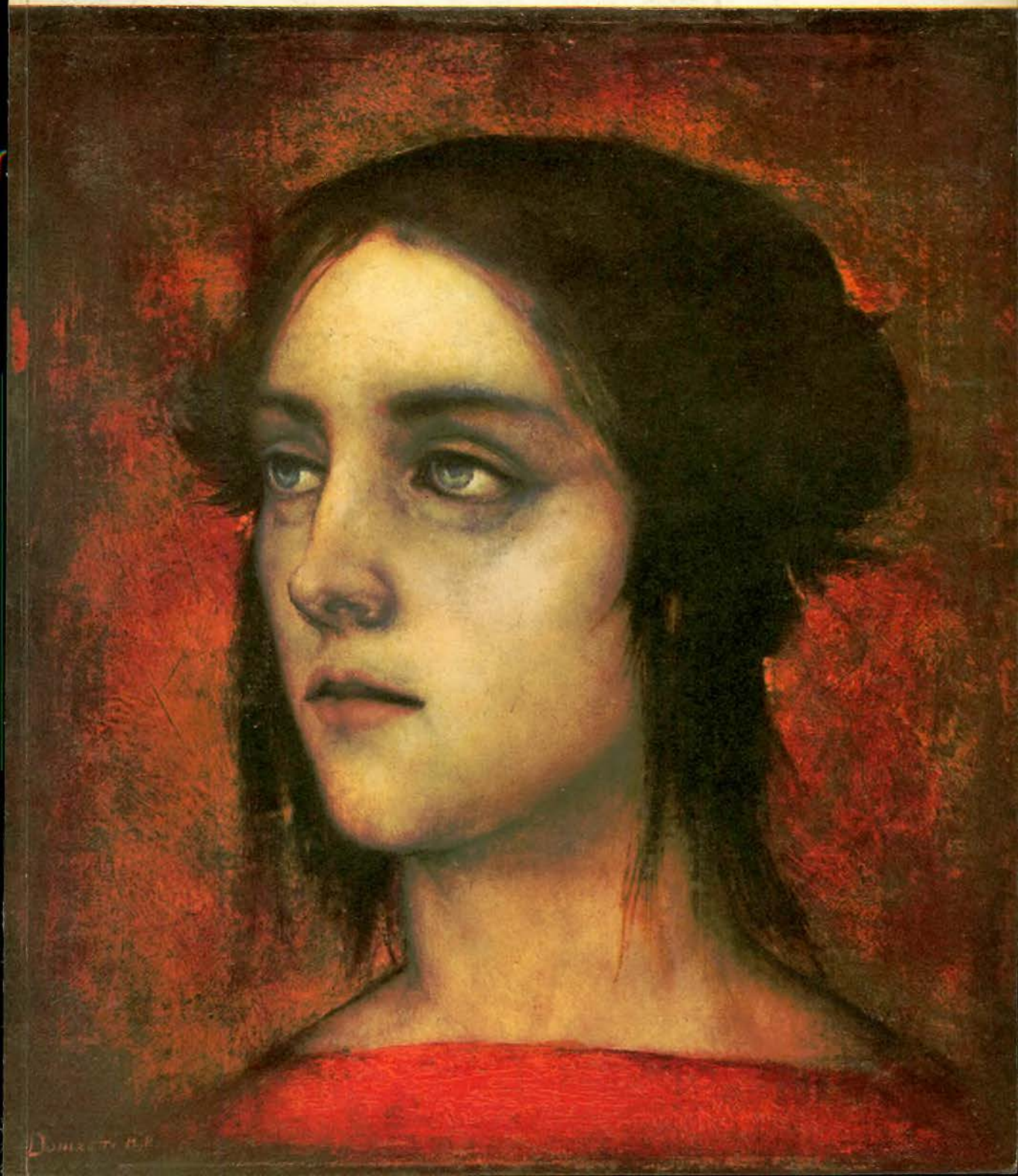
32° ANNO - N. 238 - LUGLIO 1956

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

IL DRAMMA



in tutto il mondo

Tra i successi più lusinghieri di questi ultimi anni nel campo della profumeria internazionale è il Tabacco d'Harar Gi. Vi. Emme. Venduto nelle capitali più famose del mondo, apprezzato dai conoscitori, il Tabacco d'Harar, per la confezione originale e la tonalità amara e persistente del suo profumo, è usato e richiesto dalle persone eleganti e raffinate dei più importanti Paesi. Tabacco d'Harar è il profumo italiano venduto all'estero più ancora che in Italia.

PROFUMO E COLONIA
BRILLANTINA
CREMA PER BARBA
TALCO
SAPONE

TABACCO D'HARAR gi.vi.emme

il profumo internazionale

Tutto il teatro di

SHAW

verrà pubblicato nella

BIBLIOTECA MODERNA MONDADORI

**in eleganti volumi
rilegati con incisioni in oro
e sovracoperta a due colori**

★

Volumi pubblicati

LE TRE COMMEDIE SGRADEVOLI - L. 400
PIGMALIONE - L. 250
LE QUATTRO COMMEDIE GRADEVOLI - L. 400
ANDROCLO E IL LEONE - L. 300

di imminente pubblicazione

LE TRE COMMEDIE PER PURITANI

RAI - RADIOTELEVISIONE ITALIANA

La prosa alla Radio prossimamente

PROGRAMMA NAZIONALE

17 LUGLIO	**La leggenda di Tyll Eulenspiegel**	*di C. DE COSTER*
24 LUGLIO	**La famiglia dell'antiquario**	*di C. GOLDONI*
31 LUGLIO	**Annibale alle porte**	*di R. SHERWOOD*
7 AGOSTO	**Non ti pago**	*di E. DE FILIPPO*
14 AGOSTO	**Ragazzo d'oro**	*di C. ODETS*

SECONDO PROGRAMMA

16 LUGLIO	**Il paese delle vacanze**	*di U. BETTI*
18 LUGLIO	**Suonata alla brigantessa**	*di C. ALIANELLO*
6 AGOSTO	**Anche il più furbo ci può cascare**	*di L. N. OSTROWSKJ*
12 AGOSTO	**Viaggio di piacere**	*di E. GONDINET e A. BISSON*

TERZO PROGRAMMA

18 LUGLIO	**L'improvvisata di Parigi**	*di J. GIRAUDOUX*
20 LUGLIO	**Lo stratagemma dei bellimbusti**	*di G. FARQUARH*
25 LUGLIO	**Il critico**	*di R. SHERIDAN*
27 LUGLIO	**Le trame dell'amore e del caso**	*di P. DE MARIVAUX*
3 AGOSTO	**Tartufo**	*di MOLIÈRE*
8 AGOSTO	**Il satiro**	*di W. GOETHE*
10 AGOSTO	**Il teatro comico**	*di C. GOLDONI*

ANNO 32 - NUOVA SERIE - N. 238

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

LUGLIO 1956

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

Collaboratori di questo fascicolo

Taccuino: L'"AFFARE" DELLE COMMEDIE ITALIANE * ASSASSINO PER FORZA, commedia in due tempi di MARC GILBERT SAUVAJON * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): VITTORIO VECCHI, FRANCESCO BERNARDELLI, ANTON GIULIO BRAGAGLIA, RENATO SIMONI, GIAN RENZO MORTEO, PIERO OTTONE, VITO PANDOLFI, MARCEL LE DÛC, LUCIO RIDENTI, EUGENIO BERTUETTI, UGO CHIARELLI * Copertina: MARIO DONIZETTI (riproduzione di un dipinto ad olio, espressamente eseguito ed ispirato al personaggio principale femminile della commedia) * Disegni di Bianconi e Scordia - Fotografie di Bosio, Ravagnan, Archivio Fotografico ILTE.

Importante IL PROSSIMO FASCICOLO DI AGOSTO NON USCIRÀ PER LA CONSUETA VACANZA ESTIVA; FAREMO UN NUMERO DOPPIO DI SETTEMBRE PER L'APERTURA DELLA NUOVA STAGIONE, PUBBLICANDO DUE COMMEDIE IN TRE ATTI: "VENERDÌ SANTO" DI GIULIO CESARE VIOLA (PREMIO NAPOLI 1955) e "SULLE STRADE DI NOTTE" DI RENATO LELLI (PREMIO RICCIONE 1955).

L'"AFFARE" DELLE COMMEDIE ITALIANE

Il 27 giugno si è riunita a Roma la commissione che, in sede artistica, ha assegnato i premi annuali alle Compagnie di prosa che hanno agito nella Stagione 1955-56. Tale commissione era composta dal presidente Mario Vinciguerra; Franz De Biase, relatore, e dai giornalisti specializzati Bucciolini, Di Chiara, Dursi, Fiocco, Possenti, Radice, Ridenti, Trabucco. Sono stati distribuiti quarantasei milioni a dieci compagnie, con un massimo di otto milioni alla prima ed un minimo di due milioni all'ultima. Le compagnie di giro che hanno agito quest'anno erano ventisei.

Non possiamo dare il dettaglio dei premi singoli perchè la Direzione del Teatro non ha ancora, almeno al momento che scriviamo, resa pubblica la deliberazione. Le discussioni hanno avuto un tono quanto mai sereno ed amichevole perchè i punti d'intesa sono stati parecchi, a volte unanimi o di maggioranza; per due compagnie soltanto, su otto voti (il presidente ed il relatore non votano) due sono stati negativi. Le più lunghe e qualche volta animate discussioni sono state, naturalmente, per il repertorio italiano. In rapporto ad esso noi crediamo di non poter essere accusati di trascuratezza: pubblichiamo su questa rivista diffusa in tutto il mondo, quindi proponiamo all'attenzione degli stranieri per le traduzioni e rappresentazioni, quante più commedie italiane è possibile incontrare di una certa garanzia o interesse per il lettore; abbiamo ripetutamente proposto di trasformare in sperimentali i "piccoli teatri" (escluso quello di Milano) appunto per poter creare una nuova leva di autori; questi benedetti giovani, cioè, che hanno qualche cosa da dire. I vecchi non dicono più nulla. O quasi. Siamo giunti al limite di rottura tra la nostra generazione e la nuova, come fatalmente avviene. Che scriva ancora commedie, dopo trent'anni, Tizio o Caio o Sempronio, nostri coetanei, i cui nomi tutti sanno a memoria, non serve più a nulla. Non serve al teatro italiano, cioè, che al momento opportuno deve ripiegare sui classici o sui grandi nomi di un recente passato. Storielle casalinghe e vecchie formule del triangolo marito-moglie-amante, farse e farsette giallo-rosa, hanno fatto il loro tempo: il pubblico ci si è addormentato sopra. Continuare con un metro simile in sede artistica è un errore; corroborarlo col pubblico denaro è un non senso. Al teatro italiano ormai occorre altro. Ma sia ugualmente ben chiaro che liberi come siamo, gli autori cui intendiamo possono continuare a scrivere e farsi rappresentare da compagnie anche appositamente formate. Ma ugualmente riteniamo che queste formazioni non vanno incoraggiate con il molto denaro che ancora si spende e la convinzione (apparente) che ciò sia un bene. Quel benedetto IDI, certo convinto di aver fatto molto per il teatro sarà in buona fede, ma ha avallato e continua ad avallare in massima parte la mediocrità. L'IDI ha creato il monumento alla mediocrità del repertorio italiano dal dopoguerra. Sono passati quindici anni; troppi. E il dopoguerra deve considerarsi finito. Non si deve proteggere, da parte di nessuno, un teatro italiano inutile, che si disfa e si sbriciola al momento stesso della rappresentazione, quando siamo di fronte alla necessità di far saltar fuori un teatro nuovo con formule intelligenti con la diretta osservazione della vita. Chi pensa una commedia con il marito la moglie e l'amante, è perduto prima di scriverla. Ma purtroppo continua a scriverla. È necessario tarpare le ali a quegli impresari o autori essi stessi che vogliono fare voli da passeri con la zampetta legata al filo della sovvenzione IDI per ogni commedia nuova del rientro pieno e — ironia — del premio finale "perchè hanno dato commedie italiane". Ha agito in questa Stagione una di tali compagnie, ed in due mesi e mezzo di attività ha avuto di contributi statali complessive lire 3.200.000 (1.300.000 per rientro e 1.900.000 per allestimento delle novità); infine un premio, anche se modesto e discusso.

Noi pensiamo che a combinare compagnie simili sia un "affare", ma poichè si tratta di "tutta roba italiana" si deve abbozzare per carità di patria o far finta di nulla per buonapace, o alzare malinconicamente le spalle. Tristezza.

LA MORALITÀ COSTITUITA DELLA PROVINCIA FRANCESE

Concediamo pure che il lettore che si accosta a un opera fiutando il titolo cominci a leggere Assassino per forza *credendolo un giallo. Il genere è in auge tuttora: e immissioni e ritrovati ne hanno scaltrito l'uso. Tanti che disdegnano letture di libri, visioni di films, conoscenza di commedie, si concedono quando queste portano l'etichetta che impegna alla ricerca del colpevole.*

In Assassino per forza *il morto di prammatica c'è; ed è addirittura nei primi minuti della commedia. L'assassino non bisogna cercarlo. Viene fuori dal luogo del delitto, ed è una giovane che si chiama Carolina che, con voce bianca, dice: « Il signor Verescot è morto. L'ho ucciso io ». È vero, credetele! Non cercate intorno, fra i molti personaggi che in quella notte che a Napoli direbbero di « ammuina » appaiono sulla scena, altro colpevole.*

La commedia, mediante questo suo repentino spalancarsi, presenta d'improvviso il mondo che la popola: è la provincia francese, la rispettabilità borghese, una casata che ha per capostipite un capitano d'industria con varia discendenza, la moralità costituita. Un autore di altra età e di altra tempera avrebbe incrudelito su questo mondo con modi di severa indagine, lavorando la plasticità dei caratteri, traendo dalle situazioni argomenti per una qualche tesi. Il Sauvajon, invece, che è uomo del nostro tempo e letterato, usa il modo agrodolce, con dichiarate propensioni a una critica di costume. Peccato che, prima di lui vi abbia pensato Armand Salacrou con il non dimenticato Archipel Lenoir *che fu l'ultima interpretazione, a Parigi, di Charles Dullin. In Italia,* Arcipelago Lenoir *fu recitato con una eccellente personale interpretazione da Umberto Melnati, e riportò vivissimo successo.* Assassino per forza, *non è che un arcipelago Varescot. Ed ancora, se dovessimo pensare a un libro, diremmo:* Clochemerle; *ad un film:* Il Corvo. *C'è in Sauvajon la posizione del francese della capitale che cerca nella provincia il luogo nel quale estendere, ramificare le proprie insoddisfazioni, consegnandole a personaggi che possono servire da riscontrabile esempio.*

La commedia, in fondo, è la costruzione, ininterrotta per tre atti, di una ipocrisia che quel mondo vuole consumare per non rendere evidente la parte di scabroso che è nel delitto. Sono i residui « interessi creati », la messa a fuoco degli egoismi, delle reticenze, dei camuffamenti di sè medesimi, della connivenza e della complicità, fatti efficienti per sopravvivere. Da questo moto di corrosione si salva qualcuno, che per fortuna è un giovane, per finzione letteraria, diremo quasi per la « convenzione teatrale » di lasciare sempre un sopravvissuto quando al tiro bersaglio dell'ironia tutti i fantocci sono stati rovesciati. Che ci sia una inclinazione da parte dell'Autore, a dare un maggior credito a questa salvazione, non stentiamo a crederlo. Glielo ha impedito, però, il corpo stesso della commedia, nella quale sono immessi i corrodenti veleni della critica, dell'ironia e della beffa. Il capovolgimento sarebbe stato solo possibile per mano miracolata dell'arte. Ma questa l'Autore non possiede. L'invocata catarsi, la liberazione di cui il lavoro necessiterebbe per liberare e liberarsi dalle ambiguità che propone, non avviene. Non è forse possibile ai moderni. Resta la commedia: una commedia di saldissima costruzione, di abilissimo dialogo, di provocantissima lettura e si capisce come abbia interessato per la ripresa, da parte della Compagnia Girola. Ed è giusto che abbia avuto successo la prima e la seconda volta; a riprenderla ancora, il successo l'avrebbe ugualmente perchè, fuor d'ogni considerazione, è teatro, soprattutto teatro.

Vittorio Vecchi

Nella foto sopra: Emilio Girola (*Armando*), Nada Fraschi (*Maria*) e Giasone Girola (*Federico*). *Accanto:* Franco Fiorini (*Gilberto*), Anita Donà (*Silvia*) e Corrado Sonni (*Ispettore Legrand*).

Nelle due fotografie qui sopra: Anita Donà e Igea Sonni (*Isabella*); *accanto:* Giulio Girola. *In basso a sinistra:* Franca Stabile (*Stella*) e Giulio Girola. *A destra in alto:* Corrado Sonni, Giasone Girola, Nada Fraschi, Giulio Girola; *in basso:* Igea Sonni, Edda Lancetti, Gigliola Sonni. *Nel risvolto di questa aletta:* Igea Sonni ed Edda Lancetti.

Assassino per forza

SAUVAJON

Marc Gilbert Sauvajon è nato il 25 settembre 1909 a Valence (Drôme). Avvocato e poi giornalista è diventato commediografo per passione. Il suo esordio teatrale è del 1939. Dal 1942 si occupa anche di cinema, come soggettista. Ha scritto queste commedie: L'amant de paille *(1939) Théâtre Michel;* Au petit bonheur *(1944) Théâtre Gramont;* George et Margaret *(1946) Théâtre des Nouveautés;* Les enfants d'Edouard *(1948) Théâtre de la Madaleine;* Ninotchka *(1950) Théâtre Gymnase;* Tapage nocturne *(1951) Théâtre Edouard VII;* Treize à table *(1953) Théâtre Capucines.* I figli di Edoardo, *è stata recitata anche in Italia dalla Compagnia Pagnani-Cervi, al teatro Nuovo di Milano, il 7 febbraio 1950;* Tredici a tavola, *pubblicata dalla nostra rivista nel fascicolo 207 del 15 giugno 1954, è stata rappresentata dalla Compagnia Calindri - Zoppelli - Volpi - Valeri, il 17 ottobre 1953 al Verdi di Trieste.* Tapage nocturne *col titolo* Assassino per forza *è stata recitata il 22 luglio 1953 al Teatro Odeon di Milano dalla Compagnia diretta da Marcello Giorda. E' stata ripresa il 5 aprile 1955 al Teatro dei Satiri di Roma, dalla Compagnia Stabile del Giallo, diretta da Giulio Girola.*

COMMEDIA IN DUE TEMPI DI MARC GILBERT SAUVAJON

TITOLO ORIGINALE: «TAPAGE NOCTURNE» - TRADUZIONE ITALIANA DI LIANA FERRI

LE FOTOGRAFIE CHE PUBBLICHIAMO SI RIFERISCONO ALLA EDIZIONE DI QUESTA COMMEDIA DATA DALLA "COMPAGNIA STABILE DEL GIALLO,, DIRETTA DA GIULIO GIROLA.

Le persone

ARMANDO VARESCOT, 50 anni - FEDERICO VARESCOT, 55 anni, suo fratello - MARIA VARESCOT, 45 anni, sua sorella - GELTRUDE VARESCOT, 43 anni, moglie di Armando - SILVIA VARESCOT, 32 anni, figlia di Federico - ISABELLA SAUVIN, 14 anni, figlia di Silvia e di Gilberto Sauvin - CAROLINA, 22 anni, segretaria di Cipriano - FRANCO VARESCOT, figlio di Federico - GILBERTO SAUVIN, 40 anni, marito di Silvia - STELLA, 27 anni, cameriera - L'ISPETTORE LEGRAND, 45 anni.

Giulio Girola (*Franco*) ed Edda Lancetti (*Carolina*).

ATTO PRIMO

(*La stanza di soggiorno dei Varescot a Joillac, presso Limoges. A destra, in primo piano, la porta dell'appartamento di Armando e di sua moglie, Geltrude. In fondo, a sinistra, una scala di legno che porta ai piani superiori. Fra la scala e il muro di destra, una porta ad un'anta che dà nello studio di Cipriano Varescot, il nonno. Mobili di vario tipo, ma piuttosto ricchi, di colore neutro e di aspetto vecchiotto. La sola macchia di colore è fornita da un immenso divano ricoperto di velluto rosso. Un vecchio orologio rustico che suona tutti i quarti col carillon di Westminster. Mentre si alza il sipario l'orologio suona i quattro quarti delle due di notte. Penombra sulla scena. Una lama di luce sotto la porta dello studio di Cipriano. Per un attimo si sente il rumore smorzato di una macchina da scrivere. Poi il rumore cessa. Ma subito dopo si ode il rumore di mobili urtati o spostati e all'improvviso il fracasso della caduta di un corpo che precede di una frazione di secondo un grido stridente. Allo stesso tempo la striscia di luce sotto la porta scompare. La casa si anima. Si ode lo sbattere di una porta, e quella di sinistra che si apre bruscamente per lasciar passare Armando Varescot a piedi nudi e con una camicia da notte che gli arriva alla caviglia*).

ARMANDO (*con voce angosciata*) — Cosa succede? (*Federico Varescot, appare in pigiama in cima alla scala. Accende la luce girando la chiavetta del commutatore che ha a portata di mano*).

FEDERICO — Sei impazzito a gridare a questo modo?

ARMANDO — Ma non sono stato io! E' stato qualcun altro... Proveniva dallo studio di papà.

FEDERICO (*scendendo la scala*) — Dallo studio di papà?... Sei sicuro?

ARMANDO — Mi è sembrato... (*Uno accanto all'altro i due fratelli guardano la porta dello studio*).

FEDERICO — Non si sente più nulla...

ARMANDO — Era un grido orribile... Federico... (*In cima alla scala appare Maria Varescot. E' in vestaglia, discende rapidamente*).

MARIA (*scendendo*) — Ma cosa sta succedendo?

FEDERICO — Anche tu hai sentito un grido?

MARIA — Cos'era?

FEDERICO — Armando sostiene che veniva dallo studio di papà.

ARMANDO — Non sostengo nulla, ho detto che mi sembrava...

FEDERICO — Papà mi aveva avvertito che avrebbe lavorato fino a tardi. Voleva far venire la segretaria.

ARMANDO — E' arrivata verso le dieci. Ho riconosciuto il campanello della sua bicicletta.

MARIA — Hai sentito se poi è andata via?

ARMANDO — No, dormivo.

FEDERICO — Sono le due passate. Papà deve essere a letto.

MARIA — Però non in camera sua: sento sempre, quando traversa il corridoio, la sua gamba rigida...

ARMANDO — Allora è ancora nello studio... Bisognerebbe guardare...

FEDERICO — Per carità! L'ultima volta che ci ho provato mi ha tirato addosso il bastone e ieri sera mi ha detto: «Bada che nessuno mi rompa le scatole!». (*In questo momento dalla porta di sinistra compare Geltrude. E' in camicia da notte e bigodini*).

GETRUDE — Armando! Devi essere impazzito per metterti a girare di notte in quell'arnese.

MARIA — Tu hai sentito gridare?

GELTRUDE (*ad Armando*) — A piedi nudi, per giunta! E io che ho appena finito di lucidare i parquets!

FEDERICO — Ti si domanda se hai sentito gridare.

GELTRUDE — Scusami, Federico, ma tocca a me lucidare i pavimenti! Voi ve ne infischiate! No, non ho sentito gridare. Chi è che ha gridato?

ARMANDO — Non lo sappiamo... Io ho sentito un grido...

GELTRUDE — Non è una buona ragione per buscarsi una polmonite. Vado a prenderti le pantofole. (*Entra nell'appartamento di sinistra. Allo stesso istante in cima alla scala compare Silvia. E' una bella ragazza un po' volgare ma molto seducente. Ha una vestaglia vaporosa e si è truccata e incipriata con cura*).

SILVIA (*drammatica*) — Mio Dio! E' orribile! (*Scende. Tutti la guardano*).

FEDERICO — Hai sentito qualcosa?

SILVIA — Un grido. Era spaventoso. Sono saltata giù dal letto!

MARIA — Ce ne hai messo del tempo per saltare.

SILVIA — Scusami, zia Maria, ma mi son dovuta vestire. Sono lo scandalo della famiglia, lo sai: dormo nuda!

FEDERICO (*meccanicamente*) — Silvia... Andiamo...

SILVIA — Ma insomma. Chi ha gridato?

ARMANDO — Non si sa. Lì per lì mi è sembrato che venisse dallo studio di papà, ma ora... (*Torna Geltrude che porta un vecchio paio di pantofole di feltro foderate di pelo ed un enorme scialle nero di lana*).

GELTRUDE (*ad Armando*) — Tieni le pantofole di pelliccia. E mettiti questo sulle spalle! (*Armando obbedisce mentre la conversazione prosegue*).

SILVIA — Non era la voce del nonno, quella, ve lo dico io!

ARMANDO — Oh, no! Sembrava una voce di donna.

FEDERICO — La segretaria, allora!

GELTRUDE — Non capisco perché la segretaria a-

vrebbe dovuto gridare. Eppoi sono le due passate! Sarà andata a dormire da un bel pezzo! Anche Cipriano. Se fossero lì dentro si vedrebbe la luce sotto la porta.

MARIA — Papà non è in camera sua.

SILVIA (*indicando*) — Nello studio c'è un divano. Non sarebbe la prima volta che ci dorme.

FEDERICO — E' vero.

GELTRUDE — Andiamo a letto. Domani devo preparare la marmellata.

ARMANDO — Del resto, può darsi che quel grido venisse da fuori... Dormendo... Lo sapete com'è!... Andiamo, Maria.

MARIA — Non sono tranquilla... Ho una gran voglia di andare a guardare... (*Va verso la porta dello studio e gira con delicatezza la maniglia. La porta resiste; Maria si volta*) E' chiusa a chiave dall'interno.

ARMANDO — Chiude sempre a chiave quando sta lavorando...

FEDERICO — Ma se lavorasse ci sarebbe la luce accesa...

GELTRUDE — Forse ha chiuso a chiave per non essere seccato. E' così scontroso.

SILVIA — Se zia Maria lo sveglia, farà una scenata. Lo sapete bene, se si sveglia non si riaddormenta più.

ARMANDO — E' vero. Sarà meglio che... (*Appare Isabella in cima alla scala; indossa la sola giacca del pigiama. Quindi ha le gambe nude fino le cosce. Tiene le mani in tasca. Ha quattordici anni*).

ISABELLA — Salve! Che succede? Crolla la casa?

MARIA — Torna a letto, Bella. Non c'è bisogno di te.

ISABELLA (*scendendo*) — Neanche per sogno! Me la voglio spassare. Siete troppo carini conciati a questo modo!

SILVIA — Tesoro, hai sentito gridare?

ISABELLA — Gridare? No, mamma. Chi ha gridato?

ARMANDO — Non lo sappiamo. Dovevi metterti i calzoni del pigiama, tesoro: prenderai un raffreddore.

ISABELLA (*ridendo*) — Non ci sono calzoni, è un pigiama-gonnellina.

SILVIA — Pigiama-gonnellina! Gonnellina è femminile!

ISABELLA — Ma pigiama è maschile.

FEDERICO — Se si resta qui a discutere il sesso dei pigiama, preferisco andare a dormire. (*Starnuta*) Ecco fatto!

SILVIA — Che razza di figura stiamo facendo! Restiamo qui senza osare bussare, perché lì dentro c'è un vecchio acido che potrebbe svegliarsi.

FEDERICO (*severo*) — Stai parlando di tuo nonno, Silvia!

SILVIA — Oh, di nonni come quelli è meglio...

FEDERICO — Silvia!

GELTRUDE (*ridendo*) — Non ha ancora digerito gli schiaffoni che gli ha appioppato la settimana scorsa.

SILVIA (*velenosa*) — Oh! Falla finita! Se sapessi cosa dice di te!

GELTRUDE (*furente*) — Comunque, non potrà dire che anch'io sono andata a letto col prefetto.

SILVIA — Ci mancherebbe altro; non è mica scemo il prefetto!

MARIA (*con il solito tono di voce*) — Silvia, Geltrude, state zitte! (*Tutte e due tacciono, domate*).

ISABELLA (*dolcemente*) — I Varescot, questa grande e bella famiglia, così strettamente unita... (*Maria si volta e le molla uno schiaffone, senza ira né collera. La ragazzina incassa. Non leva neanche le mani dalla tasca e guarda Maria dritta negli occhi*) Brava! Questo è riuscito meglio di quello dell'altra volta.

MARIA (*calma*) — Se fossi tornata a letto quando te l'ho detto...

ISABELLA (*con un sorrisetto*) — Si dovrebbe sempre darti retta, zia Marì.

SILVIA — Senti Maria, non mi va che tu ti permetta di schiaffeggiare mia figlia. Sono abbastanza vecchia per correggerla da me.

MARIA (*fredda*) — Sarebbe ora!

FEDERICO — Ma insomma, che facciamo! (*Starnutisce*) Questa volta ci siamo. L'ho preso!

MARIA — Torniamo a letto. Papà dorme nello studio. E domani... (*A Isabella*) Vai avanti, tu. (*Sempre con le mani in tasca, fischiettando, Isabella obbedisce e va verso la scala. Maria la segue. Silvia e Federico chiudono la marcia. Armando e Geltrude vanno verso la porta di sinistra*).

ARMANDO — Buona notte, per quanto ne resti poca. (*Nessuno gli risponde. Ma al momento in cui tutti stanno per scomparire, una specie di sordo gemito proveniente dallo studio li immobilizza. Tutti si voltano di scatto e si guardano*).

MARIA — Questa volta è sicuro. Viene dallo studio. Papà è malato. (*Convergono tutti verso la porta dello studio. Ci si ammassano dinnanzi. Si ode un altro lamento. Tutti guardano spaventati*).

ARMANDO (*in un soffio*) — Non è lui... (*Si odono dei rumori vaghi, poi riappare la striscia di luce sotto la porta*).

SILVIA (*in un soffio*) — La luce sotto la porta... (*La chiave gira nella serratura, la maniglia prende a girare con lentezza, lo scricchiolio che provoca è agghiacciante. Poi la porta si apre e Carolina Pellettier appare, titubante, pallida. E' la segretaria, mol-*

to carina e molto giovane. Si appoggia allo stipite e fissa i Varescot con uno sguardo da pazza. Ha i capelli sugli occhi, la camicetta stracciata che le lascia nuda una spalla. Fissa il gruppo con gli occhi vuoti e sbarrati).

CAROLINA (*con voce bianca*) — Il signor Varescot è morto. (*Tutti si guardano senza reagire. Poi fissano Carolina, Maria fa bruscamente un passo avanti. E' un movimento che deve avere il senso e il peso di un grido non formualto. Anche lei fissa Carolina*) L'ho ucciso io! (*Carolina crolla a terra svenuta. Tutti gli sguardi hanno seguito la sua caduta. Ma nessuno ha fatto un gesto. Sono pietrificati. Poi, senza una parola, si precipitano dietro lo studio, meno Geltrude che si china su Carolina, e Isabella che indugia sulla soglia della porta aperta. Si ode il grido soffocato di Maria).*

GELTRUDE (*decisa*) — Isabella, tu no. Vieni qui. (*Isabella si volta a malincuore e va verso Geltrude*) Aiutami a portarla sul divano. (*Isabella obbedisce, sono riuscite a sollevare Carolina e la portano verso il divano dove la stendono comodamente e le mettono un cuscino sotto la testa).*

ISABELLA — Io vorrei andare a vedere...

GELTRUDE (*battendo sulle mani di Carolina per farla rinvenire*) — Ti interessa? Sei verde di spavento!

ISABELLA — Non sono più una bambina, zia Geltrude, bisogna che cominci ad abituarmi alla vista dei morti! In questa casa penso che ne dovrò sotterrare un bel mucchio!

GELTRUDE (*placida*) — Ah, sì?

ISABELLA — Due zii, una zia, un nonno, papà, mamma, te... A volte me li sogno di notte. Una serie di carri funebri, in fila indiana... Mi sveglio piangendo! E' terribile!

GELTRUDE (*sollevando il capo di Carolina*) — Cerca di sognare qualche altra cosa! Ti capita spesso?

ISABELLA — Soprattutto quando cucini tu!

GELTRUDE (*furente*) — Falla finita, insolente! Va a prendere la boccetta dei sali nel bagno. Fa presto. (*Isabella sale la scala correndo*) Che razza di vipera quella ragazzina! (*Si china nuovamente su Carolina e in quel momento Maria, Silvia, Armando e Federico escono dallo studio in silenzio. Silvia e Federico sostengono Armando che si preme la bocca con un fazzoletto. Maria chiude il corteo e chiude anche la porta dello studio. Ci si appoggia contro, a capo chino; Geltrude, inquieta, si fa incontro al gruppo*) Armando, cos'hai?

ARMANDO — Niente... Ho voglia di vomitare...

GELTRUDE — Fatelo sedere. (*Fanno sedere Armando in una poltrona. Geltrude gli prende il fazzoletto dalle mani e gli asciuga le tempie*) Lo sapevo che ti avrebbe dato la nausea, col fegato che ti ritrovi!

SILVIA — Già... Chi lo dice che i vecchi non hanno sangue nelle vene! Dovresti bere un goccio di grappa, zio Armando.

GELTRUDE — No, no, lascialo in pace! (*Ad Armando*) Respira profondamente e pensa ad altro, ti passerà. Tieni, prendi il fazzoletto...

ARMANDO — E' di Maria. (*Geltrude si volta e porge il fazzoletto a Maria che lo prende senza dire una parola. Geltrude la guarda).*

GELTRUDE — Come? Hai pianto?

MARIA (*fredda*) — Ti stupisce?

GELTRUDE — Beh, non t'era mai capitato... però in un momento simile... Allora, com'è morto quel povero Cipriano?

FEDERICO (*snervato*) — Assassinato!

GELTRUDE — Assassinato! Ammazzato! Che roba! Ma com'è stato assassinato?

ARMANDO (*che sta per piangere*) — Che importanza può avere?... Cipriano Varescot è morto assassinato! Proprio quando si stava per festeggiare il suo ottantatreesimo compleanno!

FEDERICO (*indignato*) — E' una cosa ignobile e rivoltante! Impersonava una delle tre più grandi fabbriche di scarpe che ci siano in Europa! E finisce a quel modo! Con la salute che aveva! (*Starnutisce due o tre volte*) Grazie a Dio, l'abbiamo preso l'assassino!

GELTRUDE — Preso? Tu non hai preso che un raffreddore!

FEDERICO — E' in mano nostra! (*Va verso il divano*) E ti garantisco che la pagherà cara, questa carogna! La ghigliottina, ve lo dico io! La ghigliottina! (*Con altro tono*) Che si aspetta a chiamare la polizia? (*Va verso il telefono).*

MARIA — No! (*Federico si ferma di colpo).*

FEDERICO — No? Come no? E' stata lei ad ucciderlo! L'ha confessato! E allora?

MARIA — Lascia stare il telefono.

FEDERICO — Ma che ti piglia?

MARIA — Prima bisogna farla parlare. Voglio sapere tutto.

FEDERICO — Ma lo sai già!

MARIA — Voglio sapere il perché.

SILVIA — Non capisco che importanza abbia.

ARMANDO — Eppoi la polizia potrebbe stupirsi del lungo ritardo...

MARIA (*tagliando corto*) — La polizia farà il suo lavoro dopo che io avrò fatto il mio! Di sopra c'è la boccetta dei sali, che si aspetta per andarla a prendere?

GELTRUDE — Ci ho mandato Isabella. Non so cosa

stia facendo! (*Fissando Carolina*) Povera figliola, che pena che fa!

FEDERICO — Povera figliola!

GELTRUDE (*placida*) — Ha un aspetto pietoso.

ARMANDO — Non l'avevo mai guardata bene... Deve essere giovanissima.

SILVIA — Avrà perlomeno trent'anni!

MARIA — Ne ha ventidue. L'ho vista nascere. E' figlia di un nostro ex caporeparto. Fu papà a pagare le spese del parto.

SILVIA — Ogni buona azione ha la sua ricompensa!

FEDERICO — Bisognerebbe coprirla. Ha una spalla nuda... (*Isabella arriva con la boccetta dei sali*).

GELTRUDE — Ce ne hai messo del tempo!

ISABELLA — Sono andata a svegliare Stella!...

GELTRUDE (*prendendo i sali*) — Nessuno ti aveva incaricata di andare a svegliare Stella!

ISABELLA — Le ho detto di fare del caffè caldo per tutti! Vi aiuterà a stare su!

ARMANDO — Buona idea, tesoro. (*A Geltrude che sta facendo respirare i sali a Carolina*) Allora?

GELTRUDE — Ha aperto gli occhi! (*Silenzio. Poi Carolina con un piccolo gemito, riapre gli occhi, guarda quei volti chini su di lei mentre Geltrude l'aiuta a sollevarsi*) Ecco. Va meglio?...

CAROLINA (*in un soffio*) — Sì... (*China il capo in avanti e si nasconde il viso fra le mani*).

MARIA (*calma*) — E ora parlate! Perché l'avete ucciso? Voglio saperlo! (*Silenzio di Carolina*) Avete capito? (*Silenzio di Carolina, allora Maria le si butta contro; la solleva con una mano sola e grida*) Avete sentito? Voglio sapere perché? (*Alza la mano come per picchiarla, ma Geltrude gliela afferra al volo*).

GELTRUDE — Maria, beh? (*Un attimo di sospensione, Maria lascia Carolina e Geltrude lascia Maria*).

MARIA — Scusatemi. E ora, parlate, perché l'avete ucciso?

CAROLINA — Lo dirò alla polizia.

MARIA — Lo direte a me. Perché?

CAROLINA — Leggete, se sapete leggere. Vostro padre l'ha lasciato scritto sulla mia pelle il perché, con le sue unghie...

MARIA (*taglia corto*) — Un momento. (*A Isabella*) Tu, torna a letto.

ISABELLA — Ah, no, no, eppoi, no!

MARIA (*dura*) — Torna a letto!

ISABELLA — Uffa! (*Maria la schiaffeggia. Isabella perde l'equilibrio, ma si riprende subito, sfrontata e testarda*) Questa notte è la mia beneficiata, ho capito!

SILVIA (*mentre corre verso Isabella e la stringe fra le braccia*) — Tesoro! Maria, una volta per tutte, ti proibisco nella maniera più assoluta...

MARIA (*calma*) — Deve andare a letto.

SILVIA (*a Isabella*) — Vai a letto, tesoro... Dammi retta! Sii ragionevole!

ISABELLA — Poi mi dirai tutto?

SILVIA — Ma sì, ti dirò tutto!

ISABELLA — Va bene! Allora accetto. Me ne vado! (*Guarda Maria sfrontatamente, si infila le mani in tasca e sale la scala fischiettando*).

MARIA (*a Geltrude*) — Accompagnala tu, e richiudila a chiave. (*Geltrude va da Isabella che si ferma sul primo gradino della scala e dice indignata*).

ISABELLA — A chiave? E se scoppia un incendio?

GELTRUDE — Se dici un'altra parola l'incendio scoppia subito. Fila! (*L'afferra per un braccio e la spinge su; gli altri attendono che siano scomparse*).

FEDERICO (*a Carolina*) — Avanti. Vorreste farci credere che mio padre, in un momento di collera avrebbe tentato di picchiarvi?

CAROLINA — Non si trattava di collera.

FEDERICO — Chiamatela come volete! Collera, irritazione, impazienza, non ha importanza! Certo, non era molto paziente, e voi lo avrete fatto irritare... sarete stata insolente, e così...

CAROLINA (*secca*) — Il signor Varescot stanotte ha cercato di violentarmi! (*Tutti trasaliscono. Solo Silvia fa un piccolo grugnito ironico*).

MARIA (*con reazione immediata*) — Cosa dite? Papà?...

