno vorrai... credere in Dio? Se tu amassi Dio, cominceresti ad amare anche le sue creature. Lo farai, Francesco?

FRANCESCO — Non c'è Dio da amare. Se ci fosse l'odierei.

UNA — Ma allora, in nome del Cielo, perchè viviamo?

FRANCESCO — Noi non viviamo. La vita è una festa di libertà piena, gloriosa, e noi non siamo fra gli invitati. Noi siamo vivi come è vivo un animale. (*Una l'osserva con pena mentre egli si accosta al muro divisorio che nasconde la scala. Indi, indovinando il suo pensiero, corre a sbarrargli la strada per impedirgli di raggiungere la porta della piccola apertura in esso ricavata*).

UNA (*contro il muro*) — No, no, per favore, no, Francesco; non prenderle oggi.

FRANCESCO — Via di qui.

UNA — No, no. Non prenderle. Le odio. Mi terrorizzano. Le hai tirate fuori ieri. Lasciale stare oggi.

FRANCESCO — Debbo prenderle per pulirle.

UNA — Le hai pulite ieri.

FRANCESCO — Debbo prenderle. Per godermele, per carezzarle. Sono l'unica cosa che abbia un senso per me in questo dannato cimitero.

UNA — T'impedirò di prenderle. Le odio.

FRANCESCO (*prendendola per le braccia*) — Ti disprezzo quando piagnucoli. Le sole ragazze che io ho sempre ammirato furono quelle che vidi lanciare bombe a mano sulle barricate, con noi, in Spagna. Una di esse avrebbe potuto essere la mia donna. Potrei averla amata, aver voluto da lei dei figli, ma essi le strapparono le mammelle... Via, via, tu, paurosa gattina del maestro! (*Si libera da lei e prende dal sottoscala una mitragliatrice Thompson ed alcuni fucili avvolti in stracci*).

UNA (*con le mani sulla faccia*) — Le odio! Le odio! Portale via.

FRANCESCO — Non c'è ragione di odiare le armi. Esse sono dritte e pulite e fatte per un determinato lavoro. Così eravamo noi, ma guarda, considera la derisione delle nostre vite!

UNA — Tu fosti creato per conoscere ed amare Dio.

FRANCESCO — Sarebbe bellissimo, ma occorrerebbe che fossero d'accordo i banchieri, i birrai e tutti gli altri topi. Io sarò pronto ad uniformarmi appena essi lo saranno.

UNA — Quale orrore ed amarezza si legge nei tuoi occhi! Oh, perchè odii tutti, Francesco?

FRANCESCO (*togliendo gli stracci intorno alle armi*) — Perchè nessuno è libero. Se un uccello in gabbia rifiuta il cibo che gli dò e muore, mi addoloro e piango per esso come per una creatura umana, ma se mangia e canta nella sua prigionia e vive lietamente, allora lo schiaccio contro un muro, senza pietà. Non è degno di vivere.

UNA (*si copre il viso con le mani*) — Orribile... orribile... Per favore, metti via quelle armi. Mi spaventano.

FRANCESCO — No. Debbo pulirle e dar loro l'olio. Ciò mi fa felice. Spinge di nuovo la mia vita tra le fiamme.

UNA — Non potresti portarle in qualche altro posto, dove non mi riuscisse vederle?

FRANCESCO — Va bene. La delicatezza della gattina del maestro merita riguardo. (*Egli solleva le armi con amore e se le porta via. Appare sulla porta Silvestro Tiffney ed entra senza far rumore. Egli cammina con aria preoccupata e con la testa un po' bassa. I capelli più o meno grigi, la faccia non rivela le interne emozioni, gli occhi sono grandi e dicono delle passate sofferenze. Egli è dimessamente vestito con abito ecclesiastico vecchio e logoro. Guarda come se non vedesse*).

FRANCESCO — Io amo le mie armi. Sono le mie donne. Mi fanno sognare.

UNA — E' terribile! E' inumano!

FRANCESCO — Ah, se fossero più umane avrei meno fede in loro. (*Si guardano l'un l'altra mentre vedono Tiffney*).

TIFFNEY — Mi è stato detto che hai del latte per me, Una.

UNA — Certamente. E' qui pronto, padre, cioè signor Tiffney. (*Va a prendere il latte ed il pane*).

TIFFNEY — La semina è un lavoro pesante... Ah, divento vecchio... Come va, Francesco?

FRANCESCO — Bene...

TIFFNEY (*guardando le armi*) — Dicevi, Francesco, che esse sono le tue donne?

FRANCESCO — Ho detto proprio così.

TIFFNEY — Per un motivo e per l'altro tu hai sempre destato il mio interesse, Francesco.

FRANCESCO — Lo stesso potrei dire io.

TIFFNEY — Penso che è semplicemente naturale che gli invalidi si interessino l'un dell'altro. (*Guardando Una*) Mi fa piacere guardare Una così. C'è

in lei una limpida grazia e una profonda calma... Ah, Francesco, tu ed io che amiamo ed odiamo con troppa veemenza, che ci accoriamo ed amareggiamo per gli uomini malvagi...

UNA (*dando a Tiffney latte e pan di grano*) — Su, signor Tiffney, non continui a parlare in quella maniera triste.

TIFFNEY (*prendendoli*) — Mi vuoi bene, Una?

UNA — Lo sa che è così.

TIFFNEY — Me ne vorrai sempre?

UNA — Fino al giorno in cui morirò.

TIFFNEY (*con tristezza*) — E' straordinario! Una bimba mi ama... (*siede pesantemente*) Oh, la più grande delle fortune!

FRANCESCO (*a Tiffney con un po' di disprezzo*) — Io ho del rispetto per voi perchè avete combattuto, sia pure con avversa fortuna. Non lo potrò dimenticare. Ma quel dannato cancro metafisico che è in voi vi ha distrutto. (*Francesco, sprezzante, zoppica per la stanza portando le armi. Tiffney, con tristezza, lo segue con lo sguardo*).

UNA — Signor Tiffney, non si lasci molestare da lui.

TIFFNEY — Francesco non mi ha mai molestato. (*Come parlando a se stesso*) Una piccola flessione della mente, venti anni fa, in un'aula scolastica, avrebbe fatto di Francesco un grande Gesuita. Ma la sua guida spirituale era uno zotico e la scuola una stalla... Oh, spreco, spreco delle nostre passioni!...

UNA — C'è una lettera per lei, signor Tiffney, con un francobollo americano di posta aerea. E' di suo fratello Bernardo.

TIFFNEY — Il buon vecchio Ben, sempre sulla breccia. Una, bambina mia, guarda quanto c'è dentro.

UNA (*apre la lettera*) — Cinquanta dollari, signor Tiffney.

TIFFNEY — E cosa dice Ben?

UNA — Appena poche righe. Dice così: (*ella legge*) « Caro vecchio Sil »... E' lei Sil?

TIFFNEY — Sono io, Una.

UNA (*leggendo*) — « Troverai un'altra penna « strappata dalla coda dello zio Sam. Non ho tem« po per scriverti a lungo. Sono in trattative per « una grande fornitura di pollo in scatola a Cin« cinnati. Ricordami al piedistallo di Nelson e alle « pozze d'acqua sullo stradone di Dundalk ed ac« cendi una candela per me nella cappella. Il tuo « affezionato fratello, Bernardo Luigi ». (*Tiffney ride svogliatamente*) E' una curiosa lettera, signor Tiffney.

TIFFNEY — Povero vecchio Ben! Conosce una sola cosa nella vita. Il modo di guadagnar danaro, il privilegio delle menti incolte.

UNA — Le piacerebbe fare un sonnellino sulla sedia a dondolo?

TIFFNEY — Sì, Una, mi piacerebbe tanto.

UNA — Su, allora; il dondolio l'aiuterà a dormire. Dopo potrà magari mangiar qualcosa con noi.

TIFFNEY (*abbandonandosi*) — Sì, Una... divento proprio vecchio... (*Come in sogno*) I giorni passano, uno simile all'altro, senza che ce ne accorgiamo. Potrei non essere vissuto... (*Tiffney si appisola*).

UNA (*senza che egli se ne accorga, gli toglie le scarpe e le calze. Esamina le calze, dice « Sc, sc » e le mette in una secchia piena d'acqua. Indi ne prende un paio pulite e gliele infila*).

TIFFNEY (*aprendo gli occhi*) — Una, bambina mia, ti ho daccapo sorpresa.

UNA — Cosa c'è? Sto solo cambiando le sue calze. Su, via; si riaddormenti immediatamente. (*Ella prende le scarpe e comincia a pulirle. Tiffney si addormenta di nuovo ed Una continua ad allacciargli gli stivali. Entra Caterina Mac Elroy. Indossa un giacchetto e porta un cappello assurdo; al collo ha delle collane ed in mano il libro delle preghiere. Si libera di tutti questi oggetti. E' una donna di circa trent'anni, aggressivamente pia e perseguitata da terrori religiosi*).

UNA — Caterina, te ne sei andata senza dire una parola e senza far colazione. Dove sei stata?

CATERINA — Dove sono stata? Nessuno di voi si è ricordato che oggi è l'anniversario della morte della mamma e che alle dieci sarebbe stata celebrata la messa in suffragio?

UNA — Ma sai bene quante e quante cose c'erano da fare questa mattina in casa e come nessuno ci fosse a darmi una mano... (*Francesco va verso destra portando le sue armi ora tutte avvolte negli stracci*).

CATERINA — Avrebbero potuto aspettare. (*A Francesco*) E tu stavi male da non poter venire alla messa della mamma?

FRANCESCO (*con un gesto*) — Ah, ma non potresti lasciarla in pace la povera mamma, invece di disturbarla tutti i mesi, spargendo su di lei preghiere come se spargessi il sale sulla minestra?

CATERINA (*maligna*) — Mi sorprende che Dio, conoscendo lo stato della tua anima, non ti abbia ancora annientato. E dov'è Pietro che non ha potuto venire neanche lui?

UNA — Pietro si sta ammazzando di fatica nei campi, senza nessuno che lo aiuti.

CATERINA — Il lavoro dei campi deve, forse, avere la precedenza su Dio e nostra madre? Ma non importa. Dio vede tutto. Quando il grande momento verrà Egli saprà ben colpire.

FRANCESCO — Non è terribile quello che Dio e la religione possono fare di una inoffensiva, buona donna di casa? (*Egli ripone le armi nel sottoscala*) E io che ho sacrificato la mia gamba per liberare noi tutti da questi incubi! E' un vero oltraggio. (*Siede presso la finestra e legge il suo periodico comunista*).

CATERINA — Non fu Dio, od altri in Suo nome, a salvare la tua vita? (*A Una*) Hai preparato il mio pane tostato?

UNA — Certamente, Caterina. E' da un pezzo nel forno che ti aspetta. (*Una prende nel forno un piatto con il pane tostato e lo mette dinanzi a Caterina insieme ad un bicchiere di latte. Caterina siede su uno sgabello e mangia avidamente*).

CATERINA — E' Padre Tiffney quell'uomo sulla sedia?

UNA — Sì. Egli ha detto che non dobbiamo chiamarlo padre. Gli ho dato qualcosa da mangiare ed è cascato giù per il gran sonno.

CATERINA — Dio l'aiuti. Egli è come me. Noi che fummo bianchi ora siamo neri. (*Guardando Una muoversi per la stanza*) Una, t'ho vista iersera presso gli alberi insieme al maestro.

UNA — E' vero, Caterina; ma non credo che ci sia niente di male.

CATERINA — In ogni cosa c'è il male ed il diavolo è dovunque. Anche tra gli alberi. Il fosforo che brilla sulle foglie non ti suggerisce l'idea che l'inferno non è lontano?

FRANCESCO — Non le dar retta, Una. La sua mente ritorna a quanto le capitò con Eddie Devine laggiù, tra i campi.

UNA — E' così; Dio, aiutala tu.

CATERINA — Colui che inganna uno dei miei piccoli... Una Mac Elroy, sei tu una vergine? Dì la verità, innanzi a Dio.

UNA — Via, Caterina, non sono cose da dirsi.

CATERINA — Hai guardato il maestro negli occhi, pazzamente ardenti, senza dir parola? E intorno a voi non c'era il profumo del fieno?...

UNA — Ah, sicuro, Caterina, i suoi occhi ridono sempre e burlano e mi prendono in giro. Sicuro, Dio li fece così.

CATERINA (*come parlando a sè stessa*) — Odori disgustosi ed ossa di uomini morti... Voglio raccontarti una storia.

UNA — Non ora, Caterina. Ho molte cose da fare. Potresti lavare per me i recipienti per il latte, nella stalla?

CATERINA — Se Dio lo vuole, lo farò. E se ne romperò qualcuno, sarà sempre perchè Dio l'avrà voluto. Dio vuole ogni cosa.

UNA — Ma fai attenzione, Caterina, altrimenti Pietro mi sgriderà.

CATERINA (*alzandosi e parlando come in sogno*) — Fu in questa stagione che accadde, nel tempo in cui mio padre seminava, il tempo in cui si sente il grido degli uccelli selvatici... il tempo della fioritura di primavera... il tempo in cui il sangue selvaggio urla contro Dio e la Sua parola e la Sua legge santa... (*Mentre si avvia verso la porta, indietro*) Acqua che sgorghi dal fianco di Cristo purificami... Nelle Tue ferite nascondimi... (*Esce*).

FRANCESCO — Ho sentito dire spesso che l'oca grida dopo aver fatto l'uovo. Ma quella donna ha gridato un bel po' da quando depose il suo uovo.

UNA — Lasciala in pace. Non spetta a te giudicare lei o me, dal momento che la mano di Dio è stata così implacabile verso di lei.

FRANCESCO (*ridendo amaro*) — Dio, sempre Dio, il divino capro espiatorio! Se questo paese fosse una ottima repubblica di lavoratori, invece di una tetra terra di bigotti, quel bimbo che ella soffocò nel campo d'orzo sarebbe oggi un ragazzo in pieno sviluppo ed ella sarebbe una madre felice invece che una pazza, capace soltanto d'imprecare contro il fuoco dell'inferno.

UNA — Parla piano. Altrimenti sveglierai il signor Tiffney.

TIFFNEY — Sono soltanto parole, Una, bambina mia. Il vento le porta via.

UNA — Andrò di là a riporre il tè. Non posso udirvi litigare. (*Esce*).

FRANCESCO (*avvicinandosi a lui e indicando la sua gamba*) — Anche questa gamba in malora è una semplice parola, Silvestro Tiffney?

TIFFNEY — Non volermene, Francesco, se cerco di difendere una povera bambina dalla tua irruenza. (*Tiffney si alza lentamente; egli e Francesco sono ora di fronte; uno calmo, filosofo, imperturbabile. L'altro aggressivo, impaziente, arruffato*).

FRANCESCO (*guardandolo*) — Mi spiace di essere scortese con voi. Ricordo sempre un vostro vibrante discorso nella sala delle riunioni, tempo fa. Fu per noi la spinta ad andare in Spagna.

TIFFNEY — Se fu così, Francesco, ne dovrò ben rispondere alla fine. Ah; Francesco, perchè, perchè parliamo agli uomini invece di parlare solo e sempre a Dio, che tutto intende? E perchè, quando ci si parla, parliamo di tutto meno che di Dio? Il nostro dire è un ammasso di alghe e di rottami, raccolto da ruvide mani e portato entro stalle di presuntuosi animali per farne lettiera.

FRANCESCO — A tanto siete arrivato?

TIFFNEY (*sottilmente*) — Sono caduto veramente in basso Francesco.

FRANCESCO — Davvero? Sento che potrei piangere sulla vostra sorte.

TIFFNEY — Non sulla mia, Francesco, non sulla mia.

FRANCESCO — Se avessi un solo amico... una mano nella mia. Ma sono solo, terribilmente solo...

TIFFNEY — Sono io il tuo amico, Francesco.

FRANCESCO — Voi?

TIFFNEY — Sì. La tua anima è una lepre tra i ciottoli, come lo fu la mia.

FRANCESCO (*stringendosi i risvolti del suo abito*) — Voi... voi... mi comprendete, Tiffney, vero?

TIFFNEY — Per quanto mi è concesso, Francesco.

FRANCESCO — Il marcio è là, fuori, ed il popolo soffre. Marcio sociale, marcio economico, marcio

ecclesiastico... Usciamo, Tiffney, voi ed io, con lingue di fuoco. Raccogliamoli in un'unica violenta folla.

TIFFNEY — E poi, Francesco?

FRANCESCO — Poi? Formiamo un nuovo governo, un governo del popolo. (*Guarda Tiffney eccitato. Tiffney conserva la sua calma*).

TIFFNEY — Francesco, lasciami prima dire quanto il mio cuore sia con te.

FRANCESCO — Ne ero certo. Il popolo si inginocchiò davanti a voi, nella strada. Il popolo non dimentica.

TIFFNEY — Un momento, Francesco. Il popolo, al contrario, sempre dimentica.

FRANCESCO — Non dite questo.

TIFFNEY — Devo, Francesco. Tu dici: un governo del popolo. Tu, Francesco, non hai ancora l'età o l'amarezza dell'animo sufficienti per renderti conto che un governo è la cosa meno importante di una nazione. I governi sono sempre stati e sempre saranno separati dal popolo. Sono qualcosa di ottuso e distante, che impiega i propri giorni in vecchie fanfaluche e transitorie prove. Sei marinai delle Indie Orientali, di quelli con solo un panno alla cintola, seduti intorno a un tavolo zoppo in Dublino, potrebbero contribuire di più alla felicità delle persone di questo paese che non il migliore dei governi, anche se eletto dal vero popolo che tu compiangi.

FRANCESCO (*in collera*) — Questa è la dottrina di un uomo sconfitto. Non avete più un solo principio, allora?

TIFFNEY — I tuoi principi, Francesco, sono il moderno surrogato della fede. Essi non saranno mai capaci di cambiare l'acqua in vino.

FRANCESCO — Allora siamo, malgrado tutto, nemici?

TIFFNEY — Solo se sei tu a volerlo.

FRANCESCO — Allora rinunziate ai vostri dannati giochi di prestigio e uscite fuori con me a sollevare il popolo. Parliamo chiaro e forte. Al diavolo lo Stato, il Governo e la Chiesa ubbriaca di potere. Noi possiamo farlo.

TIFFNEY (*con aria di burla*) — « Perchè abbandonai la Chiesa di Roma » di Silvestro Tiffney... (*Egli ride stanco*) Un piccolo giro di vite, Francesco, e tu saresti stato un gesuita militante invece di un rivoluzionario di due canne. Fu tutto un puro caso, Francesco, ma tu non potrai mai capire. (*Tiffney si allontana*).

FRANCESCO (*seguendolo con lo sguardo*) — Dio... siete una larva d'uomo! Ve ne andate?

TIFFNEY — E di soppiatto, devi dire, Francesco. I governi possono cadere e le rivoluzioni divampare nella loro pazza ricerca della perfezione che non è di questo mondo, ma l'orzo deve essere seminato perchè noi si possa vivere. Pietro ce l'avrà con me... (*Tiffney esce. Francesco sta a guardarlo mentre cala la tela*).

atto 2°

La stessa scena, alcuni giorni dopo

E' il mattino.

(*Pietro è solo ed esamina un libro di conti. Francesco entra. Porta una grande scatola di cartone, che va a riporre nel sottoscala. Pietro lo osserva in silenzio per alcuni istanti*).

FRANCESCO — Vuoi qualche libbra di tè?

PIETRO — No.

FRANCESCO — C'è anche del riso e della lenticchia. Te ne posso dare un po'?

PIETRO — Ti ho già detto che non voglio sapere di contrabbando.

FRANCESCO — L'unico uomo onesto. Per questo il Signore non può dare Dundalk alle fiamme.

PIETRO — Sei una vera disgrazia. Cos'hai fatto l'intera notte fuori?

FRANCESCO — Non è affar tuo; ho trasportato merci attraverso il confine per conto di Andy Redfern e del futuro sposo della figliola.

PIETRO — Cosa? Di sua figlia?

FRANCESCO — Ho detto il futuro marito di Nora, il vecchio Cornelio Murdock di Ardee. Lo conosci quel disastro con i capelli crespi e le orecchie come cavoli di Bruxelles?

PIETRO (*alzandosi*) — Non è vero.

FRANCESCO — Il vecchio tasso mi ha offerto un whisky doppio e me l'ha detto.

PIETRO (*dominando la sua emozione*) — Cerchi di colpirmi, vero?

FRANCESCO (*osservandolo*) — Non credevo di far tanto male.

PIETRO — Credi di essere il solo ad avere dei sentimenti. (*Pietro si allontana*) Ma non importa.

FRANCESCO — Importa moltissimo invece se tu tieni a lei.

PIETRO — Cosa può interessare quello che voglio? Più presto me ne vado, più presto ognuno respirerà liberamente.

FRANCESCO — Questo non è vero per me. Io desidero che tu stia qui e difenda quello che è tuo.

PIETRO — Tu vuoi che io resti perchè la mia miseria ti serva di scusa per attaccare uomini politici e preti.

FRANCESCO — Se cercassi pretesti per quello, ne troverei a migliaia. Conosco il mio libro spagnuolo dalla prima all'ultima pagina.

PIETRO — Spagna, Spagna, Spagna. Vuoi metterti in mente che questa non è la Spagna?

FRANCESCO — Potrebbe ben esserlo, al modo come vanno le cose. Vedrai, alla fine.

PIETRO — Io non sarò qui, grazie a Dio.

FRANCESCO — Te ne andrai a Glasgow, immagino, come hanno fatto gli altri, tenterai di farti strada a gomitate per aver del lavoro ed un salario.

PIETRO — Si deve ben vivere ed i poveri non possono scegliere.

FRANCESCO — Ecco quel che mi fa bollire il sangue: la rovina ed il marcio che sono dappertutto qui. Se solo spuntasse l'alba del nuovo giorno di lotta, questa volta, non per nazionalismo e fisime celtiche e legami esterni, ma per il pane, per l'onore, la dignità, per avere il diritto di sorridere qualche volta, per quello di sposarsi, di avere dei bambini, per la vita!

PIETRO — Parla piano, per amor di Dio. Di là c'è il dottor Rafferty che visita Caterina.

FRANCESCO — Di nuovo?

PIETRO — Egli deve ogni mese riferire sul suo stato.

FRANCESCO — Ritieni che finiranno per portarla via?

PIETRO — Qualche volta lo desidero. Una avrebbe solamente allora la possibilità di andarsene via di qui. (*Pausa*) Martino Langley l'ama veramente.

FRANCESCO — Son lassù nel bosco, ora. (*Pausa*) A me quel giovane non va affatto.

PIETRO — E' una persona per bene e sarebbe un buon marito per Una.

FRANCESCO — Ma a me non piace.

PIETRO — Egli ritornerà presto alla scuola di Dublino. Una sarebbe felice là vedendo frotte di gente viva, invece di errare per queste colline da sola. (*Pausa*) Abbiamo avuto abbastanza disgrazie in famiglia...

FRANCESCO — Non crederai che Una...

PIETRO — Qualche volta mi passa per la mente... Una fuggirebbe... (*Pausa*) Lo sai che Andy Redfern vuol comprare il nostro fondo?

FRANCESCO — Redfern vuole tante cose.

PIETRO — Cosa pensi di fare al riguardo?

FRANCESCO (*freddo*) — Il fondo non è in vendita, Pietro.

PIETRO — Ma noi dobbiamo trecento sterline alla banca.

FRANCESCO — E quanto debbono loro a noi? A noi che viviamo su un pezzo di terra, dal Donegal al Kerry? Non portarlo in conto in danaro. Ma in sangue. (*Un colpo alla porta. Entra Sean Mulligan. E' un uomo di circa quarantacinque anni, un uomo a modo che ha sistemato la sua vita dopo una vampata rivoluzionaria. Ha un braccio inutilizzato*).

MULLIGAN — Bene tutti?

PIETRO — Oh, siete voi, Mulligan? E' la banca che vi manda?

MULLIGAN — Sì e no, Pietro; mi capite? Non son qui in qualità di funzionario. Sono capitato per caso. Lo sapete che hanno presentato domanda per ottenere un'ordinanza?

PIETRO — Siamo a questo? Cosa posso farci?

MULLIGAN — Non occorre che vi dica, Pietro, che questa faccenda dell'asta non è proprio di mio gusto. Non potreste trovare qualche modo per accordarvi con quella gente?

PIETRO (*indicando Francesco*) — Domandatelo a lui. (*Stanco e sfiduciato se ne va*).

MULLIGAN (*egli e Francesco si pesano scambievolmente con uno sguardo*) — Come va, Francesco? Stai bene?

FRANCESCO — Meravigliosamente. Vi sorprende? (*Pausa*) Siete venuto in bicicletta da Dundalk?

MULLIGAN — Sì.

FRANCESCO — Siete passato sulla strada di Carrick, presso le due collinette dove partecipaste alla scaramuccia con i Bruni nel 1920?

MULLIGAN — Cosa vai a ripescare, Francesco?

FRANCESCO — Cerco soltanto di ricordarvelo, Mulligan... Eravate un uomo allora, non l'umile servitore di un banchiere sanguisuga.

MULLIGAN — Ancora con quella solfa?

FRANCESCO — Quella solfa... non sapete trovare un'altra parola?

MULLIGAN — Maledetto il diavolo, ho perduto un braccio per la patria o no?

FRANCESCO — Cosa conta il braccio, Mulligan? Avete perduto il vostro spirito e lo sapete bene.

MULLIGAN — Ah, va all'inferno. Ho fatto il mio dovere. Ecco la mia medaglia. (*La mostra*).

FRANCESCO (*ridendo amaramente*) — E' tutto quello che vi hanno dato?

MULLIGAN — Lo so che non è molto, ma io ho bene il diritto di lavorare nel mio paese.

FRANCESCO — Il diritto di vendere all'asta i beni dei vostri concittadini per ordine dei vostri padroni.

MULLIGAN — Comunque, io posso dire di aver lottato per il mio paese. Non presi parte, in paese straniero, ad una lotta in favore della plebaglia rossa.

FRANCESCO — Le onnipotenti cinque sterline che guadagnate ogni settimana vi hanno ottenebrato il cervello a tal punto da non vedere che c'è un solo paese per schiavi come noi ed una sola lotta?

MULLIGAN — Non è musica per i miei orecchi questa. Qui c'è il mio braccio inutilizzato e lascio che esso parli per me.

FRANCESCO — E qui c'è la mia anca inutile. Ma non basta, Mulligan.

MULLIGAN — Ah, meglio piantarla, Francesco. Noi siamo appena due vasi di argilla. Vieni da Redfern a bere qualcosa con me?

FRANCESCO (*guardandolo*) — Povero diavolo... Come vi hanno ingannato, come vi hanno corrotto!... Io preferirei essere diventato cieco.

MULLIGAN (*scrollando le spalle*) — Ah; al diavolo... (*Pietro rientra*).

PIETRO — Ancora? Ora, Sean, sapete bene come stanno le cose. Chi è quell'uomo col cappello a cencio e l'impermeabile che siede sul muricciolo di cinta?

MULLIGAN — E' proprio quello che volevo dirvi. Egli è un incaricato della banca che ha il compito di assicurarsi che nessun animale od altro venga allontanato dal fondo. E' un uomo assolutamente innocuo e non darà alcun fastidio.

PIETRO — Capisco; bisogna soltanto sopportarlo.

FRANCESCO — Deve andarsene con voi, Mulligan.

MULLIGAN — Non è possibile, Francesco. Egli non dipende da me, ma dalla banca. (*Francesco zoppica verso il sottoscala, apre la porticina e prende*

una pistola; indi va fuori arcigno. Pietro e Mulligan si guardano, preoccupati).

MULLIGAN — Fa sul serio?

PIETRO — Lo conoscete quanto me.

MULLIGAN — E' meglio che io lo segua. E' il povero vecchio Mac Ginty; se egli vede soltanto un'arma gli viene un accidente.

PIETRO — Allontanatelo, Sean; garantisco io che nulla sarà toccato.

MULLIGAN — Sarà meglio far così. Dirò io in banca che ci si può fidare. (*Mulligan corre fuori. Entrano dal salottino il dottor Rafferty e Caterina. Il primo è un uomo di mezza età, un po' invecchiato, ha un umorismo facile e bonario*).

RAFFERTY (*a Caterina, conversando*) — Bene, Caterina. Abbiamo fatto una bella chiacchierata. E' proprio un piacere discorrere con voi.

CATERINA — Sono tutte bugie. Non credere una parola, Pietro, di ciò che dirà contro di me.

PIETRO — Ma no, Caterina, il dottore ha tanta simpatia per te. Non devi temere.

CATERINA — Come si può dimenticare quando le stelle ti fissano dall'ampio, vellutato arco del cielo? (*Al dottore*) Mi interroghi sul catechismo e vedrà come lo conosco.

RAFFERTY — Da quando ho lasciato la scuola non ricordo più una parola del catechismo.

CATERINA — Mi chieda cosa dirà Dio al peccatore.

PIETRO — Caterina, non infastidire il dottore. Dici sempre la stessa cosa. Va fuori e prepara il mangime per le galline.

CATERINA — Non posso ora. Ho qualcosa da fare. Dov'è quella corda che avevo? (*Ella guarda intorno e prende su una sedia una cordicella*).

PIETRO — Cosa devi fare con quella?

CATERINA — Debbo impiccare il cane.

PIETRO — Cosa?

CATERINA — La mamma ha detto che è diventato cieco. Me l'ha detto iersera, mentre ero intenta a mungere la mucca rossa con la stella bianca. « Caterina, ha detto, il vecchio Tim è diventato cieco ». « E' cieco, ha detto, ed i suoi occhi sono coperti dalle mosche. Impiccalo, ha continuato, sul grosso chiodo che è nella stalla, quello di cui ci servivamo per ammazzare i maiali quando c'erano gli inglesi ».

RAFFERTY — Non sarebbe meglio, Caterina, farlo uccidere da Francesco?

CATERINA — No. I fucili di Francesco sono sporchi di sangue, sangue maledetto. La mamma ha detto di impiccarlo e sarà impiccato.

PIETRO (*fingendo di seguirla*) — Hai ragione, Caterina. Ma le tue braccia non sono abbastanza forti. (*Prendendo la cordicella*) Lo farò io per te e sta certa che saprò impiccarlo.

CATERINA — Sul grosso chiodo, Pietro, quello dei maiali?

PIETRO — Su quello, Caterina. Lascia fare a me. Va intanto a preparare il mangime per i polli; io ti seguirò.

CATERINA (*guardando fuori*) — Piove. Ringraziamo Dio. Il canonico mi ha detto che la pioggia è formata dalle lacrime di Dio che piange sulle colpe dell'uomo da lui creato. (*Mentre va fuori*) Lavami, pioggia, lavami, lavami, lavami... (*Pietro ed il dottore si guardano*).