ARMANDO (*stesso tono*) — Mentite! Papà era incapace...

SILVIA — Lasciatela parlare! Questa figliola dice la verità, è evidente!

ARMANDO — Ma papà stava per compiere ottantatré anni. Non si violenta una donna alla sua età!

FEDERICO — Come nei racconti mitologici!

SILVIA — Davvero? E la storia della ragazzina del reparto imballaggio?... quella dell'anno scorso... anche quello era un racconto mitologico?

FEDERICO — Un momento! Prima di tutto è successo un anno fa e la ragazzina di cui parli era una sgualdrinella diciottenne che...

ARMANDO — Eppoi, quella là non l'ha ucciso!

SILVIA — Mica era scema! In ogni caso più di una volta, nonno ha dato prove precise che portava allegramente i suoi anni...

CAROLINA — Mi è capitato spesso di lavorare sino a tardi col signor Varescot. I primi tempi fu corretto. Sgradevole, ma corretto. Disgraziatamente non è durato a lungo, ed è diventato sempre più...

SILVIA (*ironica*) — Gradevole?...

CAROLINA — Sì... Mi parlava spesso delle mie

gambe... di... infine di me... della mia persona... Cercavo di riderne, prima di tutto perché non volevo perdere il posto, eppoi non sono più una bambina e so stare agli urti di questo genere.

SILVIA — Non si direbbe!

CAROLINA (*in collera*) — Ma ieri sera le cose sono cambiate. Vorrei sapere cosa avrebbe fatto lei, se un vecchio di ottantatrè anni le fosse saltato addosso per strapparle la camicetta... Mi son dovuta difendere!

MARIA (*a Carolina*) — Continuate...

CAROLINA — Avrei potuto approfittarne, si capisce; parecchie l'hanno fatto, e so che non hanno avuto da lamentarsene.

SILVIA — Già... Pagava bene!

FEDERICO — Silvia!

CAROLINA — Ma io, non ho potuto... Gli sono sfuggita di mano, ma mi ha riafferrata sulla porta. E' riuscito quasi a buttarmi sul divano.

MARIA — Potevate gridare, chiamare aiuto!

CAROLINA — Non volevo fare uno scandalo!

SILVIA — Ci siete riuscita, non c'è che dire!

CAROLINA — L'ho respinto con tutte le mie forze... ha indietreggiato barcollando... deve aver urtato contro un mobile... non saprei...

ARMANDO — Poveraccio, con la sua gamba rigida!

CAROLINA — E' caduto trascinandosi dietro la lampada... ho sentito il colpo... eppoi più nulla... sono svenuta. E' tutto! (*Si porta le mani al viso e si lascia ricadere sul divano piangendo dirottamente. Silenzio. Tutti tacciono. Geltrude rientra dalla porta sotto la scala*).

GELTRUDE — Son passata dalla cucina. Quella fannullona di Stella s'era riaddormentata su una sedia. Gliene ho dette quattro!

SILVIA — E Isabella?

GELTRUDE — Che razza di vipera tua figlia. L'ho dovuta mettere a letto con la forza!

SILVIA — Perché non sai come va presa!

GELTRUDE — E come la vuoi prendere? Graffia, picchia, morde... Guardate le mie mani. Meno male che non è una vipera velenosa. Però ha carattere e temperamento! La piccola ha parlato?

ARMANDO — Altro che!

FEDERICO — Ci ha raccontato una storia inverosimile... Pretende che papà avrebbe cercato di... di...

ARMANDO — Di baciarla!

GELTRUDE — Ho capito!... Diavolo di un Cipriano! Un giorno o l'altro doveva pur finire col...

FEDERICO — Come?

GELTRUDE — Capitare con una che non ne voleva sapere!

ARMANDO — Sì, ma c'è modo e modo...

FEDERICO — Hai l'aria di non essere affatto indignata! Si direbbe quasi che dai ragione a quella ragazza!

GELTRUDE — Se Cipriano si fosse comportato bene...

FEDERICO — Bene! Con una sgualdrinella ventenne che vi mette le gambe sotto il naso? Si fa presto a dirlo! Papà era un uomo, un uomo forte e in ottima salute! Vuoi forse rimproverarglielo? Ha finito per cedere alle provocazioni insistenti e ripetute di una impiegata viziosa. (*Carolina si rialza di scatto*).

CAROLINA — Lei mentisce! Se avessi voluto diventare la sua amante sarebbe stato facile! Non avevo che da lasciarlo fare!

SILVIA — Eh, già! Tu non ne capisci nulla, papà!

FEDERICO (*a Carolina*) — E chi ci dice che non foste già la sua amante? Chi ci dice che non l'abbiate assassinato per gelosia? O per denaro?... O semplicemente perché ne aveva abbastanza di voi? Eh?... (*Sogghigna*) Quei signori non avranno che l'imbarazzo della scelta! (*Va al telefono e stacca il ricevitore*).

MARIA — Lascia in pace il telefono.

FEDERICO — Come?

MARIA — Lascia in pace il telefono! (*Federico esita, poi riattacca con rabbia*).

FEDERICO — Questa poi! Vorrei che tu mi spiegassi... Insomma, c'è stato un assassinio, sì o no?

MARIA — Non si tratta di questo!

FEDERICO — Oh, no? E di che si tratta, allora? (*Maria non risponde. Va verso Carolina*).

MARIA — Se la polizia vi interrogherà, cosa direte?

CAROLINA (*sbalordita*) — Cosa dirò... Ma la verità, naturalmente...

MARIA — Naturalmente...

FEDERICO (*a Maria*) — E allora?

MARIA — Immagina lo scandalo! La memoria di nostro padre, la sua vita, la nostra, tutto finirà in pasto agli sfaccendati, ai calunniatori, ai poliziotti, ai giornalisti... Cipriano Varescot assassinato dalla sua segretaria. Una bella faccenda. Cinquant'anni di lavoro, la fine della fabbrica e del nostro nome, soprattutto! Questo non deve accadere!

FEDERICO — Esageri! Sono sicuro che riusciremo a soffocare lo scandalo! Non siamo mica i primi venuti.

MARIA (*nervosa*) — Non dire stupidaggini. Abbiamo troppo poco tempo a disposizione!

FEDERICO (*seccato*) — Ti garantisco che sussurrando una parolina all'orecchio del presidente del tribunale e spiegandogli la cosa arriveremo certamente a...

SILVIA — ...farlo crepare dal ridere!

FEDERICO (*furente*) — Silvia, avrò pure diritto di avere la mia opinione personale, no?

GELTRUDE — Non te la prendere, Federico; lascia fare a Maria.
FEDERICO — Maria! Maria! Bisognerà decidersi a stabilire chi è il capo di casa, ormai, io o Maria?
ARMANDO (*conciliante*) — Tu, si capisce, ma per disgrazia; voglio dire che è in seguito a una disgrazia che...
FEDERICO (*furente*) — Ah, sì?... Ebbene, è quello che vedremo. E per cominciare... (*In questo istante, la porta sotto la scala si apre e compare Stella. E' una bella ragazzotta sana e robusta dall'aria placida; porta un immenso vassoio sul quale sono delle pile di tazzine e una enorme caffettiera fumante*).
STELLA (*a voce alta*) — Ecco il caffè.
FEDERICO (*furente*) — Levatevi dai piedi!
STELLA (*placida*) — Beh? Mi hanno detto di portare subito il caffè. Eccolo.
MARIA — Aspettate un po', Stella. Vi chiameremo.
STELLA — E va bene. L'avevo già scaldato, lo riscalderò ancora! (*Scrolla le spalle, fa un passo per andarsene. Poi si volta*) Allora, è vero? Il povero padrone è stato ammazzato?
ARMANDO (*grave*) — Sì, Stella.
STELLA (*placida*) — Questa poi! E' formidabile! (*Esce in silenzio*).
FEDERICO — Mi domando che cosa si aspetta a cacciar via quell'idiota!
SILVIA — E' proprio il momento adatto! Così andrà a spettegolare per il paese!
ARMANDO — Eppoi papà le voleva molto bene.
FEDERICO (*secco*) — Lo so. (*A Maria*) E ora, parla!
MARIA — Tu sei il capo di casa!
FEDERICO — Oh, finiscila! Mi sono permesso di dire quello che dovevo dire. Sta a te, ora. Se hai un'idea migliore della mia... (*Starnutisce un'altra volta*) Bisognerà pure che Stella si decida ad accendere il calorifero.
GELTRUDE — Vado a prenderti la vestaglia.
FEDERICO — Grazie, Geltrude... (*Geltrude sale la scala. Maria si volge a Carolina*).
MARIA — Voi, ora, ascoltatemi bene. (*Carolina si alza*).
CAROLINA — Sì, signorina.
MARIA — Voi avete ammazzato Cipriano Varescot. Legalmente, forse, ne avete avuto il diritto. Socialmente, avete commesso un gesto abominevole che non ha scusanti.
CAROLINA — Ma, signorina...
MARIA (*violenta*) — Non ne ha! Al diavolo la vostra virtù! La baratterei mille volte contro un'ora della sua vita! Era una forza, capite? Un capo! Quando ha aperto gli occhi questo paese era un deserto, una terra morta abbandonata da tutti. Lui l'ha trasformata in un piccolo mondo! Vi ha fatto nascere delle officine, dei laboratori, un popolo, una città! E' questo che voi avete ucciso! (*Silenzio. Maria si volge verso Armando che piange dolcemente asciugandosi gli occhi con la manica della camicia. Gli tende il suo fazzoletto*) Tieni, soffiati il naso. (*Rivolta a Carolina*) Ho finito. Non mi garbano le commemorazioni funebri. Ma egli ci ha lasciato qualcosa da difendere e bisognava che voi lo sapeste perché noi tutti dovremo difenderlo insieme!
FEDERICO — Noi?... Chi noi?
MARIA — Noi e lei!
ARMANDO — Maria!
FEDERICO — Ma sei impazzita?!
MARIA — Che tu lo voglia o no, che io lo voglia o no, che lei lo voglia o no, oramai è dei nostri!
SILVIA — Oh! C'è mancato poco!
FEDERICO — Quello che dici è mostruoso! Tu ci chiedi di salvare l'assassina di papà? Mi rifiuto persino di pensarlo!
MARIA — Ti ripeto che se la verità esplode, salteremo anche noi! E' questo che vai cercando?
SILVIA — Non conoscevo le intenzioni di zia Maria, ma quello che dice è giusto. Vedrai, papà, quando si verrà a sapere che nonno è morto cercando di violentare la sua segretaria, la tua Legione d'Onore te la puoi scordare!
ARMANDO — E la vergogna dove la metti? I sorrisetti della gente... Senza pensare all'ordinazione della fornitura di scarpe per l'Esercito... Il ministro ha un fratello arcivescovo!
FEDERICO — E che può fare l'arcivescovo? Noi siamo la sola fabbrica capace di sfornare seicentomila paia di scarpe l'anno!
MARIA — Frazioneranno le ordinazioni.
FEDERICO — Dimentichi che sono presidente della Camera sindacale.
MARIA — Non lo sarai più!
SILVIA — E fatela finita con questa faccenda delle scarpe. Dimenticate che mio marito si presenta alle elezioni fra tre mesi? Povero Gilberto! Conoscete il suo programma! Difesa dei diritti della famiglia francese! Ah, non c'è che dire, casca bene! (*Silenzio. Federico passeggia nervosamente, con le mani nelle tasche del pigiama. Ritorna Geltrude con la vestaglia*).
GELTRUDE — Ecco la vestaglia, Federico.
FEDERICO — Grazie. (*L'infila nervosamente e volgendosi a Maria*) Bene. Ammettiamo che sia pericoloso dire la verità. Allora? Che proponi? Che questa ragazza stia zitta, che noi si diventi suoi complici per sostenere la tesi della morte accidentale? E' questo che vuoi?
MARIA — No. Non credo sia possibile... Ci prove-

remo, certo, ma l'ispettore Legrand non è un imbecille.
ARMANDO — Credi che verrà Legrand?
MARIA — E' il commissario di polizia di Joillac... chi vuoi che venga, se non lui?
FEDERICO — Tanto meglio. Legrand è un amico di famiglia.
SILVIA (*sorridente*) — Un amico di zia Maria, soprattutto... Non è vero, zia Maria?
MARIA — Il tuo sorriso è di troppo, ma il resto è esatto. Legrand è un amico. Ma è anche un onest'uomo!
SILVIA — Tutto ha una fine!
FEDERICO (*sorridente*) — Sono sicuro che arriveremo a metterci d'accordo. Sta tranquilla... lo farò con garbo... anche se rifiuta non ha il diritto di offendersi... non rischio nulla a provarci...
MARIA — Rischi un paio di ceffoni!
FEDERICO (*ridendo*) — Chi? Legrand? Vorrei proprio vederlo alzare la mano su Federico Varescot!
MARIA — Sono vent'anni che aspetta l'occasione buona!
GELTRUDE — Accidenti, che amico di famiglia!
ARMANDO — Senti, Federico, credo che Maria abbia ragione... Inutile irritare Legrand, abbiamo già abbastanza guai!
FEDERICO (*offeso*) — Va bene, va bene... Perfetto! Visto che tutto quello che dico io è ridicolo... (*A Maria*) Fai di testa tua. Vedremo dove si va a finire! Che piano hai?
MARIA — Prima di tutto, devo vedere Franco. (*Stupore generale. Tutti si guardano*).
FEDERICO (*sussultando*) — Franco?
SILVIA (*facendo un passo avanti*) — Perché Franco?
MARIA — Voglio parlargli e basta!
GELTRUDE — Ma, Maria.
FEDERICO — Franco non c'entra in questa faccenda!
MARIA — E' tuo figlio!
FEDERICO (*violento*) — Non è più mio figlio! Non porta neanche più il mio nome!
MARIA — Perché noi gli abbiamo chiesto di non portarlo.
SILVIA — Ma l'abbiamo pagato per questo! E lui ha preso i soldi! Cinquecentomila franchi; uno scherzetto!
GELTRUDE — Beh, non gli era rimasto altro da vendere a quel povero ragazzo!
FEDERICO — Oh, Geltrude, serba la tua stupida indulgenza per un'occasione migliore! (*A Maria*) E si può sapere che cosa vuoi da Franco?
MARIA — Ma il morto è suo nonno, no?
SILVIA — Se ne infischia altamente.
MARIA — Forse meno di te.
ARMANDO — Andiamo, Maria; sai perfettamente in quali penose circostanze Franco ha lasciato questa casa, otto anni fa...
FEDERICO — Ha picchiato suo nonno! Mio padre, tuo padre! Riempiendogli la faccia di pugni! (*Si ricorda della presenza di Carolina*) E voi, se vi azzardate a ripetere questi discorsi in fabbrica, vi torco il collo!
CAROLINA — Si rassicuri, in fabbrica lo sanno tutti!
FEDERICO — Come? Cosa? In fabbrica lo sanno?... Questa poi!
CAROLINA — E' stato il signor Varescot in persona a raccontarlo. Rideva come un matto! «Guardate cosa mi ha fatto quella canaglia», diceva. «Ah! E' un tipo in gamba, mio nipote!». E mostrava l'occhio destro.
SILVIA (*sbalordita*) — Mostrava l'occhio destro? (*Ride di gusto, ma smette subito, impacciata*).
FEDERICO — Sorvoliamo. (*A Maria*) Franco si è sempre rifiutato di confessarci il vero motivo di quell'alterco. Anche papà ha preferito tacere. La sera stessa, dietro mio ordine, Franco lasciava questa casa, con l'approvazione di tutta la famiglia. Spero che tu non abbia dimenticato la scena che ci fece in quell'occasione! Vuoi che ti ripeta le sue parole?
MARIA — Ho memoria quanto te.
ARMANDO — Franco non aveva che ventidue anni... Paroloni da ragazzo arrabbiato! Forse, anche noi, siamo stati ingiusti senza saperlo...
FEDERICO — Ingiusti! Ingiusti verso una canaglia che aveva picchiato un vecchio?
ARMANDO — Scusa! Non è stato lui a picchiarlo. Si sono picchiati! Papà non ha subìto, ha reagito, e come!
FEDERICO — Si direbbe che ti dispiaccia!
GELTRUDE (*secca*) — Non gli far dire cose che non dice. Sta cercando di ricordarvi che si trattava di una scazzottata fra uomini e non di una vile aggressione contro un vecchio impotente. Due Varescot che si azzuffano. Santo cielo! E' capitato altre volte, e non è il caso di fare tante storie!
FEDERICO (*aspro*) — Mi scuserai, ma per me non si deve picchiare il proprio nonno, punto e basta!
GELTRUDE — Senza contare che, probabilmente, è stato Cipriano a cominciare! Povero Franco, aveva un labbro spaccato! Ma seguitava a sorridere mentre gli facevo gli impacchi e diceva: «Lo sai, ha ancora un destro potente, il vecchio!».
FEDERICO — Ho capito, è un eroe! (*A Maria*) Ti faccio soltanto osservare che, se Franco rimette piede in casa, la famiglia rinnegherà pubblicamente il mio operato, perché fui io a metterlo alla porta quel giorno! E lo feci con la vostra incondizionata approvazione!
MARIA — Doveva andarsene. Era papà che lo de-

siderava. Ma ora, papà non c'è più, e il ritorno di Franco diventa indispensabile.

SILVIA — Rifiuterà. Lo conosco.

MARIA — Lo conosci poco!

FEDERICO — E poi, non si sa nemmeno dove cercarlo.

MARIA — Qualcuno lo sa.

SILVIA — Chi?

MARIA (*sorridendo*) — Qualcuno che non l'ha mai perso di vista in tutti questi anni e che lo va a trovare di nascosto, ogni tanto, a Jolliac o a Limoges... Qualcuno che, non più tardi di stamani, s'è incontrato con lui... Non è vero, Armando? (*Stupore generale. Tutti fissano Armando, che si agita, tossicchiando, apre la bocca per protestare, poi abbassa bruscamente la testa*).

ARMANDO — Sì...

GELTRUDE (*a Armando*) — Furbacchione! E mi dicevi che nessuno sapeva niente.

FEDERICO (*esplode*) — Magnifico! E così, la mia autorità paterna è stata calpestata dal mio stesso fratello! (*Ad Armando*) Ti ringrazio!

ARMANDO — Non ti arrabbiare, Federico. Franco ha passato dei brutti momenti!... Era molto infelice... Non voleva che si sentisse abbandonato del tutto... Tu sei il padre e hai il dovere di essere severo, ma io...

FEDERICO — Tu, tu sei un rammollito!

GELTRUDE — Lui ha un cuore come voi non avete! Un cuore così grande che lo soffoca!

FEDERICO — E, naturalmente, gli davi anche dei soldi?

ARMANDO — Ci ho provato. Ma ha sempre rifiutato. Riesce a cavarsela, sembra...

SILVIA — Già... ma bisogna vedere come!

FEDERICO — Lo sapremo anche troppo presto! C'è una cosa che mi stupisce; che sia stato in guardina una volta sola.

GELTRUDE (*rettifica*) — Per aggressione e percosse.

FEDERICO — Bella consolazione!

GELTRUDE — Eppoi, è successo a Cambrai, a mille chilometri da qui...

FEDERICO — Oh, sì, sì... E quando ha venduto il piano di sua sorella era a Cambrai, forse? E quando ha lanciato una bomba lacrimogena nella chiesa dove si celebrava il matrimonio della signorina Brouillas? Piangevano tutti! E quando è andato a bussare a soldi da tutti i nostri conoscenti dicendo che era incaricato dalla Croce Rossa? E quando... (*Aveva dimenticato la presenza di Carolina e ricordandosene di colpo la investe*) Voi, siete ancora qui, voi?

CAROLINA — Oh! vorrei tanto non esserci!

FEDERICO — Se una sola parola di ciò che stiamo dicendo viene riferita fuori di qui...

CAROLINA — Non dubiti, signore, stia tranquillo.

SILVIA — Ormai fa parte della famiglia?!

FEDERICO — Ancora una domanda. Il tuo desiderio di rivedere Franco ha qualcosa a che fare col nostro di evitare lo scandalo?

MARIA — Può darsi. (*Ad Armando*) Dov'è?

ARMANDO — All'Albergo dei Due Piccioni... E' una locanda sulla strada da Jolliac a Bourg.

MARIA — Lo so. Il numero del telefono?

ARMANDO — Il 18 a Bourg. (*Maria va al telefono, gira la manovella, stacca il ricevitore*).

MARIA — Pronto? Ufficio postale? Qui casa Varescot. Vorrei il 18 a Bourg, prego. Urgente... No, resto all'apparecchio... (*Mette la mano sul ricevitore e si volge ad Armando*) Che nome ha dato alla locanda?

ARMANDO — Il nostro... Cioè, il suo... Doveva pure riempire la schedina...

FEDERICO — Divertente. Un Varescot in una locanda equivoca, anzi in una casa di appuntamenti... (*Maria porta il ricevitore all'orecchio*).

MARIA — Pronto? Pronto? Il « Due Piccioni »?... Vorrei parlare col signor Franco Varescot... Varescot, sì... Inutile che mi racconti storie... so benissimo che è lì... Ebbene, lo svegli!... Gli dica che è da parte di Maria... Grazie. (*Tiene il ricevitore all'orecchio. Tutti tacciono per un attimo*).

FEDERICO — Almeno sapessi cosa dirgli!

GELTRUDE — E' morto suo nonno, no? Mi pare che sia un argomento di conversazione!

SILVIA — Eppoi, avremo sempre la risorsa di accapigliarci!

ARMANDO — Smettila, Silvia. Si direbbe che non ami tuo fratello!

SILVIA — Dopo quello che ha fatto a Gilberto? Grazie tante! Per poco non l'ha ammazzato!

GELTRUDE — Oh, era per ridere!

SILVIA — Per ridere?! Avresti riso, tu, se un imbecille ti avesse imbarcato su un aereo e ti avesse obbligato a lanciarti col paracadute sulla città di Limoges?

GELTRUDE — Voleva fargli guadagnare tempo. Gilberto aveva tanta paura di arrivare in ritardo al banchetto annuale degli ex-allievi del liceo. Te ne ricordi, Armando?

ARMANDO (*imbarazzato*) — Ma sì... Però paracadutare il proprio cognato vestito in redingote, alle dodici e mezzo, in piena Limoges, mi pare un po'... un po' troppo moderno, ecco!

SILVIA — Mio marito ha avuto un attacco di itterizia e, ancora oggi, ogni volta che sente il rombo

di un aereo, è preso da un tremito nervoso! E voi vorreste che amassi Franco?

GELTRUDE — Di solito, ami tutto ciò che tuo marito non ama...

MARIA — Silenzio! (*Al telefono*) Pronto? Sì? Sei tu, Franco?... Sono Maria... Devi venire subito... Immediatamente, Franco... Ma certo, a casa!... Me l'ha detto Armando... ti ripeto che devi venire... E' molto importante... Bene... Vuoi che tuo padre venga a prenderti con la macchina?... Molto bene... Ti aspettiamo... (*Riattacca*) Sembra che abbia una motocicletta.

SILVIA — Gli affari vanno bene, allora!

ARMANDO — Mi fa un certo effetto rivederlo...

FEDERICO — Ma se l'hai visto stamani!

ARMANDO — Rivederlo qui... in casa nostra... in casa sua!

SILVIA — Un Varescot se ne va, un altro torna. Si potrebbe prendere il caffè. (*Geltrude va sotto la porta dell'office posto sotto la scala*).

MARIA — Quanto tempo ci vuole per venire dai « Due Piccioni » a qui in motocicletta?

FEDERICO — Dieci minuti, immagino...

GELTRUDE (*ha aperto la porta*) — Stella, il caffè!

SILVIA — E dei toasts... (*Maria la guarda*) No? Niente toasts! (*Maria alza le spalle. Geltrude grida attraverso la porta*).

GELTRUDE — E dei toasts... (*Richiude la porta*) Che camera gli daremo? Bisognerà pure dargli una camera!

MARIA — Riprenderà la sua.

SILVIA — C'è lo studio di Gilberto!

MARIA — Gilberto sposterà il suo studio. Non ha importanza! Tanto non ci sta mai!

SILVIA — Ma sai benissimo che tiene molto a quella stanza!

GELTRUDE — Per quello che ci fa! Va a fumarci la pipa!

SILVIA — E che te ne importa?

FEDERICO (*snervato*) — Oh, vi supplico! Un po' di calma! (*A un tratto*) Maledizione! (*Si pianta immobile corrucciato, dinanzi al divano di Carolina poggiata la testa alla spalliera. Si è beatamente addormentata*).

SILVIA — Che c'è?

FEDERICO (*indignato*) — Ma guardate un po'! Che razza di sfrontata! Dorme!

ARMANDO — Beh?

GELTRUDE — Dopo tante emozioni, è naturale!

FEDERICO (*soffocando*) — Naturale? Ha assassinato mio padre, sì o no?

GELTRUDE — Eh, sai, alla sua età...

MARIA — Lasciala dormire, Federico... Anche per lei non è finita... Avrà bisogno di tutte le sue forze...

FEDERICO — Splendido! Farei meglio a star zitto!

ARMANDO — Domani bisognerà pensare a cambiare il velluto del divano...

GELTRUDE — Perché? L'abbiamo cambiata l'anno scorso.

ARMANDO — Ma papà era vivo.

GELTRUDE — E con questo?

FEDERICO — Armando ha ragione. Nelle circostanze attuali quel divano rosso acceso è illogico.

GELTRUDE — Federico, sei un idiota! Vuoi che si ricopra il divano di velluto nero? Non è una buona ragione, perché Cipriano è morto, buttare i soldi dalla finestra.

ARMANDO — Comunque, Geltrude, quel divano rosso... (*Geltrude guarda il divano*).

GELTRUDE — Va bene, gli metteremo una fascia di crespo nero! (*Compare Stella dalla porta sotto la scala. Reca il solito grande vassoio sul quale ha posto una pila di fette di pane tostato e una vaschetta piena di burro*) .

STELLA (*in lacrime*) — Ecco il caffè.

MARIA — Metti là. (*Stella va a posare il vassoio sopra una mensola a muro*).

SILVIA — E non piangere dentro le tazze, fammi la cortesia.

STELLA (*piangendo*) — Piango perché sono addolorata (*Posa il vassoio e comincia a disporre le tazze*).

ARMANDO — Va bene, Stella, va bene, lascia stare e calmati.

FEDERICO — Poco fa non piangeva.

STELLA (*piangendo*) — Perché non mi ero resa conto (*Versa il caffè*) Ma ora sì... Ecco perché piango! Povero signor Cipriano, era tanto gentile, quando voleva...

ARMANDO — Noi tutti l'amavamo, Stella.

STELLA (*fra le lacrime*) — Ma non come me!

FEDERICO (*seccato*) — Non come te, d'accordo. Lascia stare la caffettiera e vai a piangere in cucina!

STELLA (*piange e versa il caffè*) — Ho il diritto di piangere dove mi pare! Non c'è motivo che il signor Federico mi maltratti... per quel po' di tempo che mi resta...

GELTRUDE (*porgendo una tazza di caffè a Silvia*) — Il tempo che ti resta per fare che?

STELLA (*posando la caffettiera*) — Per prendere il treno...

GELTRUDE — Cosa?

STELLA (*a Maria*) — Me ne vado. Restituisco il grembiale alla signorina... L'ho lasciato in cucina.

FEDERICO — Come? Ah, no, ragazza mia, no, eh? Non vorrai piantarci così su due piedi in un momento simile, ci mancherebbe anche questa!

MARIA — Abbiamo bisogno di te, Stella.

STELLA — Oh, lo so bene che rimpiangeranno tutti, ma non posso restare... Non posso sopportare tutto questo!
MARIA — Cosa?
STELLA (*in lacrime*) — Tutto!... Quel povero signor Cipriano stecchito di là nel suo studio... il carro funebre...
FEDERICO (*esasperato*) — Hai ragione, hai ragione, è meglio che ti levi dai piedi, con quella faccia idiota!
STELLA (*piangendo*) — Grazie, il signore è troppo buono, lui mi capisce! Partirò alle undici.
FEDERICO — Molto bene. Buonasera.
GELTRUDE — E fammi il piacere di rimettere in ordine la vecchia camera del signor Franco.
STELLA (*stupita, incuriosita*) — Vuol dire che il signor Franco torna qui?
FEDERICO (*aspro*) — Ti dispiace?
STELLA — Torna il signor Franco? (*Scoppia in singhiozzi*) Non voglio più andarmene... non voglio più... (*Si precipita verso la porta dell'office*).
FEDERICO (*beve il caffè*) — Questo caffè è schifoso!
SILVIA — Fa parte del programma!
GELTRUDE — Prendine lo stesso un po' anche tu, Maria.
MARIA — No, grazie.
GELTRUDE (*prendendo la tazza*) — Allora, la tua tazza la dò alla piccola.
FEDERICO — Non vorrai darle anche il caffè a quella ragazza? Sotto i miei occhi! Sotto il mio tetto!
GELTRUDE (*avviandosi verso Carolina*) — E perché no?
SILVIA (*posando la tazza sul vassoio*) — Sarebbe troppo comodo che proprio lei non bevesse questa brodaglia (*Geltrude scuote Carolina per svegliarla. Carolina apre gli occhi e si ricompone, vergognosa di essersi addormentata*).
CAROLINA — Oh, scusino... Mi ero... addormentata?
GELTRUDE (*sorridendo*) — Già. Ecco qua un po' di caffè caldo. Svelta! Inghiottitelo.
CAROLINA — No, no... grazie...
MARIA (*senza alzare la voce*) — Bevete quel caffè!
CAROLINA (*obbedendo*) — Sì, signorina. (*Beve in fretta. Restituisce la tazza*) Grazie...
GELTRUDE — Volete un toast?
CAROLINA — No, signora, grazie.
MARIA — Ora, mia cognata vi condurrà in camera sua. Ci resterete fino a domattina.
CAROLINA — Io, signorina?
MARIA — Avete qualche familiare da avvertire?
CAROLINA — Vivo sola.
MARIA — Benone! Andate a dormire. Geltrude, accompagnala!
CAROLINA — Ma, signorina... La polizia...
MARIA — Se la polizia avrà bisogno di voi, saprà dove trovarvi... Ma può anche darsi che non ne abbia bisogno. In tal caso, conto sulla vostra completa discrezione. Avete contratto un grosso debito con noi. Lo pagherete, tacendo! (*Geltrude la conduce verso la camera di Maria, la porta a sinistra al primo piano. Carolina non reagisce. Le due donne escono di scena*).
ARMANDO — Non ti capisco, Maria. A meno che non ammetta la tesi della disgrazia, la polizia dovrà pur trovare un colpevole.
MARIA — Che me ne importa che trovi il colpevole, purché non scopra il movente.
SILVIA — Sei impazzita? Quella ragazza non accetterà mai di falsare la verità. Soltanto dicendola, ha una probabilità di salvarsi.
MARIA — Può darsi che non abbia modo di dirla!
FEDERICO — Allora vorresti inventare un altro assassino? E' roba da matti!
ARMANDO (*lamentoso*) — Vorrei un altro po' di caffè...
SILVIA (*prendendo la caffettiera*) — E' freddo.
ARMANDO — Fa lo stesso. (*Silvia lo serve. Maria si è seduta. Federico passeggia nervosamente con le mani dietro la schiena, poi si ferma di colpo*).
FEDERICO — Ho capito. Franco... Hai pensato a Franco! Mio figlio... (*Si ode il rumore di una motocicletta che si avvicina. Maria si alza*).
MARIA — C'è poco da scegliere. (*La motocicletta è vicinissima*).
FEDERICO — Ti proibisco...
MARIA (*alzando la voce*) — Sta' zitto!
ARMANDO (*quasi gridando*) — Ma, non hai il diritto di farlo!
MARIA (*tenendo gli occhi sulla porta*) — Che cosa è il diritto? (*Di colpo si fa silenzio. La motocicletta si è fermata. Tutti guardano la porta. Dopo un istante si apre bruscamente. Compare Franco Varescot. E' un giovane alto, di una trentina d'anni, Sottile ma robusto. E' male in arnese, con abiti lisi e scarpe malandate. E' spettinato, ha gli occhi vivaci, la bocca dura e mobile che sorride di continuo. Non è un sorriso tranquillizzante. Piantato sulla soglia fissa tutti per un attimo, poi sorride*).
FRANCO — Bello spettacolo! A che gioco giocate? (*Silenzio. Senza voltarsi chiude la porta con una pedata*) Buongiorno!
MARIA — Buongiorno. (*Pausa*).
FEDERICO (*impacciato*) — Buongiorno. (*Pausa*).
SILVIA (*dura*) — Buongiorno.
FRANCO — Il ghiaccio è rotto. (*Geltrude rientra da sinistra, si ferma e guarda*) Ci mancava anche la brava zia Geltrude! Buongiorno, zia Geltrude!
GELTRUDE — Buongiorno, canaglia, come va?

FRANCO (*sorridendo*) — Basta guardarmi!
GELTRUDE (*guardandolo*) — Beh, non c'è male. Un po' dimagrito.
FRANCO — Sono a regime. (*Esamina tutti ancora una volta. Pausa. Prende le sigarette in tasca*) Si direbbe che abbiate finito di spengere un incendio... Nonno è a letto?
MARIA — E' morto. (*Franco sussulta. La guarda, rimette lentamente il pacchetto in tasca*).
FRANCO — Quando?
MARIA — Poco fa.
FRANCO — Come?
ARMANDO — Eh... uh... una...
SILVIA — Una disgrazia...
FRANCO (*colpito*) — Ah... poveraccio! (*A Maria*) Ti ringrazio di avermi avvertito così presto... E' in camera sua?
MARIA — Nello studio. (*Istintivamente Franco si volta verso la porta dello studio*).
FRANCO — Posso?...
MARIA — Ma certo... (*Franco va verso la porta. L'apre ed entra. Nessuno si muove, non si guardano neanche, non fiatano. Franco ricompare col viso duro e contratto, li fissa*).
FRANCO — M'avete preso per un idiota? Ha il viso graffiato, il colletto strappato. C'è stata una lotta. E' un delitto?
MARIA — Sì.
FRANCO — Chi l'ha ucciso?
MARIA — Tu! (*Franco non reagisce, sorride. Prende di nuovo il pacchetto delle sigarette, ne prende una, l'accende, cercando uno zolfanello nel taschino e sfregandolo contro lo schienale di una poltrona. Geltrude tossicchia innervosita dal suo gesto*).
FRANCO — Divertente! (*Butta il fiammifero*) Comincio a vedere chiaro. Prenderei un po' di caffè.
ARMANDO — E' freddo.
FRANCO (*si versa il caffè. Alza la testa verso gli altri*) — Alla vostra salute, benché non ne abbiate bisogno! (*Beve, fa una smorfia*) Si vede che Stella è sempre in forma! (*Vuota lo stesso la tazza e la riposa*) Dunque, sono stato io ad uccidere il nonno?
MARIA — Devi essere stato tu.
FRANCO — Vuoi che resti in famiglia? O devi salvare qualcuno?... Avanti, sputa!
FEDERICO — Un momento!... Tengo a dichiararti, che io non c'entro per nulla in questa proposta! E neppure tua sorella!
GELTRUDE — Io la sento ora per la prima volta.
ARMANDO — Ho già detto a Maria che disapprovo in pieno. Tengo a ripeterlo davanti a te.
FRANCO (*guarda Maria*) — Dunque, è la zia Machiavelli che ha fatto tutto da sola? Che cervello fino.
MARIA — Bisogna che tu ti accolli questo crimine, è la sola risorsa che ci resta!...
FRANCO — La sola che cosa?
MARIA — La sola possibilità di sopravvivere!
FRANCO — Accidenti! Scomodiamo i nobili sentimenti! (*Scuote la cenere sul tappeto*).
GELTRUDE — Metti la cenere nella ceneriera.
FRANCO — Scusa, zia Cenerentola, ma sono molto emozionato da questo ritorno in "famiglia"! (*Va verso la consolle e con gesto meccanico senza guardare, prende un portacenere che è sempre stato in quel punto, poi va a sedersi su una poltrona con la ceneriera in mano, guarda Maria*) Chi è che ha fatto il "colpo"?
MARIA — La sua segretaria!
FRANCO — Gabriella?
MARIA — Questa si chiama Carolina.
FRANCO — L'onore è salvo! Mi sento meglio, continua!
MARIA — Papà e la ragazza lavoravano spesso sino a tardi, ieri l'aveva fatta tornare per dettarle un promemoria per l'aggiudicazione di una importante fornitura per l'esercito che siamo sul punto di ottenere.
FEDERICO — Centoventicinquemila paia di scarpe!
FRANCO (*accennando*) — Tanto di cappello!
MARIA — Ce ne eravamo andati a letto come al solito, quando, verso le due, abbiamo udito un grido e ci siamo alzati. La porta dello studio si è aperta, la segretaria è comparsa annunciando che tuo nonno era morto perché lei lo aveva ucciso.
FRANCO — E perché? (*Silenzio imbarazzato. Maria stessa è incerta per un lungo momento. Poi guarda intorno gli altri come per chiedere soccorso*).
MARIA — Non lo ha ucciso con premeditazione; si è ribellata al tentativo del nonno di violentarla. Il nonno è caduto malamente. Ora sai come è morto papà. Una morte disonorante. Una morte che compromette tutto! Rovina tutto! La sua vita, la sua opera, il suo ricordo, il suo nome! Non vogliamo questa versione della sua morte!
FRANCO — E contate su di me per fornirvene una più accomodante?
FEDERICO — Più presentabile... Dio solo sa quello che sto soffrendo, Franco, non ho dimenticato che sei mio figlio!
FRANCO — Bella cosa, la memoria!
FEDERICO — Maria ha ragione. Tu solo puoi evitarci il peggio. S'intende, noi ti faremo avere i migliori avvocati che ci siano... Il signor Balbin Latour, per esempio... Accetterà certamente.
SILVIA (*ironica*) — Con gioia! Franco è stato il primo amante di sua moglie!
FEDERICO — Ah, già, è vero... Ebbene, allora... Il signor Duplatin. E' considerato uno dei migliori...

(*Inquieto*) Non hai mai avuto a che fare con Duplantin?

FRANCO — Gli ho venduto dei francobolli.

FEDERICO — Ahi!...

FRANCO — Veri.

FEDERICO (*respirando*) — Bene!

FRANCO (*sospirando*) — Da giovani, si è stupidi!

FEDERICO — Il signor Duplantin, assumerà la tua difesa. Se occorre prenderemo anche il giovane avvocato Martinet... Se ne parla molto. E' molto quotato e influente... Insomma, faremo tutto nel migliore dei modi... Eppoi ci saranno le nostre testimonianze, s'intende!

FRANCO — Alzate la destra e dite: «Lo giuro!».

SILVIA — I parenti dell'accusato non fanno giuramento!

FEDERICO — Non mentiremo... dichiareremo semplicemente che eri venuto da tuo nonno per... per esempio, per chiedergli i conti che ti doveva alla tua maggiore età e che non ti aveva mai voluto rendere...

FRANCO — Neanche tu, del resto.

FEDERICO — Avete discusso... Legalmente, tu eri nel tuo diritto... Ma papà non ha mai avuto un carattere facile... si è arrabbiato, ti ha minacciato... forse picchiato! Tu l'hai respinto... ed è caduto! Ecco. E' un assassinio, ma accidentale... E non ha carattere infamante... (*A Maria*) Credo di aver interpretato il tuo pensiero?

MARIA — Sì.

FRANCO (*distratto*) La caduta ha provocato la morte. Niente premeditazione. Circostanze attenuanti. Un anno di prigione.

SILVIA — Almeno!

FRANCO — Grazie.

MARIA — Non rischieresti molto, e noi saremo tutti uniti per sostenerti. L'imbroglio è facile. In paese si sa che hai lasciato la casa otto anni fa in seguito a una scenata col nonno e si sa anche che era un uomo molto autoritario... violento... a volte persino brutale...

FRANCO (*sorridendo*) — E da cinque minuti sul suo scrittoio ci sono anche le mie impronte digitali... Tutto perfettamente congegnato...

MARIA — Mi rendo conto che ti facciamo una proposta che può sembrare abbominevole...

FRANCO (*sorridendo*) — Piuttosto schifosa...

MARIA — O tu, o noi! Noi tutti! E Dio mi è testimonio che non sto difendendo il nostro denaro, ma il nostro amor proprio... Me ne infischio dell'ordinazione dell'esercito, della Legione d'onore di tuo padre e dell'avvenire politico di Gilberto! Il nome. Il nostro nome!

FRANCO — Il vostro nome!

FEDERICO — E il tuo! Sei un Varescot!

FRANCO (*candido*) — Io? Mi avete dato cinquecentomila franchi per rinunciarci!

MARIA — Sei tu ad avere il coltello dalla parte del manico. Scusami Franco, sono molto stanca. (*Silenzio. Franco guarda la sigaretta che gli si sta consumando fra le dita. Sorride*).

FRANCO — Essere o non essere l'assassino del proprio nonno? Duecentomila paia di scarpe, i voti di mio cognato, la Legion d'onore di mio padre, da un lato... e dall'altro? Niente! Il povero Franco!...

SILVIA — Inutile dirti che non saremo ingrati...

FRANCO — Davvero?...

SILVIA — Una volta finita questa prova, prenderemo tutte le disposizioni necessarie per farti una vita comoda... non qui, si intende, non in questa casa... Ma altrove. All'estero, per esempio. Non sarai da compiangere, te l'assicuro...

FRANCO (*ridendo*) — Ecco la tanto attesa parola! Dopo l'eroismo, la mangiatoria! Ti riconosco, famigliola mia! (*Getta il mozzicone per terra, lo schiaccia col piede, e si ficca le mani in tasca*) Per me, potete crepare!

FEDERICO — Franco!

GELTRUDE — Bravo!

SILVIA — Trucchi! Per far salire il prezzo!

FRANCO (*guarda Silvia*) — Quanto tempo è che non hai preso un paio di ceffoni, sorellina?

GELTRUDE — Una settimana fa, e solenni! Bastano per quindici giorni.

FRANCO — Peccato! E ora, buonasera a tutti! (*Va alla porta*).

MARIA — E' la tua ultima parola?

FRANCO (*voltandosi*) — Ci tieni tanto a sentirne un'altra?

MARIA — Ma è una ragazzina, Franco...

FRANCO — Chi?

MARIA — Quella che andrà in prigione al tuo posto!

FRANCO — Al mio posto?

MARIA — Ha ventidue anni.

FRANCO — Ne prenderà uno.

MARIA — Tu, non rischi niente. Noi otterremo l'assoluzione. Ma per lei è diverso. Non faremo un solo gesto per salvarla!

FRANCO — Stai recitando un melodramma?

MARIA — Se stesse per annegare, forse, rischieresti la pelle per salvarla.

FRANCO — E' un'altra cosa. (*Sorridendo*) Hai finito? Non hai altre corde al tuo arco?

ARMANDO — Non insistere, Maria... E' troppo penoso.

SILVIA — Non ci butteremo in ginocchio davanti a lui, eh?

FRANCO (*divertito*) — Eh, eh... E chi lo sa? Tutti i Varescot ai miei piedi... In tal caso, non so se resisterei... Chi comincia?...

FEDERICO (*furente*) — Levati dai...

MARIA — Vattene, Franco! Geltrude, sveglia quella ragazza, bisogna farla finita. (*Franco guarda incuriosito mentre Geltrude va verso la porta. Ma questa si apre prima che ella vi sia giunta e Carolina compare*).

CAROLINA — Inutile. Non dormivo.

MARIA (*a Carolina*) — Allora, sapete già tutto?

CAROLINA — No, signorina. (*Guarda Franco*) Vorrei che se ne andasse da qui senza rimorso, signore. Si è cercato di addossarle un assassinio di cui tengo ad assumermi tutta la responsabilità. Non ho mai chiesto la pietà di nessuno. Lei è stato molto gentile.

FRANCO — Ma per carità...

CAROLINA (*a Maria*) — Vorrei che si telefonasse subito alla polizia.

MARIA — Telefonate voi stessa. (*Pausa. Carolina esita; guarda il telefono*) Jolliac, numero quattro. (*Nuova esitazione di Carolina, quasi impercettibile. Tutti la guardano, salvo Maria che guarda Franco. Carolina gira la manovella. Porta il ricevitore all'orecchio*).

CAROLINA — Ufficio Postale?... Vorrei il...

FRANCO (*si avvicina rapidissimo. Prende il ricevitore e spinge in là Carolina per parlare lui*) — C'è uno sbaglio, signorina... Scusi tanto, dorma pure! (*Riattacca. Sorride, si volta verso Maria*) Va bene. Accetto. Scaltra, la zia Maria!

MARIA (*dolcemente*) — Grazie, Franco.

FEDERICO — Grazie, figliolo...

GELTRUDE — Grazie, imbecille... (*Carolina li ha guardati uno per uno. Poi si volge a Franco*).

CAROLINA — Non la capisco... che cosa significa?

FRANCO — Significa che sono un cretino! Torni a dormire e sogni d'oro!

CAROLINA (*che capisce*) — Cosa? Ma sono io la colpevole!

FRANCO — Mi spiace, ma i Varescot si ammazzano fra di loro, mia cara.

CAROLINA — E lei crede che io potrò sopportare una cosa simile? Che un altro venga punito al mio posto?

FRANCO — Punito? Ma neanche per sogno! Otterranno l'assoluzione. Hanno tutti l'interesse ad ottenerla... Eppoi, mi adorano, tutti quanti! Avanti, ragazzina, a letto e pensa ad altro.

CAROLINA — No! Aspetterò la polizia e parlerò! Dirò che...

FRANCO (*secco*) — Chiudi il becco! Lasciaci lavare i panni sporchi in famiglia, capito? E non prendermi per un eroe. Gliela faccio pagare cara!

CAROLINA — Lei mentisce!

FRANCO — Ho bisogno di denaro. Mi lasci fare.

CAROLINA (*che lo ha sempre fissato intensamente*) — Non la credo... non la credo.

FRANCO — Ho tanti di quei pasticci che al fresco debbo finirci lo stesso. Tanto vale... (*Carolina lo guarda ancora un attimo, poi si volta senza dire una parola e ritorna in camera. La porta è sbattuta con violenza*) E' molto graziosa, la piccola!

FEDERICO (*severo*) — Franco, lascia che ti dica che il tuo magnifico gesto ci procura un'emozione profondissima! Non lo dimenticheremo mai!

FRANCO — Sicuro, cinque milioni!

FEDERICO — Cinque milioni. Cosa?

FRANCO — Cinque milioni in contanti, prezzo di favore!

SILVIA — Potresti adoperare termini meno umilianti. Credi di venderci una motocicletta?

FEDERICO — Ti dò la mia parola, che non ci rifiutiamo di trattare un giusto compenso al tuo sacrificio. Ma cinque milioni... Cinque milioni... Dove diavolo vuoi che li prendiamo?

FRANCO (*freddo*) — Cinque milioni a testa, si capisce.

FEDERICO (*sussulta*) — Cosa? Come? A testa? Sei impazzito?

FRANCO — Cinque milioni tu, cinque Gilberto e Silvia, cinque zia Maria... non voglio un soldo dallo zio Armando. E' il mio invitato d'onore.

ARMANDO — Ma no, Franco! Tengo a partecipare anch'io...

FRANCO — Tienti i tuoi soldi!

ARMANDO — Ma perché?

FRANCO — Da te non mi divertirebbe!

FEDERICO — Ascolta, sii ragionevole! Sai quanto abbiamo dovuto investire per modernizzare lo stabilimento? Quello di Jolliac? Più di quaranta milioni! Abbiamo fatto venire dall'estero duecento cucitrici elettriche, altrettante tagliatrici, altrettanti supporti. Senza contare che si è dovuto rifare tutto il reparto imballaggio.

FRANCO — Mi vuoi commuovere! (*Guardando l'orologio*) Vi dò due minuti!

FEDERICO — Ti ripeto che così ci rovini!

SILVIA — E' un ricatto!

FRANCO — E che vi aspettavate? Dei fuochi d'artificio? Dunque, sì o no?

MARIA — Sì.

FEDERICO — Maria!

MARIA (*a Franco*) — Sbrighiamoci a farla finita.

Vorrai tutte le carte in regola, naturalmente! Non ci sarà tempo per redigerle. La mia parola ti basta?
FRANCO — La tua parola? Sì. C'è dell'altro, zia Maria. Voglio anche la Boutiere.
MARIA (*lentamente*) — La Boutiere?... Vuoi anche quella?
ARMANDO (*con rimprovero*) — Franco...
GELTRUDE — E perché?... E' una capanna nel bosco. Non vale nulla! Sai bene quanto ci sia attaccata Maria. C'è nata.
FRANCO — Voglio la Boutiere.
MARIA — Te la dò.
SILVIA — Se fossi un uomo gli romperei il muso!
FRANCO — Telefona a tuo marito! (*Silenzio, sorride*) E ora è fatta. Potete andare a letto.
FEDERICO — Andare a letto? Deve venire la polizia... Sarebbe più conveniente...
FRANCO — Ho ancora qualche dettaglio da regolare con zia Maria. Voi pagherete, non c'è più bisogno della vostra opera. Buonasera..
FEDERICO — Ma...
FRANCO — Vi sveglieremo per la girandola finale. (*Si guardano. Pausa*).
FEDERICO — Bene... Del resto, abbiamo tutti bisogno di riposare. A più tardi, Franco.
ARMANDO — A fra poco, ragazzo mio.
GELTRUDE — Non vuoi che ti faccia fare un caffè caldo?
FRANCO (*sorridendo*) — Grazie. Mi basta quello che ho preso!
GELTRUDE — Allora, abbracciami... (*Si abbracciano*) Non mi abbracci più come una volta...
FRANCO (*duro*) — Mancanza di esercizio... Buonasera. (*Vanno nei loro rispettivi appartamenti. Armando e Geltrude verso la porta di sinistra. Federico e Silvia al primo piano. Salgono la scala*) Devo fare delle scuse a Gilberto.
SILVIA — Non è possibile!
FRANCO — Sì, mi sono dovuto buttare col paracadute anch'io. L'anno scorso, in Africa... E' molto gradevole. Ho pensato molto a lui.
SILVIA — Meglio di niente. (*Monta uno scalino, Geltrude apre la porta della sua stanza*).
FEDERICO (*sulla scala*) — Franco... (*Franco lo guarda, gli altri anche*) Inutile che ti dica quanto mi dispiaccia che la nostra conversazione si sia svolta in una atmosfera... così penosa... Comunque, voglio ringraziarti dell'immenso servizio che ci rendi...
FRANCO (*freddo*) — Il servizio è compreso. (*Non c'è altro da dire. Tutti escono di scena e Franco e Maria restano soli. Maria si è seduta in una poltrona. Ha appoggiato la testa allo schienale e tiene gli occhi chiusi. Franco affonda le mani in tasca e la guarda mettendosi a fischiettare. E' un gesto che somiglia a quello di Isabella. Silenzio*).
MARIA (*dolcemente*) — Se hai voglia di piangere, sei libero di farlo.
FRANCO — Voglia di piangere, io? Lo credi sul serio?
MARIA — Sì.
FRANCO — Non ne ho voglia! Ho voglia di gridare per quanto mi disgustate e per lo schifo che mi faccio. Ecco.
MARIA — E' la stessa cosa. (*Franco scrolla le spalle. Accende una sigaretta*).
FRANCO — E' sempre Legrand, il poliziotto di Jolliac?
MARIA — Sì.
FRANCO — Oh, sono contento di rivederlo... Se è possibile non lo chiamare subito. Vorrei proprio dormire un paio d'ore prima di andare sulla paglia.
MARIA — La tua camera è pronta. Lo riceverò io, Legrand. Forse riuscirò a fargli accettare la tesi della morte accidentale. Sarebbe la soluzione migliore.
FRANCO — E la più economica.
MARIA — La meno scandalosa. Ci tieni tanto ad essere accusato di omicidio?
FRANCO — Per quindici milioni, sai? (*Scuote la cenere*) Quel poveraccio di Legrand è capace di chiudere un occhio e inghiottire la tua storiella addomesticata. (*Ride*).
MARIA (*neutra*) — Va' a riposare, Franco.
FRANCO — Povero Legrand... (*Schiaccia la sigaretta*) Cascare proprio su una Varescot! (*Va verso la scala e si volta*) Tu rimani?
MARIA (*con un'occhiata allo studio di Cipriano*) — Bisogna pure che qualcuno resti. Geltrude mi rimpiazzerà più tardi, vado a vestirmi.
FRANCO — Sei un brav'uomo, zia Maria.
MARIA — Me l'hanno già detto. (*Franco sale qualche gradino, poi si volta*).
FRANCO — Naturalmente, puoi tenerti la Bouterie. Non la voglio. E' stato solo per caricare la dose.
MARIA — Lo so. Grazie, Franco.
FRANCO — Ma per i soldi è un'altra faccenda. Mi servono. Vendono l'albergo dei Due Piccioni: è un ottimo affare. Eppoi, sarà facile vederci, è vicino... (*Ride*) Come mi trovi.
MARIA (*calma*) — Ignobile!
FRANCO — Sono soddisfatto di me. (*Finisce di salire la scala, e sparisce fischiettando. Si ode sbattere la porta. Maria si alza, va verso lo studio, apre, entra*).

ATTO SECONDO

(*La stessa scena. Quattro ore dopo. Prima che si alzi il sipario si ode, come al primo tempo, l'orologio che suona. Sono le sette. Al levarsi del sipario Maria è addormentata su una poltrona a sinistra: è vestita e dalle sue mani aperte posate nel grembo è scivolato un libro che giace a terra. Dopo un istante Stella entra dalla porta che conduce nell'office, va verso Maria, la scuote*).

STELLA — Signorina... signorina... (*Maria si sveglia bruscamente*).

MARIA — Che ore sono?

STELLA — Le sette. Sono suonate ora. C'è il signor Legrand.

MARIA (*si alza*) — Devi dire il signor commissario Legrand.

STELLA — Va bene, è di là. Gli ho detto che andavo a vedere...

MARIA — Non ha parlato con nessuno? (*Stella scuote il capo*) Non gli hai detto nulla? (*Stesso gesto di Stella*) Non aveva l'aria sorpresa? (*Stella fa cenno di no*) Bene. Fallo entrare qui. Hai cominciato a pulire il corridoio?

STELLA — Lo sto facendo.

MARIA — Quando avrai finito passa l'aspiratore nelle stanze superiori. Mia cognata non ha tempo, e non dimenticare di mettere a bagno la biancheria.

STELLA (*urtata*) — La biancheria? Non vorrà che mi occupi della biancheria in una giornata simile!

MARIA (*secca*) — E perché?

STELLA — Ma, non so... Il signore è morto.

MARIA — Questo non ti impedisce di fare il bucato.

STELLA — Oh, ma allora non cambia nulla!

MARIA — Fai entrare il commissario Legrand! (*Stella sospira e va verso la porta di fondo. Si volta prima di uscire*).

STELLA — E il signorino Franco? Sta bene? (*Maria non risponde. Stella esce. Maria va rapidamente verso uno specchio e si accomoda i capelli. La porta di fondo si apre, Maria si volta di scatto, un po' troppo bruscamente. Legrand entra. E' un uomo di una cinquantina d'anni, solidamente costruito e dal viso rude. La sua origine paesana si rivela in ogni suo gesto. E' mal vestito, i pantaloni hanno le ginocchiere, la giacca è costellata di macchie, le scarpe sono polverose, la cravatta è male annodata e il colletto è troppo stretto. Ciononostante, è un uomo seducente che non manca di un certo tono. Guarda Maria sorridendo. Richiude dolcemente la porta sempre seguitando a guardarla*).

MARIA — Buongiorno, Legrand.

LEGRAND (*andando verso di lei*) — Buongiorno, Maria. (*Si stringono la mano*).

MARIA — Mi deve scusare se l'ho fatta venire così presto. Chissà che accidenti mi avrà mandato!

LEGRAND — Oh, non è più presto del solito. Sarei dovuto arrivare un'ora fa, ma ho avuto una panne uscendo da Jolliac. La mia caffettiera ci teneva a festeggiare la sua maggiore età. Ha fatto ventun anni ieri. (*Siede*).

MARIA (*in piedi*) — Stanco?

LEGRAND — Ho passato la notte a Limoges. C'era il banchetto annuale della polizia. Il nuovo prefetto aveva preparato un discorso coi fiocchi. Ci ha detto che siamo le colonne della società... Si è bevuto molto per cercare di dimenticarlo...

MARIA — A che ora si è coricato?

LEGRAND — Non sono andato a letto! Devo avere una grinta... Anche lei non scherza. Ha dormito male?

MARIA (*in piedi*) — Molto male.

LEGRAND — Alla nostra età, ce ne accorgiamo subito.

MARIA — Una tazza di caffè?

LEGRAND — Grazie. Lo conosco il vostro caffè.

MARIA — Preferisce un bicchiere di vino rosso? Non cerchi di umiliarmi.

LEGRAND — Non voglio nulla. Per essere felice mi basta la sua presenza. (*Si mette la pipa in bocca e l'accende con cura. Maria siede*).

MARIA — Si sarà chiesto perché l'ho fatta venire qui.

LEGRAND — Probabilmente perché avrà bisogno di me. Furto di scarpe o qualcosa del genere.

MARIA (*si decide*) — Lei mi è amico, Legrand?

LEGRAND — No, di certo!

MARIA — No?

LEGRAND — Io l'amo!

MARIA — E allora?

LEGRAND — Sono venticinque anni che l'amo, Maria, e circa quindici che mi disgusto.

MARIA — E come fa?

LEGRAND — Come posso! Penso a lei. L'aspetto, la spio, faccio la figura dello scemo del villaggio... La domenica arrivo per primo in chiesa, per vederla entrare, ed esco sempre per primo, per vederla uscire. Divertente, vero?... Un tipo che volesse scrivere la mia biografia se la caverebbe con due date e il suo nome in mezzo. E vorrebbe anche che le fossi amico. Lei chiede troppo!

MARIA — Le giuro che ha scelto un brutto momento per farmi la corte!

LEGRAND — Non so che farci! Ma non serve a niente. Non ho la minima speranza e sono infelice. E il buffo è che anche lei, Maria, non è felice, e il tempo passa. Passa per tutti e due!

MARIA — Legrand!

LEGRAND — Legrand! Legrand! No, eh! (*Si alza*)

Cosa vorrebbe farmi credere, Maria? Che la scandalizzo? Le mie confidenze la disgustano? E perché le provoca? Oh, non con le parole, si capisce! Ma con dei piccoli, abili trucchi! Dei vestiti nuovi, dei sorrisi, dei profumi, degli sguardi, dei silenzi! E' la sua maniera di fare all'amore? Ma almeno, non mi prenda per un imbecille!

MARIA — Avrei fatto meglio a dirle subito perché l'ho fatta venire. Le avrei evitato quest'uscita tanto ridicola! Papà è morto!

LEGRAND — Tanto meglio! Se lui non fosse esistito, lei sarebbe mia moglie da vent'anni!

MARIA — No.

LEGRAND — E' riuscito a schiacciare anche lei come ha fatto con tutti gli altri: Federico, Armando, Geltrude, Silvia. Non cambia nulla che sia morto! Lei, da sola, non ha neanche più la forza di respirare.

MARIA — Io! Sempre io!

LEGRAND — Del resto me ne infischio! E' morto a ottantatré anni! Non amava nessuno e nessuno lo amava! Neanche lei, Maria!

MARIA — Papà era al disopra dell'amore!

LEGRAND — Conosco il ritornello! Il grande, l'immenso Cipriano! Povero operaio a vent'anni, imperatore del cuoio a cinquanta. Bravo! Varescot, l'uomo che calza le cinque parti del mondo!... Compreso il povero Legrand! (*Si guarda le scarpe*) E male, per giunta!

MARIA (*paziente*) — Quando avrà finito...

LEGRAND — Io ho finito! E anche lui! E non era il caso di farmi venire alle sette di mattina per darmi la notizia! E' una buona notizia, ma poteva aspettare!

MARIA — Se mi permettesse di dire una parola...

LEGRAND — Vuole sapere cosa mi disse il giorno che sono andato a chiedergli la sua mano?

MARIA — E' andato a chiedergli la mia mano?

LEGRAND — Come un vero cretino!

MARIA — Povero Legrand!

LEGRAND — Mi disse: « Allora, gendarme, ti vorresti pappare una Varescot? ». E rideva.

MARIA (*glaciale*) — E ha rifiutato?

LEGRAND — Rideva troppo. E ora, vado a dormire. Lo rivedrò in chiesa, se il curato lo farà entrare. Già... dimenticavo che è stato lui a regalare le campane! Buongiorno, Maria, le faccio le mie condoglianze.

MARIA — Resti. La sua presenza mi è necessaria.

LEGRAND — E perché?

MARIA — Papà non è morto di morte naturale!

LEGRAND — No?... Ah! E' troppo bello! Si è rotto il muso?

MARIA (*secca*) — E' stato vittima di una disgrazia.

LEGRAND — E' caduto per le scale?

MARIA — No. Nel suo studio. Questa notte, verso le due. Ha urtato contro il caminetto. Ha perso molto sangue. Credevo che date le circostanze ci volesse la constatazione della polizia.

LEGRAND — Sì e no... Nel caso un medico può bastare... (*La guarda*) E' strano che abbia pensato prima alla polizia.

MARIA — Ho pensato a lei.

LEGRAND — Sì... sì... E' stato rimosso il cadavere?

MARIA — No.

LEGRAND — Anche questo è strano... Perché?

MARIA — Papà era morto. Ho chiuso la porta a chiave. Credevo di aver fatto bene.

LEGRAND — Molto bene... In generale la gente non pensa a tutte queste cose... Ma grazie a Dio, lei non perde la testa! Era solo quando è morto?

MARIA — Sì. La sua segretaria l'aveva lasciato verso mezzanotte. Ora è qui. La vuole vedere?

LEGRAND — La conosco, grazie. Una bella ragazzina. Va in motocicletta?

MARIA — Cosa?

LEGRAND — C'è una motocicletta davanti al portico...

MARIA (*dopo una breve esitazione*) — E' di Franco.

LEGRAND — Franco?... E' ritornato?... Quando?

MARIA — Stanotte. Vuole dare un'occhiata nello studio?

LEGRAND — Naturalmente.

MARIA — L'accompagno. (*Prende la chiave. La porta dell'office si apre e compare sulla soglia Stella, con l'aspirapolvere*).

STELLA — Venivo per spolverare.

MARIA — Noi andiamo di là. Hai portato le colazioni?

STELLA — Non tutte. Ho due braccia sole!

MARIA — Per quel che fai sono sufficienti. Andiamo, Legrand. (*Escono di scena, chiudendo la porta alle loro spalle. Stella attacca l'aspirapolvere a una presa. Comincia a passare la spazzola sul pavimento, mentre canticchia. Dalla porta della sua stanza compare Franco, che sorride guardando Stella. Quando lei si volta e lo vede, lascia l'aspirapolvere*).

STELLA (*felice*) — Signor Franco!

FRANCO (*dandole la mano*) — Buongiorno, fedele ancella!

STELLA (*felice*) — Signor Franco! (*Gli stringe la mano*) Che impressione rivederla! Dopo otto anni! Aspetti che fermo questa macchina. (*Stacca il contatto*) Rivedendola, sono rimasta senza fiato!

FRANCO — Non sapevi che ero ritornato?

STELLA — Sì, ma mi ha scombussolato lo stesso, come per la fine del povero signor Cipriano! Chi

l'avrebbe detto? Un uomo che si beveva ancora i suoi due litri al giorno!... (*Confidenziale*) Sembra che sia morto per una spinta... Ma non so proprio chi possa essere stato!... Non mi dicono mai niente a me!

FRANCO — Sono stato io!

STELLA — Lei? (*Lo guarda sbalordita*) Oh, signor Franco! (*Ride*) Scherza! Ha gli occhi che ridono!

FRANCO — Si sbagliano! Sono stato proprio io. Un gesto disgraziatissimo!

STELLA — Ma se era già morto quando lei non era ancora arrivato! L'avrei vista quando sono entrata a portare il caffè!

FRANCO — Ero in camera di zia Maria.

STELLA — Allora è stato lei? Ma come è successo? E' orribile!

FRANCO — Ci stavamo picchiando!

STELLA — Ancora? Che famiglia! E si picchiavano per la stessa faccenda dell'altra volta?

FRANCO — No. Faccende di soldi!

STELLA — E' più brutto! Se la ricorda la prima volta? Che paura ne ebbi. Aspetta un po', gridava il signor Cipriano, aspetta un po' maledetto sporcaccione! Ti insegno io ad andare a letto con la serva! E bang e bing! Giù colpi di bastone! Fino a quando lei gli fece un occhio nero!

FRANCO (*sorridendo*) — E lui mi dette un cazzotto che mi fece ruzzolare dalle scale! A settantacinque anni, era un bel colpo.

STELLA — Gliel'avevo detto di andarsene prima di mezzanotte. Era l'ora del signor Cipriano! Ma lei, niente! (*Sorride*) Erano bei tempi! E quando lei se n'è andato non è stato divertente, glielo dico io!

FRANCO — Ah, sì?

STELLA (*malinconica*) — Non ho più visto nessuno! Il signor Cipriano mi teneva il broncio. Stavo per cercarmi un altro posto! Eppoi, piano piano, tutto si è aggiustato... E ora, ecco che anche lei è qui... (*Poi ricordandosi*) Oh, Dio! M'ero scordata! Quel Legrand è arrivato! Bisogna che scappi, signor Franco! Presto! Presto! Passi dalla cucina!

FRANCO — Grazie. Ho deciso di andare in prigione.

STELLA — Cosa? Un Varescot in prigione! Questa poi! Lei sarà il primo!

FRANCO — Bisogna pure che sia qualcuno a cominciare! Però, ti vorrei chiedere un piacere. Ascoltami. Può darsi che durante il processo tu venga chiamata a testimoniare. Il presidente ti domanderà senza dubbio di ripetere quello che sai di nonno, di me, delle nostre storie di famiglia, eccetera.

STELLA — Allora, ne sentirà delle belle!

FRANCO — Appunto! E' per questo che voglio che tu non parli! Non sai niente. Non dirai niente. Soprattutto per quello che riguarda il motivo della mia lite col nonno. Bocca chiusa. Farai l'idiota!

STELLA — Bene, signor Franco. Cercherò. Ma perché?

FRANCO — Credo che al nonno non avrebbe fatto piacere che si sapesse...

STELLA — Sì, signor Franco. Ma non si immagina che effetto mi fa, pensare che quel sudicio gendarme... (*Scuotendo il capo*) Sento che romperò qualcosa... (*Cambiando tono*) Ma ora, devo andare a pulire le altre stanze...

FRANCO — Brava Stella! Eri l'angelo del focolare! (*La porta di fondo si apre e Geltrude compare. E' vestita di nero e porta un vassoio con una tazza di caffè e latte e due brioches*).

GELTRUDE — Ebbene, Stella? Non hai ancora finito?

STELLA — Proprio ora, signora Geltrude. Stavo andandomene.

GELTRUDE (*posa il vassoio sulla tavola*) — Vai a fare il salone ora. Sbrigati. Il personale della fabbrica invierà certamente una deputazione per il povero signor Varescot! Bisogna che tutta la casa sia in ordine per le undici!

STELLA — Per le undici? (*Esce brontolando*).

GELTRUDE — Una vera talpa quella ragazza! Beh, ragazzo mio, sei riuscito a dormire un poco?

FRANCO — Ma benone! Il sonno di chi ha la coscienza tranquilla!

GELTRUDE (*urtata*) — Oh, Franco! (*Rendendosi conto*) Con tutti i vostri imbrogli non capisco più dove sia la verità... Su, mangia. (*Franco si siede e fa colazione*) Maria è di là col commissario. Ha telefonato al dottor Lapiau. Ho i nervi scoperti, figliolo mio! Quel Legrand che fruga ovunque masticando la pipa; Maria, pallida da far paura, le camere ancora da rifare alle sette del mattino... E Armando che non ha una sola cravatta nera!

FRANCO — Vi ho procurato un sacco di noie.

GELTRUDE (*si siede*) — Neanche una cravatta nera! Mi domando a cosa pensi! Ora è andato a Limoges con la macchina, ne approfitterà anche per portare a casa Gilberto.

FRANCO (*mangiando*) — Ecco, cosa mancava alla mia felicità. Gilberto!

GELTRUDE — Silvia mi aveva detto di chiamarlo al telefono. Ce n'è voluto per trovarlo! Sta formando i suoi Comitati elettorali nei villaggi dei dintorni. Quando gli ho detto del tuo povero nonno... avresti dovuto sentirlo! Ha detto persino una parolaccia!

FRANCO — Eh, sai... il dolore...

GELTRUDE — Non essere troppo aspro. Forse è stato proprio Cipriano che non ha saputo meritare

le nostre lacrime. Vedi, il dolore dei vivi è la ricompensa dei morti. Mangia ancora una brioche.

FRANCO — Grazie. E' meglio che non mi abitui male.

GELTRUDE — Sì... Almeno se quella storiella della disgrazia funzionasse.

FRANCO — Perderei di colpo quindici milioni.

GELTRUDE (*guardandolo*) — Povero figliolo, quanti sforzi fai per cercare di essere cattivo.

FRANCO (*aspro*) — Non ti fare troppe illusioni. Sono cattivo. (*Si alza*) Se non lo fossi diventato sarei morto. E' stata una trasformazione spontanea, colpa delle scarpe sfondate, delle notti all'aperto, dei giorni senza pane. Forse, cominciò la sera che fui cacciato di casa e piombai di colpo nella miseria. Comunque, è fatta. E non mi rompere le scatole con la grandezza d'animo! Ho avuto la grana e me la tengo.

GELTRUDE (*placida*) — Hai ragione! (*Si alza*) Non vuoi altro?

FRANCO — Grazie. L'amministrazione penitenziale penserà al resto.

GELTRUDE — Tuo padre e tua sorella vorrebbero vederti per cinque minuti. Accetti?

FRANCO — Hanno bisogno di un lasciapassare?

GELTRUDE — C'è anche qualcun altro che avrebbe piacere di parlarti... La piccola, sai?

FRANCO — Quale piccola?

GELTRUDE (*con un sorriso benevolo*) — L'assassina.

FRANCO — Perché?... Le interessa tanto vedermi?

GELTRUDE — Credo che abbia visto ben poco, quella poveretta. Allora?

FRANCO — Va bene. Il signor Franco Varescot, riceve.

GELTRUDE (*guardandolo*) — Ma credo che saresti più presentabile con la cravatta. Vuoi che te ne dia una di Armando?

FRANCO — Ma no! In prigione la tolgono.

ISABELLA — Zio Franco!

FRANCO (*voltandosi*) — Isa! (*Ella corre verso di lui. E' vestita di nero. Gli si butta al collo*) Buongiorno, viperetta!

ISABELLA — Sono contenta di vederti, zio Franco. Mamma me lo aveva proibito, ma io disubbidisco sempre, lo sai. Stai bene?

FRANCO — Sì.

ISABELLA — Aspetta! Ti ho portato qualcosa! (*Esce dalla porta di sinistra e ritorna subito portando una ciotola di caffè latte e due brioches*) Tieni! Sono sicura che non ci aveva pensato nessuno!

FRANCO — Ma sai, non ho fame...

ISABELLA — Bevi almeno il caffè e latte per farmi piacere! Ci ho messo un bel po' di zucchero!

FRANCO (*fa una smorfia*) — Benone. (*Eroicamente inghiotte il caffè e latte e restituisce la tazza*) Ottimo.

ISABELLA — Nasconditi le brioches in tasca, le mangerai in prigione.

FRANCO — Buona idea. (*Eseguisce*) Come fai a sapere che andrò in prigione?

ISABELLA — Stanotte, mamma ne parlava con il nonno Federico. Ha detto anche: « Pensa che per la stessa somma sarebbe andato a Cajenna. E' un duro ». Che significa?

FRANCO — Tua madre è deliziosa. Significa che non mi può soffrire.

ISABELLA — Mamma ha detto che mi picchierà di santa ragione se non dico al commissario che sei stato tu a dargli una spinta e ad ammazzare il vecchio Cipriano. Ma non è vero!

FRANCO — Non discutere. Devi ubbidire a tua madre e basta!

ISABELLA — E' la signorina Carolina che ha dato una spinta al nonno! Pare che la volesse violentare! Che cosa significa esattamente?

FRANCO — Se insisti, significherà una buona sculacciata.

ISABELLA — Beh, guarderò nel dizionario. (*Bussano timidamente alla porta di fondo. Appare Carolina. E' vestita come la sera prima ma porta una blusa di Maria. Esita sulla soglia*).

CAROLINA — Oh, scusi! Disturbo... La signora Geltrude mi aveva detto...

FRANCO — Ma avanti! Avanti!... (*A Isabella*) Isa, se tu fossi così gentile di...

ISABELLA — Sì, zio Franco. Vuoi che vada ad ascoltare dall'altra porta per sentire cosa dicono nello studio?

FRANCO — Benone. Grazie tante!

ISABELLA — Ti rivedrò vero? Non andrai mica in prigione senza salutarmi?

FRANCO — Ci mancherebbe altro. Fila!

ISABELLA — A fra poco, zio Franco. (*Va verso la porta, guarda Carolina*) E' carina, vero?

FRANCO — No! Levati dai piedi! (*Isabella ride e se la squaglia chiudendo la porta. Franco guarda Carolina e con freddezza dice*) Non è vero. Sei molto carina!

CAROLINA (*interdetta*) — Grazie.

FRANCO — Non è merito mio. Che hai da dirmi?

CAROLINA — Ecco... (*china il capo e tace*).

FRANCO — Siediti.

CAROLINA — Volevo ringraziarla!

FRANCO (*secco*) — Grazie.

CAROLINA (*animandosi*) — Oh, non così... non così... stupidamente... con altre parole che avevo pensato... che mi erano venute spontanee... ma lei

mi ha guardato ed io... (*Scuote il capo*) Le chiedo scusa...

FRANCO (*sorridendo*) — Hai dimenticato il tuo discorsetto?... Caro salvatore, oggi è la tua festa... Credi, sarebbe una seccatura. Non hai obblighi. Le prigioni sono state inventate per i tipi come me... Sono un duro, io!

CAROLINA — Ho una grande vergogna e una grande paura...

FRANCO — Sono due sentimenti contrastanti. Non ci aggiungere anche la gratitudine! Del resto, io ti privo di una grande popolarità negli ambienti mondani... ma sì! Saresti stata assolta fra gli applausi dei giurati e il tuo grazioso volto di eroina sarebbe comparso sulle prime pagine dei giornali ed avrebbe fatto migliore impressione del mio. Non ho la faccia di un innocente.

CAROLINA (*dolcemente*) — Perché parla come lui?

FRANCO — Come chi?

CAROLINA — Le stesse parole che feriscono... lo stesso desiderio di fare del male... di avvilire tutto... gli stessi occhi...

FRANCO — Ma di chi stai parlando? (*Carolina tace e china il capo. Franco fa un passo verso di lei*) Di mio nonno?

CAROLINA (*accenna*) — Sì...

FRANCO — Allora, trovi che gli somiglio?

CAROLINA — Sì...

FRANCO — Grazie... non mi manca proprio nulla! (*Pausa*) Gli somiglio tanto?

CAROLINA (*guardandolo*) — Non sempre...

FRANCO — Meno male!

CAROLINA — Gli somiglia quando è cattivo. Poco fa, era identico a lui...

FRANCO (*ironico*) — T'ha fatto una certa impressione, eh?

CAROLINA (*scoppiando in lacrime*)— Oh! Basta! Basta! (*Cade su una sedia, la testa fra le mani*).

FRANCO (*la guarda, scuote il capo e si avvicina a lei*) — Non piangere, su... mi metti addosso il complesso di inferiorità e ti giuro che non è il momento adatto! (*Le solleva la testa*) Lacrime vere! Devi essere una povera sciocca, cara Caterina!

CAROLINA (*piangendo*) — Carolina...

FRANCO — Ah, già... Non hai il fazzoletto?

CAROLINA — No...

FRANCO — Aspetta... (*Ne cava uno di tasca e le asciuga gli occhi*) E' la prima volta in vita mia che faccio di questi servizi... Beh, va meglio?

CAROLINA — Sì...

FRANCO — Seguito a rassomigliargli?

CAROLINA — Oh, no...

FRANCO (*con gesti precisi seguita ad asciugarle gli occhi*) — Non so perché, ma mi sento più tranquillo... Eppoi vorrei che tu conservassi un buon ricordo di me... Poco fa ero un po' irritato... eppoi sei entrata tu... ci sono momenti nei quali la bellezza di un volto troppo puro... mi dà ai nervi... (*La guarda, lascia cadere il fazzoletto sul tavolo, prende fra le sue mani il viso di Carolina e ci si china su*) Non sei mai stata la sua amante?

CAROLINA (*dolcemente*) — Mai...

FRANCO — Neanche di qualcun altro?

CAROLINA — No, di nessuno...

FRANCO (*lentamente*) — Eppure, se un tipaccio come me te lo chiedesse con dolcezza... (*Carolina tace. Franco sorridendo dice piano*) Idiota!... (*Attira a sé il viso di Carolina e le loro labbra si toccano leggermente proprio mentre bussano alla porta. Carolina si alza di scatto, tremante. Franco sorride*).

CAROLINA (*sconvolta*) — Franco...

FRANCO (*a Carolina*) — Fila da quella parte... (*Apre la porta di sinistra. Carolina lo fissa supplichevole*).

CAROLINA — Franco...

FRANCO (*quasi tenero*) — Vattene... Sei troppo stupida! (*La spinge dentro e richiude. Bussano*) Avanti! (*La porta di fondo si apre e compare Federico assieme a Silvia: tutti e due in nero, Silvia elegantissima, Federico molto corretto*).

FEDERICO — Sono io, Franco.

FRANCO — Lo vedo.

FEDERICO — Temevo che... tu temessi fosse la polizia...

FRANCO — La polizia non batte con le nocche ma coi pugni. Buongiorno. (*A Silvia*) Accidenti! Tu sì che porti bene il lutto! Guardandoti, viene voglia di morire!

SILVIA (*fredda*) — Buongiorno...

FRANCO — Buongiorno, cara.

FEDERICO — Hanno pensato a portarti la colazione?

FRANCO — Sì, sì... Parecchie volte. Grazie.

FEDERICO — Eri solo? M'è sembrato che...

FRANCO — Non ero solo.

SILVIA — E' carina quando piange?

FRANCO — Chi?

SILVIA — La ragazza che ha dimenticato il tuo fazzoletto sulla tavola. (*Franco va a prendere il suo fazzoletto e lo ficca in tasca, seccato*).

FRANCO — Sempre in perfetta efficienza, eh sorellina?

FEDERICO — Non... Non credi che potremmo abbracciarci, Franco?

FRANCO — Credi veramente che si potrebbe?

FEDERICO (*impacciato*) — Proviamo.

FRANCO (*gentile*) — Ma certo, papà... (*Si abbracciano. Franco si volta verso Silvia con le braccia tese*) Funziona benissimo, lo sai?...

SILVIA (*abbracciandolo*) — Riesci ad essere esasperante, mio povero Franco.

FRANCO (*ironico*) — Su, su, non ci inteneriamo!

FEDERICO (*con dolore*) — Io vivo delle ore tremende. La morte di papà... la presenza della polizia in casa nostra... sono sconvolto...