PIETRO — Il male si è aggravato, dottore?

RAFFERTY — La sua mente se ne va a poco a poco. Il terrore l'uccide. Ella non può dimenticare.

PIETRO — Potreste dichiarare, senza andar contro alla vostra coscienza, che le sue condizioni mentali non destano preoccupazioni?

RAFFERTY (*assentendo*) — Lo potrei... Ma non voglio nuocere ad alcuno, nè offendere la memoria di nessuno. Se lo desiderate, Pietro, non dirò niente finchè...

PIETRO — E' di Una che mi preoccupo.

RAFFERTY — Alludete al suo fidanzamento con il maestro?

PIETRO — Mi riferisco alla sua... mente. Penso al pericolo che...

RAFFERTY — Via, via, Pietro, pensate ancora a quello? Ma non vi ho già assicurato che Una è un essere perfettamente normale?

PIETRO — Mi date proprio una grande gioia dicendo così... (*Entrano, dandosi il braccio, Martino Langley ed Una, che porta un fascio di fiori. Sono molto eccitati*).

LANGLEY — Pietro, Una ha qualcosa da dirti.

PIETRO — Qualcosa di buono, spero.

UNA (*confusa*) — E'... nulla, Pietro. Martino scherza... Oh, c'è il dottore! Scommetto che non gli avete offerto neppure una tazza di tè.

RAFFERTY — C'è qualcosa di nuovo. Mostrami la lingua, Una. (*Egli esamina la lingua di Una con finta serietà*) Lo sapevo. E' fatta, Pietro!

PIETRO — Cosa?

RAFFERTY — Si è fidanzata.

UNA — Martino me ne ha dette tante, Pietro, che ho dovuto promettergli di sposarlo. (*Ridono tutti*).

RAFFERTY — Cosa avevo detto? Pietro, le darete tre compresse di aspirina al giorno e la terrete a letto per dieci giorni con una bottiglia di acqua fredda. (*Tutti ridono*).

UNA — Lo sapevo bene che tutti avrebbero riso. (*A Langley*) Te l'avevo detto. E' veramente sciocco. (*Nasconde il viso contro il petto di Pietro*) Fa accomodare tutti, Pietro, mentre io vado a preparare un po' di tè alla vecchia maniera. (*Pietro la accarezza*).

RAFFERTY — Per Dio, la fidanzata ha ragione. Siamo tutti diventati persone così serie e ciniche in questo paese che appena due si fidanzano cominciamo a ragliare come asini.

LANGLEY — Insomma, amici, ci fate le congratulazioni o no?

PIETRO — Ma, naturalmente, Martino. Qua la mano. (*Si stringono la mano*) Possiate entrambi vivere a lungo ed avere il meglio dalla vita.

RAFFERTY — Io dico: amen, Langley, ed aggiungo che se, passato il periodo di tempo prescritto ed autorizzato dalla Chiesa e dalla natura, avrete

bisogno dell'opera di un medico, quel medico sarò io. E ora debbo andare, Pietro. Ci rivedremo.

PIETRO — Grazie di... di tutto, dottore. (*Rafferty esce*) E' stata una grande notizia, Martino. Vorrei potervi dire quanto mi ha commosso.

LANGLEY — Ne sono lieto, Pietro. Ho desiderato Una dal primo momento. Noi faremo qualcosa di grande per il paese. Noi gli daremo qualche cosa, lo faremo migliore, più felice. Sono contento che Una sia quella adorabile ragazza che è.

UNA — Francesco è in casa, Pietro?

PIETRO — Era qui poco fa. Vuoi parlargli?

UNA — Desidero dargli io stessa la notizia. Voglio che anche lui sia lieto.

LANGLEY (*ammonendola*) — Una, sai bene che abbiamo già provato. Queste cose non lo interessano.

PIETRO — Meglio lasciarlo in pace, Francesco. Martino ha ragione.

UNA — Se egli volesse soltanto guardarmi con occhi buoni... Se mi dicesse soltanto che è contento... (*Entra Francesco. Ride di un riso forzato*).

FRANCESCO — Dio, che ridere! Avresti dovuto vederlo il vecchio Mac Ginty quando gli ho spianato contro la pistola. E' caduto al di là della siepe dicendo una serie di « Ave Maria » e di sante giaculatorie. (*Ridiventa serio appena vede Langley*) Oh, ci siete anche voi!

PIETRO — Ci sono novità, Francesco!

FRANCESCO — Cioè?

PIETRO — Riguardano Una. Ella sposa Martino. (*Francesco ed Una si guardano*).

FRANCESCO (*dopo una lunga pausa, commosso*) — E'... è vero, Una?

UNA — E' vero, Francesco. (*Un'altra pausa, indi Francesco si allontana zoppicando verso il salottino. Una gli corre dietro. Pateticamente*) Per piacere, Francesco, dimmi che sei contento, un po' contento, appena un poco.

FRANCESCO (*guardandola fisso*) — N...no... Come potrei...

UNA — Sarebbe tanto per me, Francesco. Io... voglio bene anche a te... Ti chiedo scusa per tutte le cose spiacevoli... Francesco, guardami.

FRANCESCO (*guardandola, in collera*) — Cosa sei per me? Va per la tua strada ed io andrò per la mia.

UNA — E' tutto quanto hai da dire?

FRANCESCO — Tutto. (*Una lunga pausa*).

UNA (*voltandosi a lui di scatto ed in collera*) — Oh, tu... tu... tu... quale parole posso avere per te? Quale parola?

FRANCESCO — La peggiore di tutte sarà la più gradita per me.

UNA — Come vorrei torturarti, scuoterti, percuoterti fino a quando tu sentissi qualche cosa, finchè un barlume di umanità spuntasse nei tuoi occhi! Io... io ti odio. Sarei capace di calpestarti!

FRANCESCO — Ora sei viva! Solo quando bolle il sangue si vive e la verità viene alle nostre labbra. Voltati e guarda a chi vuoi legare la tua vita! Guardalo, guardalo bene. E tu sei mia sorella, hai lo stesso mio sangue, io che ho scagliato una gamba contro l'impossibile. Tu... vergogna! (*Francesco esce. Una distoglie lo sguardo da lui*).

LANGLEY — Visto? Non hai voluto seguire il mio consiglio.

UNA — Avrei tanto desiderato che egli dicesse...

PIETRO — Non pensare più a Francesco. Non fosse altro per un riguardo a Martino.

UNA — C'è qualcosa in Francesco che... Non so... Non pensarci... E se non potessi?...

LANGLEY (*con durezza*) — Devi. Ho i miei doveri verso di te come tu hai i tuoi verso di me. Questo è uno dei tuoi.

UNA — Se dici così, allora... (*Caterina rientra guardando perplessa e alquanto smarrita*).

CATERINA — Cosa m'avevi detto di fare, Pietro?

PIETRO — Di preparare il mangime per i polli, Caterina. Hai fatto, invece, qualche altra cosa?

CATERINA — Ho lasciato uscire le mucche. Non ricordavo. Ma il signor Tiffney le sta facendo rientrare. Egli ha riso di me ed io ho riso di lui... Eravamo due grandi ombre che oscuravano la luce del giorno... eravamo due punti neri nell'occhio del Signore...

UNA (*gentile*) — Caterina, ho colto per te un po' di fiori sulle colline di Urney. (*Le mostra i fiori*).

CATERINA (*guardandoli*) — No. Non fiori. Non posso prenderli. Essi sono tutto colore e profumo e furtivamente entrerebbero in me facendomi dimenticare ogni cosa.

UNA — Ah! ma sono così belli, Caterina, e sono per te.

CATERINA — No. Se fosse ortica, allora la prenderei ed accosterei ad essa il mio viso ed il petto. Le punture mi farebbero ricordare ciò che potrei dimenticare.

UNA — Bene. Allora vuoi esprimermi la tua gioia nel sentire che Martino vuole sposarmi?

CATERINA (*guardando fisso Martino*) — Davvero? Ha detto che vuole sposarti?

UNA — Sì.

CATERINA — E' quello che dicono tutti. Non credergli. (*Ella afferra Una*) Anche lui ha detto le stesse cose a me. Egli promise, proprio allo stesso modo.

UNA — Ah, ma Martino non è come lui, Caterina. Egli è buono e caro.

CATERINA — Anche lui lo era... I suoi occhi avevane lunghe ciglia... e le sue mani erano dolci quando carezzavano i miei capelli... Ed era anche questa la stagione... quando il sole diventa caldo ed il Signore sonnecchia nel Suo smagliante trono. (*Caterina sale la scala lentamente gli occhi ed il viso torturati. Una guardia Pietro e Langley e quindi la segue mettendole teneramente una mano sulla spalla. Entrambe scompaiono*).

PIETRO (*con franchezza*) — E' bene che sappiate, Martino; di Caterina, intendo.

LANGLEY — Mi dispiace per Caterina, Pietro. Deve essere stata una donna piena di vita.

PIETRO — Sì, lo era. Fino a due anni or sono. Vi ha detto Una, della sua... disgrazia?

LANGLEY — Mi ha detto abbastanza per capire il resto. C'è altro da sapere al riguardo?

PIETRO — Niente che possa interessare da vicino voi ed Una.

LANGLEY — Mi assicurate che fu solo a causa di quella... disgrazia che la sua mente divenne... così?

PIETRO — Ve l'assicuro.

LANGLEY — Sarei molto preoccupato se ci fosse qualcosa di ereditario. Devo pensare al futuro, ai figli...

PIETRO — Potete domandarlo al dottor Rafferty.

LANGLEY — Mi basta quello che mi dite. Tornerò presto alla scuola di Dublino. Avrei piacere che Una venisse via con me.

PIETRO — La vita intensa di Dublino farà certamente del bene a Una. Qui è troppo tranquilla e chiusa in se stessa.

LANGLEY — Presto tutto ciò cambierà. Una ha soprattutto bisogno della compagnia di giovani sani, ansiosi di fare qualcosa di buono. (*Pausa*) Posso prendere accordo con il canonico per la celebrazione del matrimonio in Dublino?

PIETRO — Andremo insieme a parlargli domani. (*Pausa*) Io posso darvi ben poco, Martino: appena le vesti e qualche sterlina.

LANGLEY — Ciò non ha importanza, Pietro. Quelle che contano sono le qualità morali della donna. Quante cose sbagliate si dicono in questo paese.

PIETRO — Temo che siano ancora più sbagliate quelle che si fanno.

LANGLEY — E' a Francesco che penso, Pietro, e alla nociva influenza del suo esempio. Sento di essere personalmente impegnato a salvare qualcosa che appartiene all'anima di questo paese.

PIETRO — Non vi preoccupate di Francesco. Ognuno di voi due vada per la propria strada e dimentichi l'altro. Appena vi sarete sposati me ne andrò a Glasgow.

LANGLEY — La vostra è una vera fuga e non posso approvarla. (*Pausa*) Le condizioni di questo paese sono così difficili da costringervi a partire?

PIETRO — Tutto è marcio intorno a noi. La terra se ne va e, con essa, gli uomini.

LANGLEY — Se marcio c'è è il marcio delle influenze straniere e delle dottrine pagane. Un po' di tolleranza e di semplicità farebbero miracoli in questo paese. Se i cialtroni, che si fanno largo corrompendo la Chiesa ed il Governo, fossero tenuti in carcere fino a quando non si dichiarassero pronti ad uniformarsi alla regola, come si respirerebbe meglio! Di rado parlo così, Pietro, ma ora un'anima da modellare è affidata alle mie mani.

PIETRO — Dio vi sia di guida. In quanto a me, debbo andare. Debbo farmi una mia vita.

LANGLEY — La vita che vi attende in Inghilterra non sarà migliore, Pietro. E poi, ricordatevelo, esiliarsi dal proprio paese è sempre una colpa. E' come allontanarsi dal capezzale della propria madre nel momento in cui ella soffre di più. Qualsiasi giustificazione non toglie a quel nostro atto una ombra di viltà. (*Pausa. Con altro tono*) Vado a scrivere a mia madre. Dite ad Una che tornerò stasera e che si sbrighi a preparare il suo abito da sposa.

PIETRO — Glielo dirò. (*Langley esce. Pietro guarda dalla finestra, perduto nei suoi pensieri. Poi il suo sguardo cade sulla corda presa a Caterina. Egli la prende pensieroso e la esamina, come in sogno. Va a nasconderla sotto la panca presso la finestra. Francesco entra dal salottino, turbato. I fratelli si scambiano un'occhiata*).

FRANCESCO — Se n'è andato?

PIETRO — Tornerà.

FRANCESCO — C'è in quell'uomo qualcosa che lo fa assomigliare a un pidocchio. Che sarà?

PIETRO — Sei maligno e pieno di preconcetti.

FRANCESCO — Non è vero. In Spagna ho nutrito un odio inestinguibile per certi uomini, eppure vi era in essi qualche cosa degna di rispetto... Ma quell'uomo... quel... quel... Sentiremo la mancanza di Una.

PIETRO — Meglio sempre che averla qui come un'ombra perduta. (*Pausa*) Vado a chiamare il signor Tiffney per discutere con lui la situazione. Vuoi partecipare anche tu?

FRANCESCO — Se può essere utile. (*Una discende la scala lentamente*).

PIETRO — Dobbiamo discorrere un po', Una. Prepara le sedie intorno al tavolo, mentre vado a chiamare il signor Tiffney. (*Pietro esce. Francesco si volta e guarda Una che è ferma ai piedi della scala*).

FRANCESCO — Hai riposato?

UNA — Ho messo a letto Caterina. (*Pausa*).

FRANCESCO — Ci sentiremo molto soli dopo che tu... Io... io sentirò la tua mancanza, Una...

UNA (*accosta lentamente le sedie una alla volta, senza parlare*).

FRANCESCO — Posso dirlo... ora che stai per andartene... per non tornare mai più... C'è sempre stata tanta gentilezza in te... tanta dolcezza... forse era la donna che parlava in te... la donna che cammina a piedi nudi sopra le pietre... piangendo sulla sorte delle bestie ch'ella stessa ha aiutato a venire al mondo... volevo lo sapessi... io... io non volevo che tu andassi via senza saperlo...

UNA (*scoppia in pianto, le mani sul viso*) — Oh, Francesco, non dire... no... vorrei poter vedere in te mio fratello, il mio caro fratello col quale giocavo quando la mamma era viva...

FRANCESCO — Lascia andare... Io... io volevo soltanto che sapessi... prima che ti avessero allontanata da me... (*Entra Pietro seguito da Silvestro Tiffney e Paddy Ardee. Francesco ridiventa duro e li guarda con diffidenza. Una indica le sedie*).

PIETRO — Sedete, padre Tiffney. E sedete anche voi, Paddy.

PADDY — Grazie. (*Pausa*) E' un orribile tempo tutto sommato. Anche le stagioni sono andate all'inferno in questo paese. (*Tiffney e Paddy Ardee siedono*).

TIFFNEY — Ho già detto, Pietro, che non mi si deve chiamare « Padre ».

PIETRO — Voi per me siete sempre il mio padre spirituale. Desidererei avere un vostro consiglio.

Vuoi sedere anche tu, Francesco? (*Francesco siede. Una siede vicina a Tiffney. Improvvisamente appare Caterina alla sommità della scala*).

CATERINA (*scendendo, aggressiva*) — No, non venderete la terra di mio padre. Credete che non sappia quello che avete in animo di fare?

PIETRO — Vieni qui e siediti, Caterina, e stai a sentire.

CATERINA — Non voglio sentire niente. Mio padre e mia madre hanno vissuto qui, e qui morirono. Non ne venderete neanche un metro.

FRANCESCO — Ah, stai tranquilla e siedi. Nessuno venderà la terra, nessuno, finchè sarò qui io.

PADDY — Un'azienda agricola è certamente una orribile cosa. Meglio un sacco da zingaro sulle spalle e la grazia di Dio.

CATERINA — Tacete, Paddy Ardee, altrimenti le vostre frottole ci soffocheranno tutti.

PIETRO — Ora statemi a sentire una volta per tutte. (*Pausa*) Io mi trovo con le spalle al muro. Noi siamo in debito con la banca di trecento sterline ed essa reclama la vendita del fondo. Io non ho scorte, non ho macchine, non ho danaro, e nessuno mi farebbe credito. Paddy Ardee è l'ultimo uomo rimastomi ed anch'egli se ne andrà a fine settimana perchè ha trovato lavoro in città. Gli altri due se ne sono andati in Inghilterra la settimana scorsa, avendo ottenuto salari possibili. Cosa debbo fare? Desidero vivere mantenendo fede a tutto quello che mi fu insegnato da bambino. Voglio continuare a vivere credendo in Dio, nei fatti naturali, nel matrimonio, nei bimbi, nel ridere qualche volta. Ma so bene che se vado avanti così, diventerò un'erbaccia e finirò per non credere più a nessuna di queste cose. Ecco quel che temo, ecco perchè me ne voglio andar via. Ho detto quello che dovevo dire. (*Siede*) Avete qualcosa da suggerire?

PADDY — E' orribile, ecco quello che è, orribile...

FRANCESCO — Debbo aggiungere questo. (*Dà un pugno sul tavolo*) La nostra terra non andrà mai a finire in mano ai banchieri e agli imbroglioni.

CATERINA — Difendici, Francesco, noi siamo orfane. Difendi la terra del babbo.

FRANCESCO — Sta zitta, Caterina, e lasciami parlare. (*A Pietro*) Dico questo perchè tu conosca chiaramente il mio punto di vista.

PIETRO — E con questo? Qual è la via d'uscita?

TIFFNEY — Si potrebbe persuadere Paddy a rimanere?

PADDY — No, per Dio, non è possibile. Il lavoro dei campi è orribile, tira fuori dal corpo il sudore e la fame è sempre alle spalle mentre si traccia il solco.

TIFFNEY — Cosa c'è poi di così orribile?

PADDY — Non è mica la terra in se stessa, è la canaglia che domina il paese. Io sono un buon ciabattino e posso guadagnare tre sterline alla settimana a Dundalk ed avere un letto su cui distendermi di notte, invece dei quindici scellini che mi dànno qui e del giaciglio nel fienile, mentre frotte di graziosi animaletti si divertono a far le corse sul mio povero corpo.

CATERINA — Non hai il diritto di parlare, tu che hai per nome solo quello di una città che qualcuno ti ha dato per misericordia di Dio.

FRANCESCO — Zitta, tu.

PADDY — Ah, no, Francesco, ha ragione lei. Un piccolo uomo dagli occhi di furetto mi raccolse, nella città di Ardee, sulla soglia della sua casa, dove mi avevano abbandonato dopo avermi attaccata al bavaglio una busta con su scritto Paddy. E per Dio, disse allora l'uomo dagli occhi di furetto alla moglie, per Dio, disse, lo chiameremo Paddy Ardee.

CATERINA — Lo sapevo bene che è la spazzatura di una strada.

PADDY — E chi ti dice che io non sia il figlio del novantanovesimo barone di Mullahmant con oceani di sangue blu nelle mie vene? Potrebbe anche essere.

FRANCESCO — C'è una sola specie di sangue in questo mondo: sangue rosso ed un po' ne verrà sparso per difendere questa casa.

CATERINA — Bravo, Francesco. Impedisci che vendano la terra di mio padre.

UNA — Via, Caterina, non puoi tacere e lasciare che parlino gli uomini?

CATERINA — Ah, tu sei per gli uomini, vero? Perchè hai avuto una promessa di matrimonio. Anch'io ne ebbi una. Ma aspetta. Aspetta finchè la luna tramonti. Aspetta che la marea salga. Aspetta finchè il miele si muti in fiele.

PIETRO (*ad Una*) — Non badarci, Una.

UNA — Ora son pentita, Pietro, di aver detto di sì a Martino; resterò qui, invece, ad occuparmi di voi tutti.

PIETRO — Niente affatto. Tu andrai dove devi andare. Devi tirarti fuori da questa palude. Almeno uno di noi deve liberarsi.

PADDY — E' orribile quello che Caterina ha detto alla ragazza. Sposarsi è un fatto naturale. Anch'io, se avessi una piccola casa e qualche sterlina alla settimana, mi sposerei.

FRANCESCO — Che vorresti farne di una donna, tu?

PADDY — Quello che ne fa ogni uomo. E' possibile che un contadino, in Irlanda, debba sentirsi sempre dire in chiesa di pregare e mantenersi puro perchè Dio gli manderà una donna quando avrà finito di mettere in ordine il mondo e i pianeti?

PIETRO — Basta col divagare. Voglio sapere cosa dobbiamo fare.

CATERINA (*alzandosi, livida*) — So cos'hai nella tua dannata mente. Ma tu non venderai la terra di mio padre e la casa. Mai.

PIETRO (*calmandola*) — Va bene, Caterina, va bene.

CATERINA — Io so. E' stata nostra madre a dirmelo. Me l'ha assicurato. Io non tradirò la mamma. (*Si volta e sale la scala molto agitata*).

UNA — Andrò di sopra, Pietro, per calmarla.

TIFFNEY (*interponendosi*) — No. Sarà, invece, meglio che tu, Paddy, vada a dire al dottor Rafferty di venire qui.

PADDY — Subito, signor Tiffney. Debbo dirgli che Caterina sta male?

TIFFNEY — Digli soltanto di venire.

PADDY — Bene. (*Esce*).

TIFFNEY — Pietro, qualcosa non va con Caterina.

PIETRO — Ma Rafferty l'ha visitata oggi.

TIFFNEY — Fa niente. Quei disturbi possono peggiorare improvvisamente. Meglio assicurarsi.

FRANCESCO — Ah, tutti questi sentimentalismi e questa compassione... Perchè non le fanno un certificato e non la portano via dove può essere ben curata?

UNA — Come sei crudele!

TIFFNEY — Sei mai stato in un ospedale per infermi di mente, Francesco?

FRANCESCO — Non ancora, ma il vostro cuore ecclesiastico può sempre sperare.

TIFFNEY — Sono posti desolanti. Lo sono come gli asili per bimbi abbandonati nella Russia comunista.

FRANCESCO — Sono desolanti come quei tuguri nei quali i nostri bambini vivono nella città di Dublino?

UNA — Non capisco quello che dite. I vostri discorsi sono sempre incomprensibili per me. Andrò a preparare il tè nel salottino. (*Una si alza e va nel salottino portando un vassoio con le tazze. Francesco e Tiffney si guardano con aria di sfida, Francesco sconvolto, Tiffney filosoficamente*).

TIFFNEY — Una ha ragione. Noi siamo a galla e coloro che si mantengono a galla parlano sempre bene. La nostra libertà ci è stata donata, ma nessuno di noi ha mai accettato le responsabilità che quella libertà comporta. Essa avrebbe dovuto insegnarci a render prolifici i nostri sterili villaggi, a bandire per sempre la vergognosa scarsità di bimbi rendendo possibile il matrimonio ai nostri giovani, dando loro la possibilità di vivere, di amare, di pregare con dignità. Ma nulla di ciò è stato fatto.

FRANCESCO — Ora ammettete la realtà dei fatti. Proseguite, anche se ciò dovesse farvi male.

TIFFNEY — Ammetto tutto quello che tu ammetti, ma con una differenza. Tu, Francesco, vuoi rifare il mondo col ferro e col sangue, con le leggi e gli editti, bandendo Iddio; io non sono d'accordo.

FRANCESCO — Via, non divagate nell'infinito. Attenetevi ai fatti.

TIFFNEY — Dovremmo vivere di realtà? O di verità? I fatti sono il residuo dell'incendio dei secoli e diventano le fonti delle nostre cieche concezioni. Ma la verità è eterna e ci vien rivelata. Un bambino a piedi nudi nelle strade di Dublino è un fatto, un vergognoso fatto. Questa casa di cuori infranti è ancora un fatto. Cosa provano essi? Semplicemente che lo Stato è corrotto.

FRANCESCO — E non basta? Non giustificano il mio ideale comunista?

TIFFNEY — Ogni ideale, Francesco, il tuo incluso, dopo un po' degenera nella tirannia di ieri. Ecco perchè nessun sistema di riforme, di nessun governo, potrà di per se stesso annullare l'intrinseca iniquità sociale ed economica di questo o di qualsiasi altro paese. Impostori di ogni genere han sempre nascosto la verità, ma ci fu promesso che essi non prevarranno.

FRANCESCO — Essi hanno sempre prevalso. Lo potete negare?

TIFFNEY — Solo apparentemente, solo per i nostri deboli occhi... Proprio come il fanciullo a piedi nudi di Dublino o colui che va a caccia di un seggio in un consiglio, o il sacerdote che impiuma il suo nido nel nome della Chiesa eterna. Provano ben poco ed, alla fine, non sono pericolosi.

FRANCESCO — Così. Ora ci conosciamo bene. (*Ride amaro*).

PIETRO (*saltando su*) — Guardate! Dio supremo, guardate il fumo. (*Nuvole di fumo vengono dalle scale. Si ode la stridula risata di Caterina*).

FRANCESCO — Quella pazza ha dato fuoco alla casa. Se le fiamme raggiungono il tetto è finita... Corriamo, corriamo. (*Pietro corre di sopra e batte alla porta. Francesco lo segue portando due secchi d'acqua. Una accorre e Tiffney la cinge con un braccio*) .

PIETRO (*gridando*) — Apri, Caterina; apri la porta.

FRANCESCO — Sfasciala, quella maledetta porta!

UNA — Povera Caterina... povera Caterina...

TIFFNEY — Non temere, Una, tutto si aggiusterà. (*Si ode il rumore della porta violentemente sfondata*).

CATERINA (*piangendo*) — La mamma me l'ha detto, la mamma mi ha detto di farlo. « Bruciala, Caterina » - mi ha detto - « bruciala, prima che vengano gli agenti ». Così ha detto. Così ha detto. (*Pietro, appena il fumo si dissipa, appare portando sulle braccia Caterina. Entra di lato il dottor Rafferty*).

RAFFERTY — Paddy mi ha detto che... (*Vedendo Caterina*) In nome del Cielo, cosa accade? (*Pietro adagia Caterina su una sedia. Ella è completamente alterata. Una le dà da bere*).

TIFFNEY — La sua povera mente, Rafferty, le ha suggerito di salvare la casa bruciandola. C'è qualche novità, qualche brutta novità, temo...

RAFFERTY — Comincio a pensare che non vi sia altro da fare. (*Si avvicina a Pietro e Caterina*) Come vi sentite, Caterina?

CATERINA — E' stata la mamma a dirmi di farlo.

RAFFERTY — Lo so, Caterina. Nessuno vuol farvene colpa.

UNA (*in lacrime*) — Un altro sorso, Caterina? (*Una avvicina il bicchiere alle sue labbra*).

CATERINA — Vuoi che ti racconti una storia, Una, quella dell'uomo nero, con un cappellaccio nero e zoccoli come quelli di una mucca?

UNA — Non ora, Caterina; me la racconterai stasera quando andremo a letto.

CATERINA (*come in sogno*) — « Chi inganna uno dei miei piccoli... ». (*Francesco discende riportando i secchi vuoti*).

FRANCESCO — Tutto è a posto ora. E' spento. Bruciavano le tende ed un pacco di vecchie carte.

PIETRO — Fate quel che dovete fare, dottore. E se è necessario, non badate ai mezzi... (*A Tiffney*) Avete capito quel che voglio dire?

TIFFNEY — Sì, Pietro. Dio ci aiuti tutti...

RAFFERTY — Si deve, si deve farlo, Pietro.

PIETRO (*con emozione*) — Non... non fate venire di nuovo il carro nero, dottore. Io, io non potrei sopportarlo...

RAFFERTY — C'è la mia macchina alla porta. (*A Caterina con gentilezza*) Caterina, avete bisogno di andare un po' all'aria aperta. Pietro ed io ed il signor Tiffney vi accompagneremo a fare un bel giro; passeremo per Urney ed Arrendell.

CATERINA (*scostandosi da Pietro*) — No. La mamma mi ha avvertita. Una casa invasa dalle fiamme, ha detto, è migliore di una casa piena d'ombre.

RAFFERTY — Ma andiamo solo a vedere il tuo amico, il Padre Reenan, quello che ti diede le medaglie e le sante immagini.

CATERINA — Verrò se Una mi dirà che non sono menzogne. Una ha ancora la grazia di Dio.

PIETRO — Diglielo, Una.

UNA — Io... non posso... io non posso.

FRANCESCO — Devi. Devi renderti conto. E' necessario.

UNA — Caterina, Pietro non... non ti mentirebbe.

CATERINA — Allora andrò. Una non direbbe così se... (*Una scoppia in pianto*).

RAFFERTY (*prendendo l'altro braccio di lei*) — Appoggiatevi, Caterina. Andremo proprio a fare un bel giretto. (*Caterina attraversa la stanza sostenuta da Pietro e da Rafferty. Il gruppo si trova faccia a faccia con Tiffney. Questi e Caterina si guardano*).

CATERINA — Interrogatemi sul catechismo, signor Tiffney.

TIFFNEY — Quando tornerai, Caterina.

CATERINA (*in collera*) — Interrogatemi, altrimenti vi strapperò il vestito. Domandatemi: « Cosa dirà Cristo al peccatore? ».

RAFFERTY (*sottovoce*) — Meglio assecondarla.

TIFFNEY — Va bene, Caterina. « Che dirà il Signore al peccatore? ».

CATERINA (*alta la testa, gli occhi spalancati e torturati lentamente, con patetica declamazione*) — Cristo dirà al peccatore: « Allontanati da me, tu colpevole, e sii dannato al fuoco eterno ». (*Ella abbassa la testa e dice lentamente*) Era proprio questo periodo dell'anno e mio padre gettava il seme e il sangue selvaggio si scagliava contro Dio... (*Pietro e Rafferty la spingono fuori. Francesco la segue con lo sguardo come se fosse divenuto di sasso. Tiffney segue lentamente il gruppo. Una si copre il viso con le mani. Improvvisamente allarga le braccia e grida piangendo*).

UNA — No, no... (*A testa bassa*) No, no, no, no, no... (*Francesco lentamente si ridesta e la guarda*).

FRANCESCO (*con irritazione ed amarezza*) — Quelle sono le pastoie infernali con le quali serrano le nostre vite. Schiavitù e penitenza e fuoco dell'inferno se non si obbedisce. Questo hanno fatto con Caterina. Lo stesso stanno facendo a tutti noi...

UNA — Oh, Francesco, Francesco. Io... io non posso sopportarlo... io non posso sopportarlo... (*Un'ombra di pietà scende sul volto di Francesco. Ella solleva verso di lui il viso piangente ed egli è per la prima volta vinto dall'emozione*).

FRANCESCO (*quasi in sussurro*) — Una... (*In un attimo ella è tra le sue braccia, la faccia contro il suo petto. Egli la cinge teneramente con le braccia e si guarda intorno, come se temesse di essere derubato di questa unica piccola tenerezza. Con le labbra tra i suoi capelli*) Su, su. Piangi pure se vuoi. Cos'è per me? Ho visto centinaia di donne impazzite a Madrid che portavano sulle braccia i figlioli morti, mentre noi si tenevano indietro i bastardi. Non giova piangere, Una... Ci vuole del sangue, del sangue... (*Francesco guarda, turbato, i capelli di Una, mentre cala la tela*).

■

atto 3°

La stessa scena, alcuni giorni dopo

QUADRO PRIMO

(*Sul tavolo si vede una grande valigia, aperta e quasi piena; vicino siede Pietro che ha davanti a sè un libro di conti mentre conta biglietti di banca e danaro spicciolo che trae da una vecchia cassettina. Sul tavolo ci sono due lettere aperte. Pietro è vestito per viaggio, con colletto e cravatta. Paddy Ardee entra con in mano le redini della cavalla, che pone in un angolo*).

PADDY — La cavalla è a posto e le ho dato da mangiare. E le mucche sono sistemate per la notte. Avete visto Una per caso?

PIETRO — E' andata in città per acquistare il suo abito. Cosa volevi da lei?

PADDY — Niente. Era solo per vedere se fosse per caso avanzata una goccia di tè.

PIETRO — Sempre a chiedere del tè, vero?

PADDY — La colpa è del mio stomaco orribilmente secco. (*Vedendo la valigia*) State per andarvene?

PIETRO — Sì, vado via.

PADDY — Perchè tanta fretta? Non vi sarete mica dimenticato del mio danaro, no? Anch'io vado via stasera.

PIETRO — Come potrei dimenticare se non fai che ricordarmelo? Ecco il tuo danaro.

PADDY (*prendendo i biglietti e le monete con precauzione*) — Che cosa orribile il danaro! Ha ridotto in polvere il mondo intero. Ci vorrà ancora del tempo prima che arrivi l'autobus per Dundalk. (*Prende la teiera dal focolare e la scuote*) Sì... ce n'è ancora una goccia. Sarebbe buttata via in ogni modo... (*Egli si versa il tè, lo inzucchera e quindi vi mette il latte. Indi siede su uno sgabello mentre Pietro continua a fare i conti. Frattanto è entrato*

Francesco portando una grande scatola di cartone che pone sulla panca).

PIETRO (*rassegnandosi*) — Ancora di quella roba...

FRANCESCO — E con questo?... Mi piace intimorire i bastardi... E' come se mi liberassi da questa prigione. Vivo un poco di nuovo... (*Tira fuori dalla tasca la rivoltella e va zoppicando a deporla nel sottoscala*).

PADDY (*impaurito alla vista dell'arma*) — Dio ci salvi e ci protegga... è una... una cosa orribile, una pistola. (*Francesco si accosta a Paddy che si accinge a bere il tè*).

FRANCESCO — Cos'hai da borbottare?

PADDY (*ha paura*) — Io... io non ho neppure respirato.

FRANCESCO — Dai qui. (*Prende dalle mani di Paddy la tazza e getta via il tè*) Tè, tè, tè. Che diavolo farai quando tutto il tè del mondo sarà stato consumato?

PADDY — Via, Francesco, non farmi paura.

PIETRO — Francesco, desidero parlarti. Lascia andare quel fannullone ed ascoltami.

FRANCESCO (*voltandosi*) — Che c'è? (*Paddy Ardee si abbandona su una sedia e si addormenta a bocca aperta*).

PIETRO — Ho ricevuto una lettera da Cornelio Flanagan. Dice che se stasera parto per Glasgow, egli sarà in grado di trovarmi subitó lavoro in un cantiere navale di quella città.

FRANCESCO (*dopo una pausa*) — Tutto va a rotoli ormai. Cosa può importarmi?

PIETRO — Io ho fatto del mio meglio. Non posso fare di più. Questa è arrivata con la posta del pomeriggio. (*Dà a Francesco un foglio azzurro*).

FRANCESCO — Cos'è?

PIETRO — Non puoi leggere? La banca ha ottenuto una sentenza con cui si ordina la vendita all'asta della casa e del terreno.

FRANCESCO — Una volta c'erano gli Yeomen, poi vennero i Bruni; ora è la volta delle Banche. Il male ha molti nomi. Accendi la tua pipa con questo.

PIETRO — Se avanzerà qualcosa dal ricavato della vendita dopo aver pagato la banca, desidero venga diviso tra te ed Una. Io non voglio niente.

FRANCESCO — Non ci sarà nessuna vendita.

PIETRO — Sai bene che la banca farà intervenire la polizia e, se occorresse, anche la truppa, per tutelare i suoi interessi.

FRANCESCO (*arcigno*) — Lo so. (*Si guardano*).

PIETRO (*semplicemente*) — Sei proprio sicuro che sia la casa a preoccuparti? Tu sei in attesa che scorra del sangue fin da quando sei tornato da quella dannata Brigata di Spagna. Spasimi dal desiderio di risentire quelle tue diaboliche armi. Non è questo che ti spinge?

FRANCESCO — Può darsi. Uscire da questa tomba... vivere di nuovo, respirare, gridare, assaporare il sangue... bruciare come una torcia... Ebbene? Vuoi le mie scuse, tu che prepari le fosse?

PIETRO — Ma non vedi che ti uccideranno? Sei cieco? La vita può essere dura, ma è preziosa.

FRANCESCO — La vita non è mai preziosa, eccetto per gli uomini da poco che temono di perderla. Quando la vita diventa preziosa per un popolo, esso imputridisce e perisce.

PIETRO — Non bisticciamo. Noi andiamo per vie diverse. Non è probabile che ci incontreremo ancora... Mi vuoi fare una promessa prima che io vada? Vuoi interessarti perchè il matrimonio di Una con Martino Langley avvenga in ordine a Dublino?

FRANCESCO — Se Una è sempre della stessa idea, prometto.

PIETRO — Ella lo ama ed egli sarà per lei un ottimo compagno.

FRANCESCO — Ecco quello che pensi perchè a scuola ti è stato inculcato il rispetto per le cose di poco valore. Povera Una!... Ella dovrà sopportare da un lato il piccolo tiranno e dall'altro il servile parassita, e sarà condannata a non più vivere eccetto quando il bigotto lustrascarpe russerà al suo fianco. Avrei augurato ben diversa fortuna ad Una... ben diversa... (*Con subitanea veemenza*) Ma cosa può importarmene? Nulla... (*Guardando Paddy*) Pover'uomo, addormentato nelle braccia del Signore con la bocca aperta, mentre il mondo sta per esplodere... (*Egli appoggia la testa contro la cappa del camino. Pietro aggiusta la sua valigia e va riempendola. Una entra di corsa portando una grande scatola. E' rossa ed eccitata. Corre verso Pietro, mentre Francesco non si volta neppure*).

UNA — Pietro, mi ucciderai e farai bene... Ho speso tutto il danaro.

PIETRO (*con calore*) — All'inferno il danaro, Una. Tu sei felice. Come è andata?

UNA — L'ho comprato da Tobin. M'ero già decisa per uno di minor prezzo, ma quando mi hanno mostrato questo abito, non ho saputo resistere. Mi perdoni?

PIETRO — Stupida. Non ho niente da perdonarti. E' solo una piccola parte di quanto avresti dovuto avere se le cose fossero andate diversamente. Lasciami vedere piuttosto.

UNA — E' magnifico, è... è straordinario. Oh, ma che vergogna e quale leggerezza la mia di impazzire per fronzoli ed abiti mentre tu stai per allontanarti per sempre.

PIETRO — Non vado mica via per sempre. Solo pochi anni starò lontano. Ed ora, fuori l'abito. (*Ella apre la scatola e ne vien fuori un abito da sposa di satin bianco con velo, che mostra al fratello estatico. Pietro lo osserva*).

UNA — Dimmi qualcosa, Pietro. Dimmela per favore.

PIETRO — E' meraviglioso, Una. E' il più bello che abbia visto in vita mia.

UNA (*corre verso di lui e lo abbraccia*) — Grazie, Pietro; grazie per tutto, ora e sempre. (*Ancora stretta a Pietro, ella guarda furtivamente Francesco, che non mostra di interessarsi. Pietro va in aiuto*).

PIETRO — Non ammiri l'abito da sposa di Una, Francesco? (*Francesco si volta lentamente. Una lascia Pietro e mostra con timidezza l'abito a Francesco*).

UNA — Ti piace, Francesco? E' il mio... mio abito da sposa.

FRANCESCO (*accostandosi lentamente a lei*) — E' graziosissimo, Una... (*Lo tocca con tenerezza*) Qualcuno ha ideato quest'abito in un momento di felicità, Una, e l'ha realizzato come un sogno. Ecco come nascono le cose belle.

UNA — Ed allora io, Francesco, avrò su me il sogno di qualcuno. (*Pietro, lieto, esce verso il salottino*).

FRANCESCO — Sì. E chiunque egli sia stato, egli vide te nel suo sogno e tu non avevi nome, nè razza... Ma non importa.

UNA — Grazie, Francesco, per quel che m'hai detto. Sei davvero il mio fratello, ora... (*D'impulso gli butta le braccia al collo*) Oh, se anche tu potessi stringerti alla ragazza del tuo cuore e dirle « Ti amo, ti amo, ti amo ». (*Egli la tiene alla cintola e la guarda teneramente*).

FRANCESCO — Già... Essere un altro Mulligan, disciplinato e sottomesso...

UNA — Ah, no, Francesco, non quello... ma essere innamorato così come io lo sono...

FRANCESCO — Io amo.

UNA — Ah, ma tu ami le leggi sociali ed altre cose terribili. Io invece amo quelle poco sagge...

FRANCESCO (*lascia Una lentamente, mentre Pietro rientra portando alcune camicie che mette nella valigia*).

UNA — Pietro, vado a preparare qualche panino per il viaggio.

PIETRO — Ottima idea, Una, anche perchè ho pochi soldi da spendere.

UNA — Farò tutto in pochi minuti. Dopo, verrò ad accompagnarti alla stazione.

PIETRO — Benissimo. Ma devi promettermi di non piangere.

UNA — Te lo prometto. (*Una va in camera da pranzo con un coltello ed altre cose. Pietro si rivolge a Francesco con animo grato*).

PIETRO — Sei stato buono, Francesco.

FRANCESCO (*lentamente*) — Ho i miei momenti, Pietro...

PADDY (*svegliandosi*) — Chi mi dice che ora è?

PIETRO — Sono quasi le cinque.

PADDY — L'autobus non passerà prima delle sei. E' una orribile attesa a stomaco vuoto... Se ci fosse almeno una goccia di tè, che altri non beve...

FRANCESCO — Eccolo di nuovo con il tè... (*Severo*) Alzati e prepara da solo il maledetto veleno.

PADDY — Certo, lo farei e come, avutone il permesso; solo che non è faccenda da uomo preparare il tè. (*Si alza con pigrizia e si accinge a preparare il tè. Entra Andy Redfern. Egli è eccitatissimo, ma cerca di dominarsi. La sua voce è aspra*).

REDFERN — Buongiorno a voi. (*Mentre Pietro e Francesco lo guardano*) Vai via, Pietro?

PIETRO — Sì.

REDFERN — A Glasgow, ho sentito.

PIETRO — Può darsi.

REDFERN (*con uno scatto*) — Ti prego di rispondermi con un sì o un no.

PIETRO — Che diavolo può importarvene? Non sono mica affari vostri.

REDFERN — Può darsi che lo siano. Vai via solo?

PIETRO — Se vado via solo?

REDFERN — Già. (*Pietro guarda stupefatto Francesco e quindi ancora Redfern*).

PIETRO — Avete bevuto troppo, oggi, Redfern.

REDFERN — Voglio una risposta.

PIETRO — Siete in collera perchè non ho voluto vendervi il fondo, nè accettare di lavorare per voi con una paga da schiavo.

REDFERN (*facendo schioccare le dita*) — Lascia andare il fondo. L'ho in tasca e dovresti saperlo. (*Dà colpetti sulla tasca*).

FRANCESCO (*con fredda asprezza*) — Attento, Redfern!

REDFERN — Voglio una risposta.

PIETRO — C'è una sola persona al mondo di cui avrei desiderato la compagnia, Redfern, ma voi avete messo a posto le cose per entrambi. Fa niente. Starò benissimo solo.

REDFERN — Non ne sono così certo, no davvero.

PIETRO — Ma, insomma, dove diavolo volete arrivare?

REDFERN (*eccitato puntando un dito*) — Debbo ringraziare te per mia figlia. Ella è qui con te, nascosta. So quello che avete in animo di fare. Di tutti i mascalzoni...

FRANCESCO — Ho detto: attento, Redfern!

REDFERN — Attento, un corno. Dov'è Nora? (*A Pietro*) Tu lo sai. E lei ha preso trecento sterline del mio denaro. (*Francesco ride*).

PIETRO — State a sentire, Redfern. Io non vedo Nora da oltre una settimana.

REDFERN — Sei un bugiardo.

PIETRO — Bisogna che mi trattenga, altrimenti ve ne darei tante. Ma voi siete sempre e prima di tutto suo padre. Ve ne volete andare ora? (*Una rientra portando i panini*).

UNA — Che succede? Cosa vuole qui Andy Redfern?

PIETRO — Dice che Nora è scappata di casa con trecento sterline e che si trova qui.

REDFERN — E lo ripeto. Cercherò in tutta la casa.

PIETRO — Avanti, dunque. Cercate.

FRANCESCO — Guardatevene bene, Redfern.

REDFERN — E' il mio diritto; il mio diritto di padre.

FRANCESCO — I vostri diritti non mi impediranno di piantarvi una pallottola tra i denti sporgenti se solo vi azzardate.

REDFERN — Non immischiartene, Francesco. Non ce l'ho con te. Noi due siamo buoni amici e ci aiutiamo a vicenda.

FRANCESCO (*arcigno*) — Noi ci serviamo l'uno dell'altro. Voi vi servite di me per i vostri scopi ed io di voi per i miei.

REDFERN — Dovrei averlo capito che tu sei della stessa razza. Va bene, allora. Prendila come vuoi e va all'inferno anche tu.

UNA (*correndo presso Francesco*) — Per carità, Francesco, non dire una parola. Tira fuori quella

mano dalla tasca. (*Afferra la mano di lui che stringeva già la pistola nella tasca*).

FRANCESCO — Non preoccuparti, Una. Se non gli ho sparato contro fino ad ora, non lo farò più.

UNA — Tornate a casa, Redfern. Nora non è qui. Sono stata a Dundalk questa mattina e l'ho vista in via Emmet.

REDFERN — Dov'era? Cosa faceva?

UNA — Faceva semplicemente delle compere e probabilmente ora sarà a casa. Comprava un abito nuovo da Tobin.

REDFERN — Ma non aveva bisogno di un nuovo abito. Il mio danaro, le mie trecento sterline, frutto di tanto lavoro e raggranellate soldo a soldo. Ed una figlia disgraziata va a sciuparle in cianfrusaglie.

FRANCESCO — Cosa farà ora per la sua donna il vecchio Cornelio Murdock?

UNA — Francesco, per favore. Tornate a casa, Andy Redfern. Vostra figlia ha ventisette anni e sa guardarsi da sè.

REDFERN — Già, la disgraziata. Capace di rubare il danaro a suo padre.

PIETRO — E' quello che vi meritate. L'avete sempre trattata male, quella povera ragazza.

FRANCESCO — Non ha fatto per oltre quattro anni la commessa nella vostra bottega, senza paga? Ha preso quel che le spettava.

REDFERN — Vi ha mentito.

FRANCESCO — Se ha mentito, la vostra vita e la vostra casa hanno fatto della ragazza una bugiarda. Dovunque ella sia ora, respira, si sente pura, si sente viva. Si è liberata, e per la prima volta in vita sua. Spero che non riuscirete a riprenderla.

REDFERN — Che tu sia dannato. Io, per Iddio, io...

FRANCESCO — Voi, cosa?

REDFERN (*padroneggiandosi*) — Non ho niente da dirti. Il canonico mi ha detto chi sei.

FRANCESCO — Ed io ho detto chi siete voi. Ma è ora che ve ne andiate, no? L'odore della vostra falsa morale mi mozza il respiro.

REDFERN — Non ho ancora finito. C'è ancora la vendita... la bella vendita all'asta della proprietà Mac Elroy. (*Eccitato e rosso in viso, Andy Redfern esce di corsa, mentre Francesco ride amaramente*).

PIETRO — E' enorme!... Nora fuggita. Aveva sempre tanta paura di lui.

UNA — Vorrei che fosse venuta da te, Pietro.

PIETRO — Chi può avere interesse a me? Nora non dovrà andare troppo lontano per trovare un uomo migliore di me. Non parliamo di ciò... lasciamo andare...; dovrei essere già partito a quest'ora. Sei pronta, Una?

UNA — Metti questi panini in saccoccia; vado a prendere il mio cappotto. (*Una va nella sua stanza. Pietro e Francesco si guardano*).

PIETRO — Allora, debbo dirti addio, Francesco.

FRANCESCO — Già...

PIETRO — Non è troppo duro dirsi addio tra noi; non siamo stati mai molto uniti.

FRANCESCO — Tu mi sei stato di grande aiuto, debbo dirlo. Ho desiderato di ricambiarti in qualche modo, ma non ci sono riuscito.

PIETRO — Non mette conto parlarne ora...

FRANCESCO — Per me è importante, invece. Tu... tu volevi Nora Redfern, vero?

PIETRO — Più di ogni altra cosa... Ma lasciamo andare.

FRANCESCO — Lei... ti ha preceduto, Pietro. La troverai a Belfast, nel ristorante Danny presso il porto; ti aspetta.

PIETRO (*stupefatto*) — Tu... tu... dici una bugia.

FRANCESCO — No... ho preso io gli accordi. (*I fratelli si stringono forte la mano*).

PIETRO — Magnifico... io...

FRANCESCO — Non dire nulla.

PIETRO — No... (*Una torna correndo*).

UNA — Sei pronto, Pietro?

PIETRO (*lasciando Francesco e afferrando il braccio di Una*) — Andiamo... andiamo. Ora non posso permettermi di essere in ritardo. Io...

UNA (*mentre egli la spinge verso la porta*) — Cosa è successo, Pietro? Cosa?

PIETRO — Te lo dirò per strada. (*Dalla porta guarda ancora Francesco*) Tu... tu sarai impiccato, Francesco.

FRANCESCO — Ucciso da un colpo d'arma, Pietro. Impiccato muore uno schiavo. (*Pietro scompare di corsa con Una. Francesco cammina per la stanza senza scopo finchè si ferma a guardare Paddy Ardee che dorme. Ironicamente*) « Dopo Dio amo te, Irlanda adorata, mia patria... ».

PADDY (*svegliandosi*) — Dicevi a me, Francesco? Io... io ho un sonno orribile e lo stomaco è secco.

FRANCESCO — A cosa stai pensando?

PADDY — A niente.

FRANCESCO (*prendendolo per il colletto*) — Lo sai che Pietro ha lasciato questa casa per sempre ed è andato in una bocca d'inferno chiamata Glasgow? Lo sai che migliaia di altri Pietro stanno facendo la stessa cosa? Lo sai che banche ed interessi costituiti posseggono quasi tutta la terra di questo paese? Lo sai che un dottore afferma che ventimila persone in Dublino vivono con mezzo scellino al giorno? E che egli si è dichiarato stanco di somministrare medicine a bambini che sono destinati a morire di fame? Lo sai tutto questo?

PADDY (*guardandolo atterrito*) — Ah, certo, è orribile, Francesco, orribile, orribile... Il... il paese è tutto in un orribile stato... e guarda me, Francesco, guarda me e dimmi se non è insopportabile che io non debba sapere neanche chi sono.

FRANCESCO (*lo lascia con un'ultima spinta*) — E chi è ognuno di noi?... Noi andiamo su e giù, su e giù, su e giù... (*Entra Martino Langley fumando pigramente una pipa. Francesco lo guarda con grande durezza*).

LANGLEY — Salve, Francesco.

FRANCESCO — Salve...

LANGLEY — Sempre in cerca del miglior modo per sistemare il nostro vecchio globo?

FRANCESCO — Se debbo sopportare la vostra presenza, risparmiatemi almeno il vostro spirito.

LANGLEY — Vi risparmierò volentieri anche la mia presenza se mi direte dove posso trovare Una.

FRANCESCO (*indicando Paddy*) — Là c'è l'Ufficio Corkiano d'Informazioni. (*Francesco siede*).

LANGLEY (*con uno scatto*) — Dov'è Una?

PADDY — E' andata alla stazione con Pietro.

LANGLEY — L'aspetterò qui se me lo permettete.

FRANCESCO (*legge un giornale e lo ignora completamente. Langley siede e fuma, un occhio sempre fisso su Francesco*).

LANGLEY (*dopo una pausa*) — Non si potrebbe, Francesco, parlare un po' amichevolmente noi due, visto che presto saremo della stessa famiglia?

FRANCESCO — Ci vuol molto più del vostro maledetto matrimonio, Langley, per unire con vincoli così importanti due persone come noi.

LANGLEY — Siete proprio deciso a non essermi amico? Non è stato Chersterton a dire che se gli uomini non possono andar d'accordo dovrebbero almeno creare una sopportabile atmosfera di compromessi?

FRANCESCO — Io posso sempre sopportare un uomo come Chersterton, purchè non venga citato da uno come voi.

LANGLEY (*alzandosi*) — Ciò è offensivo. Io vivo una vita di lavoro che, oltretutto, è utile al paese.

FRANCESCO (*si alza e si avvicina a lui*) — Voi non avete una vostra vita. O, per lo meno, sono altri a guidarla. La guidano gli uomini che trafficano per imporvi di allevare schiavi per le loro esigenze. La guidano i politici sollecitando il vostro concorso per narcotizzare la generazione che sorge. La guidani i preti obbligandovi a inculcare col bastone la Fede nei ragazzi. E tutti vi danno poi tante e tante pedate che voi finite per gemere « peccavi » anche nel sonno... (*Con freddo sarcasmo*) « La sopportabile atmosfera di compromessi » di Chersterton... Per amor di decenza, lasciate in pace Chersterton. (*Francesco va verso la porta ed esce. Paddy lo segue con lo sguardo, impaurito. Langley è in gran collera*).

LANGLEY — Qualche diavolo s'è impossessato di quel ragazzo...

PADDY — Le sue parole scottano come carboni ardenti. Ha la testa in fiamme, ecco quello che ha. Seguirà la sorte di Caterina.

LANGLEY — Niente di tutto ciò. Egli è soltanto amaro.

PADDY — Amaro un cavolo! Non sono mica stato qui per sei anni con gli occhi nel taschino del panciotto. Di certo, questa è la più stramba famiglia al cui servizio io sia stato. Guardate la madre.

LANGLEY — Cosa c'è da dire sul suo conto? Non è morta?

PADDY — E' morta dopo che... l'ebbero portata via. Era inferma di mente. Non entrò un giorno in chiesa mentre si celebrava la messa e, avvicinatasi all'altare, non disse ad alta voce: « Buongiorno, Dio, ma è proprio un tempo del diavolo quello che ci stai mandando »?

LANGLEY (*turbato*) — Che state inventando, Paddy?

PADDY — Non vi arrabbiate.

LANGLEY — Non mi arrabbio.

PADDY — Bene. M'era parso di vedere in voi il piccolo soffio del temperamento dell'uomo di Cork. Ma poi, perchè vado io a interessarmi degli affari degli altri? Se non volete quella tazzina di tè che è avanzata nella teiera la prenderò io.

LANGLEY — Io non bevo.

PADDY (*versando il tè*) — E' una orribile cosa aver lo stomaco secco come una fornace da calce. Ma certo sarebbe peggio se io avessi un pipistrello nella testa... Giacomo era il migliore di tutti quelli che se ne sono andati.

LANGLEY — Chi era Giacomo?

PADDY (*indicando l'ingrandimento fotografico alla parete*) — E' quello lì. Era il maggiore.

LANGLEY (*guarda la fotografia*) — Somiglia ad Una, gli stessi occhi e la sua gentilezza. E' morto?

PADDY — Sì.

LANGLEY — Di cosa morì?

PADDY — Ah, non l'hanno mai detto.

LANGLEY — L'avete visto morire?

PADDY — No. Ma ricordo sempre la faccia che aveva quel giorno quando là, oltre l'arato, la cosa gli capitò... Ascoltate. E' il rumore del mio autobus? Che ora è?

LANGLEY (*preso dalla paura*) — Non è il vostro autobus. Cosa... cosa gli capitò?

PADDY — Oh, già!... Lo squilibrio mentale.

LANGLEY — Paddy, vi torcerò il collo se non mi direte la verità.

PADDY — Non ho altro da dire. Fu Andy Refner a legarlo con le corde.

LANGLEY — Corde? Quali corde?

PADDY — Le corde per la cavalla. Sono ancora lì, in quell'angolo.

LANGLEY (*guardando le redini*) — Lo portarono via legato con queste redini?

PADDY (*guardando le redini*) — Sì, lo legarono quando arrivò il carro nero. Andy Redfern ed io gli stavamo sopra per legargli le corde attorno alle braccia e alle gambe. Quando il sangue gli andò via dagli occhi, essi erano dolci. Andy era commosso ed egli non è uomo debole.

LANGLEY — E' per quello che Andy Redfern non ha voluto che la figlia sposasse Pietro?

PADDY — Può darsi. (*Pausa*) Che ora è?

LANGLEY — Sono quasi le sei.

PADDY — Il mio autobus dev'essere vicino alla casa di Andy. (*Finisce di bere il tè*) Sono contento di andarmene. Non voglio più rivedere la campagna, nè avere un fienile per camera da letto. (*Si sente la sirena di un auto*) Madre di Dio, arriva l'autobus. (*Paddy si precipita fuori mentre Langley continua a guardare agitato le redini. Poi attraversa la stanza come in sogno e va a guardare il ritratto di Giacomo. Entra silenziosamente Silvestro Tiffney*).

TIFFNEY — Mi sono addormentato sotto la tettoia sentendo la cavalla che mangiava. Essa sembrava così pacifica e contenta... E' andato via Pietro?

LANGLEY — Sì. Sono rimasto solo, in attesa che Una torni dalla stazione.

TIFFNEY (*stanco*) — E' un giorno nero questo della partenza di Pietro, un giorno nero per tutti noi. (*Egli si lascia andare sulla sedia a dondolo*) Vedo una fila di uomini come Pietro che si allunga sempre più, come una visione diabolica. E' un gran brutto giorno, Langley.

LANGLEY (*alzando le spalle*) — Non è cosa che mi riguardi. Ho i miei guai.

TIFFNEY — E' una cosa che riguarda tutti noi.

LANGLEY — Dovrebbe esistere una legge che obbligasse questa gente a non abbandonare il luogo dove è nata.

TIFFNEY — Avete mai pensato, Langley, che la persona più onesta può commettere gli atti più crudeli quando ha in mano una legge?

LANGLEY — Quello che dite è cinico. Leggi ci vogliono e molte. Nessun buon cittadino teme le leggi.

TIFFNEY — Leggi, leggi, leggi: la divinità moderna, il tappa buchi degli uomini idioti. Cristo fece una legge sola: amarsi l'un l'altro. Non è di leggi che abbiamo bisogno, ma di amore, di dignità, di comprensione reciproca, di un punto fisso soprannaturale vecchio come il tempo, non di una torre di Babele in cui idioti, furfanti, matti, puritani e scellerati strillano l'un contro l'altro, scambiandosi parole senza senso. (*Guardando tutt'intorno la cucina*) Guardate, guardate questa specie di trappola che piega, si contorce, e uccide! Chi è costretto a viverci dentro è fatalmente destinato ad essere preda della pazzia.

LANGLEY (*osservandolo attentamente*) — Pazzia; la parola è esatta. Solo ora comincio a rendermene conto.

TIFFNEY (*turbato*) — Che intendete dire, Langley?

LANGLEY — Dovreste saperlo. (*Una pausa*).

TIFFNEY — Se avete qualcosa in mente, avanti, parlate.

LANGLEY — E' necessario? (*Pausa*) Come morì la madre di questa famiglia?

TIFFNEY (*senza scomporsi*) — E' passato tanto tempo!

LANGLEY — Tutto qui?

TIFFNEY — Non è abbastanza?

LANGLEY (*indicando con un dito il ritratto di Giacomo*) — E quello? Di cosa morì?

TIFFNEY — Meningite.

LANGLEY — Avete scelto questa parola per evitarne un'altra? (*Tiffney si alza ed affronta Langley*).

TIFFNEY — Tutto ciò è crudele...

LANGLEY (*alterandosi sempre più*) — Può darsi. Ma è giustificato. L'imbroglio ha un solo nome. (*Si alza di scatto, prende in mano le redini*) Queste non destano in voi alcun ricordo?

TIFFNEY (*a faccia a faccia con lui*) — Lasciate quelle briglie. E non pensate più a queste cose.

LANGLEY — Come potrei? E' in gioco la mia vita, la mia felicità, il mio avvenire. Finiamola, Tiffney. A voi non riuscirà di distruggere la mia vita come avete fatto con la vostra.

TIFFNEY — Non ho bisogno di giustificare la mia vita con voi. Dite chiaro quello che pensate.

LANGLEY — Ma lo sapete bene quello che penso. Perchè giocare con le parole? Si tratta di Una.

TIFFNEY — Una è perfetta mentalmente e moralmente. Ve lo giuro. Vale qualche cosa la mia parola?

LANGLEY — Che può valere? Voi siete l'avvocato di tutti.

TIFFNEY — Aggiungo questa alle mie colpe, Langley... (*Una pausa*) Rafferty, il medico, è pronto a giurare anche lui.

LANGLEY (*torvo*) — Il pericolo c'è e non intendo correre rischi.

TIFFNEY (*accennando all'ambiente, drammaticamente*) — Il pericolo è qui, soltanto qui. Non ve ne siete accorto? Qui, in questo letargo, in questa casa d'inferno, di speranze frustrate e di lotte, di sogni paurosi e di cuori spezzati. Portatela via con voi, Langley, allontanatela da questa notte cupa.

LANGLEY — E perchè dovrei? Io ho dei doveri verso me stesso. Cosa può interessarmi il resto?

TIFFNEY — Cosa può interessarvi? Ma non è questa la frase di Francesco? Voi due non sareste per caso apparenze gemelle di un'unica dannazione?

LANGLEY — Non pontificate, Tiffney. Non ne avete il diritto.

TIFFNEY — Potete dire quello che volete: mi è indifferente. Io intercedo per una vita, una vita, Langley, che Dio comandò fosse illuminata dal sole e rinvigorita dalla pioggia; che Egli vuole feconda, benedetta, piena. Non abbandonatela, Langley. Quella ragazza vi compenserà ad usura e sarà anche la ragione della vostra redenzione.

LANGLEY — Redenzione?

TIFFNEY — Già, è la parola... l'ho detta... (*Una intensa pausa*).