FRANCO — Privilegio degli onesti!

FEDERICO (*febbrile*) — Ho cercato di parlare a Legrand, ma ha rifiutato di ricevermi... E che termini ha usato!... Intanto è arrivato il dottor Lapiau e si sono rinchiusi in salottino... lasciando quella povera Maria a mangiarsi il fegato. (*Si lascia cadere su una sedia*) Darei tutto quello che posseggo, te lo giuro, per sapere che cosa si sta architettando...

FRANCO — Scherzi?

SILVIA — Oh, ti prego, conserva la tua ironia per gli estranei e pel tuo pubblico... Mi domando di che cosa sei fatto! La sorte di un'intiera famiglia sta per essere decisa e stai lì a sorridere e a fare bravate! Non ti voglio bene, lo sai già, ma forse riuscirei a volertene se ti avessi visto piangere una sola volta.

FRANCO — Ti assicuro che ho pianto... Una volta, per il freddo! Ed ero solo! (*A suo padre*) Zia Geltrude mi ha detto che volevi parlarmi.

FEDERICO — Sì. (*Si alza*) Abbiamo pensato che sarebbe stato bene mettere in carta lo schema dei nostri accordi di ieri... (*Si leva di tasca un foglio di carta bollata*) Sta' sicuro che abbiamo cercato di usare una forma che non offendesse né noi, né te.

FRANCO — Hai fatto tutto per bene.

FEDERICO — Regolarmente. Non siamo stati noi a mettere le cose un piano commerciale, figliolo. Sei stato tu! Oh, non è un rimprovero, credimi!

SILVIA — Questa carta ti dà tutte le garanzie possibili. E' firmata da papà, da me, da Maria e vale quindici milioni... Riconosci che sei ben pagato?

FEDERICO — Non abbiamo voluto che tu andassi... infine, che tu partissi, se dovrai partire... senza avere tutte le garanzie possibili.

FRANCO (*irritato*) — Preferite che stia sotto contratto?

SILVIA — Ma si può sapere che vuoi? Cosa desideri? Dillo, una buona volta!

FRANCO (*gridando*) — A che serve? Non sei fatta per capirlo! Cosa desidererei? Niente! Semplicemente che qualcuno mi tenda la mano e mi dica: « Sei venuto, Franco. Grazie. Ho bisogno di te ». Non è molto, come vedi, un gesto e una parola.

FEDERICO — Franco, figlio mio, se avessi saputo...

FRANCO — Ah, già, ecco! Bisognava saperlo! Evidentemente è un'idea che non potrebbe venire a chiunque! Oh! E finiamola, va benissimo così! (*Tende la mano*) Si può dare un'occhiata a questo poema in prosa? (*Federico gli dà il foglio*) « Fra i sottoscritti... » (*A suo padre*) E' commovente... (*Tende il foglio a Silvia*) Mettilo nel tuo portacipria. Me lo restituirai quando esco...

SILVIA (*riponendo il foglio*) — Ti fidi di me, ora?

FRANCO — Sì! Ma non mi piacciono le sdolcinature. (*Nervoso*) Ma che diavolo sta fabbricando quel Legrand! Vorrei farla finita!

FEDERICO — Non ti innervosire. Non tarderà.

FRANCO — Naturalmente sarò giudicato a Limoges?

FEDERICO — Naturalmente.

FRANCO — I volontari dovrebbero poter scegliere la loro Corte di Assise! (*La porta in fondo si apre e compare Armando, in nero, con cappotto e cappello*).

ARMANDO — Ah, siete qui! Buongiorno... (*Va ad abbracciare Franco*) Come va, non sei troppo nervoso?

FRANCO — Affatto.

SILVIA — Non hai portato Gilberto con te?

ARMANDO (*levandosi il cappotto*) — Ha voluto passare prima dal suo studio. Prenderà la sua auto. Io, non ho potuto aspettare... Non resistevo... appena ho comprato la cravatta... Come la trovi?

SILVIA — Nera.

ARMANDO — E' questo che conta! Stella mi ha detto che Legrand è qui e che ha fatto convocare Lapiau.. Non son riuscito a cavare una parola di bocca a Maria.

FEDERICO — Maria non sa niente. Nessuno sa niente. Bisogna aspettare...

ARMANDO — A Limoges la gente sa già tutto...

FEDERICO — Cosa?

ARMANDO — E' sbalorditivo come le notizie volano... Più di venti persone mi hanno fatto le condoglianze... Papà se ne andrà circondato dalla stima generale... A proposito, Chambon mi ha pregato di telefonargli il testo della partecipazione...

SILVIA — Mi domando che cosa ci potremo mettere...

FEDERICO — Quello che ci si mette di solito... il nome dei componenti la famiglia...

SILVIA — Anche quello di Franco?

ARMANDO — E perché no? E' vero, mio Dio. Questo non l'avevamo previsto.

FEDERICO — Già. (*A Franco*) Cosa ne dici?

FRANCO — Beh, non posso mica fare tutto io!

ARMANDO — Credo che sarà meglio non nominare nessuno e... (*E' interrotto da Legrand, Maria e Geltrude che entrano dalla porta di fondo. Franco sorride con difficoltà e si ficca le mani in tasca*).

LEGRAND — Mi scuso se ci ho messo tanto tempo... Il dottor Lapiau non la finiva più... Buongiorno

Armando... Buongiorno Silvia... Eccoti qua, brutto tipaccio! Come va?

FRANCO — Benone. Lei è ingrassato.

LEGRAND — E' il mio modo di far carriera. Da dove vieni?

FRANCO — Da qua e da là. I viaggi servono a formare i giovani.

LEGRAND — Non sempre. A questo proposito vorrei raccontare la storia di una motocicletta. (*A Franco*) C'era una volta un giovane imbecille.

FRANCO — La conosco già, grazie.

LEGRAND — Anche la polizia di Limoges la conosce.

FEDERICO — Senta, Legrand, ho l'impressione che divaghi. Le sue storie di motociclette non interessano nessuno!

LEGRAND — L'opinione del venditore di Bordeaux e dell'acquirente di Tolosa è ben diversa. (*A Franco*) Lo sai il nome che si dà a questo piccolo trucco?

FRANCO — L'ho fatto solo per mettere in rodaggio la macchina.

LEGRAND — Ma ora basta, sistema in fretta questa faccenda!

FEDERICO — Non si preoccupi di queste sciocchezze, provvederemo noi! Il solo problema che ci interessa, è di ben altra importanza. Ha visto papà?

LEGRAND — Con molta attenzione.

ARMANDO — E' orribile, vero?

LEGRAND — Dopo morto non è certo diventato più bello!

FEDERICO — Sì... E' stato vittima di una tremenda disgrazia...

MARIA (*neutra*) — Il commissario pensa che non sia una disgrazia. (*A questo tutti sono emozionati. Guardano Legrand*).

LEGRAND — E' un assassinio. Non può essere scambiato per un incidente. Qualcuno ha pestato sul vecchio Cipriano e lui è andato a finire nel caminetto. La morte è avvenuta fra mezzanotte e le tre. Del resto, credo sia inutile che vi stia a raccontare queste cose. Le sapete già.

FEDERICO — Lei ha le prove di quello che afferma?

LEGRAND — Ne ho anche troppe! Il viso porta segni di lividure e di graffi che non lasciano dubbi, benché una mano pietosa si sia data molto da fare per cancellarli... Deve aver avuto una notte molto agitata, mia cara Maria!... E le segnalo che gli uomini si abbottonano la giacca sempre da sinistra a destra. (*Silenzio generale. Federico e Armando guardano macchinalmente la loro giacca*).

FEDERICO — Bene. Che cosa farà?

LEGRAND — Il mio mestiere: arresterò l'assassino.

SILVIA — Lo faccia pure, ma con cortesia! Lei deve tutto a mio nonno, egregio commissario, dal posto che ha alle scarpe che porta!

LEGRAND (*placido*) — Vuole che me le tolga?

ARMANDO — Andiamo... sono sicuro che il nostro amico Legrand non voleva dire... le parole hanno sviato il suo pensiero.

LEGRAND — Se questa versione le fa piacere... si accomodi... E ora, vorrei che quello o quella che ha fatto fuori Cipriano, confessi e ci eviti un sacco di noiose formalità.

FEDERICO — Crede che sia uno di noi?

LEGRAND — Maria non si sarebbe data tanto fastidio per nascondere il crimine di un estraneo!

SILVIA (*ridendo nervosamente*) — E se fosse proprio lei, commissario?

LEGRAND — Ci ho già pensato. Non è lei.

FRANCO — Sono io. (*Silenzio. Legrand si è voltato verso Franco*).

LEGRAND — Truffa e assassinio. Vai forte, amico!

FRANCO (*freddo*) — Non mi piace stare inattivo.

FEDERICO — Non è un assassinio! Non c'è stata premeditazione. E' accaduto per disgrazia, per imprudenza!

ARMANDO — Un gesto disgraziatissimo!

GELTRUDE — Eppoi, se non fosse stato Cipriano a cominciare...

SILVIA — Franco non ha fatto che difendersi!

FEDERICO — Era nel suo diritto!

ARMANDO — Non voglio dire che abbia avuto ragione, ma papà ha fatto male a minacciarlo.

FEDERICO — E picchiarlo!

GELTRUDE — Con il bastone!

LEGRAND — Ho capito. E' Cipriano che dovrebbe finire in Corte d'Assise! Ma non ci riusciremo, ormai! Lei non dice nulla, Maria?

MARIA — La ritengo abbastanza intelligente per arrivare da solo a una conclusione che salta agli occhi!

LEGRAND — Grazie per la fiducia! (*A Franco*) Avanti, racconta!

FRANCO — E' molto semplice... (*Legrand si siede*) Ne avevo abbastanza di fare una vita miserabile e di inventare un sacco di trucchi che finivano regolarmente per non approdare a nulla... Allora, un bel giorno mi sono detto che era troppo stupido tirare la carretta quando ci si chiama Varescot e si ha una famiglia miliardaria!

FEDERICO (*sorride*) — Esageri, al solito.

FRANCO — Eppoi, la famiglia mi doveva, alla mia maggiore età, dei conti che mi sono stati resi molto, ma molto approssimativamente.

LEGRAND — Avanti...

FRANCO — Ecco, ho deciso di venire a trovare il nonno; era un rischio, lo sapevo. Otto anni fa, il nostro ultimo incontro non era stato molto cordiale... come ben sa, ci eravamo scotennati un po'!

LEGRAND — A proposito, non si è mai saputo il perché.

FRANCO (*freddo*) — No, non lo si è mai saputo. Sono arrivato qui verso l'una e mezza. La porta del parco era aperta, d'estate sta sempre aperta. Nonno era solo. Mi ha ricevuto come un cane in chiesa...

GELTRUDE — Aveva un maledetto carattere...

FRANCO — Un quarto d'ora dopo mi è saltato addosso. Da principio mi sono limitato a parare i colpi, ma lui si è scatenato e ci ha dato dentro... e io ho finito per perdere la bussola, ecco. (*Silenzio. Tutti guardano Legrand che scuote lentamente il capo*).

LEGRAND (*alzandosi*) — Ho capito. Mi racconti il resto, Maria.

MARIA — Papà ha gridato; almeno ci siamo svegliati credendo di udire un grido. Erano le due. Quando siamo arrivati, Franco usciva dallo studio e ha detto: « Nonno è morto! ». Nient'altro.

LEGRAND — Eravate tutti là?

MARIA — Tutti.

LEGRAND — Anche Gilberto?

SILVIA — Non è rientrato ieri sera...

LEGRAND — E Stella?

MARIA — E' arrivata molto tempo dopo, è stata Isa a svegliarla perché ci preparasse del caffè caldo.

LEGRAND — Tutti. La segretaria era rientrata a casa sua?

MARIA — Verso mezzanotte, credo. Papà le aveva chiesto di tornare l'indomani mattina alle sei.

LEGRAND — Che mestieraccio! Vive sola, vero?

MARIA — Credo di sì. Farebbe bene a interrogarla direttamente.

LEGRAND — Già fatto. Grazie. Geltrude, vuole andare a cercare Isabella e Stella, la prego.

GELTRUDE — Stella? Ha ben altro da fare in questo momento.

LEGRAND — Va bene, la vedrò più tardi. Isabella, allora. (*Geltrude esce. Legrand distrattamente gioca con la sua pipa*).

FEDERICO (*angosciato*) — Vorrebbe... portare via Franco, subito? (*Legrand non risponde. Va verso Franco che è seduto sul tavolo con le gambe penzoloni*).

LEGRAND — Fammi vedere le mani!

FRANCO — Vuol mettermi già le manette?

ARMANDO (*agitato*) — Franco, figlio mio, è per il tuo bene!

LEGRAND (*a Franco*) — Non mi porto dietro le manette quando vado in casa di amici. E m'accorgo che è uno sbaglio. E prima che tu mi rompa il muso, ne dovrà passare del tempo (*Franco gli mostra le mani; Legrand le prende, le rigira, le lascia andare*) Ti rosicchi ancora le unghie!

FRANCO (*mettendosi le mani in tasca*) — Che gliene importa?

LEGRAND — E' una brutta abitudine... (*Guardandolo a lungo*) Metri uno e 68, 70 chili. E' così?

FRANCO — Lei ha un'anima da bilancia automatica! E allora?

LEGRAND — Sei il più grande idiota che abbia mai visto! (*Si volta. Geltrude rientra. Spinge Isabella avanti a sé*).

GELTRUDE — Eccola! (*A Maria*) Stava svitando i rubinetti del bagno... (*A Isabella*) Se ti ci riprendo, vedrai.

LEGRAND — Vieni un po' qui, Isabella. (*Isabella con passo deciso gli si pianta davanti*) Alla prima bugia che dici, ti prevengo che ti schiaffo in prigione!

ISABELLA (*contenta*) — Con lo zio Franco?

LEGRAND — Coi topi! Eri qui, ieri sera?

ISABELLA (*recitando*) — Nonno ha gridato verso le due di notte, sono discesa con gli altri, ho visto zio Franco uscire dallo studio, e dire: « Nonno è morto. L'ho ammazzato ». E' tutto.

LEGRAND — Va bene. Primo premio di recitazione!

ISABELLA — L'ho già avuto l'anno scorso!

LEGRAND (*furente*) — E se ti dessi una bella sculacciata?! (*Isabella fa un passo indietro e guarda sua madre*).

SILVIA — Il commissario scherza, tesoro.

ISABELLA — Oh, bene!

LEGRAND — Te ne puoi andare... Vattene! (*Isabella non si muove*) Hai capito?

ISABELLA — Se mi tocchi ti mordo!

MARIA — Vattene, Isabella! (*Isabella guarda bene in faccia Legrand, si mette a fischiettare e se ne va. La porta si richiude*).

LEGRAND — Una vera Varescot! Andrà lontana! Vipera!

FEDERICO — La prego, Legrand, faccia pure il suo dovere, ma ci risparmi i suoi giudizi.

MARIA — Tutti desideriamo farla finita al più presto. Franco è pronto!

FRANCO (*sorridendo*) — Tutto sistemato, si va?

LEGRAND — No, non si va! Vacci solo, se vuoi, ecco le chiavi! (*Stupore generale*).

FRANCO — Non capisco... cosa le piglia?... Ho confessato, no?

FEDERICO — Lei cerca un colpevole, questi si offre spontaneamente, e lei sembra esitare... In verità, commissario...

LEGRAND — Non esito. Rifiuto!

MARIA (*con voce strozzata*) — Rifiuta di arrestare Franco?

LEGRAND — Sarebbe bene che la finiste di prendermi per un imbecille, tutti quanti siete!... (*Andando verso Federico*) Lei crede che avrei accettato

di marcire per quindici anni in un commissariato di provincia per arrivare a dover inghiottire i vostri pasticcetti? Davvero? No, mio caro, neanche per sogno!

FEDERICO — Non le permetto di chiamarmi « caro », e la prego di mantenere le distanze! Papà è stato ucciso! Reclamo semplicemente l'arresto del colpevole!

LEGRAND — Su questo siamo d'accordo!

FRANCO — Confermo le mie dichiarazioni. Se lei rifiuta di tenerne conto andrò a costituirmi al commissariato centrale di Limoges!

LEGRAND — Ascoltami, pezzo di idiota! Sono sicurissimo che non sei stato tu a far fuori Cipriano! Non hai unghie, e quindi non hai potuto graffiarlo, e se le metà dei colpi che ha ricevuto fossero stati sferrati da un tipo come te, il nonno avrebbe la mascella spappolata. Ti basta?

ARMANDO — L'ha colpito leggermente, si capisce!

LEGRAND (*a Franco*) — Vuoi altre precisazioni? E' stata una donna. Sì. Una donna ha liquidato l'illustre Cipriano Varescot. E non un atleta. E ora va a riprendere la tua motocicletta e non mi rompere le scatole. (*Pausa. Nessuno sa che dire*).

MARIA — Una donna? Allora, quale donna?

LEGRAND — Qualsiasi, meno lei! Non so ancora quale scandalo si sia cercato di soffocare, ma vi assicuro che non si riuscirà a soffocarlo!

ARMANDO — Andiamo, Legrand! Lei frequenta da tanto tempo la casa, è quasi un amico di famiglia!

LEGRAND — Non si tratta di questo. E' il blocco Varescot che voglio distruggere e tutto ciò che rappresenta di forza cieca e malvagia. Una famiglia, questa? No! Una famiglia è fatta di amore! Cipriano non ha fabbricato che dei mostri a sua immagine e somiglianza. Io, figlio di una guardia campestre, ho deciso di abbatterla! E vi garantisco che non sono né geloso né anarchico!

SILVIA (*scatenata*) — Lo sappiamo! E' innamorato! Si vuol vendicare di non aver potuto mettere Maria nel suo letto! Ecco la verità! (*Indicando Maria*) Tutto questo perché ho una zia di quarantadue anni che è vergine!

FEDERICO (*sussultando*) — Silvia! Tu insulti Maria!

MARIA — Spero di no. Eppoi non è un segreto!

ARMANDO (*a Federico*) — Non essere ridicolo! Non c'è niente di disonorevole in questo!

GELTRUDE — Lo credo bene! Al mio paese si dice che porta fortuna! (*In questo momento la porta di fondo si apre e compare Gilberto Sauvin. E' il marito di Silvia, notaio a Limoges. Quarantaquattro anni. Ha la pancetta nascente del signore che ha fatto carriera. Vestito con ricercatezza, meticoloso, con una spilla alla cravatta. Tiene sotto il braccio una elegante busta di cuoio*).

SILVIA (*con un grido*) — Gilberto! (*Corre a lui, lo abbraccia, indica Legrand con un gesto da grande tragica*) Quest'uomo ci sta sputando addosso!

GILBERTO (*assorto*) — Sì, sì, me ne occuperò subito, mia cara. (*Va a stringere la mano a Federico*) Buongiorno, mio caro Federico. (*Passa ad Armando*) Buongiorno, Armando, credi che... (*Bacia Maria*) Coraggio, Maria. (*Bacia Geltrude*) Che perdita, mia buona Geltrude. (*Stringe la mano a Legrand*) Buongiorno, commissario, grazie per essere venuto. (*Si volge a Franco*) Franco. Figliolo caro! (*Va verso di lui, lo prende affettuosamente per le spalle*) Lascia che ti dica che perdono il tuo disgraziato e purtroppo mortale gesto, così come te l'hanno perdonato tutti gli altri, e come i giudici te lo perdoneranno domani! Saremo là a sostenerti durante il tuo doloroso calvario. Abbracciami!

FRANCO — Ma è andato a monte!

GILBERTO — A monte? Ma che vuoi dire?

FRANCO — Il mio calvario...

GILBERTO — Come? Se voleste aver la bontà di spiegarmi...

FEDERICO — Il commissario Legrand rifiuta di arrestare Franco.

GILBERTO (*stupefatto*) — Rifiuta? Ah, questa poi... (*A Legrand*) Ha confessato, no?

LEGRAND — Sì, certo. Ma io ho le mie idee, molto chiare.

FRANCO — Certi indizi lasciano supporre al commissario che si era sul punto di commettere un errore giudiziario.

GILBERTO — Come? saresti innocente?

FRANCO — Sì, credo di sì.

GILBERTO (*perdendo terreno*) — Bene... allora... dal momento che il commissario... (*Si raschia la gola*) non insisto...

LEGRAND — Sarebbe inutile, signor Sauvin, hanno già insistito loro! Non mi presto al vostro gioco, a nessun costo!

GILBERTO — E' nel suo diritto... (*Si raschia la gola*) Suppongo che segua un'altra pista!

MARIA — Il commissario pensa che si tratti di una donna.

GILBERTO (*colpito*) — Una donna?... Guarda... Divertente! E' piuttosto raro che delle giovani donne assassinino dei vecchi, no?

LEGRAND — E' lei che dice trattarsi di una giovane donna! Comunque, Cipriano Varescot era uno di quei vecchi prodigio che si assassinano volentieri a tutte le età.

GILBERTO — Sì, sì.. naturalmente... questo cambia tutto... Suppongo che non ci resti che lasciarle proseguire la sua inchiesta. Se ha qualche domanda da farmi...

LEGRAND — Non mi serve una sua deposizione.

SILVIA — Avresti potuto venire prima.
GILBERTO — Ho dovuto cambiarmi e passare dallo studio. Dove è il grammofono?
SILVIA — Il grammofono?
GILBERTO — Sì. Cercatelo.
FEDERICO — Pensi che sia indispensabile proprio in questo momento? La presenza di un simile strumento.
GILBERTO (*secco*) — Ho qualcosa da farvi sentire.
ARMANDO (*gentile*) — Più tardi, Gilberto. Un'altra volta.
GILBERTO — Oh, vi prego.
GELTRUDE — Bene, vado. (*Uscendo*) Anche il grammofono!... col morto qui vicino! (*Esce*).
MARIA — Spero che vorrai darci qualche spiegazione!
GILBERTO (*apre la cartella*) — Come avrai capito, si tratta di un disco... eccolo... (*Toglie dalla busta un grosso involto con molti timbri di ceralacca*) Mi è stato consegnato circa due anni fa dal vecchio Cipriano nelle condizioni che vedete... (*Volta e rivolta varie volte il disco per farlo vedere bene*) debitamente sigillato con le iniziali di Cipriano Varescot.
FEDERICO — Non capisco il perché.
GIBERTO — Se mi lasci parlare, lo saprai... Una delle due facce dell'involucro porta la seguente scritta di mano del defunto: « Registrato da me stesso il 21 maggio a Limoges 1952 (*piccolo raschiamento di gola disapprovatore*) ...tanto per divertirmi un po'... ».
FEDERICO — L'ha scritto lui?
GILBERTO — Esattamente. E' firmato e la firma è legalizzata.
ARMANDO — Allora è il suo testamento?
GILBERTO — I testamenti registrati su disco non sono riconosciuti validi, salvo circostanze eccezionali. Questo qui è depositato al mio studio da molto tempo. Suppongo che si tratti di una specie di messaggio, indirizzato da Cipriano ai membri della famiglia. (*Si interrompe perché Geltrude sta rientrando. Dietro di lei si introduce anche Isabella. Nessuno se ne accorge. Sono tutti presi dall'attesa*).
GELTRUDE (*col grammofono*) — Dove lo metto?
GILBERTO — Qui. Grazie. Ci penso io. (*Geltrude depone il grammofono*).
GELTRUDE (*ad Armando*) — Allora, che cos'è?
ARMANDO — Un disco che papà aveva fatto incidere...
GELTRUDE (*buttandosi fra le braccia di Armando*) — Ancora la sua voce! Mio Dio! Non ci lascerà mai in pace!
GILBERTO — Vi prego... Come stavo dicendovi... (*Riprende il disco*) C'è una dichiarazione firmata, non legalizzata questa volta, però autentica.
SILVIA — Non ti puoi sbrigare?
GILBERTO (*secco*) — La scrittura non lascia alcun dubbio, è di mano di Cipriano. Ecco. (*Legge*) « Esigo che questo disco sia ascoltato subito dopo la mia morte da tutti i membri della famiglia, compresa Stella, ed esclusa Isabella, se non sarà maggiorenne all'epoca della mia morte ».
MARIA (*senza voltarsi*) — Hai capito, Isabella? Vai in camera tua.
ISABELLA — Oh, no, voglio sentire cantare il nonno!
GILBERTO — Bada, Isabella, te le suonerò di santa ragione. Conto fino a tre.
LEGRAND — E' troppo!
GILBERTO — Uno... due...
ISABELLA (*prudente*) — Bene, papà. (*Va alla porta e si volta*) Aspettate che sia grande e... (*fa il gesto di chi dà uno schiaffo ed evita a sua volta un ceffone che sta per allungarle Armando. Apre la porta e se ne va*).
ARMANDO — Mi dispiace di non averla presa!
FEDERICO — Non la pigli mai!
GILBERTO — Maria, ti prego di chiamare Stella. La sua presenza è necessaria. (*Maria suona il campanello*) Quanto a lei, mio caro commissario...
LEGRAND — La prego, faccia come se io non ci fossi.
GILBERTO — Ma c'è! Sono desolato di insistere, ma la sua presenza qui non è né richiesta né desiderabile.
MARIA — Può darsi che abbia il diritto di imporcela.
LEGRAND — E non solo la mia, anche quella di Carolina Pellettier.
FEDERICO — Come?
GILBERTO — Si tratta di un messaggio strettamente riservato alla famiglia! Che lei esiga di sentirlo, mi sembra già una indelicatezza ed una mancanza di tatto eccezionali...
LEGRAND (*calmo*) — Non mi vanto di essere un uomo di mondo.
GILBERTO — Così, lei osa imporci la presenza di una ragazza che... (*Tace bruscamente. Breve pausa, poi riprende*) Non è nulla per noi! Una estranea, una intrusa, una impiegata!
LEGRAND — Una persona sospetta, signor Sauvin. Mi dispiace! (*A Geltrude*) Cara Geltrude, visto che è lei a fare le commissioni, la prego...
GELTRUDE — Sì, sì, ho capito. (*Esce. Pausa*).
GILBERTO — Perfetto! Rimetteremo l'audizione di questo disco a un altro momento.
LEGRAND — Quando vorrete. Comunque, io l'ascolterò subito.
GILBERTO (*solenne*) — Cedo alla forza.
FRANCO — Come? Tu? Un vecchio paracadutista?
GILBERTO (*prende il disco*) — Ora aprirò questa busta davanti a voi... Vogliate constatare che è perfettamente chiusa. (*Mostra l'involucro*).

SILVIA (*nervosa*) — Ti prego! Parli come un prestigiatore.
GILBERTO — Sono un pubblico ufficiale... (*Strappa con cura la busta*) Ecco... (*Posa il disco sul piatto del grammofono*) Forse bisognerà cambiare la puntina....
STELLA (*entrando*) — Desiderano qualcosa?
MARIA — No, ora sentirete un disco.
STELLA — Un disco? Ma io ho da fare...
MARIA — Dovete restare qui. Mettetevi in un angolo e state zitta!... (*La porta si apre e compare Geltrude con Carolina*).
LEGRAND — Signorina Pellettier, non ricorda un disco che Cipriano Varescot avrebbe registrato circa due anni fa?
CAROLINA — Un disco? Nossignore. Ricordo di aver preso, tanto tempo fa, un appuntamento con una ditta di riproduzioni sonore a Limoges. Posso andarmene?
LEGRAND — No, resti.
GILBERTO — Ci siamo tutti? Ora metterò in moto il grammofono.
DISCO CIPRIANO (*stentoreo*) — Ebbene, miei carissimi, vedete? Il vecchio rompiscatole è morto! (*Risata sgradevole e secca del morto. Armando scoppia in singhiozzi e si soffia il naso*) Dio solo sa se avrei voluto seppellirvi tutti, ma non ci riuscirò mai! Gente solida i Varescot! Perciò sarete tutti riuniti per ascoltare questo disco! Vi vedo, come se foste davanti a me! Armando, naturalmente, piagnucola... Federico fissa la punta delle sue scarpe. (*Federico sussulta. Era vero*) Maria sta dritta come una statua di pietra, i pugni chiusi per non gridare... (*Maria allenta i pugni. Riso del vecchio*) E gli altri, tutti gli altri! La bella Silvia che tormenta la sua collana... (*Silvia si leva le mani dal collo*) Geltrude con le grosse mani sulle ginocchia. (*Geltrude leva le mani dalle ginocchia*) Gilberto con una spilla da cravatta... Quella brava stupidona di Stella che si succhia il pollice... (*Stella si leva il dito di bocca*) L'amico Franco, con le mani in tasca! (*Franco leva le mani di tasca*) Il vecchio cervo è morto, e i cani aspettano! (*Riso di Cipriano*).
LEGRAND — Vecchio porco!
DISCO CIPRIANO — Ebbene, non aspetterete a lungo! Fra qualche giorno mio genero, il notaio, vi leggerà il testamento del vecchio Cipriano, ma mi secccherebbe di vedervi tirare il collo fino ad allora. Siediti Maria! Mi stanchi! (*Maria si siede senza dire una parola*) Vi chiederete chi ho scelto per succedermi. Perché è tutto mio, tutto quanto! Le fabbriche, le macchine, le terre, i titoli, i conti in banca! E' tutta proprietà di Cipriano! E' così che si costruisce una famiglia, ragazzi! Una sola frusta per tutti i cavalli! Non c'è che da aspettare per sapere a chi lascerò la frusta. (*Nuovo riso di Cipriano che termina con un cavernoso e cupo colpo di tosse. Alla fine si sente che ripiglia fiato*) Tu, Federico, dopo tutto, sei il più vecchio. Ti presenti anche bene... Hai persino la Legion d'Onore... Ma non basta! Sei troppo stupido, Federico. Ti lascerò le mie terre di Jolliac, 250 ettari! Così potrai portare gli stivali!... (*Federico fa un passo avanti*) Sta' zitto! (*Federico rincula*) Il secondo è Armando... Armando il tenero... Bravo tipo! Un broccolo! Sarebbe un bello scherzo! Tireresti le cuoia dopo una settimana! (*Ridacchia*) Rassicurati, non sono tanto pazzo da lasciare i miei beni a un tipo che voleva fare lo scultore... (*Riso sprezzante*) Ti feci passare la voglia a forza di pedate, d'accordo, ma ti è pur sempre rimasto addosso qualcosa di quelle stupidaggini! Avrai le mie tre fattorie di Bourganeuf e il castello! Ecco! Almeno, Geltrude avrà da fare a pulire e lustrare tutto! (*Riso di Cipriano*).
ARMANDO (*in lacrime*) — Grazie, papà...
DISCO CIPRIANO — Non piagnucolare, Maria! Ecco, c'è mancato poco che almeno quella diventasse come volevo io... Un piccolo sforzo ancora e diventava un maschiaccio! (*Ride*) Povero Legrand! (*Ride*) Senza contare che quell'asino non riuscirà mai a fare un passo avanti.
MARIA (*si alza di scatto e con un grido*) — Papà...
DISCO CIPRIANO — Zitta Marietta... Ma neanche tu avrai le mie fabbriche Maria! Ci vuole un maschio! Le donne, fuori della cucina o della camera da letto, non servono a nulla! Ti darò i miei immobili di Jolliac e di Limoges, le vigne di Saint-Estèphe, le azioni del canale di Suez, e la proprietà di Partissac, confinante con la Bouterie. Un bel po' di roba, eh? Quanto a te, Silvia, sta' tranquilla, avrai tanti gioielli, piccola canaglia, da trasformarti in una vetrina ambulante. Comunque, quando penso che non sei stata capace neanche di regalarmi un nipotino! Idiota, avresti potuto sbrogliartela un po' meglio tra Gilberto e il tuo prefetto, no?
GILBERTO (*furente*) — Basta, mi pare che basti.
DISCO CIPRIANO — Avanti, Gilberto, ho scherzato, vi regalo il mio ritratto, quello che sta nell'ingresso!
GILBERTO — Canaglia! (*Il disco è terminato*).
LEGRAND — Signor Sauvin, volti il disco.
GILBERTO — Mai. Che crepi!
LEGRAND — E' già fatto! Volti il disco. (*Gilberto obbedisce*).
DISCO CIPRIANO — Ancora una parola: non rallegratevi troppo! Tutto quello che vi ho promesso ve lo dò soltanto in godimento. Un altro ve lo darà, forse, sul serio. Quando e come vorrà. Se vorrà. A lui lascio tutto, le officine, le macchine, il denaro, la mia forza, il mio orgoglio, il mio nome! Tutto! Tutto ciò che ho fatto io, col mio lavoro, e che gli

rimetto. Hai capito, vero, Franco? E levati le mani di tasca! (*Stupore generale. Franco si leva ancora le mani di tasca e fa un passo verso il grammofono*) A te, sì! Tu sei il solo che mi somigli, sei della mia razza, tu! E ti ho cacciato di casa perché tu conoscessi quello che ho conosciuto io, perché ti temprassi nella miseria come si tempra il ferro rovente con l'acqua fredda. Tu sei mio figlio, Franco! Il mio vero figliolo. Hai dei muscoli, un cervello, e soltanto quel po' di cuore che basta per vivere. L'ho sempre saputo. Ne ho avuto la prova la sera che ci siamo azzuffati. Te ne ricordi? Accidentaccio! Si andava a letto tutti e due con Stella!

FEDERICO — Cosa? (*A Stella col braccio teso*) Vi caccio via di casa!

STELLA — Oh, signor Cipriano, non è bello quello che fa!

FEDERICO — Via, via... Canaglia! Prostituta!

DISCO CIPRIANO (*in collera*) — Quando la finirai di urlare, Federico? Sta' zitto. Stella se ne andrà quando vorrà. E le lascio 500.000 franchi. Tocca a te, ora, Franco! Stringi i pugni e serra i denti. Sii quello che sono stato io. Il padrone! Vedrai com'è bello... Buona fortuna, ragazzo. Addio a tutti! (*Pausa lunga. Franco guarda tutti e tutti guardano lui*).

MARIA — Inutile dirti che gli ordini di papà saranno obbediti. Da ora in poi, tu sei il nostro capo, Franco.

ARMANDO — E ne sono felice, mio caro... anche tua zia.

FRANCO — Sì. Grazie, zio Armando.

GELTRUDE (*dandogli la mano*) — Permettimi di rallegrarmi con te. Dio solo sa se Cipriano era insopportabile, ma sapeva quello che faceva.

SILVIA (*fredda*) — Bravo, Franco! Ti ha reso bene la tua scazzottata!

FEDERICO (*commosso*) — Sono fiero di te, figlio mio!

LEGRAND (*sorridendo*) — Il gregge si riforma. Le pecorelle hanno ritrovato un caprone.

SILVIA — Ora potrebbe anche andarsene, mi sembra!

LEGRAND — Un momento! (*A Franco*) Andiamo, Franco?

MARIA (*straziata*) — Legrand! (*Lo prende per le spalle*) Non farà una cosa simile!... Franco in prigione! Ma è impossibile, ora...

LEGRAND — Perché? Fino a poco fa non avevo che un assassino. Ora ho un assassino e il movente... Ha ucciso per ereditare più presto...

MARIA — Ma non poteva saperlo!

LEGRAND — Bisognerà provarlo!

MARIA (*disperata*) — Lei lo sa che Franco non c'entra. L'ha detto lei poco fa!

LEGRAND (*calmo*) — Posso essermene dimenticato. (*Maria si allontana*).

SILVIA — E le sue famose prove? I graffi, i pugni sul viso? Ritira tutto?

LEGRAND — Non si scaldi. Vedrà che tutto si aggiusta.

FEDERICO — Lei è un ignobile individuo.

STELLA — Scusino, me ne posso andare io?

FEDERICO (*urlando*) — Più presto ve ne andate e meglio è!... (*Stella esce placidamente*) Legrand, parliamo fra uomini... Vuole del denaro? Lo prenda.

LEGRAND — Non il suo denaro.

MARIA (*a Federico*) — Vuole la nostra rovina! Franco è innocente, e lo sa! E ora profitta delle sue confessioni! Perché finalmente potrà sfogare il suo odio di imbecille fallito! (*Legrand la guarda, poi si volge a Franco*).

LEGRAND (*calmo*) — Andiamo!

CAROLINA (*decisa*) — Sono io che ho ucciso Cipriano Varescot! (*Bruscamente si fa silenzio. Legrand si è voltato verso Carolina*).

LEGRAND — Finalmente! Ce ne ha messo del tempo!

CAROLINA — Lo avrei confessato subito se...

LEGRAND — Se non l'avessero pregata di tacere. E ora confessa perché non sopporta l'idea che un bel giovane si sacrifichi per lei... (*Sospira*) M'interessa una cosa sola: perché? (*Pausa. La bomba sta per scoppiare. Carolina guarda Franco*).

CAROLINA — Da due anni mi rifiutava qualsiasi aumento. Stanotte mi sono arrabbiata. L'ho minacciato di ricorrere ai sindacati. Lui ha cercato di buttarmi fuori dalla stanza. Mi sono difesa, ho resistito. E' tutto.

LEGRAND — Magnifico! Ancora una lezioncina recitata a memoria!

CAROLINA — Giuro che è la verità!

LEGRAND — Ah, sì! E va bene! Avanti, andiamo! Vedrai che cosa significa liquidare un eminente industriale per ottenere un aumento di mille franchi! Ti costerà caro, il massimo della pena! (*A Franco*) Anche tu sei d'accordo?

FRANCO (*sorridendo*) — E va bene, eccola, allora, la verità!

CAROLINA — No, Franco!

FRANCO (*a Legrand*) — Nonno s'è sentito montare il sangue alla testa, ed è saltato su Carolina per violentarla. Lei ha cercato di difendersi come ha potuto. Cala la tela.

LEGRAND (*sorridendo*) — Ecco, così va molto meglio!

MARIA — Ora siamo in mano sua.

LEGRAND — Sono venticinque anni che aspetto questo momento! Ed è Cipriano che me lo regala! Sono ripagato di tutto!

FEDERICO — E allora vada a raccontare questa infamia nelle vie e nelle piazze, ridicolizzi la famiglia che ha fatto nascere e vivere questo paese! Se ne vada... Se ne vada! Che aspetta?

LEGRAND — Aspetto che abbia finito di abbaiare!

(*A Franco*) Sei tu che deciderai tutto. Ascoltami bene. Lo sai di che cosa è fatta la tua famiglia?

MARIA (*rigida*) — Noi ne siamo i soli giudici!

LEGRAND — E' fatta di malvagità e di miseria.

MARIA (*violenta*) — Ma che stia zitto! Fatelo tacere!

LEGRAND — Guarda come ha paura! Ha indovinato... Cipriano Varescot, era un mostro, e forse un pazzo. Col suo orgoglio e con la sua forza. Ecco i suoi crimini! (*Indicando*) Si chiamano Federico, Armando, Geltrude, Silvia, Maria. Giorno per giorno ha strappato loro tutto ciò che ne faceva degli esseri umani, tutto, persino l'anima! E sono diventati quello che voleva lui, le pietre di un monumento dedicato alla sua gloria!

FEDERICO — Franco, devi imporgli di tacere!

LEGRAND — Federico è stato ammaestrato a colpi di frusta. Voleva fare il militare, credo, ma Cipriano aveva paura di non avere abbastanza figli. Bisognava che il maggiore entrasse nelle sue sporche fabbriche. E c'è entrato! Vedi che ne è rimasto? Ben poco!

FEDERICO — Franco, insulta anche te.

LEGRAND — Poi s'è occupato di Armando, che sognava di tagliare statue nella pietra! Invece si è fatto tagliare le gambe a colpi di frusta e ha smesso di sognare! Come quell'altro! Domandagli se dico bugie! Domanda a Geltrude, quante notti ha passato a piangere, povero disgraziato!

ARMANDO (*dolcemente*) — Legrand, la supplico, basta!

LEGRAND — Cipriano aveva ormai due buoi attaccati al suo aratro ed ecco che gli nasce Maria! Una figlia! Catastrofe! Sembra che si sia ubriacato per tre settimane! Non apprezzava che i maschi! Le donne servivano solo per portarsele a letto! Ma le figlie degli altri, s'intende! La sua non ci doveva andare mai!

MARIA — Legrand, se è vero che mi ama, deve tacere.

LEGRAND — Trovò allora un altro trucco... Cominciava ad essere un signore molto stimato... Preferì addomesticarla con la dolcezza! Appena ha imparato a leggere e a scrivere si è messo al lavoro. A venticinque anni aveva vinto. Era una morta. E ne ha fatto la sua schiava preferita. La vestale!

MARIA — Non la perdonerò mai, mai!

LEGRAND — E seguita ad esserlo, vede? Non parliamo di Silvia, lei è nata col gusto della servitù. Si è contentato di metterla nel letto di un notaio. Gli uomini di legge, sono la nobiltà del contadino...

SILVIA (*furibonda*) — L'ammazzerò!

GILBERTO (*trattenendola*) — Gliela farò pagare io!

LEGRAND — Le presentazioni sono finite...

FRANCO (*a Maria*) — E' vero? E' vero quello che ha detto, Maria? Guardami, è vero? (*Maria tace e fissa nel vuoto*).

LEGRAND — Se non fosse vero, da un pezzo mi avrebbe strappato gli occhi. (*A Franco*) Dirai che questi non sono affari miei. Potrei risponderti che quel porco di tuo nonno era un bandito e i banditi sono affar mio! Ebbene, no! Quello che faccio, lo faccio solo per amor di pulizia. Eppoi, anche per vendetta!

SILVIA — Finalmente una parola che somiglia alla verità!

LEGRAND — Eh, sì! Mi vendico di una vita mancata e di una carriera rovinata! Ero partito con l'intenzione di arrivare molto in alto, bastava che andassi a Parigi! Ma così avrei perso Maria, capisci? Maria, che quel vecchio squalo teneva inchiodata qui. Ho preferito aspettarla. Ed eccomi commissario di polizia di terza classe a cinquant'anni! Anche questo è opera di Cipriano! Me l'aveva detto: «Gendarme, vi farò crepare qui!».

SILVIA — Il posto dove creperete non interessa nessuno!

LEGRAND — Ed ora, ecco il mio ricatto: vattene, pianta tutto, e sto zitto! L'industria della calzatura piangerà il suo grande uomo... Accetta di rimpiazzarlo e faccio un tale can-can che lo sentiranno fino in Cina, senza contare che mi rimorchio la ragazzina e le faccio dare il massimo della pena! Scegli!

FEDERICO — Non merita neanche di essere ascoltato.

SILVIA — Caccialo come un cane rognoso!

MARIA (*a Legrand*) — Era questo che voleva?

LEGRAND — Voglio che nessuno segua le orme di Cipriano Varescot. Questo voglio: con i Varescot basta!

FRANCO — Nonno è morto. Cos'è che le fa credere che io rifarò il male che ha fatto lui?

LEGRAND — Gli somigli. Preciso e perfetto. Non te l'hanno mai detto? (*Franco guarda Carolina*) Il vecchio non si è sbagliato! Tu sei il suo vero figliolo! E anche loro lo sanno! Hanno già riconosciuto il pugno del padrone!

FRANCO — Gli somiglio davvero tanto? (*Guarda suo padre*).

FEDERICO — Ma è ridicolo!

LEGRAND — Sei identico. Hai la sua violenza e il suo orgoglio, il suo gusto del comando e la sua durezza. Lui ti ha offerto il resto. Ma non ci devono essere due Cipriani! Prenditi questa ragazzina e andatevene lontani da qui! Vuoi che anche lei finisca come tua madre?

FRANCO — Cosa vuol dire? Mia madre?

FEDERICO — E' un diffamatore! Conosci la verità

sulla morte della povera mamma! Non era mai stata molto forte. Era nevrastenica, soggetta a vertigini, e una sera, mentre stava sulla terrazza fu presa da malore e...

LEGRAND — Si è uccisa!

FEDERICO — Lei mente!

LEGRAND — E' lei che mente! Così come a suo tempo mentì il dottor Senison! Credo che avesse dei debiti di gioco! E suo nonno. Tua madre si è uccisa, quando ha capito che cosa sarebbe stata la sua esistenza! Cipriano Varescot era il suo vero padrone, com'era il padrone dei suoi figli. Ne vuoi una prova? Guarda Armando! Lui era il solo che le volesse bene! (*Franco guarda Armando che si è lasciato cadere su una sedia e nasconde il capo fra le mani*).

ARMANDO (*piano*) — Forse ha ragione, vattene Franco!

GELTRUDE — Anch'io ero come tua madre, faresti bene ad andartene!

MARIA — Non li ascoltare... Rimani! Tu cambierai tutto.

FRANCO — Non sarò quel tipo d'uomo!

MARIA — Ti aiuterò io ad essere diverso! Cosa diventeremo senza di te? Sì, ha ragione, papà era un mostro, sì, noi siamo stati una famiglia senza amore e senza gioia, sì, sì! Ma ha pur sempre fatto grandi cose! Scuole, paesi, ospedali, case, tutto un paese che ha vissuto del suo lavoro e del suo sforzo! E questo è quanto ho amato in lui! Tu non hai il diritto di abbandonarlo! Resta!

FRANCO — Prima di Legrand qualcun altro mi aveva detto che gli somigliavo... nei suoi occhi c'era la paura e il pianto...

CAROLINA — Franco! (*Gli si getta sul petto. Franco la chiude fra le sue braccia e la stringe a sé*).

FRANCO — Addio, zia Maria!

MARIA — Franco!

SILVIA — Vile!

FEDERICO — Imbecille!

FRANCO (*dolcemente*) — Addio, papà...

MARIA — Resta, Franco, resta insieme a lei, che governi e regni su questa casa, che sia lei la nostra padrona! Accettiamo tutto... tutto!...

FRANCO — Addio, Varescot! (*Va verso la porta con Carolina fra le braccia*) Grazie, gendarme!

LEGRAND — E vattene lontano! Molto lontano!

FRANCO — Non mi ritroveranno mai più! (*Escono. Pausa. Maria cade su una sedia*).

MARIA (*piano*) — Abbiamo perduto tutto!

FEDERICO — Ci resti tu, Maria... Armando è qui, ed io anche...

MARIA (*scuotendo il capo*) — Tutto è perduto...

GELTRUDE — Lui sarà felice...

MARIA (*guarda nel vuoto*) — Felice... (*Bussano alla porta, nessuno risponde. La porta si apre ed entra Stella*).

STELLA — Scusino. E' la delegazione della fabbrica. C'è anche il direttore del giornale...

MARIA (*si alza in silenzio*) — Bisogna andare. (*Senza una parola tutti vanno alla porta e Maria chiude il corteo*).

LEGRAND — Potete dir loro che Cipriano è morto per una disgrazia... (*Tutti si sono fermati un attimo, ma nessuno si è voltato. Anche Maria sta per uscire. Legrand chiama*) Maria. (*Maria si volta. Lo guarda*) E' finita, Maria...

MARIA — Lo so...

LEGRAND — Non lo sai ancora. Maria, è finita! Cipriano è morto soltanto da un minuto... E io ho compiuto l'assassinio... Il mio assassinio... vi ho liberati tutti...

MARIA (*scuote il capo*) — Non perdonerò mai.

LEGRAND — Ora rientro a casa mia e ti aspetterò. Ora so che verrai. Prima o poi... se vuoi vivere non hai altra scelta... Anche per te, finalmente, vivere vorrà dire cercare di essere felice... Per quel po' di tempo che ci resta, io sarò la tua felicità...

MARIA — Che cos'è la felicità?

LEGRAND — Io e te... a qualsiasi costo!

MARIA — Io e te?... Povero Legrand... Sono vent'anni che dura questo io e te!

LEGRAND — Perché hai tanto cercato di rimanere bella?

MARIA — Per vivere... E forse anche per te; avevo bisogno di questo amore... (*Scuote il capo*) Troppo tardi!

LEGRAND — Proverò il contrario, se vorrai...

MARIA — Non verrò mai!

LEGRAND — Verrai. E ti metterai quel vestito grigio col colletto chiuso, e quella sciarpa di seta che ti leghi attorno alla testa nei giorni di pioggia...

MARIA — Mai!

LEGRAND — A presto, amor mio... (*Maria lo guarda. E' la prima volta che Legrand le dice quelle parole, Si raddrizza, apre la bocca per parlare... Ma Legrand sorride e allora Maria china il capo, si volta ed esce lentamente. La porta rimane aperta. Piantato sulle gambe divaricate Legrand cava la pipa di tasca, prende anche la busta del tabacco, ci immerge dentro le dita e ha un'espressione sognante, rapita, mentre sorride piano con le labbra dischiuse*).

Fine

* **Tutti i diritti sono riservati**

BRUTTE COMMEDIE PER CATTIVI ATTORI

È opinione corrente che buoni o eccellenti attori correggano, con l'arte e la finezza, brutte commedie. Spesso si dice: non ci fossero stati loro... E si intende che se la commedia non avesse avuto interpreti di così sicuro istinto, di così illustre bravura, sarebbe caduta in un precipizio. E qui c'è forse un errore. Senza dubbio una compagnia comica molto esperta, molto astuta, molto abile, riesce a far correre via, a portare magari all'applauso le più eminenti corbellerie. Ma in quanto alla bruttezza, alla balordaggine, al linguaggio goffo e insensato, i perfetti attori li denunciano anche di più. Spontaneità, naturalezza, felicità fantastica dell'attore-artista anziché spianare, sottolineano, involontariamente, le scagliose infamie, le gibbosità e l'irta rettorica dei copioni da quattro soldi. V'era un'incompatibilità irreducibile, e anche troppo appariscente, tra la grazia spirituale, il virile magistero, la densità umana di un attore come Ruggero Ruggeri e certi drammoni, certe commediacce che pur gli toccò recitare. Immaginiamo una battuta qualunque, di quelle che furon care alle « arene » ottocentesche, e che, più o meno camuffate, circolano tuttavia nei nostri palcoscenici; questa, per esempio: « No, miserabile, non sarò tua!... ». Immaginate una battuta come questa detta dalla Duse? Ma non c'è Duse che tenga; una battuta così la Duse a modo suo *non l'avrebbe detta mai; e l'avrà detta magari, ma alla maniera guittesca. Che se l'avesse detta, o la dicesse oggi, secondo l'anima e il cuore e la dolcezza e il fuoco sortiti da natura, avrebbe fatto, e farebbe esplodere la platea in una pazza ilarità. Pensate invece alla solenne guittona, alla prima donna « fatale », a quell'opulenza che avanza; vedetela, come incede, come si ferma, come si atteggia e drappeggia ben piazzata sulle gambe forti, il seno eretto, lo sdegno nel mento, nei capelli, nel colpo di testa; e ascoltate alte, trionfali, colme di idiozia le parole che scattano: « No, miserabile, non sarò tua!... ». Stupendo. Superbo. Meraviglioso. L'effetto è intero; non una voce di donna ha lanciato la sfida, ma un nume. Quale pienezza di intonazione, quale intima consonanza. Siete incantati; e siete persuasi. Certo una donna così, con quel piglio, con quel grido non sarà mai sua... Non sarà la preda di quell'altro guitterello che le sta davanti, male in gambe, lui, e tristanzuolo, che vorrebbe, l'infame, farla sua. Come tutto s'ingrana, come tutto si affiata, come il falso risponde al falso, come le stonature s'incalzano e armonizzano, qual concerto di imperfezioni,*

di tocchi sbagliati, di parole mal scritte e mal dette. E tanto intimo l'impasto, così eccitante l'accordo tra l'orribile copione e l'attore orribile, che non avvertite più l'orrore né dell'uno né dell'altro. Basterebbe un'incrinatura di cielo, una frangia lieve e melodiosa appena apparsa e scomparsa, un volto chiaro di fanciulla, un tremito soave, perché tutto crollasse subito in rottame e polvere; ma l'incrinatura non c'è. È questa la fortuna del guitto, del cattivo attore che recita cattive commedie; l'incrinatura del bello e del vero, non se la permette mai.

Tutto ciò è retto da una legge profonda e inviolabile, da una legge morale. Una brutta commedia, un pessimo copione sono spesso un atto disonesto. Non si tratta di arte e non arte, di poesia e non poesia, di ispirazione o no; si tratta di scrittori ai quali manca la coscienza, la forza di guardare in se stessi, di avvertire il vuoto là dove essi vagheggiano il pieno di una misteriosa e gratuita genialità. Si adattano essi, allora, a patti inverecondi, ad una accomodante facilità; ed a questa presunzione risponde l'albagia dei gigioni, dei filodrammatici presi sul serio, degli attori che hanno i nomi in grosso, su manifesti e locandine, e che perciò soltanto si credono grandi, e che anch'essi sono dei poveracci che vivono sul compromesso, vivono di piccole o eccelse stonature, di applausi convenzionali, di un prestigio carpito. Se costoro incontrano una commedia falsa come falsa è l'arte loro, tutto lo spettacolo si fa omogeneo, ben articolato, compatto, e a modo suo perfetto. A brutte commedie cattivi attori: e il successo sicuro.

E qui si tocca il momento profondo e patetico del teatro; l'attore, grande o piccino, lo si riconosce non nell'artificio di cui è capace, non all'illusionismo ch'egli persegue e adempie, ma alla sincerità della sua natura di uomo. Questo il suo onore d'artista. In ogni attore degno v'è qualcosa di delicato, una rinuncia, un sacrificio, un distacco: è il sacrificio della vita alla fantasia. Il letterato puro, il poeta irresistibile, l'attore che diventa personaggio, li distingui in questo gesto primitivo di umiltà, e propiziatorio, in questo dono di se stessi. Quelli che amano la ribalta perché sulla ribalta si concentra il fuoco dei riflettori, e i riflettori illuminano, fanno balenare le loro personcine minuscole, che quando le incontri sotto i portici o al bar sono poco più alte di uno sgabello, questi signorotti boriosi che già hanno il volto segnato dai solchi del peggiore dei vizi, il vizio di Narciso, non saranno mai attori veri. Il mestiere dell'attore, come quello dello scrittore, può apparire un po' rettorico, molto rettorico in certe simulazioni e negli accorgimenti e nelle sfumature, ma deve nascere da un'esigenza profonda, da una certezza interiore. Assente questa esigenza, esclusa questa sincerità essenziale, si scrivono le commedie brutte, si recitano le commedie brutte. E si riesce ad una specie di perfezione del brutto. Ma chi voglia dire le parole dell'antica Antigone, o solfeggiare le canzoni di Shakespeare, o essere l'Ifigenia sublime di Yorthe, o il nobile Amleto, o il dolente Misantropo, chi aspira a così miracolose metamorfosi deve avere il cuore puro, diciamo poeticamente puro; una chiarezza e trasparenza d'anima che resiste al fuoco sfacciato dei riflettori, all'ombra opaca dei rotocalchi.

Francesco Bernardelli

Divi ovvero il regista guidato dall'attore

IL NUOVO MESSIA ENCICLOPEDICO DETTO REGISTA DEVE ESSERE PADRONE ANCHE DI TUTTE LE TECNICHE OLTRE CHE DELLA RECITAZIONE

« Dramma » ha voluto riportare una mia notarella sul caso del « regista guidato dall'attore ». Questo pezzo alludeva alla prevalente personalità dei divi raccolti nelle regìe dei direttori fanatici di riunire molti « nomi di cartello », per darsi forza e prestigio. È, invero, poco riflessivo chi ammiri la regìa teatrale d'oggi, in Italia, affascinato dal fatto che i giovani direttori usano, per lo più, accaparrarsi i doni naturali, e l'arte, degli attori più bravi, per coordinarli con la genialità architettonica di scenografi alla moda, con la perizia di scenotecnici rapidissimi, con l'eleganza di figuristi capricciosi, mettendo tutto questo sotto le suggestioni degli elettricisti più dotati di senso pittorico del colore e di esperienza d'effetti luministici. Come se ci volesse gran bravura — con soldi a palate — a procurarsi tutta una « équipe » di campioni!

Si trovano meglio sul piano della vera regìa gli amatori ed i guitti, che fanno tutto da loro: guidano la recitazione, ideano e realizzano la scena, fanno gli elettricisti, i macchinisti, i trovarobe ed ogni cosa. Io, decano dei registi, confesso di ammirar ben poco i colleghi accaparratori di assi. Se esaminiamo nel congegno dello spettacolo il contributo di tali registi, lo vediamo inferiore a quanto sarebbe stato, se i loro collaboratori non fossero già celebri campioni dell'arte propria. Soltanto nel caso di attori e di tecnici modesti, tali colleghi darebbero prova del proprio talento d'inventori e di animatori. Sarebbe molto divertente, almeno per me, una gara tra noi, a vedere chi è più capace di ricavare uno spettacolo decoroso da attori oscuri, senza la collaborazione di espertissimi direttori di scena, senza geniali scenografi, senza mezzi elettrici specializzati, ma con apparecchi di fortuna, e senza elettricisti maestri. Gli spettatori della mia età ricordano un vecchio teatro dove si ottenevano suggestive luci colorate con cartocci di latta e bidoni da benzina, quando il maestro di tutta Europa, E. Gordon Craig, allampanato e spiritato, saliva in palcoscenico a chiedere come fossero prodotti certi effetti senza apparecchi supertecnici. A differenza del vecchio Direttore Artistico, che si occupava soltanto della recitazione, il nuovo messia enciclopedico detto regista non deve soltanto insegnare a recitare, ma deve essere padrone di tutte le tecniche, per guidare i propri collaboratori. Allorchè il nostro campione si circonda di specialisti di ciascun mestiere, non può pretendere d'essersi dimostrato vero regista; ma si sarà confermato pari al vecchio Direttore Artistico che, per tutto, si rimetteva ai collaboratori, i quali facevano più o meno a testa propria, magari in contrasto con l'indirizzo direttivo. Virgilio Talli, nostro maestro che senza saperlo era già sulla via della riforma, doveva fare a botte con Miniati, suo famoso direttore di scena, per farsi obbedire.

Ed ora, esaminiamo la concertazione di quegli attori, campioni di recitazione ciascuno nel proprio stile, che l'astuto regista è riuscito a riunire con l'abilità di quei volponi ex amministratori che si chiamano organizzatori. Ogni membro di tale campionario ha trovato già la propria « forma » nella quale ha solidificato una sua particolare personalità, ed espone « modi » caratteristici « suoi ». Egli è, perfino, caduto in una propria « maniera ». Il regista, lo giuro, non riesce a modificare i suoi modi, tanto più che gli attori stessi non riuscirebbero a modificarli. Concertare dieci personalità fisse nel proprio modo d'essere scenico, è difficile se non impossibile. Nella notarella riportata in « Dramma » ebbi già occasione di rilevare che, quando recitano attori « fatti », fissati in una « maniera », il loro motore è sicuro di trascinare nel proprio ritmo e nel clima da essi formato, non soltanto i personaggi secondari, ma lo stesso regista. È ineluttabile. Il corago non può far

altro che seguire i divi. Un occhio esperto vede, allora, il Re (regista viene da Rex) dominato dal suddito, cioè dall'attore: vede il regista guidato dal recitante, non viceversa. L'attore diventa la musa del regista: egli è più pilotato che pilota.

E non sarebbe del tutto un errore, questo, ove avvenisse al modo antico. Il concertatore della Commedia dell'Arte si trovava in simili condizioni e le sapeva sfruttare. In questo era l'arte del corago. Chi ne vuol sapere di più legga il famoso trattato di Andrea Perrucci che è alla biblioteca del Burcardo a Roma, come alla Biblioteca Simoni alla « Scala » di Milano e che, d'altronde, sta per essere pubblicato dall'Editore Laterza (ed è il più bel dono che Laterza potesse fare alle nuove generazioni teatrali. - *N. d. R.*).

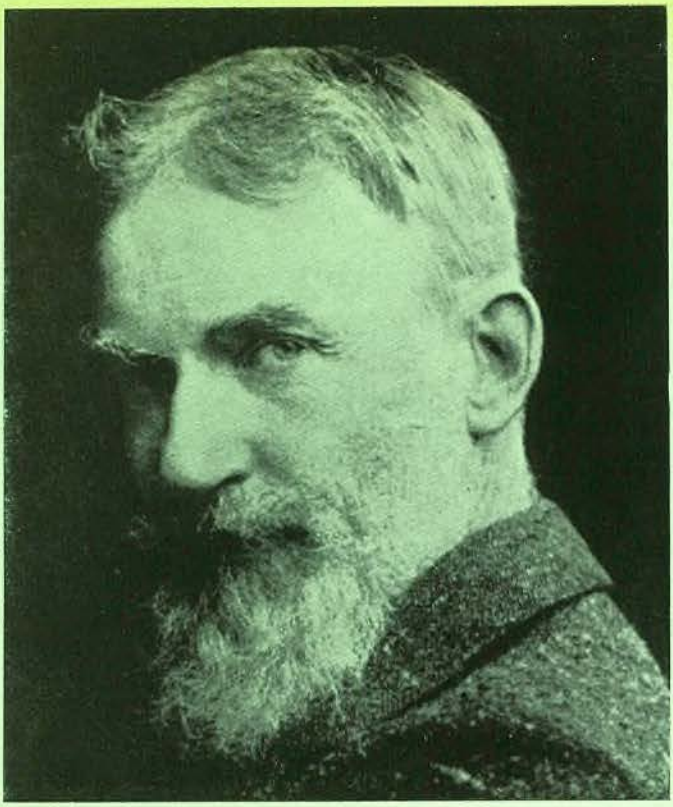
Il concertatore guidato dall'attore è regola classica della commedia Improvvisa, e sarebbe sana, logica, raccomandabile. Quando Talli, sviluppando una norma antica, si attaccava ai difetti degli attori per cavarne degli effetti, era nella ispirazione direttiva dell'attore. Egli si lasciava guidare dalla Natura contraddicendo, magari, alle intenzioni da lui precedentemente accarezzate. Per questo io sostengo la « regìa improvvisa » contro la regìa premeditata, schiavista, che non intende tener conto dei particolari caratteri di ciascun commediante disponibile, fatti ognuno a proprio modo, cioè a capriccio della Natura, ch'è fantasista. Il regista italiano premeditato a giusto punto, ma duttile e improvvisatore a scanso di fissazioni irriducibili (che, spesso, indicano soltanto un difetto di estro) prende come spunto della creazione la materia, e ad essa si ispira, quale artista della ricreazione.

La soggezione del regista ai divi è cosa molto diversa. Non si tratta di sottomissione alla Natura, ma di soggezione alla caduca Fama. Nè si tratta di adattamento della regìa a cause di « forza maggiore », ma di poltroneria e di scrocco si tratta: di mistificazione e ciarlataneria. Molti miei giovani colleghi sprezzano gli attori non formati, soltanto perchè amano accomodarsi sulle loro automotrici. Un regista alla moda s'è fatto sfuggire la battuta, riportata da « Dramma »: « Ma, se lei non sa recitare, vuole che glielo insegni io? ». Il collega implicitamente dichiarava di non fare il maestro di recitazione, di luministica, di scenografia, di costumi, ecc...

Questa battuta è tipica. Vi si vede abolita la funzione del regista. Noi che questa funzione abbiamo fondata, dobbiamo indicare l'errore marchiano. Importa poco che Orazio Costa, professore di regìa all'Accademia d'Arte Drammatica, disse del sottoscritto come pure di Guido Salvini, che non siamo veri registi, bensì autodidatti, empirici dilettanti, perchè non abbiamo fatto regolari studi scolastici di regìa (Costa, però, è stato scolaro di regìa di Guido Salvini). Quando io studiavo in Russia, in Germania, in Francia la regìa dei maggiori maestri ed assistevo anche alle loro prove, mi preparavo, sul pratico, quel mestiere che ho messo alla prova in più di cinquecento realizzazioni di drammi, commedie, balletti, opere liriche. Per me « a volare s'impara volando » e, per volare coi propri mezzi, occorre conoscere tutti i segreti. Chi viene dalla umile pratica, invece che dalla Arcadia drammatica, se la sa sempre cavare da solo. Ringrazio Iddio d'essere autodidatta e d'essere rimasto empirico. A me gli attori fatti e i tecnici « principi » non dànno alcun gusto a dirigerli. In una Compagnia di assi il regista non è più un modellatore in scultura, ma soltanto un collezionista di statue già scolpite. A caccia di queste statue va gran numero di registi alla moda. Ma cosa ritrovano di se stessi in quelle statue, i miei sedicenti colleghi? Il regista corre in proprio, non fa correre, stando a guardare. Il suo miracolo è di correre con le gambe altrui, senza essere un parassita.

La regìa deve stabilire un « come ». Se questo non si riflette negli attori e nei tecnici, la regìa è assente. Il « come » produce un « qualche cosa » che definisce « chi » dirige (di nascosto). Quando il manierismo dell'« attore fatto » prosegue nelle imitazioni di se stesso, il « come » proviene dall'attore, non dal regista, e il « chi » è l'attore. Il vero regista pensa di partecipare lui stesso, col corpo e l'anima del commediante, mentre il sedicente regista crede di assolvere il proprio compito assistendo al lavoro dei teatranti come farebbe un arbitro fasullo a una partita di calcio.

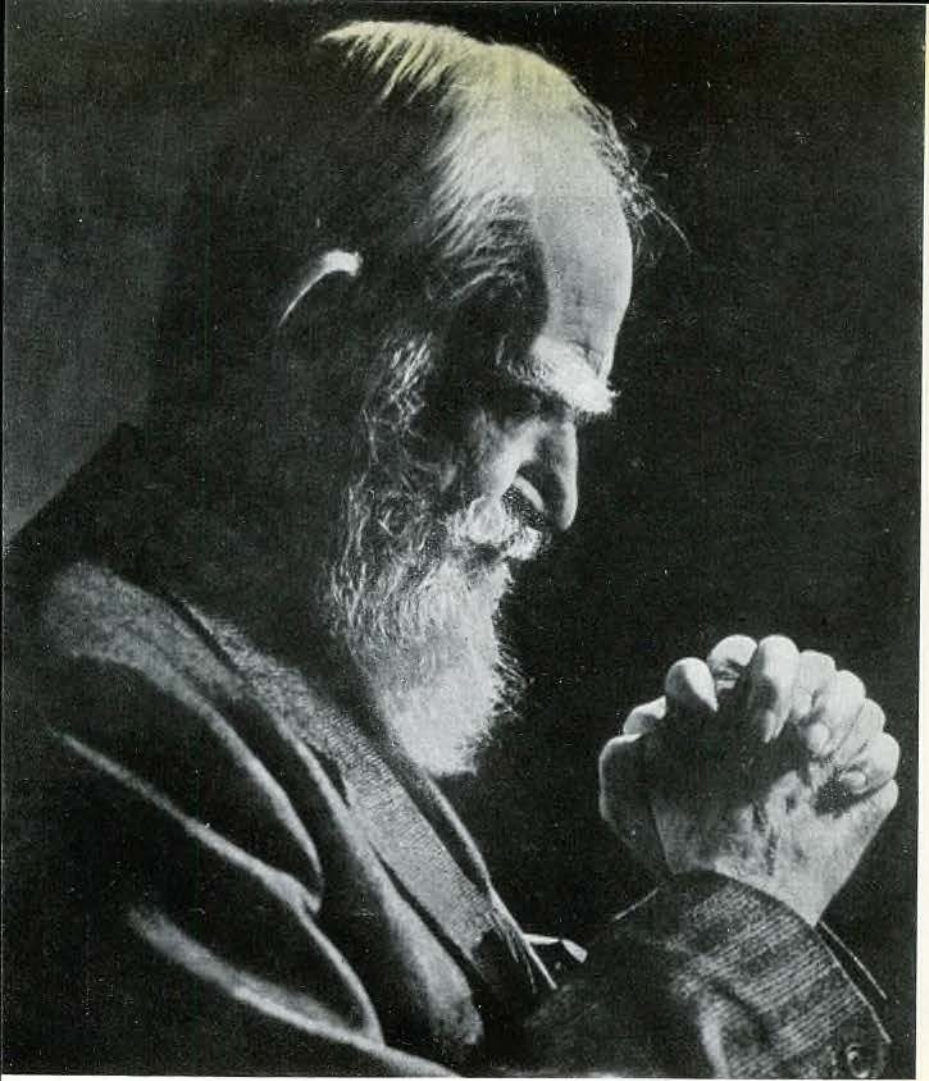
Anton Giulio Bragaglia

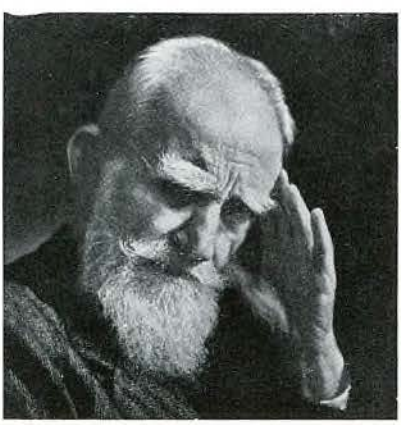


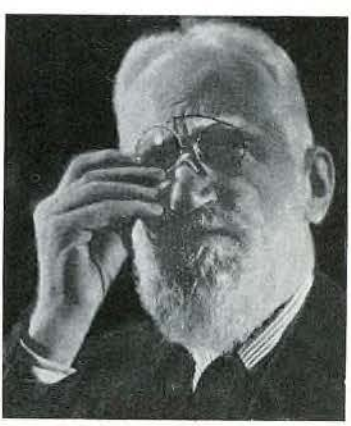
A destra: una rara fotografia giovanile di George Bernard Shaw; a quell'epoca era critico musicale e drammatico. Nella foto sotto, l'ultima fotografia di Shaw a Ayot St. Lawrence. Molte persone sono intorno alla sua sedia a rotelle; il grande commediografo aveva novantaquattro anni. Nelle fotografie della pagina seguente alcuni atteggiamenti inconsueti del grande commediografo

GEORGE BERNARD SHAW

CENTO ANNI DALLA NASCITA







Quando George Bernard Shaw morì, il 2 novembre 1950, era corrispondente da Londra di questa Rivista, Basil Maloney, che certo molti assidui lettori non hanno dimenticato per la sua collaborazione viva ed intelligente, mantenuta per alcuni anni. Maloney lasciò poi l'Inghilterra per il Canadà dove vicende della sua irrequieta esistenza lo hanno allontanato dal teatro. La nostra speranza è che egli ritorni in una grande capitale e soprattutto ritorni al teatro. Basil Maloney era parente di Shaw, ed alla morte dell'illustre scrittore, mandò alla nostra Rivista — per il fascicolo 121 del 15 novembre 1950 — le parole che ci piace ora riportare, onorando Shaw: esse vogliono ricordare con nostalgica ed affettuosa amicizia il nostro Basil Maloney.

Volete per una volta, una soltanto, perdonare il vostro Basil Maloney se non riesce a sorridere? Credevo proprio di poterla prendere in « un altro modo »: ero preparato. Sapevo, dopo la mia visita del settembre scorso a G.B.S. ricoverato all'ospedale di Lutton per la frattura del femore (e di questa visita vi scrissi), che non ci saremmo più incontrati su questa terra. Era chiaro. Quando ho saputo che dalla sedia a rotelle, e dal giardino della sua casa di Ayot, era passato al letto, ho subito pensato che la sedia a rotelle non si sarebbe mossa più, manovrata dal vecchio amico, per tentare di venirmi incontro sorridente, col suo ritornello: « Ah, bravo Basil, proprio te aspettavo ». Non mi aspettava affatto perché il vecchio G.B.S. non aspettava più nessuno da tempo: ma lui ripeteva la vecchia frase per farmi piacere: sapeva che essa costituiva, in quelle visite e in quei momenti, la fodera del mio benfatto cuore. Benfatto per G.B.S. si capisce. Gli ho voluto molto bene: non come ad un parente né come ad un irlandese. Gli ho voluto molto bene come ad un vecchio pazzo. Nessuno può sapere quanto bene si possa volere ad un vecchio pazzo che è anche savio e saggio, venerando e profondo, irreprensibile e « buffone ». E sono venuto ad Ayot St. Lawrence appena ho appreso che non c'era più nulla da fare. Lui, che sapeva sempre tutto, questo non l'ha saputo. Nessuno sa mai qual è il passo che ci fa muovere incontro alla morte. Nemmeno G.B.S. l'ha saputo: lui che sapeva proprio tutto. Della vita: che della morte è un'altra cosa. « Si è disteso sul letto », mi ha detto il reverendo Davis « e per la prima volta nella sua lunghissima vita non ha fatto capricci: non ha chiesto il "breakfast", non si è curato che la sedia a rotelle fosse ritirata dal portico del giardino, cosa che gli aveva sempre dato una vera preoccupazione. Poi non ha parlato più ». Dicono: « non ha capito più ». Forse non è vero; comunque non è esatto. E' esatto dire: non ha parlato più. E' stato zitto per molte e molte ore. Non c'era più dubbio che dovesse morire: anzi era già morto. Addio, addio, G.B.S.

G.B.S.

■ L'articolo che pubblichiamo fu scritto da Renato Simoni il 5 novembre 1950

I Shaw irlandesi derivano da Macduff, il Thane di Fife, che uccise Macbeth. Discendere da Macduff, pensava G. B. S., era bello come discendere dallo stesso Shakespeare. Ma quella benemerenza antica non impediva a quasi tutti i Shaw di Dublino di essere peggio che poveri; cioè poveri e schifiltosi nella scelta delle amicizie e delle conoscenze. Il padre di Bernardo, che si proclamava astemio, si ubriacava spesso e aveva il whisky triste, sì che piangeva e si disperava, ridicolmente disgustoso. « Papà mi è sembrato ubbriaco », disse un giorno alla mamma il figlio, tornando a casa con lui da una passeggiata. « E quando non lo è? » rispose senza turbamento la madre. E quel beone singhiozzante di pentimento, che dopo svariati naufragi vendeva, sempre sull'orlo del fallimento, farina all'ingrosso, rimproverò acerbamente il figliuolo perché si abbassava al punto da giuocare con un ragazzo che era figlio di un venditore di chiodi al minuto.

A casa l'impecuniosità era continua; ma nessuno se ne preoccupava, perché la signora Shaw, che aveva una purissima voce di mezzo soprano, non pensava che al canto, ai concerti, alle belle romanze delle opere. In seno alla famiglia, anzi al centro, un musicista di molto talento, Giovanni Vandaleur Lee, che raffinava i gusti e l'arte e la cultura della padrona di casa; e, di giorno e di sera, nella casta dimora dei Shaw non si parlava che di musica e se ne faceva con una raffinatezza squisita. Del figliuolo la signora Shaw non si occupava; ella copiava partiture e cantava, e organizzava concerti ai quali partecipava tutta la famiglia; il padre suonava il trombone, uno zio l'oficleide, una zia il violoncello, una altra zia l'arpa e il tamburello. Tutta la famiglia coccolava il Vandaleur Lee e viveva affaccendata ed estasiata.

Bernardo faceva quello che gli piaceva; abbandonava le scuole dove l'avevano mandato, ne sceglieva altre, e le odiava tutte. Figlio quasi disamato, poveramente vestito, irlandese tra irlandesi, cioè tra gente irrequieta, contraddicente, geniale, polemica, cresciuto in quella famiglia dove nessuno faceva nulla per lui, protetto sopra tutto da uno zio medico della marina mercantile che gli raccontava le storielle più libere, con il linguaggio più scelto, quasi letterario, Bernardo si proponeva di risolvere il problema del proprio avvenire diventando un grande cantante o un grande pittore. Il cantante non aveva voce, il pittore non superò mai il dilettantismo caricaturale.

Un bel giorno la signora Shaw partì per Londra insieme all'ammirato Vandaleur Lee, che era un innovatore, un direttore dal fascino magnetico. Portò via i pochi lari e gli squallidi penati, e le musiche e gli strumenti e le figlie. I rapporti tra la signora Shaw e il maestro erano impeccabili. Quel *ménage à trois*, che era poi un *ménage* a cinque e a sei, perché comprendeva

tutte le suonatrici e le cantatrici di casa, era innocente, senza torbidità sessuali; tutto musicale. A proposito di questa convivenza, G. B. S. scrisse più tardi: « Bastava udire una nota sola della voce di mia madre per capire che ella avrebbe potuto essere il centro d'un " *ménage à mille et trois* " senza un atomo di scandalo ».

Il figlio rimase a Dublino; imparando, nelle strade e nelle scuole detestate e spesso mutate, la menzogna, la obbedienza ipocrita, i discorsi osceni; insomma molto somigliando ai giovani dublinesi descritti più tardi da Joyce. Divenuto un giovane uomo, Bernardo Shaw ottenne un posto in un Istituto di credito, e ne diventò il cassiere, sì attento, sì diligente, sì preciso da godere la stima di tutti. Non dava di sè altre prove che di esattezza e di diligenza; eppure i suoi colleghi intuirono in lui qualità eccezionali; tanto che uno di essi un giorno gli disse: « Qui dentro tutti i giovani dicono che diventerete un grand'uomo ». Queste parole stupirono il giovane cassiere; forse lo turbarono; o determinarono quella sua certezza di sè, quel suo beffardo senso di superiorità sugli altri, vivi o morti, che egli dimostrò con una mordacità pronta e deridente nei molti anni della sua gloria mondiale. Il fatto è che, sentendosi profetare dai suoi modesti colleghi un lucente avvenire, egli ruppe gli indugi, consegnò le chiavi della cassa e i conti puntuali ai suoi superiori; partì per Londra ed entrò a mani vuote nella casa di sua madre.

In quella casa sorretta da finanze traballanti, egli fu accolto senza entusiasmo e senza dispiacere; anzi appena guardato. Ed egli senza progetti bighellonò per la città tornando alla magione all'ora dei pasti, assidendosi silenzioso davanti a quel po' di cibo che il disagio economico permetteva. Malvestito, liso, con la barba male sforbiciata, cercava debolmente lavoro e non lo trovava. Si provò a scrivere romanzi: cinque ne scrisse: *Immaturity, The irrational Knot, Love among the Artists, An unsocial Socialist, Cashel Byrons Profession;* un romanzo all'anno; e questi romanzi offerti a vari editori gli furono rimandati cinquanta o sessanta volte; « e così — confessò G. B. Shaw senza arrossire — mi lasciai mantenere dalla mia famiglia che avrebbe avuto tanto bisogno del mio aiuto; invece d'iniziare la lotta per la vita, accrebbi le difficoltà che mia madre doveva superare, e non aiutai la vecchiaia di mio padre ». Ma dopo molto tempo, per qualche articoletto di critica musicale o artistica pubblicato da giornali secondari, egli cominciò a guadagnare. Inizio insignificante. Nei primi nove anni di Londra la penna fruttò a G. B. S. niente di più che nove sterline.

Da questa tetra rassegnazione egli uscì dopo l'appassionante lettura di Carlo Marx, e per la attività politica alla quale si diede prima come comunista, poi come fabiano. Prese confidenza col pubblico, parlò all'improvviso, trovò le originalità e le formule shawiane. In breve poté volgere la sua attività anche al teatro. In quegli anni della non mai pienamente vittoriosa battaglia ibseniana a Londra, Ibsen parve ai suoi fautori quasi maggiore di Shakespeare; più tardi anche G. B. S. si crederà maggiore di Shakespeare. E quando tale vanitosa affermazione divenne ridicola, ripiegò su questa trincea: la grandezza di Shakespeare è tutta artistica, musicale, di meravigliose parole; ma il pensiero non c'è, non ci sono le grandi indagini morali, i grandi problemi non sono trattati dal Cigno dell'Avon.