LANGLEY — Ho da chiedervi qualcosa di molto grave, Tiffney.

TIFFNEY — Non dite nulla, ve ne supplico, Langley.

LANGLEY — Volete dire ad Una che io torno a Dublino e che non posso sposarla? (*Langley va verso la porta. Tiffney continua a guardarlo, annientato, ma Langley non si volta nemmeno mentre esce. Tiffney rimane un momento immobile, poi si avvicina lentamente alle redini e le guarda. Un improvviso tremito agita il suo corpo. D'un tratto scoppia in pianto, la testa eretta, gli occhi pieni di disperazione*).

TIFFNEY (*tra le lacrime*) — Oh Dio, perchè? perchè? perchè?... I saggi non hanno parlato!

QUADRO SECONDO

(*Francesco pulisce le sue armi. Esse consistono in alcune pistole, un fucile ed una mitragliatrice di tipo Thompson. Egli sta oliando le parti quando entra Una che viene dalla camera da letto. Ha un fazzoletto intorno al capo. Appare esausta e preoccupata*).

UNA — Ah, sempre quelle terribili armi, Francesco. Cosa fai, ora?

FRANCESCO — Le sto preparando.

UNA — Il modo come lo dici... e l'asta è alle due.

FRANCESCO — Verrà per loro il momento di parlare. Stai meglio oggi?

UNA — Forse starei bene del tutto se l'incubo dell'asta fosse passato.

FRANCESCO — Dovresti startene a letto.

UNA — Non posso. Quando sono a letto i pensieri e le preoccupazioni mi pesano sopra come una montagna di carbone. Nessuna lettera è arrivata con la posta di oggi?

FRANCESCO — Solo qualche giornale.

UNA — E' un terribile fatto che Martino non abbia mai scritto, neppure per farmi sapere se è vivo. Forse mi farà una sorpresa quando meno me l'aspetto.

FRANCESCO — Era poco sincero quel giovane. L'ho sentito dal primo momento

UNA — Cosa ti fa parlare così, Francesco?

FRANCESCO — L'istinto del tiratore, Una. Quando, vedendo per la prima volta un uomo, mi viene il prurito di tirargli un colpo puoi senz'altro giurare che c'è qualcosa in lui che non va.

UNA — Non parlare così, altrimenti non potrò più volerti bene.

FRANCESCO — Che importa? Sono contento comunque di non avergli sparato contro. Avrebbe fatto una brutta fine.

UNA — Chi?

FRANCESCO — Quel tuo uomo. Egli si sarebbe contorto dal terrore e ciò mi avrebbe spezzato il cuore. Gli uomini che furono da me colpiti in Spagna morirono, quasi tutti, con grande nobiltà. Non era un sacrificio per loro morire ed era una grande soddisfazione puntar l'arma contro di loro. Ma il tuo maestro sarebbe morto come un cane bastardo.

UNA — E' tutto come un libro troppo difficile da leggere; come un libro scritto in una lingua sconosciuta. Credevo che gli uomini imparassero a conoscersi dopo avere, per una volta, pregato o pianto insieme. Forse non è così; forse non è mai stato così. Forse noi ci conosciamo solo per il male che ciascuno procura all'altro. (*Pausa*) Credevo di conoscere Martino... Ma, già, può darsi che egli abbia pensato che io non ero adatta per lui, per lui che è un maestro. (*Entra Silvestro Tiffney*) Ah, qui c'è il signor Tiffney. Cominciavo a temere che anche voi ci aveste abbandonato, signor Tiffney.

TIFFNEY — Sono stato a vagare per le colline, Una. Non mi piacciono gli addii. Mi fanno pensare a catenacci tirati dietro a grandi porte. Sei stata poco bene?

UNA — Solo un gran mal di capo. Francesco mi ha curata e mi ha dato bevande calde.

TIFFNEY — Chiamerò Rafferty perchè ti dia una occhiatina.

UNA — Presto sarà tutto passato. E' solo la preoccupazione per l'asta di oggi, e per il fatto che Martino non scrive.

FRANCESCO (*all'improvviso*) — Per quale motivo non la smettete con i vostri riguardi sacerdotali e non le dite la verità?

TIFFNEY — Se sai, perchè non glielo hai detto tu stesso?

FRANCESCO — Che c'entro io? Ho forse vissuto la gloria delle barricate di Spagna per essere immischiato nelle faccende amorose di un maestro di scuola dalla faccia a forma d'uovo?

UNA — Cosa dici? Si tratta di Martino? Se è così, dimmi tutto. Non dirò una parola. Non credere che io farei la... la sciocca...

FRANCESCO (*brutalmente*) — Una, quel maledetto maestro è scappato. Non tornerà più.

UNA — E' vero... è vero, signor Tiffney?

TIFFNEY — E' vero, Una.

UNA (*le trema il labbro*) — Non ci farei caso neanche se fossero percosse sul mio viso...

TIFFNEY (*teneramente*) — Cosa posso dire, Una?... Cosa potrei dirti, bambina, che non sia inutile e vano?...

FRANCESCO — Cosa potreste dire, Tiffney? Dal momento che Dio sarà qui alle due con il venditore all'incanto e gli ufficiali giudiziari...

TIFFNEY — Quello che dici non è degno di te, Francesco. Tu sarai pronto a morire per la tua fede, io lo so. Non puoi lasciare una tale bestemmia a coloro che sono pronti a parlare come te ma non a morire come te?

UNA (*andando verso di lui*) — Dì che non volevi offendere, Francesco. Dillo... per me. (*Francesco guarda la sorella. Un'onda di tenerezza passa sul suo viso*).

FRANCESCO (*dopo una pausa*) — Per te, Una, chiedo scusa. E' stata un'idiozia. Il Dio vero, questo fuoco di vita che ci trascina... chi può insultarlo e continuare a vivere?

UNA (*grata*) — Ah, ora sono felice, Francesco. Sei di nuovo mio fratello...

FRANCESCO (*intensamente, stringendo il braccio di Una*) — Povera, piccola Una... Vorrei incontrarti ora, per la prima volta, senza nome nè razza, te proveniente dall'oriente con il sole ed io dall'occidente con i venti... Vorrei, vorrei poterti mettere sulle spalle uno scialle spagnolo ricco di colori, scarlatto e blu e oro, e rapirti in una danza matta. Vorrei poter sollevare la tua piccola vita fino alle stelle e chiamare quei sorci che si nascondono dietro i loro banchi di bottega perchè adorino in te un miracolo vivente.

UNA (*guardandolo*) — Ora capisco tutto, Francesco... Ho sempre saputo che in te c'erano nobili sentimenti. Che importa ora che Martino sia venuto e scomparso? Povero Martino! Era così sicuro di capire tutto...

FRANCESCO — Non parliamo più di lui, Una. (*A Tiffney*) Cosa avete ora da dire, Tiffney?

TIFFNEY — Continuo a pensare che saresti stato un meraviglioso gesuita. Fu tutto un accidente...

FRANCESCO — Lasciamo andare tutto ciò. Sarà bene che la portiate via, prima che arrivino...

TIFFNEY — Certo.

UNA — Non me. Io resto con Francesco.

FRANCESCO — Non ora, Una.

TIFFNEY — Vieni anche tu con noi, Francesco.

FRANCESCO — Non posso. Debbo difendere la casa.

TIFFNEY — E' questa una casa, Francesco? Questa lugubre tana che ha spezzato tante vite?

FRANCESCO — Tiffney, io sono nato per le barricate. Questa è la mia barricata, il posto assegnatomi da un invisibile comandante. Ogni disperato miserabile, da Mosca a Dundalk, trema nei suoi stracci per il timore che io diserti. Per voi questa è un'illusione, per me è realtà.

UNA — No, no, Francesco. Io ti amo, io ti mostrerò la via. Io sarò sempre al tuo fianco e non mi sposerò perchè io possa badare a te. Fallo per me Francesco, per me.

TIFFNEY — Cos'è il tuo sacrificio di fronte al suo?

FRANCESCO — Già... solo una piccola cosa...

UNA — Vado a prendere il mio cappotto ed il tuo. Ce ne andremo via subito. Andremo sulle colline, al di là di Urney, dove noi si giocava, e rifletteremo sul da farsi. (*Una corre per la scala per prendere i cappotti*).

FRANCESCO — Non vengo, Tiffney!

TIFFNEY — Come potrebbe vivere senza di te, Francesco?

FRANCESCO — Vivrà. Mentre se rimanesse con me, cosa potrei darle? Abbiate cura di lei, Tiffney.

TIFFNEY — Farò tutto quello che un uomo finito può fare, tu lo sai. (*Entra Sean Mulligan, portando borsa e carte*).

MULLIGAN — Buongiorno a voi. (*Essi lo guardano senza rispondere*) So quello che sentite, ma cosa posso farci? La vendita è fissata per le due ed io ho ricevuto degli ordini. Faccio appello a te, Francesco. Non rendere ancora più pesante un lavoro già così ingrato.

FRANCESCO — Come siete caduto in basso, Mulligan!

MULLIGAN — Perdiana, Francesco, si ricomincia? Se non lo faccio io, questo lavoro, lo fa il mio vicino Mac Kinley. E' sempre lo stesso. Cosa ne dite, signor Tiffney?

TIFFNEY — Ho già detto a Francesco che egli non considera le cose dal punto giusto.

FRANCESCO — Non sono forse il solo a vedere le cose dal punto giusto? Non è la mia azione concorde con la lotta umana e con la storia?

TIFFNEY — La storia, Francesco, ci ha insegnato a morire per gli ideali. Ma chi mai ci ha insegnato a vivere secondo gli ideali per cui siamo pronti a morire? Credi di poterlo fare tu? Osserva noialtri. Noi abbiamo in realtà ripudiato quello che d'immortale è in noi e ci siamo ricoperti con i cenci di una libertà spuria e parolaia. Noi abbiamo perfino ospitato in Irlanda uno straniero dal punto di vista storico, il Puritano, con tutte le sue crudeltà e tutte le sue negazioni, e gli abbiamo fatto dono della libertà di Dublino. (*Tiffney va su e giù*).

FRANCESCO — Io intercedo per le loro vite spezzate. Avete detto delle verità e questo è un momento cruciale, Tiffney. Pensateci! Volete ancora negare che c'è un solo rimedio a tutti questi mali, e cioè una repubblica comunista?

TIFFNEY — Una sola repubblica, Francesco, e più grande della tua: è la repubblica che Cristo ci ha indicata. La fine della tua repubblica è ferro e pietre. La fine della mia è la Bellissima Visione. Ma esaminiamoci. Siamo tutti troppo meschini per aspirare alla tua, e troppo indegni della mia. (*Appoggia la mano sulla spalla di Francesco*) Ti offro il cieco interrogativo della nostra ignominia. Ed ora tira fuori la tua povera arma, che Dio ti aiuti, e sistema tutto. (*Tiffney e Francesco sono l'uno di fronte all'altro e tentano di dominare le proprie emozioni*).

MULLIGAN (*guardando l'orologio*) — Manca un quarto alle due.

FRANCESCO — Profonda osservazione, Mulligan.

MULLIGAN — Ma, per il diavolo, io debbo leggere le condizioni della vendita dalla porta d'ingresso. Allora hai deciso di non interferire?

FRANCESCO — La mia risposta, Mulligan, è su quel tavolo.

MULLIGAN (*vedendo le armi*) — Alludi alle armi? Comincio a credere che tu non ragioni.

FRANCESCO — Non sono mai stato così a posto. (*Con improvviso ardore*) Guardatemi voialtri due che ve ne state là, contorcendo le parole, cercando scuse, suggerendo compromessi. Guardatemi. Son ben dritto. Sono stato in una tomba per due anni, da quando son tornato dalla Spagna, in una delle mille tombe che punteggiano questo paese. Ma oggi risorgo. Fra poco vivrò.

MULLIGAN — Ascoltami, Francesco. Metti via quegli arnesi e allontanati con tua sorella.

FRANCESCO — Ve ne volete andare?

MULLIGAN — Va bene. Me ne andrò. Ancora una parola. La banca ha avuto sentore di questa tua pazza idea ed ha richiesto da Dundalk l'invio di un buon numero di agenti di polizia. Essi sono già nel villaggio. Questo non conta niente per te?

FRANCESCO — No.

MULLIGAN — Allora il sangue ricada sulla tua testa. (*Mulligan fa un piccolo inchino a Tiffney ed esce irato. Francesco e Tiffney si guardano. Francesco mette giù la pistola e si guarda intorno silenzioso*).

FRANCESCO — E' tornato, Tiffney.

TIFFNEY — Cos'è tornato?

FRANCESCO — Il silenzio!... La calma prima della musica matta... (*Si accosta alla finestra e guarda il tramonto*) E' di nuovo come a Madrid... Ricordo quel che dicevano... Pablo, Juan e Pedro... « Vogliamo tante cose per la vita e dimentichiamo che chi vuol molto è sempre povero ». « El que desea mucho, siempre es pobre... ». Morirono tutti... ma la lotta è eterna, di ogni luogo, di sempre... fino alla fine del tempo... « mientras dura la vida... ». (*Una scende di corsa la scala pronta ad uscire e portando il cappotto di Francesco*).

UNA — Non ho trovato il tuo cappotto grigio, Francesco ma questo nero andrà bene lo stesso per questa sera. Sei pronto?

FRANCESCO — Non posso venire, ora, Una.

UNA — E quando? (*Fratello e sorella si guardano emozionati*).

FRANCESCO (*alla fine*) — Mai.

UNA — Io... io ti amo, Francesco. E' nulla per te questo, dopo gli anni amari della nostra separazione?

FRANCESCO — E' molto... troppo... tu devi andar via sola... con Tiffney.

UNA (*lo cinge col suo braccio*) — Credi che potrei? Ora che ti ho ritrovato? Mi stimi così dappoco? Ah, Francesco, per troppo tempo siamo stati estranei l'uno all'altra...

FRANCESCO (*con sforzo*) — Perchè mi tenti? Io ho un dovere, un ordine. Non posso allontanarmi.

UNA (*con semplicità*) — Allora, resto anch'io. Il signor Tiffney se ne vada solo.

TIFFNEY (*con un gesto senza speranza*) — E dove, dove potrei andare? (*Improvvisi colpi di fischietto dal di fuori. Francesco si precipita a barricare la porta con mobili ed altri ne mette davanti alla finestra. Rompe alcuni vetri per poter mettere in posizione la mitragliatrice ed avvicina le munizioni. Si sente un colpo perentorio alla porta*).

FRANCESCO — Chi è? Cosa volete?

UNA VOCE — La polizia. Aprite.

FRANCESCO — Non a voi. (*Ad Una e Tiffney*) Ci siamo... così sia... Levatevi di mezzo. (*Tiffney ed Una si accostano alla parete*).

LA VOCE — Cosa diavolo volete fare, Mac Elroy? Suvvia, aprite e non fate pazzie altrimenti dovremo forzare la porta. (*Una pesante scure colpisce due volte la porta. Francesco sorride beffardo, si leva la giacca, si china sulla mitragliatrice ed apre il fuoco. I colpi alla porta cessano. Si risponde con scariche di fucile. Si odono vetri rotti cadere*).

FRANCESCO (*selvaggiamente*) — Ci siamo... (*Un rapido fuoco cui si risponde dal di fuori*) E' di nuovo la vita per me... sì, la vita... Avanti, parassiti, avanti, che io possa sentire il mio sangue ballare... (*Fuoco rapido cui si risponde*) Venite a prendermi... Venite a prendervi ciò che è mio per incamerarlo con l'altro vostro danaro rubato. Ma siate pronti a pagarne il prezzo... e sia rosso e sanguigno. (*Ancora fuoco da entrambe le parti. Francesco barcolla toccandosi il petto. La sua camicia si arrossa di sangue. Tossisce violentemente e sputa. Tiffney accorre presso di lui*).

TIFFNEY — Hai fatto abbastanza, Francesco. Sei stato bravo. Hai dato prova della tua sincerità, Francesco. Io ti dico che non c'è onta ora, se... (*Dall'esterno vengono tirati colpi e Tiffney barcolla e si appoggia al muro. Una addossata alla parete trema istericamente. Francesco, dando ogni tanto un'occhiata a Tiffney riprende a sparare rabbiosamente*).

FRANCESCO — Povero Tiffney!... Nel suo intimo sentiva l'orrore di tutto ciò... ed ora nessuno potrà più chiamare una menzogna il suo animo spezzato ed imporre il silenzio. In alto, sempre più in alto... Mi eravate amico, Tiffney...

TIFFNEY (*si è seduto contro la parete e si contorce*) — Ero tuo amico, Francesco... Profondi erano i miei sentimenti per te... Ma ormai tutto brucia e nulla più importa... Ma è duro, Francesco, che... i saggi... non abbiano parlato... (*Tiffney reclina la testa subitamente e muore. Francesco ed i suoi nemici continuano a scambiarsi scariche*).

FRANCESCO — Ma io nacqui per l'eterna battaglia... (*Spara rabbiosamente*) Avanti, siete capaci di morire da eroi? Ho visto uomini che sapevate morire... Avevano del sangue nelle vene, avevano carattere... Ma voi... voi bastardi nutriti con gli avanzi dei ruffiani... voi morite come cani... (*Fuoco rapido da entrambe le parti*) Ma io sono in piedi. Sono sorto dal sepolcro maledetto in cui vivo mi avevate rinchiuso... (*Rapido fuoco. Francesco ferito di nuovo, si abbatte tossendo e sputando mentre le braccia ed il petto sanguinano. Cerca disperatamente di sostenersi al tavolo, si sforza di stringere ancora l'arma, indi cade pesantemente*).

UNA — Francesco, parlami. Sono Una, la tua povera Una.

FRANCESCO (*sollevando un braccio pieno di sangue*) — Per te, Una. Perchè almeno una vita spezzata... (*La sua mano ricade ed egli muore. Poliziotti appaiono al di là della finestra*).

UNA (*curvandosi su di lui, con strana calma*) — « Non giova piangere. Ci vuole del sangue... ». Così diceva. Sangue come quello sul pavimento... puro e caldo e redentore... (*La testa sollevata*) Un giorno avrò un figlio e anche lui avrà il suo posto sulle barricate... E' un terribile destino... E chi può dire se io sarò benedetta o dannata? Alcuni diranno che io ero magnifica ed altri decreteranno che il mio nome non debba nemmeno essere ricordato... Ma solo io saprò che fui soltanto un fuoco umano che si consumava per qualche nascosto disegno di Dio Onnipotente... (*La porta è aperta con violenza ed agenti armati in uniforme entrano. Con rapide occhiate si rendono conto di quanto è accaduto. Una si rialza e li guarda come se essi fossero delle cose, mentre gli occhi suoi vedono lontano. Come in un sogno*) Sì... mio figlio sarà anche lui sulle barricate... lo vedo scritto nel grande libro senza fine... Lo vedo venirmi incontro... sangue del mio sangue... valoroso e terribile... cosciente e splendido. (*Alzando le braccia e col volto proteso in alto*) Oh, Signore, perchè gli uomini debbono crearsi delle loro leggi che portano distruzione e morte? Perchè non possono vivere con la innocenza dei bimbi, degli uccelli, dei fiori?... Oh, Signore misericordioso, illumina la vita dell'uomo, abbi pietà di lui.

FINE

Tutti i diritti di questa commedia sono riservati alla Società cui è affidata per l'Italia.

Conoscenze

EVGIENIJ BAGRATIÒNOVIC VACHTANGOV

Evgienij Bagratiònovic Vachtangov (1883-1922) nacque a Vladikavkaz da una famiglia benestante. Da giovane prese parte a spettacoli di dilettanti. Frequentò la scuola di Adàsev, dove apprese i metodi scenici del Teatro d'Arte moscovita. Compì un periodo di tirocinio in questo teatro. Fu quindi regista e attore nello Studio del Teatro d'Arte (oggi: MCHAT n. 2). Recitò la parte del buffone in *La dodicesima notte* e quella di Teckelton nel *Grillo del focolare*. Le sue prime prove registiche furono penetrate di psicologismo secondo la tendenza del Teatro d'Arte. Nel 1° Studio egli rappresentò *La festa del mondo* di Gerhard Hauptmann (1913); *Il diluvio* di Berger (1915); *Rosmersholm* di Ibsen (1918). Con lo spettacolo *La masseria dei Laniny* di Zaicev preparò il gruppo di attori che doveva poi formare lo Studio Vachtangov. Del 1921 è l'*Erik IV* di Strindberg; del 1922, *Il miracolo di Sant'Antonio*, *Principessa Turandot* e *Dibbuk* nel Teatro Habbima. In queste ultime regie si sente il soffio della rivoluzione. Con *Il miracolo di Sant'Antonio* egli passa dal naturalismo psicologico alla deformazione a alla satira, mostrando l'ambiente borghese in aspetto di « maschere » grottesche, tragicomiche. Nel *Dibbuk* da un accento ritmico al dialogo e al gesto. Con *Principessa Turandot* unisce i principi del teatro di sinistra con quelli del psicologismo.

ROMANTICISMO DI VACHTANGOV

E' difficile affermare la portata storica dell'opera di Vachtangov se non la si pone nel giusto posto che le compete tra le vicende del teatro e dello stato sovietico. Vachtangov, al pari di Tairov, è essenzialmente un epigono di Stanislawskij e di Meyerhold, un intellettuale per origine e per costituzione. Ma con la sua radicata e feconda concezione romantica (che si apparenta in certo senso a quella di Pasternak) è stato il più diretto e più chiaro ponte di passaggio tra la vecchia e la nuova cultura teatrale, mentre Meyerhold e Tairov sono essenzialmente degli attardati, al pari dei poemi rivoluzionari di Blok. Anche nel mondo culturale, come nella natura, non sono possibili i salti improvvisi. Vachtangov è stato un provvidenziale anello di congiunzione. Centinaia di teatri in URSS seguono oggi le orme della scuola di Vachtangov: è questa l'immortalità di chi pone sè stesso a servizio del palcoscenico. L'opera del palcoscenico, spettacolo teatrale, non lascia di sè che un ricordo e qualche volta un alto insegnamento.

Allo spirito dei principi che ispirarono la rivoluzione d'ottobre sono profondamente affini le ricerche e le opere di Vachtangov. Egli vi partecipa rendendo la sua arte espressione di sentimenti popolari, ricercando nell'animo e nelle tradizioni del popolo l'intima sostanza dell'arte. In questo senso Vachtangov è romantico, come lo furono Horder e i migliori fra i romantici tedeschi. Il suo romanticismo consiste nello adoperare il contenuto immanente alla vita dei popoli, con i mezzi della propria arte: teatralmente. Questa posizione gli permette di vivere gli avvenimenti rivoluzionari, senza rimanere nell'intimo insensibile come Tairov, e senza temere di esserne superato come Meyerhold. Vachtangov sa di dover portare l'insegnamento di Stanislawskij a maturazione e perfezione, così da renderlo protagonista della prima esperienza del teatro in uno stato socialista.

Il metodo registico di Vachtangov, quale ci viene descritto da un suo allievo, Boris Sachava (che oggi dirige a Mosca appunto il Teatro chiamato di Vachtangov) presenta, soprattutto a prima vista, chiare particolarità formali: estrema precisione e calcolo nei movimenti e nell'azione, ritmo di tutti gli elementi che concorrono allo spettacolo teatrale, plasticità e scultoreità dei singoli e dell'insieme sulla scena, soprattutto durante le controscene. Questo insieme di precetti non ha un aspetto realmente e sostanzialmente distinto dai precetti che nello stesso periodo impartivano Meyerhold e Tairov (i quali per altro ebbero modo di farlo più compiutamente e più organicamente). Basta a conferire alla regìa di Vachtangov una personalità artistica, ma non giunge a costituirsi in sistema. Vachtangov, maestro pedagogicamente perfetto, si pose soprattutto il compito di portare l'inquadratura logica del metodo di Stanislawskij nella parte tecnica e formale dello spettacolo teatrale che Stanislawskij non aveva approfondito. I suoi principi tecnici non sono immutevoli, ma variano a seconda del tema che viene tracciato dal dramma. Appaiono invece nella sua opera teatrale, stroncata così presto, alcuni principi teorici che produssero un vero e deciso rinnovamento interiore del teatro russo e costituirono il punto culminante della sua evoluzione. Questi principi teorici hanno dato le messe in scena di Dibbuk *e della* Principessa Turandot. *I testi rielaborati e la regìa espressero e significarono la tragicità in « Dibbuk » la comicità in « Turandot » del destino incarnato dagli uomini.*

Vachtangov, nei suoi scritti e nelle memorie che ce ne ha tramandato Sachava, dichiara ripetutamente che l'arte del teatro deve essere condizionata, nella sua attuazione pratica, ai mezzi di cui si dispone, cioè al « collettivo », alla compagnia di attori che l'esercita; e che il testo teatrale da adoperarsi deve, rielaborato o no, esprimere un contenuto attuale, vivo nella presente situazione storica. Il fine dell'arte è quindi quello di esprimere un determinato contenuto attuale. E, naturalmente, l'arte deve essere effetto dei mezzi messi in opera, che sono: la capacità degli attori e il valore letterario del testo. Queste enunciazioni permettono di chiarire agevolmente quei principi tecnici di Vachtangov, cui s'è fatto cenno. Si può dire quindi:

a) *Vachtangov ritiene necessaria l'esistenza di un testo drammatico qualsivoglia come punto di partenza e come mezzo con il quale il teatro può entrare in contatto con la realtà quale vie-*

ne descritta dalla letteratura drammatica.

b) Naturalmente la realtà di cui parla Vachtangov è la presente struttura economico-sociale della società, con le sue sopra-strutture religiose, filosofiche, giuridiche, ecc. E' caratteristico a questo riguardo come Vachtangov sia passato da una prima a una seconda versione della messa in scena del Miracolo di Sant'Antonio.

c) In Russia, il teatro non poteva essere più l'espressione di una sola classe, ma di tutte le classi che il proletariato guidava nella costruzione dello stato socialista. Il teatro quindi esprimerà la natura e i sentimenti del popolo. In questo senso l'infelice termine « teatro popolare » non è un limite, non segna un genere: è anzi l'abolizione di limite e comprende ogni genere.

d) Ma tutto questo non è che un lungo e tenace cammino verso la sincerità e la piena giustificazione dell'arte: che a sua volta sono la condizione necessaria e sufficiente perchè lo sforzo artistico sia valido e utile alla collettività. La sincerità si ottiene ricostruendo il pensiero che è sotto le righe del testo, il pensiero che si ramifica e si costruisce dalla prima all'ultima battuta del dramma, il pensiero che si identifica con i sentimenti della compagnia teatrale, del collettivo. Vi è, insomma, nella recitazione, nello spettacolo teatrale, un forte nucleo ideologico non acquisito supinamente, ma proprio e conquistato attraverso il testo letterario portato sulla scena.

e) Vachtangov, non tenta in nessun modo di imitare la realtà naturale: egli intende esprimere la realtà dei fatti e parteciparvi vivamente, ma con mezzi e modi decisamente teatrali. Egli accetta la finzione del teatro nelle sue estreme conseguenze, perchè solo in questa accettazione egli vede il modo di far vivere e agire sul palcoscenico la realtà degli uomini e delle cose che è fuori dal palcoscenico. Gli attori quindi debbono credere ai loro mezzi artistici, alla loro finzione, come alla più salda delle realtà. Debbono vivere nella replica di un compagno, tra le scene dipinte, tra gli oggetti di cartapesta, cioè nella vita irreale, con lo stesso impegno e con la stessa ansia di verità che si porta nella vita reale.

f) La « fede » scenica, cioè la totale adesione dell'attore al contenuto del dramma che egli rappresenta, non è per Vachtangov obbligata e soggetta ad un testo drammatico come in Stanislawkij. Ma è legata ad un determinato nucleo di sentimenti che vivono nella propria epoca, che l'attore ha in sè, e che il dramma ha il potere di mettere in luce nella coscienza dell'artista. La rappresentazione li condurrà nella coscienza di tutti gli spettatori. La « fede scenica » è l'unico mezzo per trasportare gli spettatori all'entusiasmo. Vachtangov soggiunge: la fede scenica non nasce nell'attore che assieme alla bravura scenica. La capacità di respirare un'aria scenica, è acquistata dall'attore quando egli è tanto padrone della sua tecnica, che dello spirito del dramma da rappresentare. L'attore deve conoscere pienamente quello che si fa e che si dice sulla scena: conoscerlo per quanto si riferisce alla vita reale e conoscerlo per come lo si deve realizzare con i mezzi scenici.

Vachtangov ebbe ragione dalla storia. Oggi, a quasi vent'anni dalla sua morte, è infatti sulla linea da lui tracciata — in quanto allargava e compiva la dottrina del suo grande maestro Kostantin Stanislawskij — che si muove tutto il teatro sovietico: e cioè quasi un migliaio di teatri stabili distribuiti regolarmente fra tutti i popoli dell'Unione sovietica. Vi fu nel 1932 un episodio caratteristico che mise in risalto quanto profonda fosse l'influenza esercitata dalla scuola di Vachtangov: si doveva rappresentare una novità assoluta di Massimo Gorki che da quasi vent'anni non aveva dato più niente al teatro. Fu proprio sul Teatro di Vachtangov che cadde la scelta di Gorki. Boris Sachava, il miglior allievo di Vachtangov, ed oggi suo amorevole biografo, assunse la regia di Jegor Bulyciov ed altri. Sachava, autorizzato da Gorki, ma senza il suo diretto intervento, ricostruì completamente il testo arricchendolo e trasformandolo in 16 quadri. Sia il dramma che la sua messa in scena ebbero un grandissimo successo. Successivamente il Teatro d'Arte che allora era diretto da Dàncenko, riprese « Jegor Bulyciov ed altri » e le dette una versione, fedele letteralmente al testo, in tre atti, secondo la tradizione di Stanislawskij.

Centinaia e centinaia di teatri sovietici rappresentarono il dramma. La maggior parte di essi seguì la rielaborazione fattane da Sachava per il Teatro di Vachtangov, pochi altri lo rielaborarono secondo i principi di Vachtangov ma in forme diverse, e nessuno fu fedele al testo seguendo l'indirizzo del Teatro d'Arte.

Lo studio e l'applicazione di Vachtangov rimarranno per sempre esemplari nella storia del teatro. Quando era agli inizi, e certo perchè ancora non completamente sicuro sulla via da prendere, preparò la messa in scena del Miracolo di Sant'Antonio, in tre anni, un anno per atto. La messa in scena di Turandot gli richiese circa un anno e mezzo. Probabilmente fu proprio la sua coscienza artistica che lo fermò nei primi tentativi ad un repertorio classico, culturalistico. Egli sentiva che l'affrontare un repertorio decisamente moderno, com'è di ogni alta impresa teatrale, sarebbe stato un passo in avanti definitivo per compiere il quale occorrevano ancora lunghe esperienze e lunghe meditazioni. Del resto i suoi stessi principi non hanno avuto nemmeno modo di esemplificarsi esaurientemente nelle sue messe in scena. Non si è potuto vedere con chiarezza come Vachtangov pensasse di introdurre nello spettacolo l'autore contemporaneo, un testo drammatico definito. Si ha la sensazione a volte, che Vachtangov, come Reinhardt, veda nucleo del teatro l'autore-attore,

cioè veda nascere il testo drammatico dalle stesse assi del palcoscenico in cui sarà rappresentato.

Nei brevi anni della sua vita, come dimostrano i principi che abbiamo esposto, Vachtangov è anzitutto un apostolo, ha il cuore colmo di verità che vuol diffondere a mezzo della sua arte, di vita che vuol donare spontaneamente.

Vachtangov, a differenza di molti suoi contemporanei, non vede nell'arte uno sfogo alle proprie ambizioni o alla propria infelicità, ma il modo di inserire la propria persona nella collettività: un lavoro per liberare l'uomo da ogni schiavitù. Ecco perchè Vachtangov appartiene alla storia del teatro.

NOTE INDICATIVE DI VACHTANGOV SULLA FORMAZIONE DELL'ATTORE

■ L'artista che cammina insieme alla rivoluzione non può andare incontro alle nuove esigenze dello spettatore.

Ecco perchè Vachtangov rinuncia alla sua prima maniera, ecco perchè non vuole più rappresentare la vita e l'ambiente di quest'opera con la tranquillità di prima e con il bonario sorriso di un osservatore imparziale. Ecco perchè egli riconosce la necessità di vedere questo lavoro sotto l'aspetto di una « satira » sociale. Il « sorriso » di prima diviene sarcasmo; la tenera ironia riso satirico, la commedia di costumi risuona come una farsa tragica.

■ La bravura degli attori. Nel *Miracolo di Sant'Antonio* consiste nell'impadronirsi della forma del grottesco. La parola « grottesco » veniva interpretata da Vachtangov in senso estensivo. Egli scriveva nel suo diario: Il teatro di costumi deve morire. Non abbiamo più bisogno di attori « caratteristici »; tutti coloro che posseggono la capacità di caratterizzare devono sentire la tragicità di ogni parte caratteristica e perfino delle parti comiche, come devono imparare ad esprimersi grottescamente. Il grottesco è tragico quanto comico.

■ La forma che diede Vachtangov al *Miracolo di Sant'Antonio* cominciò ad essere imitata da altri; venne di moda il *grottesco*, la precisione della recitazione, la scultoreità delle messe in scena, ecc., poichè si credeva che tutto ciò possedesse un valore intrinseco. Invece Vachtangov ne aveva bisogno soltanto in quello spettacolo; tutto ciò gli occorreva in quanto mezzo per la piena canzonatura, per un completo discredito agli occhi dello spettatore dell'ambiente borghese in cui si svolge l'azione dell'opera. Vachtangov diceva: « Ecco, ora tutti cominceranno a puntare sulla precisione » e « sui punti sugli i »; noi, invece, prenderemo qualche lavoro adatto allo scopo e lo rappresenteremo alla rinfusa: faremo una tale baraonda che lo spettatore non saprà da quale parte guardare. Che cosa diranno allora gli imitatori? Vachtangov sapeva che nessuna legge formale può essere elevata a dogma, e che tutte le leggi formali esistono soltanto perchè si sappia usarli al fine di esprimere questa o quella idea.

Insegnando ai suoi allievi queste forme di bravura teatrale, e nuove risorse di tecnica per gli attori, Vachtangov restava per essi non soltanto un pedagogo eccezionale, (si diceva di lui che egli fosse capace di fare « un attore anche di un attore »), non soltanto un maestro di nuove forme teatrali, ma anche un maestro di vita, predicatore di un'idea non soltanto estetica ma anche attualmente vitale. In ciò consiste il segreto dell'eccezionale influenza che Vachtangov esercitava sui suoi allievi. Non si può continuare a lavorare come abbiamo lavorato finora, diceva Vachtangov nel '17. Non possiamo continuare ad occuparci di arte per il nostro piacere personale. Qui si soffoca: bisogna aprire le finestre, che entri aria pura, che entri la vita. Non dobbiamo temere la vita. Dobbiamo camminare insieme con la vita.

■ Il fine per il quale l'uomo pronuncia queste o quelle parole, di solito si manifesta non nel senso delle parole pronunciate, ma nel modo con cui l'uomo le pronuncia. Perfino « che ora è? » viene raramente detto dall'uomo soltanto per sapere effettivamente l'ora. La domanda può essere fatta, ad esempio, per rimproverare un ritardo; far notare che sarebbe tempo di andare via, come indicare noia, chiedere simpatia, ecc.

In corrispondenza ai diversi pensieri preposti ad un determinato testo, si distingueranno tra loro sia le intonazioni che i gesti. Ci possiamo facilmente persuadere di questo fatto provando a pronunciare la domanda « che ora è » e mettendo alla base ora l'uno ora l'altro dei « pensieri » sopraffiriti. Ecco perchè Vachtangov chiedeva sempre ai suoi allievi di pronunciare non parole, ma pensieri. In tal modo affinchè le « parole della parte divengano parole proprie », bisogna « appropriarsi » dei pensieri di cui vive un dato personaggio.

■ Non è la favola della crudele principessa Turandot che devono recitare gli attori in *Turandot*, dice Vachtangov. Non è semplicemente il contenuto della favola che essi devono offrire allo spettatore: « a chi può interessare che Turandot si innamori di Kalef oppure no? ». Quale nuovo contenuto dello spettacolo, deve sorgere l'attuale stato d'animo, l'ironia, il sorriso nei confronti del « tragico » contenuto della favola, insieme con l'amore per essa. Vachtangov vuole riempire lo

spettacolo di un ironia tenera ed amorevole nei confronti del contenuto della vecchia novella scenica italiana. A chi interessa vedere sulla scena la vera Pechino, anche se favolosa, anche se fantastica? A chi può interessare di vedere sulla scena un palazzo anche se grandioso, ma pur sempre vero, in cui, diviso dallo spettatore dalla quarta parete del naturalismo psicologico, soffre le pene d'amore Kalef, il principe della favola, magnificamente vestito?

Non è il mondo della favola che dobbiamo vedere sulla scena, ma bensì il mondo « teatrale ». Sulla scena dobbiamo vedere la « rappresentazione » della favola.

■ Una dizione precisa. Fuoco, sangue e martello nei gesti, nelle intonazioni, nella parola, insieme ad una « leggerezza da improvvisazione » nel modo di porgere. Nessun isterismo e nevrastenia. Nessuna giustificazione psicologica; una giustificazione esclusivamente teatrale. Piangere lacrime vere e portare i propri sentimenti alla ribalta. Vachtangov crede che così avvenisse nella lontana Italia del XVIII secolo. Egli crede che gli attori piangessero « lacrime vere » ma non semplicemente per provocare la simpatia dello spettatore nei riguardi delle sofferenze che prova l'eroe dell'opera, ma per portare queste lacrime « alla ribalta » e ricevere gli applausi degli spettatori, e sorridere loro con gli occhi e le guance ancora bagnate, e poi recitare ancora; recitare fino alla sazietà, cioè fino a non recitare affatto.

Turandot: in questo spettacolo tutto deve apparire improvvisazione, diceva Vachtangov. Non si deve sentire affatto lo sforzo degli attori, di chi lavora sulla scena. Ma per giungere a tale risultato, ci vuole moltissimo lavoro alle prove. Il carattere di improvvisazione di uno spettacolo non consiste nell'improvvisare sulla scena, ma nel preparare tutto in anticipo, arrivando a quell'unica forma, non casuale, ma trovata durante il lavoro. Tutto ciò deve essere portato in modo tale da sembrare allo spettatore nato sul posto, come per caso, in modo quasi incosciente, inaspettato. Lo stesso testo dell'opera deve suonare come se non fosse stato in precedenza mandato a memoria, come se fosse creato dagli attori sotto gli occhi del pubblico.

Così fu risolto uno dei problemi principali: l'esigenza della « leggerezza ». La leggerezza deve esere l'elemento predominante dello spettacolo.

Quando si fecero le prove della prima scena, Vachtangov propose agli esecutori di recitare non le parti indicate dal testo, ma bensì alla maniera degli attori italiani della Commedia dell'Arte, che per primi recitarono quelle parti. Attori che senza mettersi d'accordo improvvisavano sulla scena un testo assolutamente « inatteso » ora per l'uno ora per l'altro. A volte, essi, per scherzo, a bella posta, creavano delle difficoltà per i compagni, facevano a gara per superarsi in spirito, versatilità, inventiva. Egli propone all'attrice Orocko, che deve essere « Adelma » di pensare all'attrice italiana che interpretò Adelma, e di supporla come moglie del direttore della « troupe » ed amante del primo attore, di « vederla » con le scarpe rotte e troppo larghe, di modo che quando cammina le si staccano dai calcagni facendo rumore, che essa ama recitare le parti tragiche, e che perciò quando recita tiene sempre in mano un pugnale per sembrare più terribile. All'attrice che recita la parte di « Zelima » indica una lontana antenata pigrona, che non ha voglia di lavorare e che non lo nasconde al publico.

Perchè queste supposizioni, questo « metodo »? Soltanto per indurre gli attori a perdere la propria personalità, ad entrare nel personaggio, a viverlo e diventare, infine, solo personaggio.

Queste note sono state ricavate dall'opera di BORIS SACHAVA *su* VACHTANGOV, *nella versione, dall'originale, di Giorgio Kraiskij.*

IN UNO DEI PROSSIMI FASCICOLI PUBBLICHEREMO

DIECI POVERI NEGRETTI

(TEN LITTLE NIGGERS)

COMMEDIA MISTERIOSA IN TRE ATTI DI

AGATHA CHRISTIE

« Dieci poveri negretti »: il titolo si riferisce ad un gruppo di statuette poste sulla mensola del caminetto in una strana casa di campagna, su un'isola situata dinanzi alla costa di Devon, in Inghilterra. Sulle dieci statuette è stata composta anche una nenia, di quelle che recitano le governanti ai bambini: in essa si racconta come dieci poveri negretti abbiano trovato la morte, « sino a che nessuno ne restò ». Otto ospiti vengono invitati in questa casa da un signore misterioso: essi non si sono mai incontrati fra di loro prima di giungervi, nè hanno mai conosciuto il signore misterioso.

Mentre gli ospiti sono riuniti prima di andare a tavola, si ode una voce, la quale accusa tutti i presenti, comprese le due domestiche, ed ognuno per volta, di assassinio. A questo punto una delle dieci statuette cade dalla mensola e si spezza al suolo; immediatamente uno studente, che è presente nella sala, muore avvelenato dal cianuro che qualcuno gli ha versato nel bicchiere. Ed è uno: ne restano nove. Proprio come i dieci poveri negretti. Comincia così la tensione nervosa dei personaggi, e di qui parte e va crescendo la tensione drammatica dell'opera.

Dieci poveri negretti
se ne andarono a mangiar:
uno fece indigestione
solo nove ne restar.

Nove poveri negretti
fino a notte alta vegliar:
uno cadde addormentato,
otto soli ne restar.

Otto poveri negretti
se ne vanno a passeggiar:
uno, ahimè, è rimasto indietro,
solo sette ne restar.

Sette poveri negretti
legna andarono a spaccar:
un di lor s'infranse a mezzo,
e sei soli ne restar.

I sei poveri negretti
giocan con un alvear:
da una vespa uno fu punto,
solo cinque ne restar.

Cinque poveri negretti,
un giudizio han da sbrigar:
un lo ferma il Tribunale,
quattro soli ne restar.

Quattro poveri negretti
salpan verso l'alto mar:
il delfino uno ne inghiotte,
e tre soli ne restar.

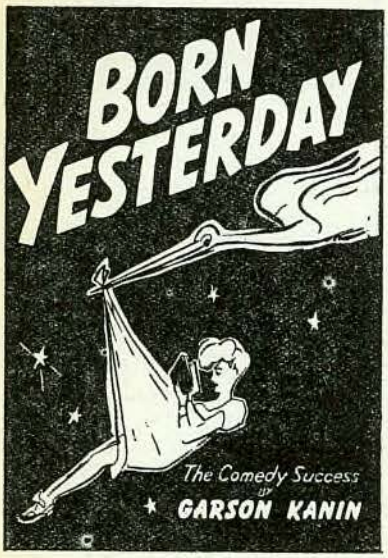
I tre poveri negretti
allo zoo vollero andar:
uno l'orso ne abbrancò,
e due soli ne restar.

I due poveri negretti
stanno al sole per un po':
un si fuse come cera,
e uno solo ne restò.

Solo, il povero negretto
in un bosco se ne andò:
ad un pino s'impiccò
e nessuno ne restò.

CANTILENA DEI DIECI POVERI NEGRETTI

I KANIN, FENOMENO PER IL PUBBLICO DI BROADWAY



Come è stata presentata la commedia Born Yesterday (Nata ieri) *di Garson Kanin.*

Ruth Gordon, la moglie, dopo essere stata attrice per trent'anni, ha scritto due commedie di successo; Garson Kanin, il marito, ha fatto di tutto (il clarinettista, l'attore, il regista teatrale e cinematografico) ed ora ha scritto, con *Born Yesterday (Nata ieri)* una delle commedie più divertenti e applaudite del teatro americano moderno.

* *Si diceva nel fascicolo scorso, in una nota ad un intelligente articolo di Brooks Atkinson, che il pubblico americano è malato di conformismo, e non c'è stato bisogno di sprecare molte parole per dimostrarlo giacchè non esiste, nel teatro di Broadway, verità più chiara e palese di questa. Ma, dicendo che il pubblico americano è conformista, non si disse tutto, e non si condusse a termine, con segni precisi, una definizione di quel pubblico. Dal conformismo (che mette le radici in una pigrizia mentale veramente enorme) discende non soltanto una diffidenza esasperata verso il nuovo, ma anche un curioso, fanciullesco stupore dinanzi all'attività di coloro i quali, in teatro, escono dal campo delle loro normali attribuzioni per tentare vie diverse, che infrangono gli schemi — intoccabili per l'americano — della specializzazione. Il pubblico di Broadway non sa darsi ragione del fatto che un regista, supponiamo, possa decidersi un bel momento a scrivere commedie o uno scenografo a recitare. Il regista faccia il regista, lo scenografo lo scenografo, e basta: sono nati per questo, si sono specializzati in questo mestiere, e certe avventure fuori di casa non c'è Santo che possa giustificarle. Il pubblico americano non li condanna, no, e si è più volte dato il caso che li applauda e li ammiri, questi «wanderers»; ma non li capisce, non ne sa penetrare la mentalità, non riesce ad intuirne le aspirazioni. I «wanderers» lo sconcertano.*

A questa categoria di teatranti appartengono i Kanin. Essi costituiscono, appunto, uno dei fenomeni più strani e sconcertanti per il placido pubblico di Broadway. «La mia più alta ambizione è quella di essere maestro in tutti i campi» ha dichiarato Garson Kanin, e mai dichiarazione è stata, a Broadway, più coraggiosa di questa; penso che il pubblico americano continui a stupire ed a chiedersi, senza trovare alcuna risposta soddisfacente, il perchè di un simile eclettismo. Che, poi, in fondo, sarebbe presto spiegato se si considerasse per un istante il temperamento di Kanin, e se si osservasse come esso sia fatto di giovanile esuberanza, di insofferenza per le consuetudini e di non poco orgoglio. Kanin ha cominciato come clarinettista in un'orchestra jazz. In seguito si è fatto assumere come segretario da George Abbott, uno dei più abili direttori di teatro a Broadway; fu in quell'ufficio che sentì nascere dentro di sè la passione per il teatro. Più tardi frequentò l'Accademia Americana di Arti drammatiche, e ne uscì attore diplomato. Recitò in parecchie commedie, ma con scarsa fortuna, seppure con grande profitto per le sue cognizioni teatrali; qualcuno lo ricorda ancora interprete, mediocre ma volonteroso, di Three Men on a Horse, Spring Song, Ladies' Money, Star Spangled. *Dalla recitazione alla regìa il passo fu per lui breve e relativamente facile, ma non si tramutò affatto in un successo nè tanto meno in una rivelazione: Kanin ebbe la disgrazia di imbattersi quasi sempre in commedie di poco conto, che passavano inosservate o fischiate sui palcoscenici di Broadway, come* Too Many Heroes *e* Hitch Your Wagon. *Giunse così all'età di ventotto anni senza aver concluso nulla di importante e senza aver mai brillato per eccessiva genialità drammatica: lo si giudicava, in complesso, un teatrante di media statura, energico, caparbio, buon lavoratore, un teatrante come i mille altri delle scene newyorkesi. Di opinione diversa parve essere Samuel Goldwyn, il grande magnate del cinema, che lo chiamò a Hollywood per prender parte, come attore, ad alcuni film. Ma dovette ricredersi poco dopo, se lo licenziò senza tanti complimenti e permise che passasse nelle file di una casa produttrice concorrente, la RKO Radio. Qui, finalmente, Kanin, potè rivelare, in un ambiente favorevole e con intelligenti collaboratori, le sue possibilità creative. Gli affidarono, con una prova di fiducia quanto mai lusinghiera, la regìa di un film,* A Man to Remember, *ed egli seppe mostrarsene degno, costruendo un film d'innegabile qualità e di forte efficacia emotiva. Ciò che non gli riuscì in teatro, gli riuscì, a perfezione (si potrebbe dire con sua stessa meraviglia, se tutti coloro che lo conoscono non ci assicurassero del suo grande orgoglio), nel cinema, di cui egli assimilò rapidamente la tecnica ed il linguaggio espressivo. Dopo* A Man to Remember, *la RKO Radio gli fece dirigere molti altri film, dei quali è indispensabile citare* The Great Man Votes, *con John Barrymore,* My Favourite Wife, *con Cary Grant,* They Knew What They Wanted, *con Carole Lombard e Charles Laughton e* Tom, Dick and Harry, *con Burgess Meredith.*

Chiamato alle armi, Kanin non dimenticò affatto di essere, prima di ogni altra cosa e prima ancora di essere un capitano al servizio della Patria, un uomo di cinema. Fu scelto dallo Stato Maggiore dell'Esercito per assumere, insieme al regista inglese Carol Reed, la direzione di quel pregevole documentario bellico che fu The True Glory, *complessa ricostruzione della seconda guerra mondiale attraverso un procedimento narrativo di sottile presa sugli spettatori (soldati delle diverse nazioni impegnate nella lotta commentano, con parole semplici ed umane, i vari episodi del film, quasi leggessero un loro intimo diario).*

Terminata la guerra, Kanin non è tornato subito al cinema come si sarebbe potuto supporre, ma ha voluto ritentare l'esperienza teatrale. Già quando era sotto le armi, aveva ottenuto una licenza straordinaria per dirigere a Broadway la messinscena della commedia The Rugged Path *di Robert Sherwood, e questo improvviso riavvicinamento, in condizioni così eccezionali, gli fece forse intuire quanto ancora egli avrebbe potuto dare al teatro, in ogni settore d'attività. Le ragioni del suo ritorno a Broadway le ha spiegate egli stesso ad un intervistatore: « Potevo tornare a Hollywood e ricominciare a fare film. Ma sentii come fosse per me necessario sviluppare in profondità le mie tendenze artistiche. Un simile sviluppo è duro, quasi impossibile, a Hollywood. Non ero poi tanto giovane, ma sentii che avevo ancora molte cose da imparare, ed il teatro è il luogo adatto per imparare. Desidero fare altri film, naturalmente, ma non prima di aver portato molto innanzi la mia evoluzione spirituale ». E' una professione di umiltà che ha tanto più valore in quanto proviene da un uomo che ha sempre mirato, in tutta la sua vita, al successo ed alla popolarità. La popolarità, ciononostante (e lasciando per un momento da parte il cinema), egli l'ha raggiunta, su amplissima scala, con la prima commedia che ha scritto,* Born Yesterday (Nata ieri), *delizioso saggio di umorismo tipicamente americano. Di fatto,* Born Yesterday *non è soltanto una commedia umoristica a grande successo, ma contiene anche elementi di attualità sociale assai significanti e degni di meditazione: il ritratto del milionario (rozzo, egoista e sfruttatore) è tratteggiato con vigoria e, diciamolo pure, con ferocia; al suo opposto, il giornalista e l'ingenua, sprovveduta Billie, sostengono molto bene la loro parte di accusatori, di democratici, di uomini liberi. Il milionario ed i suoi complici e succubi, bersagliati dal sarcasmo degli avversari, naufragano nel ridicolo e danno esca a innumerevoli, irresistibili situazioni comiche. Il pubblico americano, naturalmente, non ha avvertito che questo secondo lato della commedia, ed ha avuto buone ragioni per divertirsi.*

La moglie di Garson Kanin, la simpatica attrice Ruth Gordon, ha avuto, ad essere sinceri, una carriera meno spericolata di quella del marito. Ha fatto i suoi primi passi sulle scene di provincia, a Indianapolis, al fianco del suo primo marito Gregory Kelly, e poi a Chicago. Attrice comica essenzialmente, Ruth Gordon si affermò quasi con troppa facilità in commedie divertenti o addirittura in farse; fra i suoi successi maggiori vanno annoverate le interpretazioni di Clarence, Fair and Warmer, The First Year, The Fall of Eve. *Continuò su questa trafila, paga dei successi che otteneva e non preoccupandosi di affinare le sue doti recitative, anche quando passò dalla provincia alle ribalte di Broadway. Nel 1927 ebbe occasione di interpretare una parte nella commedia di Maxwell An-*

In questo articolo si parla di Ruth Gordon, grande attrice di prosa, che volle essere — riuscendovi — anche autrice. Nella sua commedia biografica Anni fa *ha raccontato con molto garbo ed altrettanto spirito, altrimenti non avrebbe potuto interessare, l'inizio della sua carriera. Il disegno, è una sintesi caricaturale del lavoro: padre e madre con la giovane figliuola che vuole « entrare in arte ». Una storia molto antica; un sogno che qualche volta diventa realtà: viverla è difficile; raccontarla in una commedia addirittura algebrica. Non è poco merito aver ottenuto un successo con una vicenda simile. Gli attori, come si vedono nel disegno, sono: Frederic March, Patricia Kirkland (i genitori) e Florence Eldridge (la figliuola).*

derson, Saturday's Children, e fu costretta ad impegnarsi a fondo. La acclamarono, allora, entusiasticamente, e Ruth Gordon si fece convinta che anche di fatica e di studio è lastricata la via del reale successo. La lezione, a giudicare dalle prove seguenti (in Serena Blandish di S. N. Behrman, Hotel Universe di Philip Barry, Here Today e The Church Mouse), le servì egregiamente. Dopo queste esperienze, Ruth si sentì matura per affrontare anche le parti tragiche, e dimostrò di saperlo fare con coscienza, in Ethan Frome e They Shall Not Die.

In tutti questi anni di lavoro assiduo, la sua personalità di attrice si era fatta tanto alta che l'Old Vic la invitò, nel 1936, a partecipare ad una rappresentazione classica a Londra, in The Country Life di Wycherley. La commedia venne portata da Ruth anche a Broadway, dove ella seppe rinnovare il successo calorosissimo ottenuto a Londra. Ancora a Broadway, Ruth interpretò Casa di bambola di Ibsen e Le tre sorelle di Cekov, mostrando di possedere una sensibilità ed una padronanza dei suoi mezzi espressivi veramente eccellenti.

Ed ecco l'attrice acclamata trasformarsi all'improvviso in scrittrice. Nel 1939 apparvero su The Atlantic alcuni suoi racconti di buona impostazione, nei quali veniva descritta la fanciullezza movimentata dell'autrice. Erano un bel saggio di scrittura autobiografica, aperta e schietta. Poi, dall'autobiografia del racconto passò all'autobiografia della commedia, genere più congeniale all'autrice, data la sua lunga vita sui palcoscenici e la sua passione per il teatro. Frutto di questa trasformazione sono state Over Twenty-One e Years Ago. Ruth è rimasta la ragazza scanzonata dei suoi anni giovani, e non ha avuto alcun ritegno di confessare (con quanta meraviglia per i conformisti di Broadway, vi lascio immaginare) di aver scritto queste due commedie perchè « si era annoiata di fare e rifare sempre le stesse cose che sa fare abbastanza bene, e volle tentare qualcosa di diverso ».

Years Ago, che è stata rappresentata a Broadway nel dicembre dell'anno scorso, è una piccola commedia fatta di ricordi, imbastita sulla bizzarra vita famigliare di Ruth, a Boston nel 1912. I ricordi di Ruth sono gentili, limpidi e abbastanza divertenti: ci sono un vecchio padre « lupo di mare » ed una madre sempliciotta che vorrebbero impedire alla figlia di salire sul palcoscenico e la vedrebbero volentieri nei panni di un'insegnante di educazione fisica. La piccola Ruth si ribella, ma dolcemente; lei è una ragazza ammodo. Dolcemente, anche ora, Ruth ripercorre, nell'azione della sua commedia di autrice improvvisata ma già sufficientemente scaltra, gli episodi della sua fanciullezza, e si commuove. Il pubblico, forse, non si è commosso troppo, ma ha applaudito egualmente.

Insieme stanno bene, i Kanin, ed io credo che sapranno farsi amare dal pubblico di Broadway, proprio per la loro scanzonatura e per quel tanto di presunzione ch'essi mettono sempre in ogni lavoro che fanno. Sono diversi dagli altri teatranti, ed il pubblico piano piano si abituerà alla loro originalità. « E' la qualità che conta — hanno affermato in piena concordia — ed è vero l'aforisma che dice: non esiste alcun surrogato del talento. La visita dell'Old Vic, nella primavera scorsa, dovrebbe aver insegnato questo al teatro americano. Broadway possiede talento, ma troppo spesso si è impigrita o le è mancata l'ispirazione. L'Old Vic ha ricordato a tutti noi ciò che il teatro potrebbe, o dovrebbe, essere ». L'ispirazione ed il talento, li daranno loro, a Broadway, si capisce; non l'hanno detto ma è fin troppo chiaro che lo pensano E' una presunzione che, nonostante tutto (e non vi saprei spiegare perchè) riesce simpatica. Forse perchè sono simpatici i Kanin, questi incorreggibili « wanderers » piovuti dal cielo in un mondo di sonnacchiosi conformisti. Dànno un po' d'ossigeno a quell'aria viziata. E Dio solo sa quanto ve ne sia bisogno.

F. Di Giammatteo

RIBALTA *americana*

* Dopo aver vinto la guerra contro la Germania, gli americani debbono accingersi a vincere la pace con la Germania: è un problema grosso e inquietante che è costantemente dinanzi agli occhi di ogni cittadino americano, e che non poteva non trovare la sua eco anche sulle tavole di un palcoscenico. Se nessun commediografo aveva sinora pensato a dar veste e movimenti scenici a questo problema, ecco che Edward Mabley e Leonard Mins rimediano alla dimenticanza con *Temper the Wind*, commedia in tre atti e cinque scene presentata al « Playhouse ». E' la commedia dell'occupazione americana in Germania: siamo esattamente al centro del problema. In essa si sviluppa il contrasto fra il tenente colonnello Richard Woodruff, americano assennato e intelligente, e l'industriale tedesco Hugo Benckendorff, prodotto tipico, se pur inconsapevole, del nazismo che condusse la Germania alla guerra e alla disfatta. Il colonnello americano, che controlla una città industriale bavarese, incontra innumerevoli difficoltà nella sua opera di epurazione, soprattutto a causa della tenace opposizione del Benckendorff, il quale desidera che si riprenda immediatamente il lavoro nelle fabbriche di munizioni, per evitare, dice lui, che la popolazione muoia di fame, e per non arrecare troppi grattacapi logistici alle forze occupanti. Nella disputa fra i due s'inserisce, in seguito, un industriale americano di Chicago, il quale cerca di convincere Woodruff ad accettare e porre in atto i piani del tedesco, in vista di una prossima guerra contro la Russia. Si noti questo particolare, che è importantissimo: l'accusa contro il capitalismo americano è precisa e diretta, e non lascia dubbi sulle tendenze politiche degli autori della commedia, che riflettono probabilmente l'opinione di larghi strati della popolazione degli Stati Uniti. Rare volte il teatro americano ha toccato tasti di questo genere, con tanta insistenza e spregiudicatezza: potrebbe essere il segno

PAPÀ CONTINUA LA SUA STRADA

Disegno di William Auerbach-Levy

L'inimmaginabile successo di Vita con papà, *la commedia di Lindsay e Crouse, si può capirlo da questo disegno: al centro sono i due interpreti che recitano la commedia a Nuova York (Mary Lodve e Donald Randolph); a sinistra, i due interpreti principali (Viola Frayne e Edwin Maxwell) che sono partiti per un giro nella provincia più vicina; a destra — in alto — i due interpreti principali (Alice Thomson e Brandon Peters) che sono partiti per il «giro motorizzato» cioè per gli Stati dell'ovest: tre nuove edizioni sono 2929 repliche, in otto anni.*

che qualcosa lassù sta, lentamente ma sicuramente, mutando. Non è mio compito indagare in questo campo, e mi basta aver segnalato il sintomo or ora venuto alla luce.

Il colonnello, nonostante le pressioni dell'industriale americano, non recede dalla sua linea di condotta, e continua il suo lavoro di denazificazione. Ciò fa scoppiare un tumulto nella città e causa la morte di un tedesco antinazista e di un soldato americano. La conclusione della commedia conferma l'impressione che s'era riportata all'apparire in scena dell'industriale americano, giacchè lascia chiaramente intendere che, se a null'altro è servita la scrupolosa interpretazione degli ordini da parte del colonnello, uno scopo almeno, fondamentale, è stato raggiunto, con la sconfessione dell'industriale americano che vorrebbe impiegare la Germania in una guerra contro la Russia.

Delle commedie di attualità, presentate a Broadway in questa stagione, *Temper the Wind* è indubbiamente la più vigorosa e interessante. Alcuni personaggi vengono presentati in una giusta gamma di luci e di ombre che rende plausibile il loro agire e ci fa comprendere appieno i motivi delle loro decisioni: alludo in primo luogo al colonnello, quindi all'industriale nazista e ad una zia fredda e sdegnosa, viva personificazione del carattere prussiano. Il regista Reginald Deham ha concertato una coerente rappresentazione di stile realistico, trovando negli attori (Thomas Beck, Blanche Yurka, Herbert Berghof, Reinhold Schunzel, Walter Greaza, Vilma Kurer e Tonio Selwart) dei collaboratori molto intelligenti. Le due scene sono state disegnate, in armonia col tono generale della commedia, da Raymond Sovey.