L'opera teatrale di G. B. S. ebbe inizio nel fervore della sua propaganda socialista. Il suo amico Guglielmo Archer, critico reputatissimo, aveva iniziato una campagna di propaganda dell'ibsenismo. Le poche commedie del norvegese rappresentate a Londra avevano suscitato opposizioni e avversioni clamorose. Bernard Shaw, per odio di quel conservatorismo permaloso, predicò l'avvento di un teatro libero e anticonvenzionale; promosse rappresentazioni private, a inviti, di commedie di Ibsen, sottratte così alle forbici arrugginite o ai « veti » accigliati della censura. La sua propaganda era per un teatro più alto di quello dei molti Pinero e Jones, allora in voga, e questo teatro era da costruire *ab imis fundamentis,* materialmente e moralmente. Shaw diede un grande impulso al movimento innovatore scrivendo le sue prime commedie e iniziando la sua vasta luminosa e originale carriera di commediografo; facendosi largo vittoriosamente in tutti i teatri del mondo, sconcertando, irritando, affascinando dalla ribalta i pubblici d'ogni Paese, corredando l'opera del commediografo con pagine e pagine di irridente e arguto e spiritosissimo commento; pagine sfavillanti, più che per potenza di pensiero, per scintillazioni di pensieri. Il grosso volume di Henderson, il biografo americano preferito da G. B. S. alle altre molte sue biografie, definisce il grande scrittore che ora le fiamme del crematorio hanno consunto « *play-*

boy » e « *prophet* »: e la fantasia giullaresca egli ebbe veramente, associata al sentimento di essere lui solo in possesso di tutte le verità relative e assolute, che proclamava con quel suo irresistibile buon senso paradossale. E in verità quel sapiente con rabbuffata ilarità ammoniva il suo tempo e prediceva il futuro non senza qualche tocco di saccenteria, e con le logiche più spiritose; delle quali screziava burlescamente anche le commedie di più importante contenuto, senza diminuirne il significato. Nella *Santa Giovanna*, che è tra le più belle opere di G. B. S., il burlesco non diminuisce la grandezza severa dell'opera; accanto a scene dove la stupidità dei grandi della terra è rappresentata buffonescamente, stanno le scene di Giovanna, quelle delle voci, quelle dell'angoscia, quelle dello smarrimento, e sta il mirabile atto ove i pericoli dell'eresia sono descritti con eloquenza superba. E in *Cesare e Cleopatra* troviamo tanto giuoco, tanta malizia, tanta comicità e anche tanta farsa; ma la figura di Giulio Cesare si staglia alta e potente anche tra gli episodi più comici.

Alcune tra le sue opere teatrali avranno probabilmente una lunga vita; molte vivranno giorni effimeri: e forse sono già morte. Perché egli, per non smentire mai la sua vena canzonatoria, trattò anche temi secondari con amenità anche farsesca, divertendosi per lo più a mettere in contatto gruppi diversi di personaggi nel modo più stravagante e pazzo e mistificatore. Il suo atteggiamento antireligioso è noto; eppure in *Santa Giovanna* taluno dei suoi prelati ha ragione; e sono personaggi seri, pensati e attuati in contraddizione con una sua constatazione: « Disgraziatamente la Chiesa cristiana fondata gaiamente su un giuoco di parole (Petrus e petra) è diventata la Chiesa dove non si può ridere; sì che essa ha dato una ragione di esistenza alla più vecchia e grande Chiesa alla quale io appartengo; la Chiesa dove quanto più ridete, tanto meglio è, perché il riso distrugge il male senza malizia ». Non so se sia puro l'umorismo di *La professione della signora Warren*, ma la commedia che parla di case chiuse e di ricchezze guadagnate con esse è casta. Certo egli ruppe molte leggi del teatro, credute infrangibili; e scrisse tragedie che divertono quanto e più delle commedie; e disse cose giuste e gravi, quasi giuocando, e prendendo in giro i suoi personaggi, il pubblico, i problemi stessi che inquadrava e chiariva. Nessuna delle sue opere ha una soluzione drammatica (tranne *Santa Giovanna* e *Il dilemma del dottore*); nessuna delle sue commedie non storiche si conclude con una catastrofe finale. I problemi del sesso egli trattò con ilare comprensione quasi scientifica. Freddezza di vegetariano? Una sua bella amica ha detto che se G. B. S. avesse mangiato grosse bistecche al sangue, invece di erbe, nessuna donna di Londra si sarebbe salvata. Se, a malgrado della dieta vegetale, qualcuna si sia perduta, non so. Certo, oltre che la moglie, egli amò di platonico amore la bellissima attrice Ellen Terry, la madre di Gordon Craig. Passò nel mondo scrivendo opere stupende e opere vive e leggiadre solo in parte. Interloquiva sempre, in ogni occasione, con ogni pretesto, talora con indiscrezione, in tono beffardo, in tono dottorale, in tono ammonitore. Ma che malinconia quando, dopo la caduta, e in conseguenza di essa, quel novantacinquenne prepotente diventò d'improvviso un povero fragile vecchio! **Renato Simoni**

Sappiamo che la Casa editrice Mondadori, per onorare Shaw nel primo centenario della sua nascita sta per ripubblicare tutte le opere « in una nuova versione ». Ciò è molto importante perché varie opere non entrarono nell'edizione già esistente, ma soprattutto perché oggi, per esigenze di orecchio, di linguaggio, di ritmo dialogico, un aggiornamento si è reso necessario. Tanto più necessario nel caso di G.B.S., un autore la cui opera resta viva ed attuale. Inoltre Mondadori sta per pubblicare nella « collana le Scie » la corrispondenza di Shaw con Stella Campbell, che fu — come è risaputo — la prima interprete di Pigmalione *e la donna più cara al cuore del poeta.*

Nota bibliografica per G. B. S.

V. M. Broad: *A Dictionary of the Works of G.B.S. With Bibliography*, ecc., London, 1929.

E. Wagenknecht: *A Guide to G.B.S.*, London, 1929.

G. K. Chesterton: *G.B.S.* London, 1910 e seg. (ottimo saggio critico).

C. Cestre: *1912*; J. Mac Cabe: *1915*; P. P. Howe: *1915*; R. E. Burton: *1916*; H. S. Skimpole: *1918*; E. Shanks: *1924*; e altri (monografie su G.B.S.).

A. Hamon: *Le Molière du XX siècle*, Bruxelles, 1913.

B. Brunelli: *Le idee di G. B. S.*, Firenze, s. d.

S. D'Amico: *L'originalità di G. B. S. in « Nuova Ant. »*, I, sett. 1925.

A. Henderson: *Table-Talk of G.B.S.*, London, 1925.

P. Braybrooke: *The genius of S.*, London, 1926.

P. Braybrooke: *The Subelty of S.*, London, 1930.

S. Tissi: *La psicoanalisi*, ecc., Milano, 1929 (con saggio su Shaw).

T. Vallese: *Il teatro di S.*, Roma, 1931.

F. Harris: *Vita e miracoli di G.B.S.*, trad. M. Borsa), Milano, 1934.

H. C. Duffin: *The Quintessence of G.B.S.*, London, 1920 e 1939.

J. P. Hackett: *Shaw: George versus Bernard*, London, 1939.

A. Castelli: *Lettura di Shaw*, Milano, 1945.

N. Ciarletta: *Filosofia sociale e religione in G. B. S.*, in « Indagine » I, 1947, pp. 169-80.

E. Bentley: *B. Shaw*, N.Y. 1947.

H. Pearson: *Shaw, his life and personality*, London, 1942 e 1948.

U. R. S. S.

Riflessi del vasto fenomeno di trasformazione della vita sovietica

- SECONDO EKATERINA GORBOUNOVA: CONFLITTO E CARATTERE, VICENDA E PERSONAGGI.
- SECONDO ALEKSANDR FADIEIEV: IL TEATRO SOVIETICO SI È OFFERTO LA POSSIBILITÀ DI ESSERE VERAMENTE TEATRO

L'estetica sovietica, in armonia con tutti gli altri aspetti della vita russa, è oggi in fase di destalinizzazione. Ciò, beninteso, non significa che essa rinunzi al realismo socialista, *ossia al criterio della « rappresentazione fedele e storicamente concreta del reale visto nel suo sviluppo rivoluzionario ». La novità consiste nel fatto che, su questo canone dell'estetica sovietica, o meglio sulla sua interpretazione ed applicazione, si è riaperta la discussione. Si tratta in sostanza di un passaggio da una posizione dogmatica ad una posizione critica, o, più semplicemente, da una posizione statica ad una posizione dinamica. A questo proposito sono quanto mai esplicite e significative le dichiarazioni fatte giorni fa dal grande critico ungherese Georg Lukàcs (v.* l'Unità *del 9 maggio 1956), uno studioso di prim'ordine e « uno dei massimi pensatori marxisti viventi ». (Da notarsi, è sempre* l'Unità *che parla: « Numerose, particolarmente in certi anni, furono le critiche aspre e diffidenti, che riguardarono la sua posizione di filosofo e di combattente. Oggi queste ombre Lukàcs sembra essersele lasciate alle spalle »). « ... durante il periodo staliniano — ha detto il critico ungherese, — la filosofia marxista troppo spesso è stata intesa come una teoria ormai acquisita, chiusa a numerose domande che la filosofia tradizionale ha lasciato senza risposta o alle quali è stata data una spiegazione imperfetta e per noi insoddisfacente. Noi dobbiamo ancora dare una risposta ai problemi dell'etica, dell'estetica e della logica, per creare nella coscienza dell'uomo moderno quella integralità nel processo di conoscenza che è caratteristica del marxismo ». Ed ha soggiunto: « Io credo che ogni Paese, oggi, ogni partito comunista potranno dare un loro originale e specifico contributo all'arricchimento di questi temi del marxismo ». Dunque, come dicevamo, la novità è da vedersi nell'accettazione — sia pure sempre nei limiti del marxismo — della discussione, del dibattito e nel risveglio di uno spirito d'indagine. Orbene, se tale atteggiamento non scardina — è innegabile — i postulati fondamentali del pensiero comunista, esso però determina alcune modificazioni di essenziale importanza ed alcune ammissioni inattese, sia nel campo della creazione artistica sia in quello della valutazione critica. Non è, ad esempio, cosa trascurabile, in quanto incontestabile progresso verso l'obiettività, la rinunzia al monopolio del « realismo ». E' ancora il Lukàcs che parla: «Non ho mai condiviso — egli ha detto — l'affermazione secondo cui il realismo può essere un portato esclusivo del campo socialista e del movimento operaio, e che la borghesia non abbia nulla da dire in questo senso ». Alla buon'ora! C'è da credere che Henry Becque e Giovanni Verga abbiano finalmente tirato un sospiro di sollievo.*

Il nuovo indirizzo estetico si manifesta, com'è ovvio, anche nel campo della drammaturgia. Due saggi pubblicati nei primi mesi di quest'anno dalla rivista La Littérature Soviétique *— dovuti rispettivamente a Ekaterina Gorbounova e ad Aleksandr Fadieiev, il celebre autore della* Giovane guardia, *di cui poche settimane or sono si apprese la notizia del suicidio — ci ragguagliano in modo abbastanza preciso sulle dottrine oggi in auge nell'Unione Sovietica.*

A vero dire l'interesse dei due saggi non è da ricercare nel loro valore teoretico, nell'impostazione e soluzione del problema drammatico che essi

suggeriscono. Da questo punto di vista non si può affermare che essi costituiscano un sostanziale approfondimento della questione; in un certo senso potremmo addirittura considerarli come una semplice rielaborazione, naturalmente operata in termini marxisti, della dottrina enunciata da Aristotile nella sua Poetica. (Il che, lungi dall'apparirci un fatto negativo, ci sembra ottima cosa, in quanto riteniamo che il libretto dello Stagirita resti il testo fondamentale da cui prendere le mosse per ogni illuminata ricerca di carattere drammaturgico). L'interesse dei due saggi è soprattutto di natura storica: la loro problematica infatti è generata da una situazione particolare, ristretta all'ambito della società e del teatro sovietico, provocata dal desiderio di conciliare esigenze politiche ed esigenze drammatiche, nel momento in cui i due ordini di esigenze stanno mutando rispetto a ciò che essi erano stati sino a ieri. In altre parole, come d'altronde abbiamo già detto, ci troviamo di fronte ad un tentativo di riinterpretazione del dogma del realismo socialista.

Secondo la Gorbounova l'opera drammatica è contraddistinta dall'unità assoluta che in essa si verifica tra conflitto e carattere, ossia, semplificando un po' le cose, tra vicenda e personaggi che la vivono: il rapporto tra i due termini non può essere altro che un rapporto di stretta, assoluta necessità e proporzionalità. E' fatale infatti che il conflitto drammatico perda di efficacia nella misura in cui non esista equilibrio di forze tra i due antagonisti che lo animano. Quindi, per la Gorbounova i personaggi debbono essere fermamente individualizzati, implicati in una vicenda che scaturisca inevitabilmente dall'essere essi quello che sono. (Su questo punto il pensiero aristotelico è leggermente diverso).

Queste affermazioni, che a noi possono apparire quanto mai elementari e in certo modo scontate, costituiscono invece un rovesciamento delle tesi drammatiche sovietiche, giacché rappresentano una liberazione dal « giogo della teoria dogmatica del senza conflitto ». La teoria del senza conflitto, che fece per anni ed anni testo in Russia, nasceva da questo ragionamento: « la rappresentazione fedele e storicamente concreta del reale visto nel suo sviluppo rivoluzionario », se è rappresentazione del reale sovietico, cioè di una società che « non comporta più niente di negativo » e che ha risolto o è in via di risolvere tutti i suoi problemi, tutti i suoi contrasti, non potrà fatalmente offrirci lo spettacolo di alcun conflitto — e se di fatto in quella società qualche problema da risolvere, qualche contrasto, insomma qualche conflitto sussiste ancora, il rappresentarlo significherebbe dargli un peso, prestargli consistenza che esso invece non ha, quanto meno nella prospettiva dello sviluppo rivoluzionario delle cose. Quali possano essere le conseguenze pratiche di una simile teoria non è difficile immaginare. La Gorbounova vi accenna, sebbene nel suo studio essa non affronti di petto la questione. Eliminato il conflitto, o ridotto ad un conflitto tra eroi da una parte e fantocci dall'altra, l'opera teatrale si rarefà: diventa la velleitaria rappresentazione di un mondo irreale, ipotetico, architettato su schemi prestabiliti, con personaggi i quali anziché essere se stessi non sono che i portavoce dell'autore. Si determina quel fenomeno denunciato dal Fadieiev, per cui un'opera varrà non per le sue qualità di fattura, ma esclusivamente per il soggetto su cui è stata costruita. Risultato ultimo: un teatro monotono, prevedibile, encomiastico, moralistico, di scarsissimo interesse per il pubblico. Oggi la teoria del senza conflitto è stata abbandonata. E' curioso notare che tale abbandono, considerato indubbiamente come fatto positivo, solleva però perplessità nei due scrittori ai quali ci riferiamo, perplessità che si manifesta nel loro bisogno di fornire con abbondanza spiegazioni e giustificazioni. « Il tratto distintivo della vita sociale del nostro Paese — scrive la Gorbounova — non risiede nel fatto che essa non comporti più nulla di negativo e che, di conseguenza, la sola forma di evoluzione consiste nell'eliminare le sopravvivenze del capitalismo. Anche in regime socialista, il nuovo combatte il caduto, provocando delle contraddizioni che debbono essere risolte ». Se ci mettiamo su questa via, cioè se ammettiamo che la vita sovietica includa aspetti negativi e contraddizioni, non ci esporremo al pericolo di insinuare nell'animo dello spettatore i germi dello scetticismo? No, risponde la Gorbounova, a patto che la rappresentazione del negativo sia fatta senza dimenticare che esiste una prospettiva rivoluzionaria in virtù della quale il negativo sarà risol-

to. Per parte sua il Fadieiev scriveva: « Noi non neghiamo a nessuno il diritto di rappresentare la vita quotidiana, ma — egli si affrettava a precisare — noi vorremmo che ci venisse mostrato come si forma e trionfa l'uomo di una nuova società. L'opera di uno scrittore sovietico non ha senso se non quando essa è rischiarata dai grandi ideali umani del nostro tempo ». Sarebbe certamente un arbitrio e una falsità sostenere che dichiarazioni di tal fatta, dopo aver chiuso la porta, riaprano la finestra alla teoria del senza conflitto; *tuttavia ci sembra che esse rivelino una certa perplessità di fronte alla nuova situazione, o quanto meno la preoccupazione di graduare il passaggio: una viscosità di natura più sentimentale (i dogmi producono sempre sedimenti inconsci che non è facile rimuovere) che non di natura rigorosamente intellettuale. Tale viscosità invece non incontriamo nelle dichiarazioni fatte dal Lukàcs all'*Unità, *e data l'autorità dell'uomo, la cosa ci pare della massima importanza: infatti, pur senza rinnegare le prospettive rivoluzionarie che l'opera d'arte non deve perdere di vista, l'eminente critico richiama in particolare l'attenzione sull'altro termine della sintesi estetica, vale a dire sulla « modestia nel rappresentare i limiti della realtà ». Strettamente collegata alla difficoltà creata dall'accettazione del negativo, vi è quella generata dall'accentuata individualizzazione dei personaggi, presupposto indispensabile del tipo di conflitto di cui abbiamo parlato. Il rischio, in questo caso, è di compromettere la dottrina del « realismo socialista », giacché individualizzazione dei personaggi potrebbe significare affermazione di un teatro asociale, in altre parole di un teatro che dia la precedenza alla casistica privata. Questa difficoltà però è stata agevolmente superata mediante la nota teoria del « tipico », secondo la quale, per usare le parole della Gorbunova, « in un'opera veramente realista, ogni carattere, per quanto individualizzato sia, costituisce una somma di realtà oggettive ». Accettato il concetto del « tipico », il teatro sovietico non avrà più bisogno di ostentare didascalicamente la propria natura sociale, non avrà più bisogno di usare personaggi esclusivamente funzionali rispetto alla tesi da dimostrare; esso viene a fondare la propria ragion d'essere sulla vitalità e concretezza dei propri personaggi e, di conseguenza, sulla vitalità e concretezza delle vicende rappresentate. Insomma, in tal modo, il teatro sovietico si è offerto la possibilità di essere veramente teatro.*

Queste sono le principali e tutt'altro che trascurabili innovazioni che presenta oggi la drammaturgia russa. In esse si riflette il più vasto fenomeno di trasformazione della vita sovietica. E' un travaglio che non può venir sottovalutato, anche perché fornisce la prova dell'insopprimibilità di certe esigenze dello spirito umano. Per ciò che riguarda l'arte (drammatica e no), è chiaro che i russi si sono resi conto, a loro spese, che il dirigismo è una politica sbagliata.

A questo proposito sono interessanti alcune osservazioni del Fadieiev. Questi, dopo aver invitato i critici ad occuparsi, più di quanto non abbiano fatto sinora, dei problemi tecnici ed estetici dell'arte, ad occuparsi non soltanto della « concezione del mondo » esibita dall'autore, ma anche dei mezzi che egli concretamente adopera per estrinsecarla, giacché molto spesso una cosa è la « concezione del mondo » professata e un'altra è l'« opera » di fatto prodotta (e qui abbiamo, sia pure indirettamente, un riconoscimento della possibile autonomia dell'opera d'arte rispetto ad eventuali presupposti politici, etici, filosofici, ecc. e una rivalutazione dei mezzi espressivi in quanto tali e non unicamente in quanto posti al servizio di una determinata ideologia), giunge ad affermare che «non esistono in materia d'arte soluzioni obbligatorie e che occorre discernere il carattere specifico della forma usata dallo scrittore ». E' un'affermazione della massima importanza, giacché apre la strada, legittimandole, alle tendenze formali più diverse. « La ricerca di procedimenti poetici originali merita d'essere approvata e incoraggiata... Per apprezzare questo fatto nel suo giusto valore, è necessario aver ben capito che il realismo socialista può servirsi di tutti i mezzi per far apparire la verità ». In altre parole, un'opera — poniamo — simbolista può essere allo stesso tempo realista. La tastiera a disposizione dell'artista non comprende più zone vietate. Con queste nuove possibilità e aperture il teatro sovietico si è messo nella condizione di entrare efficacemente in lizza con gli altri teatri. Ormai non ci resta che aspettare per vedere che cosa, sul terreno delle realizzazioni, sapranno fare gli autori russi.

Gian Renzo Morteo

La Stagione Teatrale nei teatri russi

IL MAGGIOR SUCCESSO E' STATO FILUMENA MARTURANO *DI EDUARDO. POI* LA CIMICE *LA FAMOSA FARSA TRAGICA DI MAIAKOVSKI MESSA IN SCENA LA PRIMA SOLA VOLTA NEL 1928. L'AUTORE SI UCCISE NEL 1930. I CRITICI UFFICIALI NON SONO CONTENTI DELLA STAGIONE: ESSI ATTRIBUISCONO LA SUA POVERTA' ALLA MANCANZA DI « PARTINOST » CIOE' ALLO SPIRITO DI PARTITO; MA LA VERITA' E' UN'ALTRA.*

Che cosa rimane, oggidì, del grande teatro russo di un tempo? La stagione che sta concludendosi è sembrata a tutti, compresi i critici ufficiali, poco brillante, al pari di molte altre stagioni che la precedettero; ma ha avuto un guizzo di vitalità. La regìa della *Cimice,* la famosa « commedia fatata » di Maiakovski, ha riportato sulla scena il movimento, il dinamismo, l'inventiva di tempi ormai lontani. Questa rappresentazione è stata abbastanza sensazionale, non solo dal punto di vista estetico, bensì anche da quello politico.

La *Cimice* (in russo *Klop*) è una farsa; ma una farsa tragica. Fu messa in scena nel 1928. Il suo regista, il celebre Meyerhold, cadde poco dopo in disgrazia. L'autore, il poeta Maiakovski, si uccise nel 1930. Quel suicidio, forse, diventa comprensibile per chi assista alla commedia, con la sua satira amara e sconsolata, piena di disperazione anche in mezzo all'allegria, come spesso succede fra gli slavi. Il protagonista è un povero operaio, Prissipkin, che partecipò alla rivoluzione; adesso si è stancato di fare il proletario, e decide di trasmigrare nella classe di un gradino superiore, quella dei piccoli mercanti, tuttora superstite nel 1928, anno in cui fu scritta l'opera, anche se ormai vicina all'agonia. Prissipkin cambia il nome in quello, più artistico, di Skripkin (« signor Violino »), prende lezioni di buone maniere da un qualsiasi bellimbusto, e sposa la figlia di un parrucchiere. Lo sventurato ha scelto male il momento. Un terribile incendio distrugge l'intiera famiglia proprio durante la festa nuziale: e si tratta, è chiaro, di un incendio simbolico, che indica la fine della borghesia. Anche Skripkin muore tra le fiamme, insieme con la sposa e coi suoi parenti.

La seconda parte della farsa si svolge nel 1978, dopo un gran salto di mezzo secolo. Ci troviamo in mezzo all'umanità dell' avvenire. Il professore dell'Istituto delle Risurrezioni (poiché è abbastanza facile, ormai, risuscitare i morti) decide di richiamare in vita Skripkin. Si assiste così al contrasto fra i comunisti perfetti del 1978, tutti lindi, puliti, moderni e sterilizzati, e il povero operaio di un'era misera e dimenticata. Si potrebbe credere che Skripkin cada in ginocchio, pieno di ammirazione, davanti agli uomini del progresso. Invece, no. Profondamente infelice, disgustato da tutti gli strani individui che lo circondano, incapaci di bere e di fumare, e di comprendere parole come « anima » e « sentimento », egli stringe al petto la chitarra e la bottiglia di vodka; e piange di commozione quando si trova addosso una cimice, una sordida, lurida cimice, che pure costituisce un legame col passato, a lui tanto caro. Gli uomini dell'avvenire finiscono col chiuderlo in gabbia, per impedire i contagi; lui ci va con il suo animaletto, che chiama coi nomi più dolci: « Cimicetta cara, cimicina bella... ».

Non è un buon segno per il comunismo se il più grande successo della stagione è quest'opera vecchia di trent'anni, che non contiene davvero un messaggio di speranza per l'avvenire. Non per nulla, dopo il 1928, era stata messa al bando. La sua riesumazione, adesso, non sarebbe piaciuta ai critici ufficiali, che avanzarono moltissime obiezioni. Poi, le obiezioni furono travolte dal successo di pubblico: successo dovuto, oltre che alla trama, anche alla eccellenza della regìa di Jutkevic, lo stesso che diresse il film *Otello,*

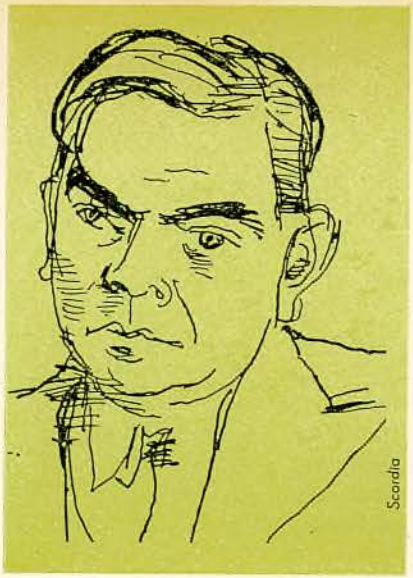
presentato all'ultimo Festival di Cannes.
Jutkevic mise in scena la « Cimice » con molta audacia, arricchendola di proiezioni cinematografiche, di mimica, di danza, facendo scendere gli attori in platea, e facendoli arrampicare per i palchi. Il suo stile si riallaccia a quello dei Vaktangov e dei Meyerhold, i grandi registi che diedero gloria ai primi anni del teatro sovietico, subito dopo la rivoluzione.
Seguì il lungo periodo, sterile e monotono, del « realismo socialista ». I più celebri drammaturghi, i registi e gli attori morirono di morte più o meno naturale; e non trovarono successori degni di loro. I moscoviti, con umorismo un po' macabro, misero in circolazione una storiella. « Se vuoi vedere il buon teatro sovietico — dissero — devi andare al cimitero; se vuoi vedere il cimitero, devi andare a teatro ».
Oggidì, le rappresentazioni animate da un briciolo di genialità sono poche. Fra di esse possiamo annoverare l'*Amleto* del regista Klopnikov, di cui i critici ufficiali sono molto fieri.
Klopnikov è in possesso, senza dubbio, di esimie doti; e ha una fervida fantasia. Ma egli dovette affidare la parte del protagonista a un attore di scarsa fama, Samoilov, che fa del povero Amleto un personaggio tremebondo, vile e repulsivo.
Alcune scene rasentano il ridicolo: come nel famoso e patetico dialogo in cui il Principe invita Ofelia a recarsi in convento. La gentile fanciulla (impersonata da una bionda attrice grassottella e rotondetta) giocherella con un velo, che adopera a guisa di sciarpa; e il suo innamorato, mentre saltella intorno a lei come una belva in gabbia, glielo ghermisce, poi glielo getta al volo, poi lo riafferra e lo rigetta. Sembra di assistere a una partita di ping-pong.
Intendiamoci bene: tutto questo non significa che gli attori sovietici non sappiano recitare. Le buone compagnie sono sempre numerose. Il guaio del teatro sovietico è di essere piatto e monotono, e di non sapere inventare niente di nuovo.
La rassegna di quest' ultima stagione non sarebbe completa senza far cenno di alcune recenti commediole, scritte da giovani autori, che sono abbastanza modeste dal punto di vista artistico, ma abbastanza istruttive dal punto di vista sociale. *Buon viaggio,* di Rosov, ha incontrato il favore del pubblico: è la storia di un adolescente, figlio di un illustre scienziato, che ha la vita abbastanza facile, è viziato e coccolato dalla mamma, e soffre di una crisi di noia.
I genitori vorrebbero che si iscrivesse a un « Istituto » (scuola superiore, parificata all'Università) per sfuggire alla triste sorte di far l'operaio. Lui non riesce ad appassionarsi ad alcuna carriera. I suoi compagni arrivisti, che spesso pagano i professori pur di superare gli esami, e che vanno avanti a forza di raccomandazioni, finiscono col disgustarlo; ed egli decide di partir da casa, per cercare l'avventura in Siberia.
Un'altra commedia, tipica di questa corrente, s'intitola *Non chiamiamoli per nome;* ed è dovuta alla penna dell'ucraino Minko. Siamo nell'ambiente della nuova burocrazia: un vice-ministro di origine campagnola vive fra gli agi, la sua dattilografa parla inglese per snobismo e trascorre le serate fra i « drinks » e i dischi di musica americana, la moglie assume atteggiamenti di grande riccona, la figliola è fidanzata con un giovanotto molto equivoco, che rimane coinvolto in uno scandalo di borsa nera. Simili commedie, satireggiando in modo divertente le abitudini borghesi della nuova classe privilegiata, hanno per lo meno il pregio di offrire un quadro veridico della società contemporanea. Al pubblico piacciono.

Altre novità di rilievo della stagione sono state due commedie di Jean-Paul Sartre, *La putaine respecteuse* (castamente ribattezzata in *Lizzy MacKay*), e *Nekrasov.* Ambedue sono state modificate; e costituiscono, in complesso, le due opere più antioccidentali cui sia stato dato di assistere, durante quest'annata di « coesistenza », nell'Unione Sovietica.
I critici ufficiali sono scontenti della stagione; e attribuiscono la sua povertà alla mancanza di « partìnost », cioè di « spirito di partito », fra gli autori. La verità, ai nostri occhi, è un'altra. La «partìnost» ha ancora un peso eccessivo sulla produzione sovietica. Le opere più vivaci, infatti, sono quelle meno pervase di coscienza marxistica.
Ed eccoci a *Filumena Marturano* del nostro Eduardo. La commedia di De Filippo è arrivata a Mosca con il teatro di Sverdlovsk, che presenta adesso i suoi spettacoli migliori al pubblico della capitale. La « prima » moscovita s'è svolta il 22 giugno e ha avuto un successo strepitoso.
Il programma, distribuito agli spettatori, contiene una breve presentazione dell'autore. De Filippo è stato definito il più

importante drammaturgo dell'Italia contemporanea, attore e regista popolarissimo: « Suo eroe preferito si rivela sempre l'uomo semplice del popolo, con tutte le sue preoccupazioni, le sue sofferenze, le sue speranze e le sue disperazioni, ma che non perde mai il senso dell'umorismo, e non perde il suo ottimismo... I suoi drammi godono del largo riconoscimento dello spettatore democratico italiano, e suscitano immancabilmente severi attacchi da parte delle autorità e della stampa reazionaria ». Il teatro di Sverdlovsk, concludono le brevi note, vuol presentare al pubblico una produzione fra le migliori « dello scrittore progressivo italiano, eminentissimo lottatore per la pace e per la democrazia, Eduardo De Filippo ».
Che il nostro De Filippo dovesse comparire davanti ai russi come fiero lottatore per la pace, severamente attaccato dalle autorità e dai reazionari, era naturalmente inevitabile: si tratta d'una specie di passaporto per entrare in terra sovietica. Gli spettatori non ne sono rimasti troppo impressionati, né allarmati oltre misura, giacché qui tutte le persone per bene sono definite, per convenzione, « lottatori per la pace ». La categoria di tali persone non ha pertanto niente di inconsueto. Inconsueta, invece, è apparsa la commedia, il cui soggetto si allontana, in modo radicale, dai soliti soggetti del teatro sovietico.
Don Domenico, Filumena, e gli altri personaggi, hanno fatto del loro meglio per comportarsi in scena « all'italiana ». Ciascuno aveva visto i nostri film neo-realistici, e disponeva pertanto d'un modello cui poteva adeguarsi. L'effetto non è stato cattivo. Certo, una Filumena che parla russo, e non napoletano, è piuttosto strana. Ma le differenze fra russi e napoletani non sono poi sempre tanto profonde quanto molti credono. Più degli altri sono pittoreschi, hanno l'animo dei filosofi, pronti alla rassegnazione, sono sentimentali e romantici, impulsivi e generosi. Filumena è quella vera, quella genuina quando parla con accento partenopeo, d'accordo; ma, se si deve scegliere una lingua straniera, meglio il russo, senza dubbio, che tante altre.
Lo spettacolo ha dimostrato che russi e napoletani sono fratelli, soprattutto, in malinconia. Le parti comiche, specie nel primo atto, sono state infatti poco efficaci. La gente non rideva; non trovava niente di divertente nelle furenti tirate di Don Domenico, arrabbiatissimo perché Filumena, fingendo di morire, lo aveva indotto a sposarlo. Il pubblico prendeva subito il dramma molto sul serio. Ascoltava senza fiatare. Ma tanta ansietà, non alleggerita dall'umorismo d'un attore paragonabile a De Filippo, rischiava di riuscire alquanto noiosa.
Il miracolo è accaduto invece nel secondo atto, quando l'azione diventa drammatica. Ricordate? Filumena convoca i figli a casa sua, e rivela a ciascuno di loro: « Io sono vostra madre ». Rievoca poi le sofferenze da lei affrontate, in tanti anni, per mantenerli, per allevarli, per educarli... Il pubblico è andato in estasi. La maggior parte degli spettatori piangeva; numerosi erano gli uomini che si soffiavano il naso. Gli è che la famiglia, la maternità suscitano sentimenti fra i russi simili a quelli dei napoletani, e in genere degli italiani. Si sono avuti spesso applausi a scena aperta.
Il teatro, il celebre « Malii », era pieno zeppo. In tutta la *tournée* moscovita della Compagnia di Sverdlovsk, la commedia di De Filippo figura in programma quattro volte, più spesso, cioè, di qualsiasi altro numero del repertorio. Alla compagnia di Sverdlovsk succederà quella di Kiev, capitale dell'Ucraina, che verrà qui con *Le bugie dalle gambe lunghe,* anche di De Filippo. La stessa *Le bugie dalle gambe lunghe* è messa in scena dal più famoso regista di Leningrado; e *Filumena Marturano* è attualmente in preparazione in uno dei migliori teatri moscoviti, il « Vaktangov ». E' veramente l'ora di De Filippo.
Il successo che egli raccoglie non desta meraviglia. Le commedie sono di grande valore; la recitazione è nel complesso eccellente. A parte ciò, esse hanno il merito di portare davanti al pubblico drammi veri e umani, senza neanche un kolkhoz, senza « un eroe del lavoro », e senza un qualche cittadino afflitto da tutti gli affanni della « problematica marxista ». Un drammaturgo sovietico difficilmente potrebbe mettere sulla scena una *Filumena Marturano;* i critici gli direbbero (oh, quanto a torto) che nella nuova società sovietica simili casi non esistono più. De Filippo parla dell'Italia, non dell' U.R.S.S.; per questo lui, sulla scena, lo ammettono. E gli spettatori trovano nei suoi personaggi quella umanità che troppo spesso manca fra gli altri, irreali e stereotipati, approvati dai critici ufficiali del partito.

Piero Ottone

Corrado Alvaro è morto a Roma all'alba dell'11 giugno 1956. Era ammalato da circa due mesi e le sue condizioni erano andate sempre più aggravandosi, fino a fargli perdere — negli ultimi giorni — la conoscenza. Era nato a San Luca (Reggio Calabria) il 15 aprile 1895. San Luca era a quel tempo un villaggio isolato tra le rupi ed i silenzi maestosi dell'Aspromonte. Grande scrittore e narratore di eccezione, si era provato anche col teatro con una commedia « Il caffè dei naviganti » (1939, Eliseo di Roma) e una tragedia « Lunga notte di Medea » (1949, Nuovo di Milano).



ALVARO

VOCAZIONE INTERROTTA?

Capita assai di rado che uno scrittore non prenda contatto, prima o poi, con il teatro o con il cinema. Sembra che ciò si debba alla fatalità delle cose. Difficilmente tuttavia questi contatti si svolgono con continuità e possono condurre a risultati compiuti. La loro umanità dipende probabilmente dalle circostanze della vita sociale, che creano fratture e incomprensioni tra le diverse attività, una malintesa e incerta divisione del lavoro.

Corrado Alvaro, nella sua professione di giornalista che, com'è noto, nel nostro Paese accompagna spessissimo quella dello scrittore, si accostò alla vita del teatro come critico di un quotidiano (« Il Popolo di Roma »), e fu indotto da questa assiduità a tentare la prima prova con Il caffè dei naviganti *(1939). Gli era pressoché impossibile trasferire la materia della sua opera narrativa in argomento e vicenda teatrale, perciò si affidò in questa prima esperienza a un tema largamente scontato, quello dell'incontro tra gli intellettuali del Nord, presi dai loro problemi e dalle loro fisime, con la vita semplice e gioiosa delle popolazioni ancora quasi primitive del Mediterraneo. L'eco letteraria non influì soltanto sulla scelta del tema, ma anche sulla sua trattazione, e sulla psicologia tutta di maniera dei personaggi e dei loro contrastati amori. A questo si aggiunga l'inesperienza teatrale dell'autore, la debolezza del suo senso scenico, e si comprenderà facilmente come ci si trovi dinanzi ad un'opera del tutto mancata. Dopo qualche anno e molte vicende, ritroviamo Alvaro alla critica teatrale, nel « Mondo », e poco dopo autore rappresentato con buon successo di* Lunga notte di Medea *(1949). La critica saggistica che affrontava sul « Mondo » si confaceva assai meglio alle sue qualità — che tra saggismo e giornalismo propendevano invariabilmente per il primo genere e il suo impegno morale — e gli offrì modo di presentare pregevoli scorci critici in cui, assai meglio che nel giudizio dello spettacolo vero e proprio, si facevano luce sul conto dell'opera teatrale in esame complesse elaborazioni intellettuali, ispirate alla problematica di ordine etico che fu filo conduttore di tutta la sua opera. Alcuni drammi e alcuni autori gli davano la possibilità di esprimere pensose e penetranti considerazioni (che ameremmo rileggere in volume accanto alle sue cronache cinematografiche).*

Di fronte alla ribalta non mancavano taluni suoi errori di prospettiva, dovuti probabilmente al fatto che lo scrittore Alvaro provava sempre un certo senso di disorientamento ed imbarazzo di fronte alle norme dello spettacolo (anche le sue sceneggiature cinematografiche — per la verità piuttosto scarse — si adeguavano con difficoltà alle esigenze espressive del nuovo strumento artistico) mentre sapeva scendere con sapiente introspezione nell'intimità del fatto umano e nella rilevanza del fatto sociale indicato dal dramma. Lunga notte di Medea *si mantiene fedele nello svolgimento dei fatti alla versione euripidea del mito: la traduce in un linguaggio e in un'atmosfera paesana, da villaggio della Magna Grecia; oltre a ciò conferisce ai personaggi una dimensione umana, li definisce attraverso una psicologia commovente e com-*

prensibile, quotidiana, per cui Giasone diviene un ambizioso abbastanza conscio delle sue debolezze, ma non per questo disposto a rinunciarvi, e Medea qualcosa tra la chiromante e la fattucchiera, a cui l'età riserba ormai la sconfitta, i cui stessi poteri costringono a farne uso per una inevitabile atroce rivalsa. Il dialogo si snoda vivacissimo, ricco di movimento e di varietà, dall'umoristico al lirico al tragico. L'azione prende così una vita autentica e mai interrotta. Tuttavia la visione del mito non è rinnovata al punto dallo spiegarne la rielaborazione: la sua disamina naturalistica non viene portata alle ultime conseguenze, non viene giustificata in un ambito maggiore, storico. Il nobile tentativo — cui Tatiana Pavlova diede una viva e immaginosa veste scenica — difficilmente, ci sembra, potrà entrare a far parte del repertorio usuale e potrà venir ripreso senza mostrare la corda degli anni. Il drammaturgo Alvaro aveva compiuto un passo decisivo nel suo lavoro, giungendo a concepire un'opera schiettamente teatrale, ma non poteva ancora riconoscere in sé il mondo che avrebbe voluto portare sulla scena, l'equivalente — nel senso della felicità espressiva — al mondo della sua vena di romanziere e di novellatore. Un cammino e una vocazione interrotti?