* A stare a sentire le due corrispondenti di guerra inglesi Martha Gelhorn e Virginia Cowles, autrici della commedia *Love Goes to Press* (*L'amore va alla stampa*), la campagna sul fronte italiano non fu altro che una piacevole avventura, tra l'eroico (l'eroico dei servizi giornalistici, beninteso) ed il sentimentale, di una schiera di ineffabili ufficiali e corrispondenti occupati soltanto a correre dietro alle gonnelle. In questo caso le gonnelle sono quelle delle amabili colleghe Martha e Virginia, belle e seducentissime (ci vuol poco a capire che la commedia è autobiografica, della più ingenua e puerile autobiografia). Dev'essere proprio stata una cosa divertentissima la guerra, per i cervellini vuoti delle due donne giornaliste! Non altrettanto divertente la commedia che poi, con frivolezza tutta femminile, ne hanno voluto scrivere. Dire fatica sprecata, è dire troppo poco. Gli attori, diretti da Wallace Douglas, sono stati assai bravi e coraggiosi, ma non riesco proprio a capire a che cosa sia servito tanto impegno; ecco i loro nomi: Gerald Andersen, David Tyrrell, Warren Parker, William Post jr., Ralph Michael, Peter Bennett, Georgina Cookson e l'inglese Joyce Heron, che debuttava sulle scene di Broadway. Il pubblico ha applaudito.

* Ottengono grande successo a Broadway, in questi giorni, due commedie musicali: *Beggar's Holiday* (*La vacanza del mendicante*), libera riduzione della *Beggar's Opera* di John Gay, eseguita da John Latouche, e *Toplitzky of Notre Dame*, due atti e otto scene di George Marion Jr.

Nessuno deve fare molta attenzione a questa malfamata storiella che John Gay inventò per i pubblici del diciottesimo secolo. Ha sempre avuto più prestigio che reali facoltà di divertire. Ellington e Latouche hanno trasformato il protagonista in un moderno capo di una banda di gangsters, che spadroneggia in una città americana. Come personaggio — ha notato giustamente Brooks Atkinson — il protagonista non è molto credibile con il fascino irresistibile che ha sulle donne, e i riduttori moderni si sono ben guardati dall'impegolarsi nello studio della sua psicologia e dei suoi rapporti con gli altri personaggi, per attenuare la gratuità delle sue azioni; essi l'hanno semplicemente usato come la figura centrale in uno spettacolo abbondantemente danzato e cantato.

Ellington e Latouche non sono di quelli che credono nelle commedie musicali senza cantanti. In questa loro edizione della *Beggar's Opera* ci offrono infatti un buon baritono, Alfred Drake, una simpatica e aggraziata contralto, Bernice Parks, ed una piacevolissima soprano, Marie Bryant. Lo spettacolo fa perno su questi tre cantanti, e si regge sino alla fine brillantemente. Ellington ha composto molte canzoni, con notevole virtuosità; senza alterare mai lo stile fondamentale, le ha scritte nei toni più disparati, in maniera da poterle perfettamente adattare ai vari momenti dell'azione. Insomma, una ottima commedia musicale recitata e cantata come meglio non si potrebbe, inscenata con intelligenza da Nicholas Ray, fornita di sfarzose

scene, disegnate da Oliver Smith, e di graziosissimi costumi, opera di Walter Florell.

Toplitsky of Notre Dame è un titolo che sa attrarre la curiosità degli spettatori, ma, in una commedia musicale come in qualsiasi altra opera di teatro, non basta il titolo per far spettacolo. Tirate le somme, questa commedia musicale, che è andata in scena da qualche giorno al « Century Theatre », è meno divertente di *Beggar's Holiday*, e stenta assai, a differenza della precedente, a trovare un suo ritmo spettacolare fra il succedersi dei vari « numeri » che compongono uno spettacolo del genere.

Tallulah Bankhead, che interpreterà, a Nuova York, Asrael di Jean Cocteau. Per quanto la commedia non abbia avuto a Parigi alcun successo, come abbiamo detto nel fascicolo scorso, pure il nome dell'autore desta ugualmente curiosità a Londra e Nuova York. Il titolo per Broadway è: L'aquila rampante.

* Si annuncia che sono iniziate, al « Theatre Guild », le prove di una nuova opera di Eugene O'Neill (la seconda che verrà presentata in questa stagione a Broadway) intitolata *The Moon of the Misbegotten* (*La luna dei bastardi*). Anticipazioni sul contenuto della commedia non sono state fatte. Si sa soltanto che l'interprete principale sarà James Dunn, affiancato da James K. Kerrigan, Earl Larrymore e Mary Welch; il regista verrà scelto all'ultimo momento, su designazione di O'Neill stesso.

Gino Caimi

New York, gennaio.

QUESTA

■ **UN ISPETTORE IN CASA BIRLING - tre atti di J. B. Priestley - Compagnia del Teatro Quirino con Salvo Randone, Camillo Pilotto, Giovanna Galletti, Jone Morino, Antonio Battistella, Manlio Busoni - Regia di Orazio Costa - Teatro Quirino, 18 gennaio.**

* Alto là, consesso Birling: bussa discretamente alla porta il facondo e garrulo ispettore Priestley! Solleva la portiera, appare in luce sulla soglia della illibata living-room, e nel tempo esatto di tre atti, uno alla volta, li mette k.o. per sempre. Muso a terra, a piangere sulle proprie miserie.

Buon uomo ed onest'uomo, il nostro autore. Non gli state a confondere le idee: il mondo sì, non sta bene in salute: ma non ci vuol molto a guarirlo e a cambiarlo. Dategli il governo laburista che si merita, e tutto filerà a gonfie vele. Basta il tempo di una generazione. I vecchi Birling, per quanti atti di contrizione possano compiere, non fanno in tempo, e restano odiose pecore nere. I giovani figli invece, tramite il mefistofelico ispettore della situazione, arrivano giusto giusto a pentirsi amaramente, e ad uscire redenti e candidi da questa apocalittica serata. L'ispettore Priestley, tirando le somme, dichiara *coram populo:* l'egoismo, e l'egoismo capitalista, mettono a mal partito noi, la società, gli uomini. *Hocus pocus:* il sortilegio è fatto, con della buona volontà e aprendo il rubinetto dei buoni sentimenti. Tutte le rotelle tornano al loro posto, e la macchina funziona. Basta sentirsi responsabili solidalmente gli uni per gli altri, ed agire come membri coscienti della collettività. Trasformarsi da individuo in persona, crearsi una personalità, lavorando per l'insieme armonico degli uomini, nella loro associazione di forze e comunione di spiriti.

Nessuno vuol contestarlo, naturalmente. Ma non si enuncia che un solo termine della questione: e non è certo ricorrendo solo ad esso e ponendolo arbitrariamente come istanza moralistica, che potremo descrivere in forma drammatica una svolta decisiva della storia della coscienza umana, come il nostro autore si illude di fare. Tanto più che il suo metodo e la sua poetica sono davvero sprovveduti e inferiori al compito. Mosso più o meno consciamente da umori pedagogici, egli si è detto: ecco cosa voglio dimostrare ed esporre. Situerò l'allegoria naturalmente nel mio paese, ma piuttosto indietro nel tempo, nel 1912, così da apparire meno offensivo. Oggetto della disquisizione, la consueta famiglia borghese che si ammira sui palcoscenici inglesi. E quali artifici scenici mettere in opera, per tirarne fuori quel sugo che è già qui pronto? Disponendo di una buona memoria, si fa ricorso a G. B. Shaw e a Pirandello, a Ibsen e perfino a Maeterlinck, e si sfruttano destramente le loro esteriori risorse sceniche.

Per due atti un ispettore di polizia, evidentemente metafisico, interroga con spietatezza degna di Scotland Yard, i rispettabilissimi ed agiati signori Birling — padre, madre, figlio maschio, figlia femmina con relativo fidanzato potente nei tessili — sul conto di certa Eva Smith, suicidatasi nel pomeriggio ed ora cadavere alla Morgue. Assurda inchiesta: che c'entrano i Birling con l'oggetto in questione? E meno che mai, chi può aver minimamente influito sul suo destino? Così sembra, ma così non è, egregi Birling seduti al lauto pranzo di fidanzamento. Ed è troppo comodo, cadere dalle nuvole. Voi, Birling padre, avete gettato sul lastrico la ragazza, cacciandola dal vostro stabilimento nonostante fosse tra le operaie più coscienziose e più attive, perchè capeggiava uno sciopero. Voi dite che era nel vostro diritto: ma non lo era affatto, lo vedremo subito, nelle conseguenze. Tanto più che vostra figlia Miss Sheila, per un meschino scatto di gelosia femminile, a sua volta ha voluto a tutti i costi che la ragazza fosse cacciata dalla sartoria in cui dopo due mesi di disoccupazione era riuscita ad impiegarsi, minacciando la fine della clientela Birling. Tanto più che l'egregio Gerald Croft un mese dopo, sorprendendo Eva

Smith in uno stato di prostrazione morale e fisica, la sedusse e dopo qualche mese di convivenza, non si peritò di disfarsene per darsi alla casa Birling. Che poco tempo dopo Birling figlio, una sera, in stato di ubriachezza, dopo averle offerto un pranzo — Eva Smith non mangiava da tre giorni — la prese di forza rendendola incinta. La ragazza non vuole accettare il suo denaro appena sa che il signorino lo ruba al padre. Si rivolge per aiuto ad una cosidetta associazione di beneficenza. Birling madre, che ne è membro influente, per un gretto senso di antipatia e di gelosia istintiva, si adopera con ostinazione perchè le venga negato ogni soccorso, senza possibilità di appello. Dopo di che la povera vittima dei Birling, non riesce a trovare altro rimedio che ingerire una quantità mortale di soda caustica.

Naturalmente nessuno degli accusati sapeva che la ragazza fosse in relazione, per un verso o per un altro, con uno dei rispettabili congiunti. Naturalmente, non è davvero facile far sputar fuori, come si deve, a ognuno il suo: ma da buon drammaturgo, Priestley vi riesce a puntino. L'ispettore esce sbattendo la porta. Dietro a sè lascia la catastrofe: nei vecchi, terrore dello scandalo, nei giovani cocente rimorso e volontà di espiazione. Ma Gerald Croft, non si convince. Anzitutto, si fa presto ad appurare che non esiste in città un ispettore di polizia che abbia le caratteristiche somatiche dell'intruso. E poi, si trattava sempre di Eva Smith, o erano in effetti una diversa dall'altra le Eve Smith a cui recarono torto? Infine si telefona, e si scopre che nessuna Eva Smith ha pensato in quel giorno al suicidio. Trionfante e rumorosa soddisfazione dei vecchi incalliti ed egoisti: responsabilità, colpe, umanità, che storie sono? Che vuol mai dire rispondere solidalmente per tutti? Fandonie di laburisti! (A quell'epoca, laburista è come dire petroliere).

Troppo presto, egregi Birling, troppo facile: un altro squillo di telefono, e si annuncia in modo ufficiale e veridico che Eva Smith è morta pochi minuti fa, mentre la si trasportava all'ospedale, per avere ingoiato soda caustica! Ed è alla porta, il vero ispettore di polizia. Fatto tanto stupefacente ed ammonitorio, che il sipario è costretto a calare rapidissimo. Cala tra applausi cordialissimi, perchè la storia non dispiace affatto al pubblico e, l'interpretazione di Salvo Randone (l'ispettore), Camillo Pilotto (Birling padre), Jone Morino (Birling madre), Giovanna Galletti (Sheila Birling), Antonio Battistella (Eric Birling), Manlio Busoni (Gerald Croft), come la scrupolosa regìa di Orazio Costa, hanno adempiuto felicemente al loro compito. Su di un piano di produzione media il lavoro può anche essere accettato con cordialità, e, se si vuole, elogiato per la sua umana e sincera lezione. Alla stregua di un giudizio critico, l'allegoria e la vicenda appaiono decisamente puerili. Non tengono che tenui ed arbitrarii contatti con la realtà ambientale che vorrebbero diagnosticare, e danno della storia, a dispetto delle ambizioni ostentate, una interpretazione sentimentalistica, inetta, elementare. Non è affatto necessario che i commediografi leggano Marx: ma il nostro Priestley, visto che ha tutte le intenzioni di ispirarsi a Marx, non farebbe male a rileggerselo attentamente. Diremmo di più: se rileggesse se stesso, considerata la sua onestà e la sua serenità, cre-

Sergio Tófano ha fatto parte della Compagnia del Teatro Quirino di Roma, ed ha avuto perciò l'occasione di poter osservare al lavoro il regista Orazio Costa, direttore della Compagnia stessa. Da quell'arguto disegnatore che è « Sto », padre di « Bonaventura », sono venute fuori la caricatura e la tiritera:

Il regista Orazio Costa
prova prova senza sosta.
Solo un tavolo gli basta
e gli attori a prima vista
te li adatta come pasta
a ogni testo cui si accosta
con pazienza da trappista
il regista Orazio Costa.

diamo non tarderebbe ad accorgersi di aver costruito soltanto un grazioso e rifinito meccanismo, divertente quanto si vuole, da montare e smontare, ma che non ha nulla a che vedere con la verità degli infiniti Birling della vita.

Vito Pandolfi

✱ Col programma annunciato, e puntualmente come prestabilito, ha esordito al Teatro Quirino di Roma, la seconda settimana di gennaio, la Compagnia inglese « Arts Theatre » con gli attori principali Alec Clunes, Fay Compton, Jack Hawkins. Abbiamo detto, e crediamo per primi, nel fascicolo doppio di Natale, di questa Compagnia, degli attori, ed abbiamo anche pubblicato le fotografie dei tre principali interpreti di *Amleto; Otello; Candida,* le tre grandi opere che l'« Arts Theatre » ha recitato a Roma, prima tra le città italiane che ascolteranno i tre spettacoli in lingua inglese. Diamo notizia, con le parole di Silvio d'Amico, delle tre recite:

Amleto di Shakespeare: « Ci voleva dunque una Compagnia straniera per chiamare in folla strabocchevole quel nostro pubblico che solitamente scarseggia agli spettacoli, anche eccellenti come se ne son dati in Roma specie da un anno in qua, di prosa italiana: il Quirino era gremito di curiosi, accorsi con una puntualità degna dell'ex Augusteo, e disposti a tutto, persino a tollerare quei cambiamenti di scena che ne suscitano la irritabilità quando per caso vengano proposti da un regista italiano.

Ma giova riconoscere che lo *Amleto* del " Teatro delle Arti " di Londra, offerto in inglese ai romani, è, se non eccellente nè peregrino, certo decente; e che, per noi teatranti, i confronti fra questo e gli altri *Amleto,* italiani e stranieri, di cui negli ultimi tempi siamo stati spettatori, può sempre riuscire istruttivo.

Eseguito in una edizione essenzialmente integrale ma con due sole pause, e sveltito dal procedimento che alterna i sobrii quadri di sfondo a quelli più brevi o di semplici paesaggi giocati alla ribalta davanti a un sipario neutro questo *Amleto* è tutto tenuto su un tono di evidente nobilità, con costante cura della composizione scenica.

Quanto alla recitazione confesseremo che i nostri orecchi, usi a far differenza fra il verso e la prosa, stavolta non hanno distinto gran che l'uno dall'altra: fra l'andatura tutta spezzata di questi attori inglesi e il cadenzato " ron ron " che caratterizza nella tragedia la dizione dei francesi, noi italiani siamo avvezzi a un *quid medium* conciliatore delle esigenze ritmiche e liriche con quelle del dialogo drammatico. Il che però non significa che la dizione di questi inglesi sia piana e parlata: al contrario, essa è scopertamente cesellata, con alti e bassi e scatti e strappi che in più di un momento ci hanno ricordato uno stile in uso anche e soprattutto sulla scena tedesca.

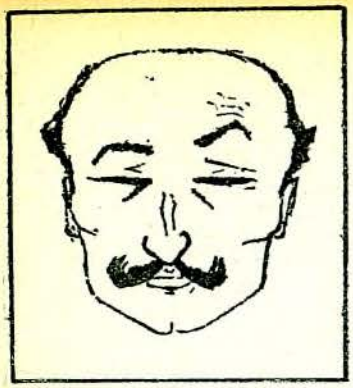
Dei singoli artisti rammenteremo, oltre al Hawkins che era il re e la Compton che era la regina, in particolar modo Alec Clunes che era Amleto, giovine prestante, simpatico e plasticamente atteggiato, lo Hitchman, un Polonio di assai bonaria andatura; la Hamon che ci piacque nella scena della pazzia di Ofelia; e il Blick, pieno di sapore nella parte del primo becchino.

Lo spettacolo, preceduto dalla " Canzone del Piave " e dal " God save the King " fu cordialmente applaudito ».

Otello di Shakespeare: « Perchè mai la Compagnia inglese del " Teatro delle Arti " di Londra non ha iniziato le sue recite con quest'*Otello*? L'*Amleto* di cui abbiamo detto, ci era apparso uno spettacolo non molto più che dignitoso, recitato con un determinato stile, in una cornice di sobrio decoro. Invece quest'*Otello* ci è sembrato uno spettacolo di assai più denso e moderno sapore. Sarà che qui si tratta di un dramma essenzialmente domestico, senza aperture di vasti sfondi ma rappreso tra pochi personaggi, in ambienti a cui meglio si confà la grata sommarietà degli scenari; sarà che una più adeguata distribuzione fra gli attori li ha indotti a una recitazione certo concitata e non di rado gridata, ma essenzialmente suasiva. Il fatto si è che nell'alternarsi dei bei quadri sintetici fra il neutro grigiore delle due grandi quinte fisse, stavolta la composizione plastica delle persone e degli atteggiamenti, accurata quanto cauta, ha accompagnato dal principio alla fine la vicenda con un'assidua efficacia; e il crescente interesse della tragedia ha sboccato, specie all'ultim'atto, in scene di effettiva potenza.

Lo spazio non ci consente di fare tutte le lodi che vorremmo al Clunes, Yago pieno di stile e felice regista dello spettacolo, all'Hawkins, umanissimo Otello, alla Kentish, soavissima Desdemona, alla Compton, Emilia piena di carattere, e ai loro valorosi compagni: che tutti furono, al termine della serata, acclamati lungamente e chiamati molte e molte volte alla ribalta dal pubblico festante ».

Candida di G. B. Shaw: « Con l'attore italiano noi siamo esigenti: facciamo il controllo della sua fedeltà al personaggio, confrontiamo i dati dell'uno con quelli dell'altro per verificarne la coincidenza. Invece in più paesi dell'estero, quando si tratti di commedia moderna, i criteri sono più lassisti; ci si contenta di una fedeltà più approssimativa. Ce ne siamo ricordati ascoltando questa *Candida* di Shaw, i cui antagonisti sono, com'è noto, una fulgida donna di casa, un suo marito predicatore facondo, affascinante e vuoto, e un poeta adolescente e sbarazzino, che dopo aver gridato il suo amore alla donna e la sua verità al marito, deve battere in ritirata davanti al senso materno di lei. Diciamo che nell'edizione inglese del " Teatro delle Arti " di Londra, questi personaggi li vedemmo un tantino spostati: la Candida della Compton mostrava più senno che fulgore, il Morell dell'Hawkins era più marito che fascinatore, il Marchbanks del Keen era più monello che poeta. In compenso, l'insieme dei tre e dei loro eccellenti compagni, libero dalle preoccupazioni che alle volte appesantiscono i nostri interpreti, apparve finemente brioso e movimentato; il pubblico rise di gusto a quelle abbondanti uscite umoresche che mezzo secolo non sembrano avere sminuito; e rimeritò l'agile Compagnia con i più insistenti applausi ».



RUGGERO RUGGERI
(autocaricatura a trentacinque anni)

✱ A conclusione della fortunatissima stagione al Teatro Nuovo di Milano della Compagnia « Ruggeri-Adani », Ruggero Ruggeri ha voluto riprendere una vecchia commedia che gli è particolarmente cara: *Quella vecchia canaglia* di Nozière. Dice Renato Simoni: « *Quella vecchia canaglia* è una commedia composta con elegante abilità sullo stampo in voga a Parigi vent'anni or sono; e forse anche un poco prima. Alla formazione di questo stampo, il Nozière non ha contribuito. Era un buon letterato, che ha scritto anche commedie fortunate, entro le quali la galanteria moderna dissimula il gusto che egli aveva dell'avventura amorosa settecentesca. In fondo al suo teatro, anche a quello di personaggi e di vicende e di drammaticità del suo tempo, s'intravvede un certo disegno psicologico che fa pensare un poco alla casistica incipriatamente esperimentale del Marivaux, con in più un intento moralizzatore.

Anche altri elementi ci sono in questa commedia che il pubblico ha riascoltato con evidente diletto: un po' di *Manon Lescaut* e un po' di *Signora dalle camelie*; e anche, ohimè, un po' di *Romanzo di un giovine povero*. La commedia rappresenta la perdizione e il salvataggio di un giovine musicista di qualche talento, che s'è innamorato d'una donna galante, Elena Laurent, molto ricca e avvezza al lusso. Questo ardente innamorato non può indurre la splendida creatura a vivere come egli vive e del solo denaro che egli guadagna; e d'altra parte non vuole essere l'uomo che lascia spendere alla sua amante il fastoso denaro che altri amori le hanno procurato. Campeggia nella commedia una figura di grande rilievo scenico, quella del multimilionario Vautier, maturo sovventore di Elena, che ha l'aria di cedergli costei con sorridente cinismo; ma quel gaudente beffardo, quello scettico spregiudicato, ha, invece, una pietà profonda del povero artista che sta per perdersi; e lo salva raccontandogli la storia amara della sua prima e sola vera passione: mortagli la donna che egli adorava, stava per uccidersi; e seppe allora che ella lo aveva tradito.

La commedia è costruita con buon mestiere; senza volgarità, con figure un po' convenzionalmente idealizzate nel bene e nel male, più pittoresche che vive; ossia vive per una teatralità che non le abbandona mai e le fa parlare assai bene, con eloquenza o amorosa o brillante, in una continua scherma di spirito o di pungente polemica. Non aveva nulla di nuovo da dire quando è apparsa; ma non stanca mai l'attenzione, è sempre vivace e spesso acuisce la curiosità.

Bella e memorabile, soprattutto, l'interpretazione di Ruggeri. E' difficile recitare con maggior finezza, con più fresca e ricca semplicità, con più malizioso estro e più dolente esperienza. E' stato uno stupendo saggio d'arte drammatica, della più degna di questo nome. L'attore ha superato di gran lunga la commedia. In tutti gli atti, perfetto; nel terzo, senza gesti, a mezza voce, potente. Fu molto e molto applaudito. Avrebbe dovuto esserlo assai di più.

Laura Adani è stata Elena con lucente ed elegante capriccio di seduzione, di scaltrezza, d'ironia e d'amore. Franco Volpi ha dato al giovine musicista un bel calore e un bel mordente; occorre però che egli eviti certi atteggiamenti dinoccolati; un applauso s'è avuto la giovine Maria Marchi, dalla recitazione schietta e gentile ».

✱ **IL BUON RAGAZZO - commedia in tre atti di Kenneth Horne (Gruppo artistico diretto da Luigi Almirante, con Leonardo Cortese e Margherita Bagni, al Teatro Excelsior di Milano, il 18 gennaio 1947).**

Prima rappresentazione in Italia

✱ Tra i romanzi di Voltaire uno ce n'è che svolge un tema caro agli scrittori del Settecento, *L'ingénu*, che ci mostra un pellerossa precipitato in mezzo alla civiltà francese con tutta la spontaneità e la freschezza della sua anima incivile o diversamente civile. Lontana e pallida e povera parente di quel romanzo è questa commedia. Il figlio di un missionario protestante, nato e cresciuto in Papuasia, giunge a Londra e vi resta per qualche mese, ospite di certi suoi squattrinati e scombinatissimi zii, con lo scopo preciso di scegliersi, con acuto discrimine e con serio amore, una moglie da condurre poi seco nel paese lontano, tra i selvaggi.

Lo zio di questo bel giovine John Morton è sempre alla ricerca di un prestito o d'un affare abbastanza proficuo, anche se dissimulatamente losco; la zia è fervidamente data ai bicchierini; e in famiglia la sua costante mezza ubriachezza è chiamata, con delicato eufemismo, malattia; delle due cugine, una, Cloe, ha idee comuniste e disprezza le debolezze del suo sesso; l'altra, Stella, è graziosamente liberale, ma non in senso politico; e il figlio, Bob, ama il cinema, la radio e il nudismo integrale delle ragazze ben fatte.

L'arrivo di John è atteso con un certo fastidio, attenuato da vaghe speranze di sfruttamento. Ma egli piace subito a tutti, tanto è buono e cordiale; e anzi il candore della sua rettitudine mette non so che desiderio di dignità, d'ordine, di sincerità, di innocenza in quei suoi parenti strampalati e discordi e amorali. Come l'*ingénu* volterriano, John, capitato entro quel nucleo di corrotta civiltà londinese, interpreta le persone e i fatti con una specie di primitività virtuosa; e allo zio, che, preso da scrupoli, nuovissimi in lui, gli chiede consiglio, a proposito di una mezza truffa che sta per tentare, suggerisce una lealtà che manda a monte lo sporco intrigo; poi induce il cugino a lavorare e a offrire giuste nozze a un'amante abbandonata da qualche tempo; e con la suggestione della sua esemplare presenza, sospinge la zia bevitrice verso la sobrietà, e innamora di sè le due cugine: Cloe che disprezzava gli uomini e Stella che li frequentava troppo e adesso capisce la bellezza del sentimento.

Ma tutte queste belle cose si risolvono in piccole catastrofi. Lo zio che non imbroglia più con

furbizia imbroglia ora in modo meno insidioso, perchè fa debiti sapendo che non li potrà pagare; la zia impara un gusto della casa bene adorna che moltiplica questi debiti; la donna che il cugino dovrebbe sposare è di quelle che non si sposano e non vogliono essere sposate, e tenta di ricattare Bob e il padre di Bob; Stella, poichè il cugino bello e puro le si mostra indifferente, è costretta a ricorrere a quelle arti di tentazione e di seduzione delle quali ora si vergogna; la fiera e disdegnosa Cloe cede al fervore d'un bacio di John: bacio che doveva essere sperimentale; e John stesso, dopo aver combinato tanti guai, sposa Cloe, non perchè vede in lei la compagna spiritualmente perfetta, ma perchè il suo bacio ha infiammato i suoi sensi, placidi prima. E la famiglia che s'era riassestata e ripulita alla superficie, ora ritorna al primitivo disordine che le piace e le giova.

La commedia si appaga di una comicità esteriore, episodica, e non riesce a sfruttare con piena ilarità o con ironia, in un giuoco di invenzioni fecondo e vario, il suo tema o meglio il suo motivo iniziale; e i suoi personaggi sembrano incompiuti. In ogni modo essa ha fatto spesso ridere e fu applaudita ripetutamente; dopo l'ultimo atto non mancarono però i contrasti. Gli applausi si devono soprattutto alla gaiezza della recitazione. La Compagnia ,capitanata bravamente da Luigi Almirante, si compone di giovani che hanno vivacità, freschezza, animazione e di attori esperti e stimati. Leonardo Cortese, Adriana Sivieri, il Pierfederici, Carla Del Poggio, Margherita Bagni, Checco Rissone e la Cristiani hanno recitato in gara piacevolissima di comicità con la buona regìa di L. Squarzina.

Renato Simoni

* Al Teatro Goldoni di Venezia è stata rappresentata il 15 gennaio 1947, dal Gruppo artistico di Ernesto Sabbatini, con Fanny Marchiò, la commedia in tre atti di Giuseppe Maffioli: *I Serra*. E' la commedia di un giovanissimo, premiata al concorso del « Corpo volontari della Libertà », intorno alla quale si era acceso, naturalmente, un vivo interesse. La curiosità è stata appagata con la rappresentazione, e l'aspettativa non è andata delusa. La Commissione del concorso ha scelto bene, giacchè si tratta di un'opera — sia pure la prima di un giovane — veramente sincera. La critica di Venezia è stata tutta concorde sui pregi dell'opera, e di F. T. Roffaré, riportiamo il giudizio: « E' un episodio di vita verosimile, e dolorosa, ricco di contrasto, e di passione. Come dolorosa, triste ed amara è stata tanta nostra storia recente. Una madre vedova ha tre figli. Uno muore sulla montagna combattendo come partigiano, un altro sarà proprio quello che, militando nei ranghi delle formazioni fasciste, in appoggio alle SS tedesche, lo vedrà cadere e cadrà a sua volta, sotto il piombo vendicatore dei partigiani.

Ma il primo figlio ha lasciato la giovane moglie ed un bimbo Al destino di queste due creature si unirà il destino del terzo figlio che ritorna dalla prigionia e, riassumendo in sè il simbolo della continuità della vecchia famiglia, sposerà la vedova del morto che dopo tanto dolore e tanto strazio è pur sempre istintivamente protesa con tutta l'anima alla vita e alla speranza.

Il lavoro ha uno svolgimento episodico ma senza soluzioni di continuità troppo marcate. Il dialogo è vivo, spesso ricco di un lievitare di sentimento o di passione, che si avverte sotto la parola un po' scabra, quasi l'autore abbia temuto di scivolare, forse inavvertitamente, nel tono rettorico. L'ambiente ed i caratteri sono pure disegnati con intuito. Maffioli ha voluto tentare l'arditezza di associare in una stessa scena momenti diversi legati da una ragione evocativa. Così nell'episodio della morte dei due figli, così nell'utimo atto, quando lo spirito dei morti parla alla madre vivente quasi in visione; aspirazione ad un dinamismo scenico che poteva farsi sostanza di più concreta e profonda poesia, ma che in ogni modo non è apparso nè inconsistente, nè ingenuo.

E' un lavoro vivo, che, pur dimostrando qualche inesperienza e qualche superficialità, specie nel disegno e nell'elemento essenziale delle situazioni più intense, come realtà drammatica e scenica, è ispirato tuttavia ad un senso di generosità, quasi di fede, e tocca, nella sua realtà immediata, un dolore grande, una ingiustizia grande, che non è solo ricordo. Sa trovare la voce della solidarietà fraterna nella fiducia dell'avvenire e, quasi, nella serenità del perdono come alla fine del terzo atto, quando una fresca immediatezza di poesia, facile forse e sgorgata da una immagine concitata, ma non troppo inferiore, conclude la vicenda.

Veramente brava la Marchiò nella parte della madre, vissuta con rara efficacia di sentimento, raccolta passione e compostezza nella recitazione accorta e schiva di esteriorità. Molto bene pure il Sabbatini che ha recitato con intuito ed equilibrio. Ma avremmo desiderato dal Blasi un'emozione meno generica nel terzo atto e un poco più di calore e di immediatezza dalla Mazzoni, sempre nel terzo atto, per quanto essa abbia recitato con tono assai personale nei due atti precedenti. Bene il Sivieri. La regìa di Bertolini mantenne il lavoro in una sua chiara linea, e di ciò gli va dato lode, destreggiandosi negli episodi di più netto contrasto e dinamismo scenico, con i mezzi che il palcoscenico del Teatro Goldoni può consentire. Cordiali applausi ad ogni atto ».