Non ci riesce di credere che le vocazioni siano decisive. Le possibilità invece esistono oppure mancano. Alvaro avrebbe avuto la possibilità di divenire autore teatrale: non gliene facevano difetto né l'amore né l'estro. Tuttavia — a nostro parere — gravi ostacoli gli hanno impedito di farli fruttare al tempo dovuto, e questi ostacoli appaiono di due generi. Il primo, la scarsa circolazione che il nostro repertorio effettua nel nostro teatro, quindi l'assenza di un vero professionismo, la difficoltà di applicarsi ad un'attività che pur avendo un fondamento pratico offre solo aleatorie e spesso irrisorie risorse di vita. Il secondo, le condizioni fra cui oggi viene a sorgere e a svilupparsi la nostra letteratura — su cui qui sarebbe fuori luogo soffermarsi — ma che indubbiamente si svolgono in modo da attrarre assai debolmente il pubblico, perché legate a concetti artistici che — ahimé — rifuggono sdegnosamente dall'empirismo e dal funzionalismo, dai compiti che hanno cioè di fronte al pubblico per inseguire astratti ideali di purezza artistica, naturalmente tanto più irraggiungibili quanto più sono forti le buone intenzioni di raggiungerli. Non è qui la sede neppure di indagare quali fattori storici — dalla controriforma in poi — conducano a questo forzato isolamento. Qui ci basti segnalare come anche Alvaro abbia stentato a trovare il senso di una comunicazione diretta con il pubblico, cioè con il suo Paese, e come ciò, superato spesso nella parte migliore della sua narrativa, abbia invece oppresso nel suo abbozzo di drammaturgia avanzato nei suoi due lavori. Le sue elaborazioni drammatiche avrebbero anch'esse potuto trovare uno sbocco concreto e positivo, qualora fossero state nettamente più larghe ed aperte le possibilità di lavoro.

Vito Pandolfi

Splendido successo del Teatro Italiano al Festival di Parigi

■ *Finalmente, è arrivato il capolavoro, il «primo premio», il vincitore di questo Terzo Festival di Parigi*: La locandiera *di Goldoni.* (LE MONDE)

La Compagnia Morelli-Stoppa ha rappresentato l'Italia al terzo Festival internazionale di Parigi, offrendo al pubblico del teatro Sarah-Bernhardt, dal 14 al 17 giugno scorso, *La Locandiera* di Goldoni, nella nota edizione curata da Luchino Visconti. Terminate le repliche dello spettacolo, si è vista apparire nei giornali parigini una fotografia di Paolo Stoppa ritratto davanti all'ingresso di un cinematografo e sotto la fotografia si poteva leggere che «la grande *vedette* italiana» aveva speso il primo momento di libertà andando ad assistere alla proiezione di un certo film. (Per la cronaca, si trattava di *Mystère Picasso* di Henri-Gerges Clouzot). Una fotografia pubblicitaria, dunque. Questo è l'importante. E' la prova, spicciola quanto si vuole, ma eloquente, della popolarità del nostro attore e, indirettamente, del successo ottenuto dalla rappresentazione della commedia goldoniana. La pubblicità ha le sue leggi. Evidentemente *La Locandiera* era piaciuta ai parigini. Il successo c'è stato: bello, vigoroso, anzi particolarmente bello perché contrastato. Contrastato, intendiamoci, non dal pubblico, il quale al contrario ha manifestato un entusiasmo calorosissimo e festoso, ma da una parte — la parte più futile — della critica. Vediamo subito, per non doverci poi tornar sopra, gli argomenti degli scontenti. Qui ci aspetta una sorpresa: questi critici hanno alzato queruli e sdegnati lai di protesta contro un presunto tradimento di Goldoni. A dir la verità qualchecosa del

genere avevano fatto anche alcuni giornali in Italia, a suo tempo. Ma il curioso si è che gli strilli si siano ripetuti in Francia, dove non si può dire che il nostro grande commediografo veneto abbia goduto in passato di molti favori. Basti ricordare che persino Jouvet, il magnifico Jouvet, non gli portava eccessiva simpatia: lo chiamava « bonhomme » e non sapeva perdonargli di essere stato l'affossatore della prediletta Commedia dell'Arte, dimenticando che la Commedia dell'Arte, splendida e trionfante un secolo prima, era già morta per proprio conto quando il Goldoni le fece la sepoltura. Orbene, il fatto paradossale è questo: gli scontenti parlano di tradimento di Goldoni perché, secondo loro, Luchino Visconti ha visto *La Locandiera* come una commedia di costume e non come una commedia di maschere. Insomma, per non tradire Goldoni bisognerebbe fare ciò che Goldoni non voleva si facesse. La bella pretesa e la non meno bella coerenza! In un'intervista concessa al quotidiano « Le Monde » (15 giugno) Visconti aveva spiegato quali fossero, a suo avviso, le cause del malcontento suscitato dal suo spettacolo in alcuni critici italiani. Questi critici sarebbero stati urtati dal « buon colpo di spugna » che il regista aveva voluto dare a « tutti gli orpelli e manierismi, dei quali parecchie generazioni di interpreti si erano preoccupate di caricare » il teatro goldoniano. In altre parole, essi avrebbero disapprovato l'abbandono di un *cliché* al quale, sentimentalmente, erano affezionati: e questo senza neppure domandarsi se la nuova interpretazione, prescindendo dalle eventuali imperfezioni, fosse più o meno vicina, che non le precedenti, allo spirito genuino dell'opera.

Le cause del malcontento francese non possono, ovviamente, essere le stesse, in quanto in Francia non esiste una tradizione di interpretazioni goldoniane. La spiegazione del fenomeno ci è fornita con acutezza dal critico de « Les Lettres Françaises », il quale ci avverte che numerosi teorici dell'arte drammatica, benché cerchino di non darlo a vedere, « hanno preso l'abitudine, per avversione al teatro costruito e alla commedia di carattere o di costume (la peggiore delle anticaglie ai loro occhi), di magnificare unicamente il vago, il *flou*, l'informe, l'invertebrato e il dilettantesco ». Grazie al cielo lo spettacolo curato da Visconti non aveva nessuna delle caratteristiche care a siffatti teorici. E il critico delle « Lettres Françaises se ne rallegra. Tanto peggio per quel signor Pierre Marcabru che sulle colonne di « Arts » spinge la sua malagrazia sino a considerare Rina Morelli una « delusione ». Non ha capito: è evidente. Ma capire certe cose è difficile. La superficialità dilaga.

Ma veniamo ai giornali e ai critici seri (che sono per fortuna la grande maggioranza). Per tutti basta l'autorevole voce de « Le Monde ». Ascoltate e poi diteci se vi capita di leggere tutti i giorni recensioni più osannanti. « Finalmente, è arrivato il capolavoro, il " primo premio ", il vincitore di questo Terzo Festival di Parigi. *La Locandiera* di Goldoni. O forse bisognerebbe dire Visconti. Goldoni e Visconti, tutti e due, un trionfo ieri sera al Sarah-Bernhardt. Grida, entusiasmo: dieci chiamate... meritate. Liberato dalle rughe, dai *tics*, dai belletti, il vecchio classico veneziano esce tutto rinvigorito dall'autentico bagno di giovinezza che gli ha fatto fare Visconti. Più " leggero " di Molière, più " muscoloso " di Marivaux, egli ha ritrovato il vigore, la truculenza, la sincerità — incredibile, ma vero — dei suoi trent'anni ». E più oltre il critico continua: « Lungo i tre atti la recitazione corre franca, luminosa, precisa. Gli " a parte " sono detti senza falsa vergogna e senza strizzatine d'occhi, apertamente, in faccia al pubblico. Alla fine si è come rallegrati da queste bonarie confidenze, oggi fuori moda. Nell'intervallo qualcuno evocava la Comédie. Io invece pensavo al Marigny, agli attori di Jean-Louis Barrault, di Madeleine Renaud, della quale Rina Morelli ricorda l'acuta finezza. Essa ha occhi aguzzi e grazie asprette. Ma bisognerebbe ricordarli tutti, gli interpreti: Paolo Stoppa, incantevole vecchio pitocco dalle ingenuità irresistibilmente interessate; Giorgio di Lullo, Fabbrizio, bel giovane, che nasconde dietro il profilo da " amoroso " un cuore tenero e timido di valletto troppo malmenato; Marcello Mastroianni, il bisbetico cavaliere il cui cuore di ghiaccio è destinato a fondere al sole di un sorriso malizioso ». La chiusa: « Una bella serata. Senza dubbio sarà discussa. Prova di più della sua vitalità ».

Come dicevamo, una recensione così ci dispensa da citare le altre, tanto più che questa è stata l'opinione del pubblico. Una nuova magnifica vittoria del teatro italiano. Una magnifica vittoria per quella ammirabile attrice che è Rina Morelli e per quel grande attore che è Paolo Stoppa. E naturalmente per Luchino Visconti. Le bizze di qualche critico — fortunatamente senza eco — non possono certo spaventarci. E una vittoria anche per Goldoni, giacché è lecito sperare che il bel successo della *Locandiera* convinca tutti quanti che il « bonhomme » è qualcuno con cui bisogna fare i conti.

A Parigi c'è chi ha detto: « Gli italiani, quando si mettono, non si può negare che ci sappian fare! ». Già. E allora chi sa perché da noi di solito, invece di fare, si perde il tempo in chiacchiere. Ma forse le chiacchiere in casa propria, servono.

Marcel Le Duc

Bianconi

LA MOSCHETA

DEL RUZANTE AL TEATRO ALL'APERTO DEL PALAZZO DE DIAMANTI A FERRARA

dal nostro inviato Vito Pandolfi

Nel quadro delle celebrazioni di Rossetti a Ferrara, il 28 giugno 1956, la Compagnia del Teatro Veneto (organizzata dal Piccolo Teatro di Milano), con Cesco Baseggio, ha rappresentato « La Moscheta » di Angelo Beolco, detto Ruzante. Questo spettacolo, dato a Ferrara in anticipo, sarà ripetuto al Teatro Verde di Venezia nei giorni 15 e 16 luglio.

IL LINGUAGGIO " MOSCHETO "

Nel dialetto pavano del '500, parlar « moscheto » equivale a parlar « pulito » « fiorentinesco ». La Moscheta *del Ruzante, equivale quindi al dramma di chi vuol parlare in lingua, e non ci riesce, perché la sua natura è di contadino. Quando si vuol tentare ad ogni costo, si causano catastrofi e se ne pagano le conseguenze. E' quanto capita a Ruzante, protagonista de* La Moscheta, *e denominazione perenne del tipo di contadino pavano che Angelo Beolco prende a fulcro della sua intera opera teatrale e che egli stesso interpreta con tanta arte da venir soprannominato per i secoli col nome della sua creatura.*

Dalla composizione e dalle rappresentazioni — che risalgono a date incerte, tra il 1520 e il 1530 — sono poi passati secoli di silenzio, fino alla riscoperta dell'intera opera del Ruzante fatta da Maurice Sand un secolo fa, e poi dagli studiosi della nostra scuola storica, dal Lovarini e dal Mortier. La Moscheta *viene riportata sulla scena per opera di Renato Simoni nel 1942, ma nella fiacca e mutila versione italiana del Lovarini. Solo nel 1951, il Teatro dell'Università di Padova diretto da Gianfranco De Bosio ne offre una interpretazione fedele all'originale, e ne pubblica un'edizione critica con versione a fianco (di Ludovico Zorzi) ed ampie note di regia (opera dello stesso De Bosio). Dai giovani attori del 1952 si passa oggi a Ferrara, in occasione delle celebrazioni del grande architetto Biagio Rossetti, alla presentazione del Teatro di Venezia (per l'organizzazione del Piccolo Teatro di Milano) con l'ottimo insieme formato da Cesco Baseggio con Antonio Battistella, Giulio Bosetti, Gino Cavalieri, Elsa Vazzoler, diretto anche questa volta da Gianfranco De Bosio, sullo sfondo di una realistica e armoniosa costruzione scenica ideata da Mischa Scandella, nel Teatro all'aperto del Palazzo dei Diamanti.*

Sono trascorsi più di quattro secoli, ed ormai « parlar moscheto » può dirsi dell'antico pavano e non della nostra lingua di derivazione toscana. Al pavano spettano tutti gli onori, le grazie (anche se singolari), le ricchezze e raffinatezze espressive: oggi ci sembra il vero e irraggiungibile linguaggio d'arte Come Ruzante allora non riusciva ad esprimersi nell'enigmatico « moscheto » (di qui il comportamento di Betìa, la sua fuga presso il soldato bergamasco, e la incredibile beffa con cui Menato la gioca), così noi oggi non riusciamo a comprendere il pavano che a tratti. Quando si intende portare sulla scena La Moscheta *il problema forse più grave, a lungo evocato in un convegno critico che precedette la rappresentazione, sta appunto nel sapersi rendere fedele all'originale, senza d'altra parte porre al pubblico enigmi linguistici; tradurre e facilitare quel minimo che ci avvicini l'opera. De Bosio è stato — saggiamente — assai cauto in queste trasposizioni. Il principale interprete — quell'attore straordinariamente toccante e umano che è Cesco Baseggio — ha invece ubbidito alla sua tradizione, che è di chiarire attraverso aggiunte al testo, mimiche, ed anche di vere e proprie battute, esclamazioni, aggettivazioni. Dove la costruzione teatrale faceva difetto, egli è voluto intervenire: ciò ha dato vantaggi e svantaggi, i primi più evidenti dei secondi. Non crediamo che ci si debba troppo scandalizzare per gli interventi del regista e degli attori nel corpo di un testo. Non c'è niente di sacro, ed ancora una volta bisogna affermare che si è giustificati, non solo, ma premiati dal risultato secondo il modo con cui si attua quest'intervento e si compie il gesto, da tanti giudicato peccaminoso. Se si segue l'interpretazione di Baseggio con il testo sottomano si noteranno variazioni di ogni genere: tra di esse alcune davvero inge-*

gnose e nello spirito ruzzantino, che rendono più compiuto lo spettacolo e riescono a indirizzarci verso la sostanza dell'opera (bisogna tener conto come — restiamo sempre nel campo delle ipotesi — il testo pervenutoci non sembri di diretta mano del Ruzante, ma rispecchi invece una trascrizione dello spettacolo talora frettolosa, disordinata, imprecisa) riacquistandone il vero significato teatrale. Altre volte il soggettare scende a un livello di espediente, persegue lo scopo di ottenere una convinzione più clamorosa del pubblico, di ridurre in frammenti l'intensità drammatica del testo, creando più facili sospensioni, finali più elementari, cercando di attirare simpatia al personaggio, addolcendone il carattere, per sostituire il sorriso ai brividi. Ci siamo trovati dinanzi, ancora una volta, alla somma di attivo e passivo che offre una personalità prepotente di attore. E diremmo che l'attivo poteva considerarsi largamente superiore al passivo. Tant'è vero che gli altri interpreti sono stati giudiziosamente fedeli al testo, ma questo non è loro servito a creare attraverso i personaggi raffigurazioni potenti e di generoso umore come quella che Baseggio ha dato di Ruzante (ad eccezione di Gino Cavalieri che, come « Prologo », ha saputo equilibrare in modo esemplare verità e caratterizzazione, colore e naturalezza, fisionomia del contadino pavano e vita di personaggio teatrale).

Gianfranco De Bosio ha delineato l'intero spettacolo, staccandosi nettamente dallo stile e dalle consuetudini teatrali di quell'epoca, ripresentando la materia in chiave realistica, e non al modo buffonesco e violentemente satirico che certamente era caratteristico della epoca di Ruzante. Ha voluto cioè riscoprire Ruzante ad onta di Ruzante, isolando la commedia nella sua opera di testimonianza concreta di un mondo dalle sue convenzioni. Certo Ruzante, risuscitando, avrebbe stentato a riconoscersi. Ma è noto che l'artista produce opere che assai spesso non hanno molto a che vedere con le sue intenzioni. Il dramma si compie il più delle volte indipendentemente dai suoi propositi. Non siamo d'accordo col De Bosio quando sostiene che le intenzioni del Ruzante fossero nell'intimo sul piano del nostro giudizio critico. Crediamo invece che egli si rendesse conto solo relativamente dei valori che oggi noi scopriamo, ricostruendo dalle sue commedie la prima grande interpretazione del mondo contadino. Con ogni probabilità Ruzante non presumeva che di presentare farse ben accette, magari con un senso di verità più pungente del solito. Ma concordiamo con De Bosio sulla necessità di dare oggi una rappresentazione «critica» de La Moscheta, intesa a metterne in luce il senso storico. Anche in questo bisogna comunque restare in certi limiti, e una maggiore lievità avrebbe forse giovato. La satira contro il villano — nelle intenzioni dell'autore — è innegabile anche se, come ogni satira, non nasconde una certa solidarietà con il suo oggetto. E quello che a noi oggi pare drammatico per contrasto acre e doloroso, allora non era che allegra materia di riso, ottenuta con effetti crudi, documentandosi dal vero. Occorre tenerne conto, come non si possono dimenticare le « Orazioni », quando si soffermano a considerare le pene dei suoi personaggi. La Moscheta è forse la maggiore tra le opere del Ruzante. Certo la più compiuta e complessa. Sfugge a una definizione critica appunto per la singolarità del suo linguaggio, i cui valori si possono più intuire che giudicare, per chi non ha lunga e diretta consuetudine anche col pavano parlato odiernamente. Si ha la sensazione che di tutto il teatro del Rinascimento, La Moscheta e I Dialoghi facetissimi costituiscano le opere di maggiore rilevanza e significato storico. L'epoca rinascimentale e il suo teatro andrebbero sottoposti a un profondo riesame. Queste rappresentazioni vi contribuiscono in modo vivissimo e le riflessioni che suscitano sulla realtà del mondo contadino sono salutari.

Quello che soprattutto colpisce ne La Moscheta — e a questa direzione ha indubbiamente giovato la regìa di De Bosio — è il senso di cruda autenticità che ci proviene dalla sua vita alla ribalta. Lo schema plautino — così dominante in tutta la produzione del Rinascimento, e sempre così presente anche nell'opera di Ruzante — qui è rimasto dietro le spalle, e l'azione si svolge con suoi caratteri originali, che non devono nulla neppure alla novellistica medievale, e al più possono riallacciarsi alla letteratura d'ispirazione contadina, pavana e toscana, venuta a svilupparsi alla fine del secolo XV (non ci si deve dimenticare fra l'altro che Strascino, il fondatore della drammatica popolare senese, lavorava alle sue rappresentazioni fin dal 1510, e che in esse già si trovano le violente caratterizzazioni dei personaggi ruzzantini). In ultima analisi da centro motore della vicenda fa il tipo di Ruzante (personaggio): ingenuo che pur vuol essere scaltrito, avido di denaro, che pur si lascia derubare, voglioso della sua donna, ma incapace di tenerla per sé, o per lo meno solo per sé. Come ebbe giustamente a osservare in un convegno critico sul Ruzante Cesco Baseggio, questo personaggio vede la realtà in un modo tutto suo, l'immagina per comodità ben diversa da quella che è realmente, quindi entra continuamente in conflitto con le sue manifestazioni. Dalla sua miseria quotidiana, dalle sue umiliazioni, dai suoi dolori, Ruzante si difende non con la rivolta, ma con la fantasia, con l'illusione: è un modo argutamente teatrale di presentare sulla scena le sue condizioni di fatto, ed è anche un modo per smascherarne

la realtà, per ironizzare sull'idillio virgiliano e arcadico. Ruzante, come risultato d'arte, s'inscrive nel gran moto storico che vede nella prima metà di questo secolo svolgersi le guerre contadine. A complemento di Ruzante, abbiamo Tonin, soldato bergamasco di ventura, mercenario pur di sollevarsi dalla miseria, abietto e vile nel carattere; Menato, un contadino benestante che di questo suo relativo privilegio vuol farsi uno strumento per soddisfare i suoi appetiti, e infine Betìa, in balia alle correnti e al desiderio che il suo corpo suscita e su cui gioca volentieri. La verità storica è messa a nudo; le finzioni e le false ideologie vengono definite come grottesche ipostasi attraverso i vaneggiamenti di Ruzante. Il denaro e il desiderio sono i due termini entro cui si chiude il breve cerchio dell'esistenza, in una penosa commedia.

Nel tempo, e alla luce delle profonde evoluzioni successivamente effettuatesi, La Moscheta *espone i maggiori dati storici e psicologici sulla tensione storica del Rinascimento, e vista nella rappresentazione datane con vigoroso realismo al Palazzo dei Diamanti a Ferrara rivela un suo ricchissimo fondo d'introspezione del mondo subalterno, tanto diretta e fedele che risulta al pubblico d'oggi perfino sconcertante, che suscita ilarità, ma che lascia anche sbigottiti. Si scopre un fondo che sentivamo presente anche nel nostro mondo attuale, perpetuatosi da allora, o comunque il suo diretto precedente, ma che preferivamo tenere accuratamente nascosto, appunto perché basilare.*

Vito Pandolfi

* ARIA ESTIVA DI MILANO *

Al Teatro del Convegno di Milano, la Compagnia del teatro stesso ha recitato il 9 giugno 1956, la commedia in tre atti di Vitaliano Brancati: « Don Giovanni involontario ». Era poi apparsa fuggevolmente nella primavera del 1943, a Roma, al Teatro delle Arti, diretta da Anton Giulio Bragaglia.

Vitaliano Brancati è morto da un anno. Mancò improvvisamente per gli altri, ma forse quella morte che lo stroncò egli se la sentì crescere a poco a poco, dentro. Era un male, sì, di quelli che i medici misurano, ma era anche una pena sua, una tristezza di cui, forse, egli solo poté rendersi conto. Attorno al baratro di consunzione che cresceva egli vide ridursi sempre più i margini della vita: una volta raggiunto l'orlo fu lo schianto. Un romanzo inedito uscì poco dopo ad attestare la sua sopravvivenza e continuità di scrittore che resta accreditata nei suoi libri, ma che si avverte soprattutto consegnata al tipo dell'uomo che vive la solare furia amorosa, il maniacale spasimo del siciliano che si arroventa e dibatte fra possesso e gelosia. Un'altra pena, Vitaliano Brancati si è portato con sé: quella di non essersi compiutamente manifestato come uomo di teatro. Egli che col teatro cominciò e anche al teatro diede i suoi amori e le sue gelosie si vede sempre messo in disparte, trattato come il letterato che infastidiva, come il ribelle ai conformismi.

Oltre questo *Don Giovanni involontario,* restano ancora due commedie di Vitaliano Brancati da rappresentare se a teatro si vuole avere coraggio. Parliamo di *Raffaele* e la *Governante*. Si lascino da parte le schifiltosità degli organismi ufficiali e sottufficiali e si spalanchino le porte dell'intelligenza. Ora Vitaliano Brancati è morto. Si dia posto nel teatro italiano, così povero di originali esperienze, a queste due originalissime commedie.

Nel *Don Giovanni involontario* il tema, che è apparso dominante nell'arte di Vitaliano Brancati, ritorna. La traccia è in un suo racconto e le forme della narrativa sopravvivono nella commedia.

Il Don Giovanni involontario è un giovane neghittoso che si trova concupito da una leggiadrissima. Il contrasto è sottolineato da un compagno di ventura che brama le donne e, per bruttezza, non le può raggiungere. Il nostro personaggio è portato, dalla meccanicità esterna della conquista che viene ad esercitarsi su di lui, sotto il balcone della donna che lo ha irretito. Lo scavalca, mentre l'amico gli fa da Cirano. E' tentato via via da quella passione di cui si sente privo. Fin dal principio ha attorno una madre che lo pensa mistico ed un padre che lo vuole libertino. Inconciliabilità dell'educazione familiare del nostro paese. Don Giovanni soliloquia, commisura la sua incapacità d'amore prima, e poi quella di essere riamato: un inferno di vita. Quando nel terzo atto all'Inferno dell'aldilà pensa di essere assegnato, un giudice sofista gli dà invece il Paradiso. In fondo egli ha erogato agli altri la possibilità di amare e torturato fu lui stesso. Non contano gli scempi di cuori, l'amore è sempre felicità per chi se ne infervora. L'opera ha una lucida e amara cristallinità, si enuclea nel personaggio e da lui dirama, ricorre alle lievitazioni della fantasia, una bollente fantasia, si abbandona, quasi, a una vena romantica per riprendere presto i modi dell'ironia.

La regìa di Enzo Ferrieri è stata quanto mai idonea all'altezza del compito. L'interpretazione di Franco Volpi è stata più che volonterosa. Ottimo il Tarascio. Sempre ineccepibile la Paolieri, brava la Cotta Ramusino, un po' bisbetico il Delfini. Fra le giovani reclute

da segnalare, la Pozzi. La commedia ha ottenuto un successo che è andato sempre più affermandosi nei giorni di replica.

Al Teatro Sant'Erasmo, il 27 giugno 1956, la Compagnia stabile del teatro stesso ha ripreso la commedia in tre atti di Augusto Novelli « Acqua cheta » per l'interpretazione di Lola Braccini e Spadaro. Regia di Carlo Lari.

Il Sant' Erasmo nella stagione estiva ha oramai per uso di rinfrescarsi e rinfrescarci con la ventata dei dialetti.

Al Sant'Erasmo lo chiamano « ciclo del teatro regionale » ma noi non possiamo staccarci dalla definizione di teatro dialettale, com'è, infatti. Quest'anno avrebbe dovuto essere di turno il teatro genovese con una commedia di Enrico Bassano, ma poi non se ne è fatto nulla e si è invece nuovamente ripiegato sul vernacolo toscano ed ancora su una commedia di Augusto Novelli: *Acqua cheta*. La conosciamo tutti. L'abbiamo vista nei teatri e nei teatrini, ce l'hanno raccontata nonni, zii e cugini, ce l'hanno fatta vedere in operetta e in film e si dice « acqua cheta » per frase fatta, ad intendere una ragazza che sotto sotto ne combina. Diciamo tutto questo non per darci le arie di trattare le cose con sufficienza; tutt'altro. Quando il teatro è entrato nel costume ed è accettato da strati così diversi di pubblico, è continuamente ripreso e riproposto, vuol dire che il teatro è, che ha radici, linfe e fioriture. Mettersi con i metri della moderna critica a giudicare *Acqua cheta* è errato. Sulla pista a recitare erano: l'indefettibile Lola Braccini, che aggiunge a sé sempre nuovi allori ed è vispa, insolente, focosa, generosamente umana; Eduardo Spadaro, ritornato alla scena di prosa dalla quale si partì, or sono molti anni, ed ha avuto — come tutti sanno — per altre e più vistose strade, allori e successi internazionali. Ma riprendendo il discorso dove un dì l'aveva lasciato ha dimostrato di essere un vero ed eccellente attore, e più che attore soltanto, interprete. Ha creato un tipo, un fiaccheraio, e non si può dire che non lo abbia colto dal vero. Il Guidi, la Bonati e la Fabbri, che erano la pattuglia dei giovani, bravi. Molti applausi.

Al Teatro del Convegno di Milano, il 3 luglio, la Compagnia stabile del teatro stesso ha rappresentato la tragedia buffa in due atti di George Neveaux: « Zamore ».

Neveaux è scrittore teatrale dell'ultima generazione francese. E' meglio dire che nel dopoguerra si è affacciato sui palcoscenici francesi con opere che risentivano la novità dei tempi, avanzavano proposte di intelligenza, di liberazione dai consueti schemi teatrali. Come uomo e come autore ha vissuto l'operoso travaglio di quei momenti e qualche sua commedia si allarga in motivi vasti. L'autore, tuttavia, è sempre stato in bilico fra l'intellettuale che accede al teatro con tutto ciò che può carpire dal circostante mondo, e l'uomo che dal teatro si muove cercando, dopo la rottura, nuove sintesi.

La commedia che Enzo Ferrieri ci ha rappresentato a chiusura di stagione del Teatro del Convegno, è tale da essere considerata come risolutivo modo di imprigionare, nelle convenzioni teatrali, un mondo di moderna fantasia. L'esperimento è di un francese ed è fatto con modi tipici che sono della grande tradizione teatrale francese. Tanto per intenderci si ha a che fare con un becco, o meglio con un coqu, *non magnifico ma interessato, premuroso, petulante. Del triangolo tradizionale moglie-marito-amante si tralascia ogni possibile sorpresa e ci si addentra in un esasperato rodio delle persone implicate. Le situazioni sono già accettate, vengono superate dallo spirito di comprensione dei casi umani che sembra formare la vita moderna.*

In fondo la commedia propone quella che è la posizione del marito dopo il tradimento della moglie. Non ricorsi alla legge, colpi di pistola, cacciate di casa, gli sbeffeggiamenti dei vicini o la loro pietosa considerazione. Il marito permane, invece, entità presente ai vari momenti del tradimento, dialettica continuamente operosa ai fini della rivalsa. Non pensiamo che questo venga esposto attingendo al sentimento muovendo la generosità o il dolore. E' consumato, invece, al fuoco lento di una fatalità che vede degli esseri esaurirsi in legami di cui forse avevano calcolato la provvisorietà ma nei quali, invece, restano irretiti. Neveaux non è sfuggito alla tentazione degli autori di teatro francese di scrutare quella che è la condizione del « terzetto ». Risponde questo alle condizioni di vita della nostra società? Della sua in particolare? E' incapacità a riscattarsi almeno sul piano dell'invenzione teatrale? Dove si sente il suo intervento, è nella impietosa trattazione che egli fa di queste cose e di questi personaggi, il porli continuamente in contraddizione e in bisticcio fra di loro, muoversi in bilico fra l'ironia e la credulità, esercitare un sadico massacro per poi uscire in momenti di pietà. Questa è la posizione del giovane teatro francese d'oggi, ed è la denuncia di una continua instabilità di rapporti fra il personaggio-creatura e l'autore-creatore, un alterare frequentissimo le misure della circostante realtà. La commedia è stata inscenata con precipua acutezza da Enzo Ferrieri il quale non ha lasciato sfuggire un significato, una sfaccettatura di essa. Certe sofisticazioni di linguaggio, o meglio allusioni, hanno avuto modo di sciogliersi nel contesto. La recitazione è stata impegnata, intelligente da parte di Franco Volpi, arabesca per quanto riguarda la Cotta Ramusino e sempre idonea circa il Tarascio. Molti applausi. Un successo.

Vittorio Vecchi

SPADARO - LOLA BRACCINI - ACQUA CHETA

■ **Il 22 giugno la TV ha trasmesso «Pane altrui» di Ivan Turgheniev, traduzione, adattamento televisivo e regia di Tatiana Pavlova.**

TATIANA TV

E' tornata Tatiana Pavlova. Possiamo ben dirlo, anche se il volto della nostra grande attrice non è apparso sul teleschermo. Sempre presente nel gusto di ogni inquadratura, nel gesto, nell'intonazione degli attori. Maestra di arte, la Pavlova ha affrontato per la prima volta la regia televisiva offrendo subito una lezione di stile, di serietà, di impegno. Ha tradotto, ha ridotto (meglio forse sarebbe dire ha ampliato) l'opera di Turgheniev, con quella passione, con quella perspicacia che ella mette in ogni sua prova teatrale, e che sembrano moltiplicarsi quando il mondo da rievocare è quello lontano e tutto suo: la Russia sfatta, dolorosa, a mezza strada fra l'ebrezza e la follia. Pane altrui conobbe il successo sui nostri palcoscenici grazie alla gigantesca interpretazione di Ermete Zacconi e c'era rimasto nella memoria come un monologo amaro, grottesco, drammatico, portato all'estremo della intensità espressiva. La Pavlova, che ha perfettamente inteso le possibilità del nuovo mezzo, si è preoccupata di allargare il quadro, di porre la vicenda umana in una esatta cornice di tempo e di luogo, soffermandosi a tratteggiare anche le figure minuscole, a creare una atmosfera nella quale i personaggi acquistino vita e verità. Gli «studi», le telecamere, le «giraffe», la complessa tecnica non l'hanno intimidita; pare anzi che nel nuovo ambiente essa abbia ritrovato tutta la freschezza e l'entusiasmo dei suoi anni migliori. I giovani registi possono guardare alla Pavlova come a una maestra. Non vi sono segreti per lei e già in questo primo esperimento ha messo in atto tutti gli accorgimenti, traducendo, come sempre le accade, il testo in spettacolo.

Aldo Silvani è stato un validissimo protagonista. Aveva alle spalle la grande ombra di Zacconi, ma ha vinto la battaglia conservando una linea personale e dando al personaggio una triste e dolce umanità. La regista ha poi saputo guidare mirabilmente gli altri interpreti. Ricorderemo l'Alberici, la Boni, il Verdiani, il Ferrari, la Brignone. Belle le scene di Muratori.

m. b.

Sopra: Fraccaroli nel suo studio; sotto, a sinistra, nella vita; a destra, in Giappone, in uno dei suoi innumerevoli viaggi.

Sotto: Nino Besozzi, Arnaldo Fraccaroli e Salvatore De Marco, interprete, autore ed organizzatore, alla centesima replica di *Siamo tutti milanesi*.

ARNALDO FRACCAROLI

All'alba del 16 giugno è morto a Milano Arnaldo Fraccaroli, giornalista, commediografo, scrittore. Per essere stato una delle creature più dilette a Renato Simoni, la nostra amicizia aveva fraternizzato col passare degli anni, per reciproca stima ed affetto. Ma quando a vent'anni ci trovammo alla ribalta accanto a Dina Galli, il compassato lindo e sempre vestito di chiaro Arnaldo Fraccaroli rappresentò, ai nostri occhi attenti ed alla nostra ansia di vita sempre tesa, l'ideale dell'autore drammatico, il prototipo del commediografo, abituato a cogliere successi come in una serra. Ma lo faceva come distrattamente, con disinvolta signorilità, come frutto di una seconda natura, come un fiore all'occhiello, chè la sua vera qualità di inviato speciale del «Corriere della Sera», nientemeno, lo poneva su un piano più elevato della ribalta. Leggevamo per mesi le sue corrispondenze, semplici e cordiali, come se fossero lettere personali ad un amico (e tale era per tutti i suoi lettori), ed ecco che ancora il «servizio» continuava dalla Galizia o dalla Serbia (s'era nel 1914) che Fraccaroli raggiungeva la nostra Compagnia sulla «piazza» dove essa si trovava, per leggerci la sua nuova commedia. Ciò costituiva sempre un avvenimento, poiché portava un nuovo «pezzo» sul quale si poteva contare in anticipo. Mesi e mesi di repliche di «La foglia di fico»; repliche che duravano un triennio per le riprese continue. Quando recitammo «Biraghin» non fu soltanto un successo; quella commedia segnò un'epoca.

Arnaldo Fraccaroli era già allora un Uomo sicuro, tanto sicuro da sembrare straordinario. Aveva per Dina Galli ed Amerigo Guasti un'amicizia profonda, una fiducia senza limiti. Alle prove recitava con noi, ripetendo le sue battute in mezzo agli attori, rifacendoci e rifacendosi; viveva la sua commedia, conosceva in anticipo ogni reazione del pubblico. Non sbagliava e non avveniva mai che dopo la prima recita si rimettesse in prova la commedia per ritocchi o tagli: tutto era già stato valutato con precisione. Gli avvenimenti teatrali di questo genere, allora si chiamavano trionfi. Fraccaroli ne conobbe molti, in un'epoca quando almeno cinquanta Compagnie, tra primarie e secondarie, giravano l'Italia avendo in repertorio le stesse commedie di successo. A Fraccaroli capitava che, nella medesima sera, una o più commedie sue venivano recitate in venti città. Favole, a pensarci oggi; ma noi siamo lieti di averle vissute.

Il pubblico e gli attori hanno avuto per Fraccaroli quella particolare simpatia che è un lungo patto d'amore, e nell'amarezza della conclusione della sua tristissima e dolorosa giornata terrena, questo ricordo deve avergli dato attimi di consolante rassegnazione. Gli abbiamo voluto bene per il suo ingegno vivido e pronto, per il suo cuore generoso, per il suo tratto sempre cordiale, per la sua squisita bontà. Sapeva stringere la mano senza aver l'aria di averci messo dentro il cuore. Così tutta la vita. Caro indimenticabile Fraccaroli. Addio Arnaldo. **Lucio Ridenti**

■ *Arnaldo Fraccaroli, che era nato a Villabartolomea di Verona nel 1883, non aspettò l'età in cui si comincia a portare i calzoni lunghi per diventare autore di teatro. Non aveva che tredici anni e frequentava ancora il ginnasio, a Lonigo, che già affidava a un quadernetto di scuola i suoi primi dialoghi. Era una vocazione, quella, e Fraccaroli, divenuto poi giornalista, non l'avrebbe dimenticata mai, tant'è vero che per anni ed anni né il lavoro di redazione né i lunghi viaggi attraverso il mondo (era stato promosso «inviato»; durante la prima guerra mondiale fu anche corrispondente dal fronte) gli impedirono di immaginare, scrivere e far rappresentare gaissime commedie, a dozzine. Verso la fine dell'Ottocento, a Verona, seppure giovanissimo (era nato infatti nel 1875), il critico autorevole, il* numen loci, *si chiamava Renato Simoni. A lui il ginnasiale invia il suo quadernetto. Inviato il primo, ne invia un secondo, un terzo e così via. La fertilità è sempre stata una lieta compagna del Fraccaroli. «Da Lonigo uno spilungone minorenne, tutto capelli e occhi, mi manda copioni di commedie scritti su quaderni di scuola» ricorda Simoni nelle sue memorie veronesi.*

Il critico è indaffarato, come lo sono tutti coloro che diventano celebri e importanti prima dei trent'anni, ma risponde al ragazzo con una fitta lettera di otto pagine: oh, non si fa scrupolo di strapazzare; però conclude: «Dovete essere molto giovane, ma la vena c'è: non abbiate impazienze, lavorate, lavorate!». Un invito a nozze per lo «scolaretto minorenne». Le commedie fioccano. Il Simoni le legge, si diverte un mondo; i due diventano amici. E sarà proprio Simoni, diventato ancor più celebre e importante dopo il successo de La vedova, *a fare aprire nel 1909 le porte del «Corriere della Sera» a Fraccaroli. Al «Corriere» Fraccaroli rimarrà 47 anni: sino alla morte.*

Il teatro di Arnaldo Fraccaroli, veneto italiano e meneghino, ha un suo gustoso sapore giornalistico, di teatro «a braccia», come non di rado accadeva ai tempi della festosa scapigliatura dialettale: si pensi, beninteso con le dovute cautele, al Novelli o al Bertolazzi. Fraccaroli però ci mette dentro un estro burlone, qualche cosa di svelto e

di facile, che, se non proprio dagli attacchi del tempo, certo lo preserva dagli sbadigli degli spettatori; battuta per battuta, le sue « prime » erano risate. Ironia, garbo, paradosso: una comicità non mai volgare. Anche se non raggiunge la satira, che qualche volta l'autore si proponeva (ricordiamo, ad esempio, quella commedia rappresentata nel 1926, quando tutta la critica intellettualistica discuteva il « problema centrale » del teatro pirandelliano, intitolata appunto Il problema centrale, *commedia in cui Fraccaroli ambienta in un manicomio un genere di casistica che arieggia quella del* Così è (se vi pare), *dell'*Enrico IV *e del* Giuoco delle parti, *è un teatro vivace e colorito con tipi e situazioni sapidi ed arguti.*

Il personaggio di Largaspugna, ad esempio: caricatura del politicante di provincia, vacuo, sciocco e, chissà perché, autorevolissimo. Largaspugna e i suoi fidi una sera banchettano: il vino scorre a fiotti, finiscono tutti ubriachi. L'indomani, per evidenti ragioni di decoro e di dignità, nonché per l'interesse del partito, nessuno vuole ammettere di aver abusato in libagioni; anzi Largaspugna affermerà di aver fatto durante il banchetto un'importantissimo discorso politico. Il discorso evidentemente non c'è stato, ma non importa: tutti sostengono di averlo udito approvato e applaudito. Quel discorso inesistente diventerà la bandiera, il programma elettorale del partito. Largaspugna finirà in Parlamento. Qui c'è la essenza dello spirito bizzarro, fantasioso, canzonatorio di Fraccaroli, spirito che ritroveremo, variamente atteggiato, in tutta la sua vastissima produzione teatrale (ricordiamo: La dolce vita, La foglia di fico, Biraghin, La gaia scienza, Fiordaliso *e quella famosa* Ostrega che sbrego *che diede non poche preoccupazioni agli zelanti funzionari fascisti quando dovettero, in omaggio alle direttive superiori, le quali avevano deciso di dare battaglia al teatro dialettale, cercare, invano, una traduzione italiana del titolo, sino al recentissimo* Siamo tutti milanesi *col quale l'autore, almeno dal punto di vista della cassetta, stabilì un primato difficilmente uguagliabile).*

Il garbo, l'ironia del commediografo si rispecchiano nell'opera del narratore e del giornalista. Ancora oggi resta piacevolissima la lettura delle corrispondenze raccolte in volumi: New York ciclone di genti, Hollywood paese d'avventura, Ragazze d'America *ecc. La cordialità discorsiva di Fraccaroli ci è conservata nelle biografie che egli dedicò a Puccini, del quale fu amico, a Rossini e a Bellini. La sua pagina era una conversazione elegante, agile, spiritosa, attenta, rischiarata da un bonario arguto sorriso, soffusa di fiduciosa saggezza, amica. Il giornalismo e il teatro italiano perdono, con la morte di Arnaldo Fraccaroli, uno dei loro uomini più esperti.*

Gian Renzo Morteo

■ Commedie in tre atti di Arnaldo Fraccaroli: **Chiomadoro; Peccato biondo; Foglia di fico; Non amarmi così; Mimì; Ostrega che sbrego; Largaspugna; Biraghin; Quella che non t'aspetti** (in collaborazione con Luigi Barzini); **Morosina; Baldoria; Problema centrale; Gaia scienza; L'osteria della gloria; Milioni; Corallina, fanciulla d'ogni tempo; Quando lei non c'è; Siamo tutti milanesi; Questa gabbia di matti.** In un atto: **L'intervista; Ma non lo nominare.**

TI HA PIACIATO?