* A Bologna, prima, e subito dopo a Firenze, la Compagnia di Renzo Ricci con Eva Magni, ha recitato la nuova commedia di Jean Anouilh *Viaggiatore senza bagaglio*. Daremo una più ampia critica di quest'opera — che ha ottenuto vivissimo successo e sembra particolarmente indicata alla eccezionale interpretazione di Renzo Ricci — quando la commedia sarà, tra pochi giorni, recitata a Milano, col ritorno di Ricci in quella città.

Sappiamo, intanto, che al successo della commedia ha contribuito la personale interpretazione di Ricci, ed il fervore e la diligenza dei suoi compagni: da Eva Magni, che ha guadagnato durante l'attuale stagione lietissimi consensi di ammirazione alla sua bravura, alla Pardi, Oppi, e gli altri tutti.

Titina De Filippo

Dopo il battesimo napoletano, del quale ci occupammo ampiamente, la nuova splendida commedia di Eduardo De Filippo, «Filumena Marturano», ha iniziato a Roma il suo cammino verso il Nord, rinnovando il successo grandissimo della prima recita a Napoli, e forse superandolo per calore di ammirazione e consenso entusiastico di pubblico. Questa volta, Eduardo, ha dato «una grande parte» a sua sorella Titina, e Titina recita «Filumena» da grande attrice. Eduardo - dice la critica di Roma - l'asseconda mirabilmente. Per Eduardo commediografo sono cadute anche le ultime riserve di qualche ostinato: è il solo autore drammatico internazionale che abbiamo oggi in Italia. Le sue commedie nascono in napoletano, diventano italiane, si recitano in tutte le lingue.

FILUMENA MARTURANO

Titina, *come Filumena, ed* Eduardo, *come Don Domenico Soriano: una nuova, magnifica commedia, ed una stupenda interpretazione*

RIBALTA

inglese

✱ Dopo la solita parentesi natalizia, dedicata alle fiabe e alle pantomime (delle quali vi abbiamo risparmiato le notizie, per non ripetere ogni anno le stesse cose), il teatro inglese ha ripreso la sua attività normale. Il nuovo anno teatrale è stato inaugurato con una eccellente ripresa del *Costruttore Solness* di Ibsen. Questo spettacolo, magistralmente diretto da Peter Asmhore, è stato giudicato dai critici uno dei migliori apparsi sulle scene londinesi negli ultimi anni. Protagonista è stato l'attore cèco Frederick Valk, che ha dato una superba evidenza drammatica alla complessa figura di Solness. Agli inglesi, la sua recitazione è apparsa sin troppo ridondante ed enfatica, avvezzi come sono alla misura ed alla talvolta eccessiva compostezza dei loro attori; tuttavia essi non hanno tardato a riconoscere che quella esuberanza nella voce e nei gesti corrispondeva egregiamente, su un piano assoluto d'arte, alle necessità espressive del personaggio. E si sono tanto entusiasmati per il Valk da perdonargli anche l'imperfetta pronuncia della lingua inglese. Nella parte di Hilda recitava Valerie White, vivente immagine della giovinezza e della passione; con sapientissimi tocchi, l'attrice è riuscita a dare concretezzza scenica al crescere del suo ipnotico potere sull'animo di Solness ed a giustificare ottimamente tutta la scena d'amore del secondo atto. Hane Herderson ha interpretato, con encomiabile delicatezza, il personaggio della moglie di Solness. E, come lei, nessuno degli altri attori è stato inferiore al proprio compito.

La compagnia dell'Old Vic ha riesumato al « New Theatre » la nota commedia di Ben Johnson *L'alchimista,* con la regìa di John Burrell e l'interpretazione di Ralph Richardson, George Relph, Nicholas Hannen, Alec Guinnes, Joyce Redman e Peter Copley. Richardson conferma, nella parte di Face, le sue grandi doti di attore versatile e comunicativo; Relph disegna un comicissimo ritratto dell'alchimista; Hannen fornisce una delle migliori interpretazioni della sua carriera nella parte di Sir Epicuro Mammon. Guinnes, la Redman e Copley sorreggono degnamente, con la loro intelligente recitazione, la fatica degli attori principali. Le scene ed i costumi sono stati disegnati in delizioso stile settecentesco da Morris Kestelman, ed è a lui che in parte si deve il grandissimo successo ottenuto dalla rappresentazione.

Il Teatro « Embassy » ha presentato una piccola commedia di N. C. Hunter, *Smith in Arcady,* piena di intenzioni satiriche, ma alquanto diluita e scialba nella costruzione. L'Arcadia è un piccolo villaggio inglese, abitato da gente pacifica e tradizionale; Smith vi giunge dalla White Hall per portarvi il progresso. Facili contrasti e ancor più facili risoluzioni comiche scaturiscono dall'inopinato arrivo del signor Smith in mezzo a quall'arcadica gente: le discussioni, gli incidenti, le baruffe si possono immaginare senza che sia necessario raccontarli. Il pubblico, cui piacciono queste cose lievi ed insignificanti, ha mostrato di divertirsi moltissimo; da ciò possiamo arguire che la commedia avrà parecchie repliche. Kynaston Reeves e Milton Rosmer sono, fra gli attori, quelli che hanno dato maggior rilievo comico ai personaggi.

L'attività teatrale di gennaio è, per gli avvenimenti importanti, tutta qui. Restano da segnalare, al di fuori delle rappresentazioni, alcuni fatti di un certo interesse. La grande attrice Sybil Thorndyke ha invocato la nazionalizzazione del teatro inglese. « E' deplorevole che il teatro — ella ha detto ad una riunione di esponenti del teatro londinese — sia in mano agli affaristi. Il teatro dovrebbe essere posseduto dal popolo, sì da permettere a tutti di frequentarlo con modica spesa. E' immorale ch'esso sia un divertimento di lusso. Il teatro è necessario come il pane, e se noi dovessimo pagare sei scellini una pagnotta, sicuramente ci ribelleremmo. Tuttavia, per alimentare la nostra immaginazione e la nostra mente, dobbiamo pagare, ed accettiamo di buon grado di pagarli, prezzi esorbitanti ». E' la prima volta, crediamo, che viene presa una posizione tanto netta nei confronti della nazionalizzazione del teatro, ed è significativo il fatto che l'appello sia stato lanciato non da un uomo politico o da un critico, ma da un'attrice.

Tra le onorificenze che il Re d'Inghilterra ha concesso, com'è sua consuetudine, all'inizio del nuovo anno, ve ne sono alcune per gli uomini di teatro. Ralph Richardson è stato insignito del cavalierato; altre onorificenze sono state concesse a Basil Dean, fondatore dell'E.N.S.A. ed alla signora Ninette De Valois, direttrice del balletto del « Sadler's Wells ». Anche Laurence Olivier avrebbe dovuto ricevere il cavalierato, ma Sua Maestà di regola non concede onorificenze agli uomini divorziati, e non c'era ragione perchè questo anno venisse meno alle regali abitudini. Laurence è, e sarà per molto tempo, il più grande attore inglese, ma cavaliere non lo sarà mai.

Ha avuto luogo a Londra la prima conferenza pubblica sui problemi teatrali riguardanti le nuove generazioni, sotto gli auspici del « Theatre Service Group ». Hanno parlato M. C. Cobby su « Il teatro e il *curriculum* scolastico », George Devine della compagnia dello « Young Vic » (compagnia per i giovani, annessa all'*Old Vic*) e John Allen del Teatro dei bambini di Glyndebourne. I partecipanti alla conferenza hanno poi assistito alla rappresentazione del *Re Cervo* di Carlo Gozzi, eseguita dagli attori dello « Young Vic ».

F. D. G.

RIBALTA

sovietica

Riproduciamo integralmente questo testo da un recente numero delle Izvestia: esso fornisce una dettagliata informazione su una delle opere più importanti apparse negli ultimi tempi sulle scene sovietiche. Servirà, crediamo, a dare un'immagine precisa del significato e delle tendenze attuali del teatro russo. Il traduttore si è preoccupato di lasciare intatti anche tutti gli aggettivi, appunto per non togliere allo scritto quel « senso di entusiastico » che rivela il carattere e l'ambiente.

✱ Fra gli spettacoli che i teatri di Leningrado avevano messo in scena per solennizzare il 29° anniversario della Rivoluzione d'Ottobre spicca di gran lunga per la sua importanza il dramma *I vincitori* di B. Cirskov. Da parecchio tempo non veniva offerto agli spettatori un lavoro paragonabile a questo per il modo geniale e profondamente suggestivo col quale viene svolto un tema così importante quale è quello della nostra guerra patriottica. Il Cirskov, presi come argomento i grandi eventi contemporanei (che egli ci presenta nella loro fedeltà storica), mentre rivela in tutta la loro grandezza i caratteri delle più notevoli personalità sovietiche, si sforza di farci apparire, attraverso gli episodi, gli eventi grandiosi, al di là delle singole persone, tutto l'eroismo del nostro grande popolo.

In questo lavoro, la cui originalità costituisce una pietra miliare per determinare le vie di sviluppo dell'arte drammatica, l'Autore ci presenta i gloriosi comandanti sovietici che seppero attuare il geniale piano di Stalin per determinare il crollo dei tedeschi sotto Stalingrado. Parecchi degli eroi principali vestono l'uniforme di generale; spesso la scena rappresenta uffici di grandi comandi, dove la guerra non giunge che con la eco di lontani colpi d'artiglieria.

Ma anche se la battaglia si svolge fuori dei limiti della scena, i personaggi che ne determinano l'andamento, operano sotto i nostri occhi e ci appaiono come gente d'avanguardia dal pensiero ardito e creatore. L'Autore ha però evitato di scrivere una cronaca storico-militare: egli mette, invece, in evidenza le caratteristiche dell'uomo sovietico e principalmente quelle fonti della sua forza morale che sono state i fattori decisivi della nostra vittoria. E' proprio da questo punto di vista che egli mette in scena e fa parlare ed agire quattro persone del tutto dissimili fra di loro: l'intelligente generale Muraviev, il modesto gregario Stjepan, il dotto specialista militare Pantelejev ed il giovane ufficiale Fedorov: tutti ugualmente pronti a sacrificarsi eroicamente quando scocca l'ora decisiva per le sorti della patria.

Il pensiero centrale del drammaturgo appare particolarmente evidente nell'incontro di due eroi: il generale Muraviev ed il generale Vinogradov. Muraviev è l'allievo di Vinogradov, ma nel momento difficile dell'azione, Vinogradov deve cedergli il comando perchè Muraviev si è rivelato un vero capo che non si rinchiude nell'angusto limite delle concezioni strettamente militari, ma spazia in campi assai più vasti, col prender parte all'organizzazione ed all'attuazione dei grandiosi piani preventivi di Stalin. Spiccano in Muraviev lo stretto legame di sangue col popolo, la capacità di comprendere la mentalità popolare, il profondo senso di responsabilità verso i sottoposti: queste doti gli conferiscono, nei momenti decisivi delle operazioni, la forza, la tenacia, il piedestallo morale. Per farci conoscere il carattere di Muraviev sotto i più diversi aspetti, Cirskov ce lo presenta nelle sue varie manifestazioni cogli amici e cogli inferiori, con generali e con semplici gregari. Ed ogni volta egli ci appare da un nuovo lato, ma sempre come uomo dalle idee chiare e dalla volontà tesa, senza deviazioni, verso il grande scopo che si è proposto. Dedito tutto a questo scopo, egli ha imparato a soffocare in sè ogni manifestazione di debolezza, ogni interferenza di preoccupazioni o di esitazioni, ogni indulgenza verso affetti familiari.

Nell'interpretazione scenica la parte difficile e complessa di Muraviev è stata resa magistralmente dall'attore N. Simonov. Nel mettere in evidenza i tratti caratteristici del suo eroe, egli ha dimostrato la piena padronanza con cui opera l'uomo che, nella sua posizione eminente, ha conoscenza più larga e visione più lontana di tutti quelli che lo circondano, senza che questa padronanza soffochi l'ardente passione che vibra in lui. Nel rappresentare la parte del grand'uomo è facile cadere nella ampollosità e nell'artificio: Simonov evita questo pericolo perchè riesce ad ispirarsi, in ogni momento, alla vita militare del suo personaggio, vita complessa, pura, ardente, lotta tutta tesa allo scopo.

Anche la parte del gen. Pantalejev è stata resa con profondo senso artistico dall'attore Tolubejev. Questo personaggio, vecchio ingegnere militare ricco di esperienza, entusiasta non meno che colto e tenace, è come la personificazione della vecchia classe colta russa che aderì all'esercito rosso in età già matura, ma con entusiasmo e dedizione non minore di quelle dimostrate dai giovani.

E poichè anche le parti minori, l'allestimento scenico, l'accompagnamento musicale sono stati curati con profondo senso d'arte, tutto lo spettacolo è riuscito veramente degno della alta genialita del drammaturgo e delle superiori idealità che egli si era proposto di esaltare.

Sergei Tzimbal

(Versione italiana di Giovanni Ferreri)

Leningrado, gennaio 1947.

DIRETTIVE TEATRALI NELL'U.R.S.S.

Mosca ha impartito agli autori drammatici le direttive cui deve ispirarsi la futura produzione drammatica in Russia « per raggiungere un più alto livello ideologico ». Eccole nel loro testo diramato da Radio Mosca: « Uomini ed avvenimenti della grande guerra trascorsa, combattuta e vinta per la difesa della patria ». « Glorie del lavoro del popolo sovietico ». « Creazione e rafforzamento dello Stato sovietico e lotta dell'umanità progressiva contro il fascismo e la reazione ».

(Dalla « Fiera Letteraria » del 23 gennaio 1947).

RIBALTA

francese

* A Parigi, al « Théâtre Hébertot », è stato rappresentato il nuovo dramma di Cocteau *L'aigle a deux têtes* (1), che la critica ha giudicato sfavorevolmente definendo l'opera « un esercizio di retorica ben messo in scena ». Ispirandosi ad uno studio di Rémy de Gourmont sulla vita d'Elisabetta d'Austria e sulla morte di Luigi II di Baviera, Cocteau immagina infatti qui una regina bellissima il cui marito è stato pugnalato il giorno stesso delle nozze e che, dopo dieci anni, solitaria, sdegnosa del trono, sempre velata di nero, trascina ancora il suo dolore ed il suo orgoglio da castello in castello (ne ha fatti continuamente costruire, uno più bizzarro dell'altro). Ella è servita da un negro sordomuto in uniforme di mammalucco, da un duca che l'adora come una divinità, benchè abbia visto il suo viso una sola volta, e da una lettrice che la spia per conto dell'Arciduchessa, madre del Re. Quando il dramma incomincia, la Regina sta pranzando con l'ombra assente del marito al quale parla lungamente facendogli il gioco delle carte. Fuori imperversa il temporale. Improvvisamente risuona un colpo d'arma da fuoco, un grido, ed un giovane biondo, in costume da montanaro, si issa dalla finestra della camera e cade svenuto sul pavimento. La Regina si slancia verso di lui con passione, giacchè egli è il ritratto stesso del Re. Il giovane biondo è un contadino-poeta-anarchico a cui i compagni hanno dato incarico di uccidere la Regina e che è entrato in quella stanza per caso perchè inseguito dalla polizia. Poichè il giovane dice di essere Azraël, l'autore di un bellissimo poema contro la Regina, che la stessa ammira molto ed ha imparato a memoria, e siccome da quando è morto il Re ella sogna di morire anch'essa tragicamente, la Regina rialza Azraël e lo cura perchè possa in seguito ucciderla con più merito in quanto le deve della riconoscenza, ed essere così un vero eroe cosciente. Ella spiega tutto questo al giovane in un monologo interminabile; Azraël, alla fine, sviene un'altra volta senza aver aperto bocca. Al secondo atto « *la Regina di spirito anarchico e l'anarchico di spirito reale* » si congiungono e si amano « *tradendo la loro causa per formarne una sola* ». La « politica », intanto, veglia, impersonificata dal conte di Foëhn che è al servizio dell'Arciduchessa e che lotta contro l'anarchia. Spinta da Azraël, la Regina decide di regnare veramente, di marciare sulla capitale e con un colpo di Stato riprende l'effettivo potere. Foëhn, al terzo atto, avvertito dalla lettrice-spia, persuaderà Azraël che l'Arciduchessa e lui stesso non esiteranno dinanzi alle calunnie più vili per togliere di mezzo la Regina s'egli si rifiuta di servirli. Azraël s'avvelena... Ma il veleno è molto lento ad agire e la Regina, avvertita dal suo fedele sordomuto, avrà ancora il tempo di ingiuriare appassionatamente Azraël e di farsi pugnalare da lui, disperata com'è di perdere il suo amore e la morte tragica sempre desiderata. *Ed è col pugnale piantato nella schiena ch'ella sale i gradini del balcone dal quale dà l'ordine di marcia sulla capitale. L'inno reale suona; la Regina si volge ancora una volta verso Azraël che si precipita verso di lei inciampando nei gradini, ma è freddato dal veleno nell'istante in cui sta per toccare la Regina. Cade allora all'indietro, rotola sugli scalini e muore in basso, separato dalla Regina da tutta l'altezza della scala. La Regina crolla a sua volta strappando una tenda della finestra. La marcia reale continua.* Questa è la storia. Pol Gaillard dice di averla raccontata, per onestà, « senza ridere ». Gli attori, Edvige Feuillère, Jean Marais, Silvia Monfort, Jacques Marny, Jacques Varennes, hanno fatto del loro meglio, ma, malgrado i loro sforzi, i personaggi sono rimasti stereotipati ed inesistenti. Magnifica, invece, la loro recitazione: la scena della morte della Regina e di Azraël, ad esempio, è davvero una delle più belle scene melodrammatiche.

(1) *La prima rappresentzaione in Europa fu data a Londra, e ne abbiamo dato ampia notizia.*

* Alla « Salle Luxembourg » è stata rappresentata l'annunciata commedia *Le lever du soleil* di François Porché e della signora Simone. « L'opera — dice Edmond Sée — si presenta tanto come commedia storica che si appoggia su una documentazione scrupolosamente seguita, come « un dramma di famiglia e d'amore », di un'intensità e di un'ampiezza singolare. Essa ci mette di fronte un giovane re Luigi XIV, che all'inizio del suo regno conosce per la prima volta l'amore vero; Maria de Mancini, quasi fidanzata e quasi regina; Anna d'Austria ed il cardinale Mazarino che domina dall'alto l'intrigo. Tre atti vivi, movimentati, colorati, di cui il terzo, il più aspro, più possente e più sinteticamente rivelatore dell'anima dei personaggi, è di una grandezza e di un'eloquenza sensibile e vibrante e di un grande interesse drammatico. Ma ciò che appare notevole nell'opera, è la semplice e penetrante intelligenza ch'essa riflette dall'inizio alla fine: la umana vibrazione conferita a ciascuno dei personaggi, lo sviluppo dell'azione sempre subordinata alla descrizione dei sentimenti, all'analisi ed alla messa in valore dei caratteri, e la cura con la quale, attenendosi ad un dialogo chiaro, diretto ed armonioso, conforme alla verità naturale ed umana, sono state evitate tutte le « stilizzazioni », i neologismi e le anticipazioni più o meno ardite. *Le lever du soleil* ha beneficiato inoltre di un' interpretazione di prim'ordine di Jean Martinelli, Many Dalmés, Yonnel, Beatrice Bretty, Jacqueline Duc, Lemarchand, Eyser, Béhar, Antonia Bouvard. Scenografia e messa in scena eccellentissime ».

* Al « Théâtre Apollo » è stata rappresentata la commedia *Un homme sans amour* di Paul Vialar. « La commedia — ha detto Francis Ambrière — è ec-

cellente, nella sua sobrietà e mantiene una giustezza costante dalla prima all'ultima battuta. E' la storia di un giovane allevato nell'indigenza, che ha voluto uscirne per sua madre che adora. La fatica e la durezza propria degli affari e l'impero di questa nuova Genitrix, l'hanno però distolto dall'amore ed a trentacinque anni egli non conosce ancora che le ragazze facili. Un giorno scoppiano vicino a lui e nella stessa giornata due passioni sconvolgenti ed ecco compromesso il suo equilibrio. Si ricorda allora che anch'egli ama, ma poichè si ritiene incapace del linguaggio e della manifestazione di una tenerezza umana, egli sacrifica questa parte profonda di se stesso assicurando la felicità di colei che desiderava conquistare. Questo breve riassunto, tuttavia, non dice affatto quali porte apra la commedia sulla vita interiore degli uomini. Ciò che forma l'interesse di *Un homme sans amour* infatti, non è l'intrico in sè, ma i sentimenti semplici e veri che fanno agire i personaggi. Ottima l'interpretazione di Marguerite Pierry, Jean Chevrier, Jean-Pierre Méry, Lucy Léger, Réné Génin, Alain Trobart. Piacevole la messa in scena di Pierre Kefer ».

* Al « Théâtre Moncey » è stata rappresentata la commedia *Vire-Vent* di Pierre Rocher. La critica, che l'ha accolta sfavorevolmente, l'ha inoltre definita « un'opera di una falsità scandalosa che sotto le apparenze di freschezza e giovinezza celebra in realtà il trionfo della crapula e l'inutilità del vero amore e del buon senso, e vuole dimostrare come il vizio generi la felicità : come le persone sane siano necessariamente noiose. Nuovo, tuttavia, lo stile; ottima la messa in scena e notevole la maggior parte degli interpreti ».

* Al « Théâtre de l'Œuvre » è stata rappresentata la commedia *Bonne chance Denis* di Michel Duran. « La commedia — dice Pol Gaillard — non riesce in nessun modo ad interessarci nè all'azione in sè, nè alla lotta spirituale che avviene tra un angelo ed un demonio venuti ad impossessarsi dell'anima di Denis ucciso, in un istante di follia appassionata, dalla moglie che ha tradito. I due inviati, non riuscendo a stabilire a quale dei due appartiene quell'anima che pur avendo commesso delle gravissime colpe ha tuttavia compiuto anche delle buone azioni, sono costretti a farlo ritornare in vita per qualche giorno ancora affinchè egli possa, con le azioni che compirà, pendere nettamente da una parte o dall'altra. Tema incredibile, come si vede, che ha anche il torto di giungerci dopo una trentina di commedie e di film che ci mostrano attraverso fantasmi, angeli e demoni, dei morti che continuano a vivere, dei paradisi ed inferni di paccotiglia, tutte storie che finiscono col rassomigliarsi ed a scoraggiare l'interesse più benevolo. Nella commedia di Michel Duran, poi, i personaggi sono troppo convenzionali e senza consistenza, le spiegazioni teologiche troppo laboriose, le grandi scene troppo facili e le piacevolezze troppo comuni perchè possano soddisfare. Fortunatamente la messa in scena di Raymond Rouleau è, come sempre, quasi perfetta e le scene disegnate da Annie Beaumel, d'una grande distinzione. Eccellente l'interpretazione di Danielle Delorme, Paul Cambo, Jean Wall, Raoul Marco, Jane Morlet e Jacqueline Gautier ».

* Allo « Studio des Champs-Elysées » è stata rappresentata la commedia *Le vin du souvenir*, tratta da una novella di Coula Roppa. L'autore ha certamente svolto un soggetto curioso ed originale, ma il tema è snaturato e non ha presa sulla sensibilità. Immaginate una donna, un'orientale, che prova un godimento particolare non soltanto a rivivere il suo passato stilizzandolo, ma ad introdurre in questo gioco gli esseri coi quali visse attribuendo a chi le è vicino la parte del tal morto o del tale scomparso amato, in maniera da costituirsi nel più grande segreto e con l'aiuto di chi la circonda, una specie di teatro personale che è quello della vita trasfigurata. Quali possano essere le ripercussioni di questa stregoneria sulla esistenza reale e quotidiana, poteva certo essere nuovo ed interessante per quanto difficilissimo da trattare. L'autore, però, non ha capito questo e tutto rimane perciò piatto e convenzionale. Anche l'interpretazione, naturalmente, non poteva essere di prim'ordine: nessuno degli interpreti, infatti, è riuscito a far accettare i personaggi.

* Il « Théâtre de la Renaissance » si è riaperto sotto la direzione di Jean Darcante, con *Quattro donne*, la prima commedia di Mouloudji, attore, e vincitore del primo premio della Pleiade. La scena si svolge in una prigione dove, durante dodici ore, quattro donne si raccontano la loro vita. Messa in scena di Darcante. Interpretazione di Annette Poivre, Anne Brusselay, Louise Fouquet e Olga Montès. Scene di Couallier.

* La Compagnia del "Rideau libre", formatasi recentemente a Parigi sotto la direzione di Yves Jedvabe, allievo di Gastone Baty, metterà prossimamente in scena al Teatro « Capucines » *Le jeu de l'amour et du hasard*. L'intendimento di Yves Jedvabe è quello di rendere al capolavoro di Mariveau la sua forma primitiva, cioè quella di una farsa leggera e poetica recitata alla maniera della commedia italiana, trasportata sul ritmo della nostra epoca. I tre atti saranno legati tra di loro da una specie di balletto danzato dagli attori stessi su una musica dell'epoca. L'originalità della messa in scena, però, risiederà soprattutto nei personaggi che saranno rappresentati da quelli del gioco di carte. Simone Ribaut (Silvia) sarà, infatti, la dama di cuore; Marguerite Arandel (Lisetta), la dama di picche; Jean Daguerre (Arlecchino), il fante di quadri; Serge Lhorca (Dorante), il fante di cuori; Marc Pany (Mario), il fante di fiori e Yves Jedvabe (Orgon), il re di picche. La scena sarà inoltre composta da tre paraventi in forma di cuore, sormontati da quattro assi che faranno le veci di lanterne. Dopo un giro artistico in Svizzera, "Le Rideau libre" metterà in scena una commedia del portoghese Almeida Garett intitolata *Louis de Souza*, poi *Turcadet* di Le Sage ed un nuovo adattamento di *La farce de maître Pathelin*.

FRANCIA

JEAN-PAUL SARTRE E DEL VERISMO TEATRALE

Chi sia la persona fotografata in questa pagina non sappiamo: per il fotografo Kitrossen, di Parigi, è «una signora seduta in poltrona» e noi diremo, dunque, **una spettatrice**. Non abbiamo assolutamente la pretesa di «fare del giallo» pubblicando questa immagine; ma la presentiamo perchè essa rivela, senza dubbio, uno «stato d'animo del teatro» ed indica una condizione di disagio, ormai comune a tutti i Paesi, nei riflessi della scena di prosa, che è la condizione fittizia di una imprecisabile realtà. La fotografia - un'istantanea - è stata eseguita al «Théâtre Antoine» di Parigi, alla prima rappresentazione della nuova commedia di J.-P. Sartre: **Morts sans sépulture**. Abbiamo dato notizia della commedia che ha sollevato tanto scalpore a Parigi ed ha riempito molte colonne delle cronache teatrali di tutta Europa. Il lettore, già informato, ricorderà come la nuova opera di Sartre - evocazione delle più drammatiche ore della resistenza - concepita come una testimonianza di quel movimento, è invece risultata, sulla scena, una frenesia di Grand Guignol. Un terrificante Grand Guignol, dobbiamo credere, giacchè se questo genere non impressiona ormai più nessuno, l'opera di Sartre, con l'esposizione degli interrogatori e delle torture, mette gli spettatori, come questa fotografia autentica fa fede, in uno stato d'animo del tutto eccezionale. Sartre non è riuscito, evidentemente, a toccare il cuore, come avrebbe dovuto, ma soltanto i nervi degli spettatori, col risultato di portare il terrore nella sala, con un eccesso di verismo, certamente abile, ma soprattutto discutibile

Questo si
RECITA

A ROMA ED A MILANO

■

ZOO DI VETRO ✱ *IL VOTO*
ANGELO ✱ *IL CIGNO*
QUESTO PICCOLO MONDO

Per Zoo di vetro, *fotografie De Antonio - Roma*

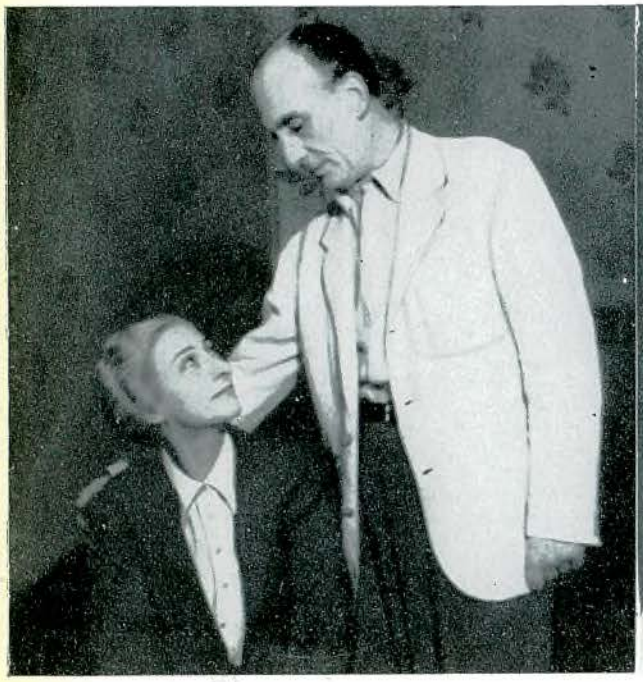
A PARTE LE CONSIDERAZIONI E RISERVE DI CRITICA, PER «ZOO DI VETRO» DI WILLIAMS TENNESSEE, MESSA IN SCENA CON LA REGIA DI LUCHINO VISCONTI, IL SUCCESSO È STATO VIVISSIMO PER LA ESEMPLARE ESECUZIONE DELL'OPERA. RINA MORELLI E PAOLO STOPPA HANNO OTTENUTO UN'ALTRA VITTORIA NON DIMENTICABILE

Rina Morelli e Tatiana Pavlova in *Zoo di vetro*

Laura Adani e Ruggero Ruggeri in *Angelo* di Lengyel

Paolo Stoppa e Rina Morelli, in *Zoo di vetro*

Sarah Ferrati, in *Il voto* di Di Giacomo e Cognetti



Lilla Brignone e Luigi Cimara, in *Questo piccolo mondo* di Noel Coward ✱ Memo Benassi, nel *Cigno* di Molnar

Fotografie Signorelli - Milano

AMERICA

BETTY FIELD

in *Dream Girl* (La sognatrice): la commedia e l'attrice stanno ottenendo, a Nuova York, un grandissimo successo. Bella e divertente commedia della quale abbiamo parlato nel fascicolo 27-28, presentando l'attrice June Havoc che aveva temporaneamente sostituito Betty Field. La foto qui sopra, e le due in basso, sono tre scene di questa commedia, nella quale la protagonista, in una serie di «quadri», vive ciò che sogna. Eccola, nella foto grande, come «Porzia» in *Il mercante di Venezia* e poi, man mano, nelle più impensate situazioni. L'attore della foto in basso, a sinistra, è Wendell Corey; quello nell'altra foto, Edmond Ryan

(Matisse)

DIARIO

DI CHI FA E DI CHI DICE

■ Giuseppe Bevilacqua, critico del quotidiano milanese *Buonsenso*, pubblica nella sua rubrica « La spatola di Arlecchino » questa aperta denuncia di gigionismo, di guittismo e di malcostume da parte di Benassi.

Un simile atteggiamento benassiano non ci stupisce affatto, ma l'accaduto ci addolora ugualmente per coloro che sono costretti a subire eternamente gli isterismi di questo attore, e per il nostro teatro, soprattutto, che non ha bisogno davvero dei vari Benassi e benassini, giacchè ora non mancano nemmeno gli accoliti, naturalmente. Noi vogliamo molto bene agli attori — questo lo sanno tutti — ma non ci fà velo nè l'amicizia nè l'ammirazione per l'uno o per l'altro. Ecco quanto scrive Bevilacqua:

« La Compagnia Maltagliati-Benassi avrebbe dovuto rappresentare giovedì 23 gennaio all'« Odeon » una nuovissima commedia di Sergio Pugliese, *Il labirinto*. La commedia era stata regolarmente impegnata prima che la Compagnia si costituisse, col gradimento di entrambi i capicomici. Anzi, poichè Benassi aveva obiettato qualche riserva sullo scarso rilievo della propria parte nei confronti di quello, preponderante, della parte della Maltagliati, ci si era accordati in modo di favorirlo con un'altra interpretazione di più spiccata mole quale quella dello *Zio Vania* di Cecov. E con questa preliminare intesa si diede il « via » al repertorio da iniziarsi come fu iniziato, con *Casa Cuorinfranto* di Shaw, con *Il cigno* di Molnar ecc. stabilendo che *Il labirinto* sarebbe stato rappresentato successivamente, ma sicuramente, all'« Odeon » di Milano. Fu messo in prova, difatti, ed una diecina di giorni fa l'autore, che della propria opera doveva essere anche il regista, fu chiamato da Roma dove abita. La commedia era pronta. Decisa, abbiamo detto, anche la data di messa in scena: giovedì 23 gennaio. E' vero che Benassi mugolava; al secondo atto per una diecina di minuti, egli non è di scena, non illumina la scena, non sfolgora sulla scena: diminuzione grave che non trangugiava. Ma c'era l'accordo, c'era un patto in azione. Doveva essere rispettato. Non lo fu. Benassi, due giorni prima, alla prova generale, si dichiarò malato; malato per le ore delle prove, non per quelle delle recite. Malato di giorno, sano di sera. Insomma Benassi non ha voluto recitare Pugliese.

Non meraviglia. Memo Benassi è uno scriteriato isterico di una ambizione interplanetaria. La sua suscettibilità arriva all'irresponsabilità. Forse va clinicamente esaminato. Però in attesa di questo esame, egli dovrebbe sentire la prudente riserva di non convivere nel consorzio civile — sia pur quello degli attori — ove esistono diritti, ma anche doveri, accordi da rispettare, impegni cui tener fede e conseguenze e danni che non si possono provocare impunemente ».

■ Ci siamo lamentati pubblicamente col servizio stampa presso la presidenza del Consiglio, perchè eravamo ignorati nella comunicazione di notizie che riguardano il Teatro. Ora siamo lieti di dire pubblicamente che quel servizio stampa ci ha, finalmente, presi in considerazione e ci ha comunicato con lettera espresso che « è regolarmente scaduto alla mezzanotte del 10 gennaio, il termine di presentazione dei copioni per il Concorso nazionale drammatico, indetto dalla presidenza del Consiglio. I copioni presentati sono 504, e provengono da autori residenti in tutte le regioni d'Italia e anche in qualche Paese estero ».

■ Il 28 dicembre 1946, il Consiglio di Stato ha dato parere favorevole alla costituzione in ente morale dell'« Istituto del dramma Italiano », sorto per concorde iniziativa di Sem Benelli, presidente dell'Ordine nazionale autori e scrittori di Milano; di Luigi Chiarelli, presidente della Società italiana autori drammatici di Roma: di Lorenzo Ruggi, segretario del Sindacato autori drammatici per l'Emilia, Toscana e Romagna di Bologna, e l'apporto del commissario reggente dell'Ente italiano scambi teatrali, dott. Giovanni Faruffini.

Il nuovo Istituto, che si propone di tutelare e difendere l'italianità dell'arte drammatica nazionale in tutte le sue espressioni, istituirà fra l'altro cicli continuativi di rappresentazioni, sia per la ripresa delle maggiori opere del passato, dalle origini al teatro moderno, sia per dare adeguato spazio alla nuova produzione italiana di autori noti ed anche nuovi al teatro.

Per i primi cicli agiranno due Compagnie Nazionali della « Città di Roma » e della « Città di Milano », che, avvicendandosi nelle rispettive sedi di partenza di Roma e di Milano, faranno corsi di rappresentazioni a Bologna, a Firenze (al Comunale ed alla Pergola), a Torino, a Napoli, a Bari, a Palermo, a Cagliari ed in altri centri.

E' allo studio un ciclo di rappresentazioni all'aperto per il periodo estivo.

Il consiglio direttivo dell'Istituto, riunitosi nella sua sede di Roma, ha proceduto alla nomina del suo presidente con funzioni direttive (Lorenzo Ruggi); ha costituito commissioni permanenti di lettura, tre periferiche ed una centrale, ed ha gettato le basi organizzative di Comitati di propaganda in tutte le città italiane, per formare dovunque gruppi di « Amatori del Teatro ».

Presto saranno rese note le date di inizio delle prime manifestazioni. Intanto l'Istituto assume il patronato di un nuovo premio nazionale, chiamato « Riccione 1947 » di L. 300.000, per una commedia inedita di ambiente moderno; premio che sarà assegnato al vincente, in Riccione, la notte del 15 agosto 1947. Per tutti gli schiarimenti e sull'Istituto, e sulle commissioni di lettura e sul premio Riccione, rivolgersi direttamente a Lorenzo Ruggi, a Bologna.

BIBLIOTECA

Ho letto, in questi giorni, un'opera in tre tomi: *Confessioni di Eleonora Duse*, di Luciano Nicastro. Con fotografia. Dell'autore.

*Si va alla scoperta, ancora, di Eleonora Duse: si interroga ancora, voglio dire, l'umanità della donna, si fruga ancora nelle confessioni, sgomente o fiduciose, dell'epistològrafa. Ma una epistològrafa alla buona e non rivolta ai posteri; un candido scrivere agli amici, non un'offerta di parole al futuro. E il brutto è questo: non si accorgono, i tenaci scopritori, di un fatto: esce dai racconti una Duse atteggiàntesi e delusiva. Quel ricostruire sulla sincerità dei documenti, sulla schiettezza dei travagli spirituali e degli aneliti culturali, non serve. Una maligna magìa trasforma la semplicità in preziosismo, la verità in recita; e noi pensiamo non a una creatura in terra ma a una creatura nella luce della ribalta. Non esagero: meglio, tra la Duse narrata dagli attori (e io ho memoria del riverente discorrere di due fedeli: Antonio Galliani e Ciro Galvani) e la Duse narrata dai biografi in punta di penna e di filosofia, meglio la lettrice dell'*Arte drammatica *e del* Piccolo Faust, *gazzette gloriosamente pettegole; meglio la bizzarra e non sempre umile protagonista di tanti episodi arguti. Una signora ironica e ben allacciata alla scalcinatissima tradizione; soccorrevole e, nel dirigere, severa; pronta a palesarsi e, nell'accogliere un visitatore illustre, a far la commedia. Mirandolina...*

Ripeto: i biografi in punta di penna e di filosofia non giovano. Tutto è vero: vero quel vivere inquieto, vera la infelicità gridata o mormorata nelle troppe lettere o nei troppi dialoghi coi raffinati, vero quell'ansioso migrare di libro in libro... Pure, un'ombra divide il lettore sensibile dai ragguagli: l'ombra della teatralità. Colpa del linguaggio adoperato dagli apologisti, o colpa di un aggettivo martiniano perfido e celebre, sembra al lettore non volgare che il sentimento si trasformi in posa. Eleonora dalle belle mani... Ecco: si pensa alle belle mani.

I biografi... Non per nulla appartengono, quasi tutti, al dilettantismo. Strana e allarmante faccenda.

Sia chiaro: non è, il mio, un preoccupante moraleggiare. Mi infastidiscono non le pagine dedicate all'amore — o agli amori — ma gli straordinari significati desunti dal resto: il soffrire dell'anima, la pudica generosità, le molteplici curiosità... E' una mania. Si mira capricciosamente, al superlativo, a una Duse favolosa.

Teatralismo. Perchè?

Adorni un pranzo in onore di Verga o ascolti, raggomitolata su un tappeto in affitto, la lettura della Moglie ideale, *abbandoni Tebaldo Checchi o si abbandoni a Flavio Andò, entri, una notte, nella casa di Arrigo Boito o ceda, in un corridoio, alla furia di Gabriele, esalti o si esalti, precipiti o risorga, patisca o faccia patire, provochi un sarcasmo di Federico de Roberto o pronunci sulla ruvidezza di Praga una rude battuta, si ribelli, diritta, a un biasimo di Boutet o si curvi, anonima, sul dolore di una madre, la Duse non è un'altra espressione del « vivere inimitabile », non è un'eroina del « sovrumano »; e tentare sulla notizia precisa l'arbitrio amplificante significa irritare il buongusto.*

Il rispetto dovuto alla donna — una donna angosciata, per giunta — non può impedire, di fronte agli straordinari significati desunti dall'enfasi, il più seccato dissenso.

Esperienze, costanze, volubilità; e la sintassi e la cultura; e la mediocrità delle amiche poetesse; e la bontà risoluta; e i motti francesi; e quell'indole di figlia d'arte... Non è più un mistero, la Duse. Anche la mia generazione novecentesca può intendere.

Adorava Ibsen ma non mollava Sardou; citava Dante ma non mollava lo sgangherato italiano dei traduttori; predicava l'ossequio ma applicava alla Locandiera *settanta soggetti.*

Non è più un segreto. (Lasciatemi dire: se la grandezza dell'attrice si affida, confusamente, a un mio solo ricordo — Così sia! di Gallarati Scotti —, l'umanità della donna mi è, dopo tanto cercare nell'aneddotica, ben nota). Ma i biografi in punta di penna e di filosofia non scherzano. E caricano. E, per esempio, si illudono di rivelare « quel che D'Annunzio deve alla Duse », si illudono di estrarre da un gruppo di lettere soltanto affettuose o da una serie di colloqui magramente intellettuali una creatura sbalorditiva.

Fatica inutile. Nè una sequenza di lirismi può definire l'interprete. (A proposito. Si consiglia un modello: un ritrattino allestito dalla prosa dissestata della Contessa Lara. La Duse nella Cavalleria rusticana: « *Santuzza pallida come un cadavere dissotterrato, con ciuffi spettinati e spioventi su la fronte e su le gote, senza busto, sciatta, lurida, con la pancia di donna gravida prominente, con la voce rauca ed esile; ributtante e degna di profonda pietà* »).

E. Ferdinando Palmieri

* La collana dell'Editrice Poligono « Il teatro nel tempo » a cura di Paolo Grassi, va avanti speditamente: al *Cèchov*; a *I monologhi e i Coquelin*; al *Wilde*, ecco l'annunciato ed atteso *Molière*, che nel piano sistematico della Collezione si riferisce, naturalmente, al « Teatro francese », e porta il N. 13. Il saggio critico introduttivo e le traduzioni, sono di Gianni Brera. Un bel volume, arioso, lineare, ricco di illustrazioni. Tutto impeccabile; un po' meno le illustrazioni, purtroppo, giacchè la riproduzione in offset, è risaputo, « non dà il nero » — come diciamo noi in tipografia — e perciò manca quel contrasto che fa tanto piacere all'occhio. Ma l'ingegner Tanziani della « Poligono », carissimo amico, ci perdonerà questa pignoleria che è soltanto interesse ed amore per il libro. Anzi, il rilevarlo, torna a maggior onore della Collana e dell'Editrice, giacchè mette il volume al livello del libro da collezionista, degno di essere tenuto, rilegato, ed amato anche dopo averlo letto. E leggerlo è davvero interessante per il saggio critico introduttivo, preciso ed essenziale, costretto ad essere contenuto in un numero limitato di pagine, con una materia sulla quale sono già stati scritti in varie lingue, centinaia di interi volumi. Le commedie sono tre, e scelte accortamente: *Il misantropo; Tartufo; L'avaro*: tre capolavori che, nella storia del Teatro di Molière, figurano tra il 1664 e il 1668, alternantesi a balletti e farse, meno *L'avaro*, preceduto nello stesso anno da una commedia a torto trascurata: *Georges Dandin*. Eppure da quella « commedia della gelosia » quante commedie della gelosia, fino a Crommelynck, detentore del *récord* del genere della nostra epoca, quante altre commedie della gelosia sono state scritte!

Il lettore superficiale potrebbe dire: « ancora un volume su Molière e di Molière! » ma avrebbe torto, e denuncerebbe la propria ignoranza, giacchè le traduzioni italiane di Molière, oltre a non essere

numerose, sono di scarso valore artistico, escludendo l'Ampola, il Picco, il Levi (elencati anche dal Brera); ma noi aggiungeremo Giovanni Marcellini, che è da Carabba, è un molierano innamorato, fervido cultore e traduttore, e se anche noi lo dimenticassimo si strapperebbe quei due o tre capelli che ha ancora. Salviamo, dunque, citandolo, la chioma di Marcellini; e non soltanto per la chioma. Su Molière, invece, abbiamo già qualche cosa di meglio; di Apollonio, Levi e Picco, e soprattutto il volume in francese del Toldo (*L'ouvre de Molière et sa fortune en Italie*) che è del 1910 e quasi introvabile: bisogna infatti cercarlo nei cataloghi di antiquariato. Molta lode, quindi, alla « Poligono » per un « Molière » con tre degnissime traduzioni e ringraziamenti al Brera che sta assai degnamente al fianco dei suoi colleghi migliori. Noi abbiamo voluto, in vita, molto bene a Cesare Levi, e nella sua biblioteca abbiamo trascorso molte ore della nostra prima giovinezza: abbiamo quindi imparato ad amare Molière dall'entusiasmante fervore di Cesare Levi, dalla sua grande autorità in materia. Tutte le volte che ricorre, per noi, il nome di Molière, il nostro pensiero va al caro amico scomparso e del quale, eterna idiozia, fino a due anni fa, era « proibito parlare ». Ci sia concesso perciò, a maggior merito e miglior ragione, ricordarlo affettuosamente davanti al nuovo volume della « Poligono ». Un volume simile gli avrebbe certo fatto molto piacere.

Rid.

La TAURUS FILM - via San Secondo, n. 24 - Torino, cerca i seguenti fascicoli di « Il Dramma » (vecchia serie): 4, 5, 9, 10, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 32, 34, 37, 38, 39, 45, 48, 49, 63, 65, 77, 83, 86, 90, 94, 95, 99, 100, 105, 114, 116, 119, 121, 124, 126, 130, 131, 132, 135, 139, 140, 144, 145, 149, 150, 153, 155, 167, 172, 174, 185, 207, 212, 214, 215, 216, 218, 220, 238, 240, 249, 251, 310. Inoltre, i « Supplementi di Il Dramma » N. 1, 11, .

GINO CERRI - Via Conte della Cerra, 2 - Napoli, offre: Il secondo volume « Goldoni » (opere), Ediz. Mondadori, prima del 1936, con rilegatura editoriale in piena pelle. L'offerta non ha scopo di lucro: domanda in cambio altra opera di teatro, di pari valore.

LUCIANO FRANCIA - Viale Aventino, 80 - Roma, cerca una raccolta completa di: « Comoedia » - « Scenario » - « Repertorio » - « Le scimmie e lo specchio » - « Teatro » - « Rivista di commedie » - « Grandi firme » (fino alla pubblicazione come rivista quindicinale); tutti i volumi delle « Cronache Teatrali » di Marco Praga; Repaci: « Cronache Drammatiche » (3 volumi); Guido Ruberti: « Storia del Teatro contemporaneo » (Ed. Cappelli, Vol. II-III); D'Amico: « Storia del Teatro Drammatico » vol. III (Rizzoli); Shaw: « Commedie gradevoli » - « Commedie sgradevoli »; Sem Benelli: « L'Altare » - « La Santa Primavera » - « Il vezzo di perle » - « Adamo ed Eva » - « Il Ragno » - « L'orchidea » - « Parole di battaglia » - « La mia leggenda » - « Per l'Italia armoniosa » - « La notte di Pola » - « Il pane degli angeli ». **Indicare il prezzo richiesto.**

ROMOLO CICALE - Via Fioravante, 33 - Bracciano (Roma), cerca: Il copione della parodia del comico Fabian, al film « Luci della Città»; parodia che fu uno dei « numeri » dello spettacolo di varietà « Polish Parade » recitato da una compagnia di militari polacchi al Teatro Verdi di Firenze nel maggio 1945.

ENZO MONACHESI - Via Boninsegna, 27 - Milano, cerca: nn. 56, 60, 61, 72, 88, 90, 91, 95, 96, e il numero doppio 171-172 di « Cinema »; cerca inoltre testi e almanacchi di « Cinema ».

EDGARDO MASCHERPA - Via Cavour, 2 - Novara, cambierebbe con qualche lettore i fascicoli di « Il Dramma » (vecchia serie) N. 159 - 245 - 284 - 288 - 304 - 309 - 317 - 319 - 395 - 396 ed il N. 7 di « Commedia » anno V, con altrettanti fascicoli di « Il Dramma », vecchia serie, dal N. 1 al N. 100. Inoltre gli occorrono i fascicoli di « Il Dramma » vecchia serie, N. 108 - 115 - 158 - 190 - 191 - 193 - 194.

SOTTOSCRIZIONE

A FAVORE DELLA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

Guglielmo Bonuzzi ha scritto su Milano Sera *un affettuoso articolo per i nostri vecchi compagni della Casa di Riposo degli Artisti Drammatici di Bologna. Rifacendo la storia di quel benefico Istituto, e ricordando episodi gentili, ha voluto anche far cenno alla nostra Rivista. Lo ringraziamo con gratitudine, ma dobbiamo — non certo per vanità — rettificare quanto afferma, e cioè « che in breve la sottoscrizione di* Il Dramma *ha raggiunto la bella somma di quattrocento mila lire ». Guglielmo Bonuzzi non legge* Il Dramma: *ce ne dispiace per l'egregio collega, altrimenti dall'ultimo fascicolo N° 29, del 15 gennaio 1947, avrebbe potuto rilevare che al « diciannovesimo elenco » di sottoscrittori, il totale raccolto è di un milione, sedicimila trecento ventinove.*

Sotto la cifra è scritto: « Dell'eccedenza al milione, diremo nel prossimo fascicolo ». Lo spazio non ci consente di concludere questa volta; e poichè continuiamo a raccogliere fondi per delle spese che abbiamo fatto per la Casa di Riposo, nelle quali il milione, diremo così, non c'entra, ne riparleremo nel prossimo fascicolo del primo marzo.

I CAPOLAVORI

COLLANA DELLE OPERE TEATRALI DI AUTORI DI RISONANZA MONDIALE DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

IL LETTORE CONOSCE, PER AVERNE PUBBLICATO MOLTE VOLTE IL FACSIMILE, LE CARATTERISTICHE DEL NOSTRO VOLUME

IBSEN

IN EDIZIONE NUMERATA

Ricordiamo qui le opere del grande norvegese che il volume stesso contiene:
LA COMMEDIA DELL'AMORE (1862) - BRAND (1865) - PEER GYNT (1867) - LE COLONNE DELLA SOCIETA' (1877) - CASA DI BAMBOLA (1879) - SPETTRI (1881) - UN NEMICO DEL POPOLO (1882) - L'ANITRA SELVATICA (1884) - ROSMERSHOLM (1886) - LA DONNA DEL MARE (1889) - EDDA GABLER (1890) - IL COSTRUTTORE SOLNESS (1892) - IL PICCOLO EYOLF (1894) - GIAN GABRIELE BORGMANN (1896) - QUANDO NOI MORTI CI DESTIAMO (1900).

Ogni opera ha una presentazione singola, mentre il volume è preceduto da un'ampia prefazione « Ibsen in Italia » di Lorenzo Gigli, nella quale i rapporti del grande norvegese con il nostro Paese, tramite il teatro italiano, sono particolarmente interessanti per il nome di Eleonora Duse, che non si può dissociare da un omaggio italiano ad Ibsen.

Il volume di mille pagine, in formato grande, su carta speciale appositamente fabbricata, e stampato con nitidissimi caratteri, reca — alla fine — una Bibliografia, particolarmente interessante: sono elencate le « prime rappresentazioni dei drammi di Ibsen » nel mondo, dal 1850 al 1899; sono elencate le « prime edizioni delle opere di Ibsen », da quella di Copenaghen dal 1871 ai giorni nostri. Infine, l'« Indice » è fatto con il riferimento ai singoli atti di ogni opera pubblicata.

E' un libro che non può mancare in nessuna biblioteca privata; è il volume più indicato come dono di amicizia. Il lettore che vuole regalare un esemplare da amatore del nostro « Ibsen » a persona che abita in qualsiasi altra città, non avrà che da indicarci il nome della persona, ordinando la copia e versando l'importo. Noi stamperemo quell'esemplare « ad personam » e faremo recapitare il libro, accuratamente spedito per posta raccomandata, avvertendo, con una lettera all'interessato, del dono e del gentile donatore.

IMPORTANTE. — Il volume, del quale abbiamo ancora poche copie, lo abbiamo venduto fino ad oggi a 1500 lire: commercialmente, tale prezzo non è ancora il valore della sola rilegatura. Le maggiori spese attuali ci obbligano a portare il prezzo a 2000 lire. Tutte le ordinazioni che risulteranno dal timbro postale, come giunte a noi il 10 febbraio, avranno corso col nuovo prezzo. Il pagamento è anticipato.

TERMOCAUTERIO

Al Teatro Carignano di Torino, alla prima recita della Compagnia di Peppino De Filippo, appena è apparso in scena Nico Pepe, il pubblico ha applaudito per salutare l'attore. Nico Pepe, non se l'aspettava: era il primo « applauso di sortita » della sua carriera, in una grande città, con una platea senza un posto vuoto. Abbiamo visto subito ciò che è passato in quell'istante nella mente di Nico Pepe: attore troppo moderno per staccarsi dal personaggio, diventare un ottimo Nico Pepe, e ringraziare; infine desideroso di dimostrare la propria gratitudine, ha risolto tutto con un gesto ed un sorriso. Annibale Betrone e sua moglie che erano in scena, compagni dal cuore aperto e di vecchio stampo, non gli hanno dato pace per tutto l'atto. Il pubblico non sapeva, ma noi capivamo. Bravo Nico.

■ Un vecchio signore milanese, frequentatore assiduo di prime rappresentazioni, ha avuto tempo, nella sua lunga esistenza, di ostentare varie simpatie politiche. Ora lo abbiamo sentito dire ad alta voce, nell'intermezzo di una commedia nuova:

— Interessante quell'attrice: ha delle belle caviglie operaie.

■ La gioia che prova un'attrice per un successo, non può capirlo che un'attrice: è una sensazione che fa sul cuore l'effetto del ghiaccio che pare che scotti.

■ In genere, ciò che gli autori fanno dire sulla scena ai propri personaggi, non è che la moneta spicciola del pensiero: tutti chiacchieroni che pagano gli spettatori con biglietti da una lira. Sarebbe bello che qualcuno ogni tanto pagasse con monete d'oro. Ma non c'è più oro...

■ A Roma, nel 1945, furono rappresentate le scene in tre episodi di Massimo Gorkji: *Jegor Bulyciov e altri*, nella versione di Ettore Lo Gatto e con la regia di Vito Pandolfi. *Jegor* — è risaputo — è la prima parte di una grande trilogia ideata da Massimo Gorkji per celebrare la rivoluzione russa. Durante la preparazione di questo spettacolo la censura preventiva cercava il mezzo di mettere il veto, ma Pandolfi minacciò uno scandalo, e siccome eravamo « appena al 1945 »: i censori si dissuasero dall'avventuroso proposito. Tanto più che Pandolfi — è altrettanto risaputo — è uno dei più strenui sostenitori dell'abolizione della censura preventiva, così come è abolito ogni controllo preventivo sulla stampa.

Passò del tempo. Quando il mese scorso si perorò alla direzione del Teatro la causa di Enzo Mancini, direttore del Teatro dell'Arte di Milano, perchè i censori non vietassero la sua commedia *La città proibita*, quei funzionari fecero sussurrare misteriosamente che il permesso non si poteva accordare « per l'interessamento negativo del partito comunista, e soprattutto... di Vito Pandolfi, in nome del partito comunista ». E quando gli amici di Mancini fecero ancora un tentativo per ottenere quel permesso... si sussurrò misteriosamente « che la proibizione la desiderava Togliatti ». Di questo passo, vedrete che la prossima proibizione sarà motivata (sempre misteriosamente) « dal desiderio di Stalin ».

■ Assistiamo, a Torino, ad una rivista: in un quadro, una bella ragazza fa la danza del ventre. Non è nuovo, ma nelle riviste si usa ancora. In principio la ragazza è oscena, ma poi diventa bella: danza molto seriamente, coi seni e col ventre che ondeggiano sotto una leggera stoffa rosa. Remigio Paone, che è accanto a noi, dice:

— Sembra la dea delle marmellate.

■ Le ragazze di prima fila, nella rivista, sorridono; non si capisce perchè sorridano in un certo momento piuttosto che in un altro. Guardiamo il pubblico: si vede chiaramente che il centro dei sogni di molti uomini è l'ombelico della « dea delle marmellate ».

■ Vi sono, in letteratura, delle frasi bellissime; trasformate in « battute » per una commedia già perdono metà del loro valore; quando poi il personaggio le ripete, il pubblico dice che « non si possono sentire »: la difficoltà del teatro è tutta qui.

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Ed. Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino

LUCIO RIDENTI Direttore responsabile

La Rivista non pubblica commedie non richieste dalla Direzione. Nei casi in cui per una qualsiasi ragione non è stato possibile tener conto degli eventuali diritti ci riserviamo di regolare ogni eventuale eccezione.

(*Pubbl. autorizzata A.P.B. - N. P. 313*).

CONCETTO DI INTERMEZZO

« L'attore — dice Hegel — con tutta la persona, il viso, la fisonomia, la voce, ecc. entra nell'opera d'arte ed il suo compito è di identificarsi completamente con la parte che rappresenta. Sotto questo rapporto, il poeta ha il diritto d'esigere che l'attore entri interamente nella parte che gli è assegnata, senza aggiungervi alcunchè di suo, e che si comporti come egli ha concepito e sviluppato poeticamente il personaggio. L'attore deve essere, per così dire, lo strumento dell'autore, una spugna che s'impregna di tutti i colori e li rende inalterabili. Il timbro della sua voce, la maniera di recitare, i gesti, la fisonomia, tutta la manifestazione esteriore ed interiore, esigono un'originalità conforme alla parte determinata. L'attore, infatti, come uomo vivente, ha, sotto il rapporto dell'organo, dell'esteriore, dell'espressione fisionomica, la sua originalità innata che è forzato sia di cancellare per esprimere una passione od un tipo, sia di mettere, d'accordo, con i tratti fortemente individualizzati dal poeta, i diversi personaggi del suo ruolo ».

I COLLABORATORI:

MARIO APOLLONIO - FRANCESCO BERNARDELLI - ANTON GIULIO BRAGAGLIA - ALESSANDRO BRISSONI - GINO CAIMI - ERMANNO CONTINI - SILVIO D'AMICO - FERNALDO DI GIAMMATTEO - DIEGO FABBRI - ENRICO FULCHIGNONI - LORENZO GIGLI - STEFANO LANDI - VINICIO MARINUCCI - VITO PANDOLFI - FRANCESCO PASINETTI - ENRICO PRAMPOLINI - GIORGIO PROSPERI - GIANNI PUCCINI - GIANNI RATTO - LUCIO RIDENTI - RENATO SIMONI - ACHILLE VESCE.

■

PAUL ARNOLD - JEAN-LOUIS BARRAULT - GASTON BATY - JEAN-JACQUES BERNARD - JAMES BRIDIE - JVOR BROWN - FERDINAND BRUCKNER - ALBERT CAMUS - PAUL VINCENT CARROLL - ALBERT CHARTRE - JEAN COCTEAU - FERDINAND CROMMELYNCK - FRANZ THEODOR CSOKOR - ASCHLEY DUKES - CHARLES DULLIN - T. S. ELIOT - SIMON GANTILLON - ROSAMOND GILDER - NORRIS HOUGHTON - KAREL KRAUS - EDITH J. R. ISAACS - LOUIS JOUVET - GABRIEL MARCEL - GEORGES NEVEUX - ANDRE' OBEY - STEVE PASSEUR - ERWIN PISCATOR - ROLAND PURNAL - FLORA ROBSON - ARMAND SALACROU - JEAN PAUL SARTRE - G. B. SHAW - OSSIA THRILLING - HENRI TROYAT - NORMAN TWIST - JEAN VILAR - CHARLES VILDRAC.

IL PRIMO NUMERO DI

INTERMEZZO

SARÀ DEDICATO A

L'ATTORE

Un gruppo di uomini di primo piano nel Teatro europeo e americano, alcuni di essi attori prima di diventare maestri, esprimono i loro concetti, concretano le loro esperienze sulla recitazione moderna in rapporto alla nuova materia drammatica; secondo la «tradizione», i metodi validi ancora veri, e le necessità della scena di oggi. Questi maestri si chiamano: Louis Jouvet; Jean Louis Barrault; Lucien Nat; Charles Dullin; Jean-Jacques Bernard; Jean Cocteau; Erwin Piscator; Flora Robson; J. B. Priestley, ecc.

*

Gli attori potranno riflettere sulle loro possibilità; coloro che vogliono diventarlo, trarranno utile insegnamento. Chi si interessa di teatro, troverà la valida lezione per essere commediografo, regista, sceneggiatore, ecc., poichè tutte queste attività fanno capo, prima di tutto, all'attore.

INTERMEZZO

IL RITORNO AL CINEMA DI UN GRANDE ATTORE ITALIANO

GILBERTO GOVI

INTERPRETERÀ

Che tempi!

REALIZZATO DALLA

TAURUS FILM

PER LA GIOIA DEL PUBBLICO ITALIANO

TAURUS FILM

TORINO, VIA S. TOMASO 24