PETROLINI

Due generazioni di comici stanno ripetendo male sino alla noia le battute del più grande « improvviso » che abbia avuto il nostro teatro dopo la Commedia dell'Arte.

Sono passati vent'anni. Petrolini moriva il giorno dei Santi Pietro e Paolo nel '36. Fra allora ed oggi è passata una fiumana di orrori. Nel Tempo, che è forse una espressione dell'eternità, c'è questo solco immane, questa frattura tremenda, per cui vent'anni sembrano un secolo e quel 29 giugno è lontanissimo, fuori della nostra stessa vita. (Gli è che tutta la nostra vita di prima, di noi generazione fallita, assume al ricordo un che di favoloso, di non vero: ripensiamo ai nostri errori e troviamo dei sogni, poveri sogni). Ettore Petrolini se ne andò dal mondo in tempo per non vedere. Forse non ebbe neanche il presentimento — lui così perspicace — di ciò che doveva accadere di lì a pochi anni.

Era ammalato di angina pectoris, male crudele ch'egli portava bravamente da una città all'altra, dall'uno all'altro palcoscenico. Medicine: fatica e sigarette. Ogni tanto n'era artigliato all'improvviso in scena. Ricordo una volta all'« Alfieri », che dové troncare lo spettacolo a mezzo, la mano rattrappita sul cuore. All'albergo, dove andai a trovarlo la notte stessa, mi confessava ansimando: « Non faccio la smargiasso, credimi. E non recito, te lo giuro. Questo male è rabbioso, terribile, ma ti avvinghia un momento e passa. Sta già passando ». Poi con un sorriso agro: « Non muoio, te lo dico io, non crepo; ma sai perché? Perché mi vergogno. E siccome non sono capace di fare

cose di cui debba vergognarmi, così non mi riuscirà mai di morire ».

E non gli riusciva infatti. Quando suonò l'ora, la sua lotta con la morte fu lunghissima, disperata. Un'agonia senza fine che, non appena poteva rifiatare, egli commentava col sarcasmo abituale, quasi inventando un dialogo di scena fra lui e la signora « Angina », lui e la signora « Flebite », lui e la l'« Agonia ». Ma come lontani i fulgori delle ribalte e tramortito il lampo degli occhi fieri, fioca la voce « antica ». In una di quelle pause angosciose disse a Onorato: « Morire a cinquant'anni, che vergogna ». L'assillava dunque pervicace quel pensiero bruciante della vergogna accennato a me un paio di anni prima. E non sapeva che la vergogna un giorno sarebbe stata nostra, di noi vivi.

■

Coloro che oggi hanno trenta trentacinque anni non lo possono ricordare. E siccome l'attore scrive sull'acqua, per gran parte di costoro egli non è più se non un nome che ogni tanto ritorna nei giornali, in questa o quella pagina d'argomento teatrale. A Roma c'è una « Via Ettore Petrolini », ma tutti sappiamo la solitaria tristezza di questi nomi scolpiti su lapidi funerarie agli angoli delle strade, dei quali nomi la stragrande maggioranza dei casi ignoriamo tutto, se non che stanno a indicare il quartiere dove tiene bottega il nostro fruttivendolo.

Eppure quale carica di vitalità fu mai la sua, quale prepotente personalità. Attore nato (soleva dire che aveva incominciato a recitare con la balia, fingendo d'avere la poppata difficile per indugiare più a lungo sul seno nudo), era salito via via dal varietà di terz'ordine alla più nobile scena. All'ultimo gli avevano aperto le porte della « Comédie Française », dove recitò Molière. Il suo « Sganarello » gli procurò l'elogio della critica aulica, né mancò chi all'indomani della rappresentazione invitava gli attori francesi a studiarne la rara originalissima coloritura. Io credo che sul letto di morte gli scampanellava dentro ancora la allegrezza di quel trionfo. Che vergogna morire.

■

Su questa parola, vergogna, mi cade ora irresistibile l'accento. E' la parola sua, che lo definisce con un tratto. Chiunque altro avrebbe parlato di rimpianto — chi più di lui innamorato della vita? — avrebbe trovato il pensiero che chiama le lacrime, che suscita la struggente malinconia dei distacchi. Avrebbe avuto compassione di se stesso, pietà non sdegno. Direi che la sua anima amara e l'amarissima arte sono racchiuse in quella sua parola. Era un fustigatore, un implacabile censore del costume. Frugava nell'ignavia borghese del tempo con la spietatezza irridente del buffone classico, che ogni piaga rende oggetto di riso, facendosi perdonare lo staffile. Le sue frecciate e filastrocche e battibecchi erano brucianti insieme ed esilaranti. Ma alla fine, caduto l'incanto della recitazione, chiuso il sipario sugli ultimi sberleffi, lo spettatore si sentiva umiliato nella propria dolorante vergogna.

E nemmeno era facile volergli bene, dico volergli bene davvero. Anzi, era estremamente difficile, ché di fronte a lui eravamo tutti un poco disarmati. L'aggressività del suo giudizio, il piglio insolente con cui entrava in noi stessi a bollarvi le reticenze, a rompere i compromessi, a « farci vergognare » di ogni concessione alla comoda volgarità del luogo comune, facevano sì che di fronte a Petrolini ci sentissimo come nudi, impacciati e ridicoli. Gli stavi insieme un'ora, e te ne staccavi affranto, pesto, simile ad un imputato dopo il martellamento delle contestazioni. Questo suo fanatismo per la sincerità ad ogni costo, questa guerra senza soste alla organizzazione sociale della bugia, del trucco, dei così detti « saper vivere, arrangiarsi, accomodarsi », sono alla radice della sua arte altissima, inimitabile.

Inimitabile sì, anche se dopo vent'anni, dopo tutto quel che è stato, non c'è mimo che, volendo rivolgersi al pubblico con una battuta scanzonata, improvvisare un lazzo, una smorfia, uno « slittamento » fuori della parola scritta, non s'aggrappi al ricordo di lui, al suo sovrano modo di dominare la scena. I giovani non possono accorgersene, ma il novanta per cento degli attori che oggi sanno cantare una canzone sulla chitarra, disegnare una parodia, raccontare una filastrocca, inventare una barzelletta (una « scemenzuola », come diceva Petrolini) vivono di lui, si portano appresso la sua ombra. Per quanto ancora?

■

O Ettore, c'era la guerra e un mattino lessi nei giornali che le bombe erano cadute nel cimitero dove tu dormivi, che avevano sconvolto la tua tomba, fatto scempio delle povere ossa. Immaginai che tu assistessi alla macabra sarabanda da non so quale luogo lontano. Alcuni angeli intorno a te, pieni d'orrore, si coprivano gli occhi con le ali, e tu ridevi. Ti piaceva quel Petrolini che anche dopo morto piroettava fra gli schianti a divertire i cadaveri sgomenti, e le tue risate scandalizzavano gli angeli, come qualche volta ti accadeva da vivo, che facevi arrossire le belle figliole.

Ora non ti vergognavi più di essere dovuto morire. Chiedesti a un cherubino il suo liuto, e poi cantavi sul mondo impazzito.

Eugenio Bertuetti

l'epoca gialla

Un genere teatrale oggi riesce a quadrare i bilanci — accanto al teatro dialettale — ed è quello giallo. Non mancano le affermazioni del « rosa », soprattutto a Milano, dove gli affari sembrano favorire negli spettatori uno spiccato gusto per il lieve e per l'ottimistico, ma nel resto della penisola, e particolarmente a Roma il « giallo » si presenta come il motivo favorito e di tranquillo reddito. Roma non possiede un teatro stabile come ogni capoluogo di provincia negli Stati maggiori e minori d'Europa, ma in compenso offre una « stabile del giallo ». Ed essendo a fine stagione la stabile emigrata nel nord (Torino, Genova, Milano), al teatro dei Satiri si è chiamato a succederle un'altra compagnia di « gialli », che ha per maggiori esponenti Cesarina Gheraldi e Leonardo Severini. Si badi bene, i due complessi si presentano in modeste ma decorose vesti sceniche, controllano evidentemente ogni spesa superflua e accettano in partenza tutti i limiti dell'artigianato. Questo perché non puntellano le loro spalle né contributi statali né avventati impresari dietro le spalle, si pone in fuga ogni parassitismo, e l'impresa appare un'onesta azienda di lavoro, il cui scopo è far trascorrere piacevolmente la serata. La novità presentataci ultimamente da Cesarina Gheraldi e Leonardo Severini, col titolo ammonitore *Un giorno d'angoscia* e con la firma sconosciuta ma non per questo meno preoccupante, di John Mel Dinner, prometteva emozioni non comuni, soprassalti ed enigmi fra i più tenebrosi. Le promesse sono state mantenute onestamente, e ancora meglio si sarebbe giunti allo scopo se il regista Mino Roli, la cui opera può dirsi senz'altro accurata, avesse proceduto a qualche accorto taglio. Il taglio dà anima a qualsiasi dramma, gli fornisce respiro.

E' di prammatica non riassumere le trame « gialle ». Ci guarderemo bene dal rompere la regola. Qui basti accennare che assistiamo al lento incubo della morte sovrastante sull'innocente capo di una amabile signora (rimasta sola perché le è morto il figlio in guerra) dopo aver consentito a un pazzo omicida di introdursi in casa sua nelle vesti di un uomo di fatica. L'assedio che dura più di dodici ore, e ad ogni momento sembra precipitare nella catastrofe. Cesarina Gheraldi (la signora) e Leonardo Severini (l'uomo di fatica) restano in scena quasi ininterrottamente, i loro personaggi dispongono di un'ampia gamma di sentimenti e di vicissitudini su cui giocare: entrambi hanno assolto al compito con quella sapiente costruzione teatrale che sola può dare il senso dell'autenticità, e illudere al punto da far dimenticare la finzione. A questo si aggiunga l'abile progressione scenica del dramma, la sua sospensione, che ha cura di abbandonarsi di tanto in tanto a brillanti parentesi (come quella creata dalla sventatezza di una giovane nipote — Paola Quattrini — o dallo smarrito stupore di un aspirante ospite, impersonato da Gianni Partanna) e si comprenderà facilmente come la serata potesse gradevolmente introdurre al sonno, mèta che nell'età moderna non si raggiunge con tanta facilità. Il libro giallo può dirsi, anche nel nostro paese, il genere di letteratura oggi più diffuso nelle grandi città, propagandato appunto dalle esigenze del sonno. Lo spettacolo « giallo » si presenta come una lettura ancora più pigra e lenitrice. Di qui il suo successo.

Ci si dovrebbe chiedere perché mai — in questo compito di gradevole distrazione — alle boccaccesche e innocenti avventure della « pochade », si siano sostituiti da trent'anni a questa parte il gusto della sciarada a base di omicidi, i turbamenti della psicopatologia, perché insomma si abbia tanta voglia di scherzare con la morte (si veda nell'ultimo film di Hitchkok *The Trouble with Harry*, fino a qual punto di parossismo comico si può giungere a proposito di cadaveri. Una spiegazione la si può trovare: basta ricordarsi di Monsieur Verdoux quando, avviandosi alla ghigliottina, paragona i suoi pochi omicidi con i massacri moderni, e non può fare a meno di constatare come sia ingiusta la sorte nei suoi personali confronti.

Vito Pandolfi

GIALLO SULLA STRADA DEI GIROLA

Noi i Girola non li avevamo mai visti. Nomadi in passato loro, nomadi sempre noi, non avevamo mai avuto occasione di incontrarci. Si sa che il caso Girola è nato come scoperta del nostro caro amico Lorenzo Ruggi. Ora, le periodiche scoperte di Lorenzo Ruggi fanno parte di una mitologia che rallegra il teatro d'oggi. Scopre, Lorenzo Ruggi, nuovi autori, lapidi, monumenti; scopre quello che c'è e che non tutti sanno. Così, una sera, andando alla periferia di Bologna, scoprì in un teatro-padiglione, i « comici Girola » e ne fece strepito. Si trattava di una di quelle Compagnie composte da una

sola famiglia e collaterali, che fino a vent'anni fa, ed anche meno, in numero considerevole, per antica tradizione di «figli d'arte» avviluppavano l'Italia tutta, toccando paesi e borghi e villaggi. Ve ne sono ancora di questi comici, ma è assai difficile che dal loro piccolo mondo esca una scintilla utile all'arte.

Dunque, Lorenzo Ruggi, scoperto che ebbe i Girola, disse — all'incirca — che il teatro è quello dei randagi che cercano il pubblico alla fonte, che hanno una pratica di vita che al teatro si attiene, che raggruppati in famiglie, caste o attraverso una naturale associazione, mantengono vivo quello che altrove è morto. Disse, fra l'altro, che i Girola recitano bene. La cosa fece scalpore. Ruggi è uomo autorevole e mobilitò la piazza, che aveva voglia di destarsi, perché ogni tanto un po' di chiasso tonifica. Ruggi sa anche questo. E i Girola videro in prima fila ai loro spettacoli quello che mai avevano visto: critici, teatranti, raffinati di cose teatrali. Recitando Giannini, Sardou, D'Annunzio, Berstein, Cocteau, Dumas, Giacometti, Rovetta, Capriolo, Giacosa, Greppi, e tutto di tutti, dopo lo strepito di Bologna, si portarono — con la baracca — ambiziosamente alla periferia di Milano. E qui indussero Renato Simoni, cui la vita dei comici stava sempre a cuore, proprio nel profondo, ad assistere ad uno spettacolo. Ne scrisse pittorescamente bene, prima perché i Girola sono elementarmente bravi, per natura e per istinto, poi per ricordare la tradizione dei comici erranti, i figli d'arte, ecc. Si creò, così, intorno a questa Compagnia un interesse vivo al quale essi forse non pensavano. Almeno in tale misura. Ma Giulio Girola è tenace. Sa quello che vuole. Per ora ha dato moltissimo, ma ha anche ottenuto molto. Ambizioso e giustamente consapevole, un giorno ha abbandonato la baracca, sfasciandola, e con essa il repertorio facciotutto.

Bisognava trovare una strada; prese una scorciatoia tra le meno incerte e dotò Roma di una Stabile del giallo, recitando due lunghe Stagioni (1954-1955 e quella attuale appena conclusa) al Teatro dei Satiri, che l'architetto Claudio Longo ha fatto diventare, rammodernandolo, ma quasi rifacendolo, un teatrino squisitamente elegante.

La prossima Stagione, Giulio Girola avrà, sì, la medesima Compagnia e lo stesso repertorio, ma non reciterà più ai Satiri: la Compagnia sarà «normale e di giro» con buona provincia e varie città importanti.

Da Roma, i Girola, hanno toccato — anche quest'anno, come quello passato — Torino, Genova e Milano. Si capisce che Milano è un asso nella manica, visto che si tratta di faccende gialle. E siamo andati a sentire la Compagnia all'Olimpia. Recitano bene: lontani dal modo accademico e dal «buttar via» che è ormai di costume sulle nostre scene. Si sente il risultato dell'affiatamento, del restare uniti, il sapore della coloritura e il freno del controllo. C'è un ricordo di teatro antico e una conoscenza di quello moderno. Ora i Girola sono al bivio. Per loro è difficile andare avanti, essere compagnia primaria con tutte le sanzioni ministeriali: d'altra parte non vogliono tornare indietro perché si sentono dei promossi nel teatro italiano. Dobbiamo riconoscere che questo è vero. Ma sappiamo anche che i Girola-gialli dureranno ancora un anno (la Stagione ventura) per ritrovarsi poi nel 1957, di questi giorni, a dover imboccare un'altra strada, più ampia, più regolare, più impegnativa. Giulio Girola crede di sapere quale strada è, per lui, la migliore.

Vittorio Vecchi

IL SUCCESSO DI PEPPINO DE FILIPPO A S. PAOLO DEL BRASILE

■ ***Gli attori hanno recitato col cuore in gola: poche ore prima che si alzasse il sipario, per l'esordio della Compagnia, è morto, per infarto, Enzo Ardovino, organizzatore della tournée e rappresentante di Peppino da molti anni.***

Non appena Peppino De Filippo si è affacciato alla ribalta per tenere un appropriato discorsetto di saluto e ringraziamento all'elegante pubblico che gremiva il Teatro Santana, è scoccato un applauso fragoroso e prolungato. Peppino è apparso commosso; alla sua compagnia, al di là del sipario, quel caloroso applauso dovette suonare incoraggiatore e consolante, e ne avevano tutti davvero bisogno. La Compagnia era in lutto: poche ore prima, repentinamente, il suo amministratore, Enzo Ardovino, era spirato vittima di un attacco cardiaco. Il pubblico conosce ed ama gli attori, ma molti non sanno che esiste un amministratore di compagnia, la cui capacità e abilità permettono di nutrire materialmente l'arte, assicurando il buon andamento finanziario del complesso; è spesso un eroe oscuro, eternamente preoccupato, che si prodiga affinché i suoi compagni possano con tranquillità affrontare gli oneri della scena e dell'esistenza. Enzo Ardovino faceva parte della Compagnia di Peppino da dodici anni; era abile e capace; aveva 49 anni. Ventiquattr'ore prima, l'avevamo visto sul ponte dell'«Augustus», alto, forte, allegro e fiducioso nel successo della tournée; nello spazio di un giorno, tutto finito, spento. La sua salma partirà per l'Italia.

Ma il doloroso e imprevisto avvenimento non poteva arrestare il compito; la inesorabile verità del «ridi pagliaccio» non lascia

adito a sentimentalismi e dolori, quando il buttafuori annuncia: « signori, in scena ». Gli artisti tutti formano una grande famiglia e per questo la loro vita ha più cicatrici delle altre.

Il pubblico non sapeva ancora dell'accaduto, ma spontaneamente aveva stabilito subito un afflato di affettuosità verso il palcoscenico, onde, immediatamente, ciascuno degli interpreti si sentì riconfortato e sicuro.

Peppino ha esordito con una delle sue prime e più sicure commedie *Non è vero, ma ci credo*, scritta con quella vena sicura e quell'esperienza teatrale che, oltre alla pratica, gli provengono dalla sua natura napoletana, che tutto coglie e assimila dalla vita, di risibile e di drammatico, filtrandolo attraverso uno spirito schietto e scanzonato, ma sempre con un cuore grosso così, che concede indulgenza e comprensione ad ogni debolezza e difetto umani. Il teatro di Peppino si ricollega alla grande tradizione comica italiana, ma la sua modernità di intenzioni lo pone sul piano umoristico a volte esasperato fino alla disperazione drammatica. E' il momento quando il pubblico ride di più, ma un istante dopo partecipa col cuore a quella pena. La comicità di Peppino è irresistibile ed egli la sa dosare negli effetti con sicura tecnica, mantenendo sempre alto il livello dell'interesse e l'attrattiva del suo giuoco scenico. In questo lavoro di debutto, la storia è tipicamente napoletana e senza problemi: l'andamento e lo sviluppo si riallacciano direttamente alle più gloriose forme del « San Carlino », creato per divertire e mostrare l'abilità degli interpreti.

Di Peppino abbiamo già detto e sarebbe superfluo insistere sulla sua bravura e sull'originale tono della sua comicità innata; il cinema lo ha reso popolare e ognuno può figurarsi quale egli sia in scena. Ave Ninchi, salutata anch'essa al suo apparire da uno scrosciante applauso, ha ben mostrato la spontaneità sorprendente della sua recitazione, che l'ha collocata in primissimo piano tra le attrici caratteristiche del teatro italiano. Una gradevole sorpresa è stata la conoscenza di Luigi De Filippo, figlio di Peppino, il quale si è rivelato attore misurato ed efficace, chiaro nella dizione, oltremodo spigliato, dimostrando così, che « buon sangue non mente ». Graziella Maranghi, giovane promettentissima, già allieva dell'Accademia di Roma, è apparsa disinvolta e molto sicura di sé. Anna Maestri, attrice intelligente e versatile, ha composto una macchietta di cameriera molto gustosa ed esilarante. Ora potremmo scrivere « bene gli altri »; ma è doveroso, invece, nominarli, perché a tutti spetta il merito del grande successo di questo debutto: Federico Collino, Vittorio Donati, Ady Marzano, Aldo Allori, Pierino Bertello, Giorgio Kuru, Mario Maresca, Lia Rho, Maria Adelaide Zaccaria.

Un bellissimo successo.

Ugo Chiarelli

San Paolo del Brasile, 28 giugno 1956

La sciagura che ha colpito la Compagnia di Peppino De Filippo, con la improvvisa morte di Enzo Ardovino a San Paolo del Brasile, poche ore prima dell'esordio, è giunta immediata e terribile, appena dopo la recita. Ne siamo profondamente addolorati per il triste destino di questo Uomo ancora giovane e ben forte ed aitante nella persona, ucciso in un istante come fulminato. Ardovino era Uomo intelligente, buono, prezioso collaboratore che ha « lavorato per cinque e per tanti mesi », come Egli stesso ebbe a scrivere a Renato Perugia da Genova al momento di imbarcarsi sull'« Augustus », felice e sicuro del successo della tournée. Egli è purtroppo giunto fin davanti al sipario che avrebbe dovuto alzarsi anche sulla sua fatica poco dopo, ma non ha potuto vederlo aprirsi, non ha potuto avere la gioia di veder debuttare la Compagnia, non ha potuto dividere il successo con i suoi compagni. Tristissimo. Addio Ardovino.

■ *Questa cronaca teatrale di Vito Pandolfi, è in fondo al fascicolo perché giunta all'ultimo momento.*

Al Teatro Romano di Ostia antica, il 3 luglio 1956 è stata rappresentata l'« Alcesti » di Euripide. L'Istituto Nazionale del Dramma Antico ne ha curata la realizzazione.

ALCESTI RISORTA

*L'*Alcesti *di Euripide è tra le composizioni più varie e contrastanti nei loro elementi che si possano incontrare nella storia del teatro drammatico.*

Il prologo è mitologico: Febo chiarisce l'antefatto e poi sostiene un vivace battibecco con Tanato amministratore della Morte. Le scene successive si svolgono tra il coro, Admeto e Alcesti, per culminare con la morte di Alcesti: dolcezza e umanità sofferta e pudica contraddistinguono questo breve corso, che risulta di autentico pathos e ispira una profonda tenerezza per l'eroina (va detto che Olga Villi, dalla grazia così delicata e armoniosa, dagli accenti così sinceri e poetici, ha contribuito grandemente a creare questa interiore commozione). Interviene Ercole, e qui il dramma prende repentinamente l'aspetto di commedia, per quanto rimangano il dolore di Admeto e il lutto del coro a fare da contrappunto alla baldanzosa incoscienza dell'eroe. Forse l'attore Tino Buazzelli — di cui sono ammirevoli in questa interpretazione la prestanza della voce e la verità del dire — avrebbe potuto attenuare il lato buffonesco implicito nell'eroe, pur tuttavia mitologico? Dalla commedia si precipita nella macabra farsa, quando, nel corso del corteo funebre, Admeto si incontra col padre venuto a portare offerte in onore della morta, ed entrambi si rinfacciano con una crudezza che ci fa oggi rabbrividire, più che sorridere, di avere sacrificato Alcesti al proprio egoismo (Admeto consentendo che lei scendesse agli

inferi in vece sua, il padre rifiutando di assumere — sebbene in tarda età e quindi già prossimo a quel passo — il peso del sacrificio). Camillo Pilotto, il padre ci ha involontariamente condotto a un'eco comica: che la scena risulta comunque sgradevole e di dubbio gusto, per noi moderni, anche se contribuisce in modo decisivo ad approfondire la psicologia — e le debolezze — del personaggio di Admeto. Il corteo funebre riprende e termina il suo cammino: con un lamento in corale in cui il musicista Fiorenzo Carpi ha voluto rifarsi al lamento funebre mediterraneo, restituendone la melopea. Attraverso la divertente figura di un servo (interpretata con vera finezza e sensibilità da Giancarlo Tedeschi) Ercole viene a conoscere la reale situazione. Admeto lo aveva accolto e lo aveva festeggiato nascondendogli la morte di Alcesti per non rattristarlo, anteponendo al suo dolore il dovere di ospitalità. Gli aveva fatto credere che il lutto della corte fosse dovuto alla morte per un'estranea ospite occasionale. Il nostro Ercole bonaccione si commuove per tanta delicatezza, e decide di compiere un'altra delle sue fatiche, giacché c'è, e di tirar fuori Alcesti dall'Ade con sana violenza sportiva. Mentre quell'egoista di Admeto comincia finalmente a pentirsi e a piangere sul malfatto, assecondato dal saggio coro, Ercole compie la sua impresa (di cui siamo al corrente e che quindi ci annulla il valore drammatico delle lamentazioni di Admeto, a cui fra l'altro il giovane interprete, Sergio Fantoni, preso dall'enfasi, non sapeva dare naturalezza e verosimiglianza). Ercole fa ritorno affaticato ma sempre gioviale con Alcesti risorta (un'apparizione purpurea e dopo avere giocato per un poco all'enigma con Admeto, a cui fa credere di volergli affidare una sua conquista, gliela consegna sana e salva. Inni di felicità, clangori di trombe (ahimé, come convenzionali), il coro getta con effetto coreografico i segni del lutto, il corifeo conclude alla ribalta la vicenda col sermoncino d'obbligo.

Ignoriamo cosa ne pensino i grecisti, ma è certo che per lo spettatore odierno quest'opera si presenta assai ineguale, e artisticamente raggiunta solo nel personaggio di Alcesti. Nonostante gli alti e bassi, resta tuttavia assai gradevole nel suo svolgimento teatrale, la si segue con vero diletto. Va inoltre avvertito che in questo senso hanno agito due fattori positivi. Anzitutto il luogo dello spettacolo, l'Anfiteatro di Ostia che, così isolato e raccolto tra il mare e i pini, offre una suggestione singolare, forse unica, sia perché non vi si creano distrazioni possibili (se non qualche aereo che passa in alto con luci multicolori), sia perché l'acustica e la visibilità vi risultano perfette. Indubbiamente, per quanto meno illustre e carico di pondi storici, quest'Anfiteatro offre oggi assai migliori possibilità di spettacolo che non il Teatro Greco di Siracusa, rovinato nella sua acustica dalla distruzione di alcune casette che facevano da sfondo sonoro, e ormai assediato dai mille segni della civiltà moderna. Per incidenza notiamo quanto sia assurdo che gli spettacoli classici di Siracusa non vengano ripetuti qui (forse si teme che i romani, sapendo questo, non si rechino a Siracusa? Fosse vero! A Siracusa affluiscono soltanto stranieri e siciliani, quindi non ne deriverebbe alcun danno). La regìa di Salvini ha abilmente sfruttato il luogo della rappresentazione, e direi perfino il suo tono, inquadrandovi il lavoro di Euripide. Con luci ben distribuite il palcoscenico e il suo retroterra fatto di pini, di verde, di antiche colonne, assumono un aspetto fiabesco: «Alcesti» è divenuto una fiaba, a metà commovente, a metà umoristica, che ci suona familiare, e si fa intima. Salvini ha fatto uso con discrezione e con equilibrio di ogni elemento scenico: dalla musica e dai canti (interpretati con chiara dizione e sensibile musicalità da Alfredo Bianchini), dai naturali e quasi inavvertibili elementi scenici di Coltellacci, a qualche elemento coreografico (sfilate e atteggiamenti) alla delicatezza dei veli e dei costumi (anch'essi di Coltellacci) alla pacatezza dello svolgimento ritmico. Gli interpreti, come si è detto, hanno retto alla prova in genere bene, ma con qualche disuguaglianza, dalla forzatura al buttar via: in parte si trattava di elementi ancora immaturi. La soluzione del coro — diviso nei suoi elementi, in diverse battute affidate a ognuno dei coreuti — ci è parsa ottima, e ci sono state risparmiate fortunatamente le consuete e deboli esibizioni canore o mimiche. Però la formazione del complesso corale ci è sembrata piuttosto inferiore al compito. Questa volta la versione di Eugenio Della Valle — insigne grecista — non ci è sembrata sempre ispirata poeticamente: si rilevavano frequenti artificiosità, il verso non scorreva limpido e sicuro. D'altra parte, ben di rado si può accoppiare la padronanza filologica alla consuetudine poetica (perché il traduttore si fa inevitabilmente poeta). Le osservazioni che si possono compiere sullo spettacolo — dato il suo genere, sempre problematico — non infirmano però la raggiunta armonia e la legittimità della rappresentazione, dove rammodernamento e gusto arcaico, quasi pastorale, si sono fusi in modo equilibrato ed efficace, conducendoci a una immagine tenera e serena della beltà del sacrificio.

Vito Pandolfi

PERSONE

ENRICO PRAMPOLINI, scenografo, è morto a Roma il 17 giugno 1956. Nato a Modena il 20 aprile 1894, entrando all'Accademia di Belle Arti di Roma, nel 1912, aderì subito al Movimento futurista italiano, partecipando in seguito ai più importanti movimenti d'avanguardia.
Ha collaborato infatti con Tristan Tzara ed Hans Arp; nel '17, a Zurigo, al movimento dadaista; al « November Gruppe » di Berlino nel 1919; con Leger, Gleizes, Archipenko, alla « Section d'or » di Parigi e al Bauhaus di Weimar, con Gropius, Kandinsky e Klee, nel 1922; col gruppo olandese « Die Stijl » accanto a Van Doesburg e a Mondrian; e con quello « Die Abstrakten » di Berlino nel 1926; al « Cercle et Carré » nel 1930, a Parigi, dove l'anno dopo, con Herbin, Vantorgerloo e Arp fondava la associazione « Abstraction et Création », facendo parte in seguito dell'« Union des Artistes Modernes » di Parigi.
Su questa linea insistentemente si adoperò, antesignano tra gli astrattisti, impegnato in ricerche volte a cogliere nella materia, così mutevole e varia di forme, il valore timbrico del colore, entità cromatica cui rivendicava una sua autonomia, di fronte ai valori armonici del tonalismo.
Non gli mancarono i consensi, sia in Italia, sia all'estero. Ebbe infatti due premi di architettura a Parigi nel 1925, sei per la scenografia e il teatro, undici per la pittura cui fanno riscontro, oltre quattrocento esposizioni che l'hanno fatto conoscere in tutto il mondo, presente ormai con le sue opere nelle principali gallerie e collezioni italiane e straniere. Fu assiduo scenografo al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia.

GIGI LUNARI nostro corrispondente da Londra e collaboratore della nostra rivista, ha vinto un premio al concorso atti unici del Teatro minimo di Bologna, con la sua commedia *Giovanna*. Prima di lui è stato premiato, Flavio Bertelli con *S. A. l'uomo bianco*. Le opere concorrenti erano 134.

MAROTTA e B. L. RANDONE hanno raccolto, con il loro atto unico *Il malato per tutti*, il maggior numero di voti del « Teatro delle 15 novità » istituito da Maner Lualdi. La singolare Compagnia ha recitato in 31 città; le repliche complessive delle 15 commedie inserite nel cartellone, sono state 534; il numero totale delle schede, attraverso le quali gli spettatori hanno animato il referendum per l'assegnazione dei premi, è risultato di 198.000. Tutte le 15 commedie sono state replicate 20 volte; dopo la ventesima replica sono state sacrificate quelle che erano troppo lontane dai primi posti.
I primi sei riceveranno la coppa di oro « Theo Rossi di Montelera ». Oltre Randone e Marotta, al primo posto, gli altri classificati sono: *Resiste* di Montanelli (punti 1788,66); *La prova decisiva* di Soldati (punti 1728,76); *L'ispezione* di Vergani (punti 1197,79); *Aeroporto* di Campanile (p. 1050,47); *Ancora addio* di Calvino (p. 1009,29). Seguono nell'ordine al 7, 8 e 9 posto: Longanesi, Mangoni, Barzini.

ENZO LA ROSA, commediografo, è morto a Genova l'11 giugno 1956. Era nato a Marsala il 18 novembre 1884, figlio di un piccolo armatore. Esordì con un volumetto di poesia nel 1928; esordì nel teatro nel 1930 con *Martin Toccaferro* recitata da Govi. Dopo altre due o tre commedie varie, venne nel 1935 quella fortunatissima commedia *Colpi di timone* che Govi ha recitato migliaia di volte.

CESARE GIULIO VIOLA è stato nominato presidente della Giuria del Premio Napoli per il Teatro. Componenti: Ernesto Grassi, Eligio Possenti, Lucio Ridenti, Lorenzo Ruggi.

GASSMAN e SALVO RANDONE si sono accordati per recitare, durante la prossima Stagione *Otello* di Shakespeare. Randone reciterà solo in questo spettacolo scambiando la parte con Gassman a sere alternate. Iniziando Gassman, *Otello* e Randone *Jago*, andranno avanti la sera dopo e così alternati di seguito, Randone-*Otello* e Gassman-*Jago*. La traduzione è di Quasimodo. La Compagnia di Vittorio Gassman reciterà anche *Ornifle* di Anouilh, recitata a Parigi con Brasseur. Fanno parte della Compagnia, Anna Maria Ferrero, Maria Fabbri, Edmonda Aldini e Mario Feliciani. Esordio al Quirino di Roma.

GIULIO TREVISANI che nella sua intensa e varia attività di studioso, ha dedicato, da gran tempo, la sua attenzione alla storia del teatro dialettale napoletano, ha preparato, per incarico dell'editore Guanda, un'*Antologia del Teatro napoletano dalle origini*. Si tratta di un volume di oltre seicento pagine, che comincia dalle « farse cavaiole » e dai testi pervenutici del Cacciolo, del Braca, del Trinchera ed arriva — passando per il repertorio del San Carlino — a Di Giacomo ed alla scuola degiacomiana, e, poi, a Viviani e De Filippo. L'opera che è preceduta da un saggio introduttivo del Trevisani, sarà pubblicata in autunno.

Per la Casa di Riposo degli Artisti Drammatici

Abbiamo pregato i nostri amici della Casa Editrice Mondadori di far pervenire ai vecchi compagni dell'Istituto di Bologna dei libri di amena lettura. Precisiamo « amena » perché la Casa di Riposo ha una magnifica e ricca biblioteca (lascito Gandusio) di opere degne di una grande Biblioteca pubblica, ma è naturale che per gli ospiti di Bologna non è più il tempo né il caso di erudirsi e studiare. I libri dilettevoli sono quindi ricercati e, quelli che ci sono, ognuno di essi li ha letti tutti. Mondadori ha subito mandato un pacco con una trentina di volumi. Preghiamo gli amici Valentino Bompiani, Cappelli, Marino Parenti per la Sansoni e tutti gli editori che non abbiamo il piacere di conoscere, come pure i nostri lettori, di mandare direttamente alla Casa di Riposo, via Saragozza 236, Bologna, qualche piacevole e divertente libro.
E' naturale che, per divertirsi a leggere, i nostri ospiti di Bologna non pretendono libri intonsi ed immacolati.
Il dott. Lanari della « Zanichelli » di Bologna ha fatto personalmente dono di venti volumi della rivista *Epoca*.

■

Peppino De Filippo ha fatto pervenire direttamente a Bologna L. 50.000 per composizione di vertenza; il prof. Pio dal Fiume, 15.000 lire, introito di una piccola festa. Ringraziamo tutti con gratitudine. Diamo infine il modestissimo

Settimo elenco del tredicesimo milione

ATTORI DEL PICCOLO TEATRO DI GENOVA, a chiusura della Stagione	**L.**	**18.000**
ARMANDO ROSSI, per la Piccola Ribalta di Torino .	**»**	**5.000**
VITTORIO CALVINO, residuo di libri comperati presso di noi	**»**	**8.650**
	L.	**31.650**
Somma precedente	**L.**	**808.189**
Totale a tutt'oggi	**L.**	**839.839**

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

POZZI

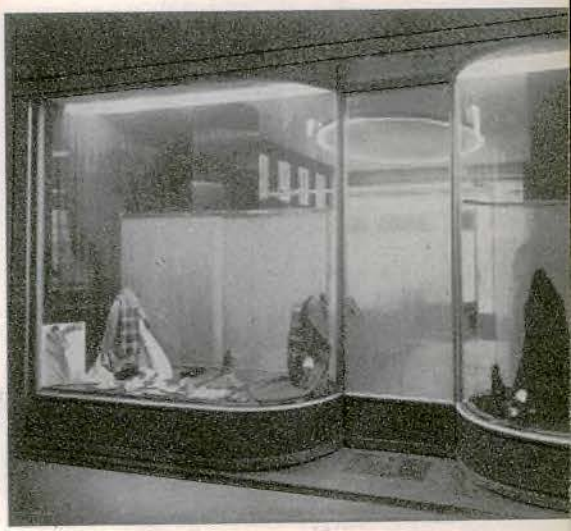
abbigliamento maschile

Possessore di dieci brevetti di fornitore Reale

Il punto di partenza del vestir bene

Creare fabbricare vendere, in Italia, è un problema: se risolto, può dare molta soddisfazione; se errato, affoga inevitabilmente. Perchè noi ci affanniamo, ma inutilmente, a parlare di industrializzazione in un Paese di artigianato. E molto spesso, trattandosi di moda, di artigianato artistico. Mettendo in valore le qualità degli italiani in fatto di eleganze, s'intende che tale privilegio non è esclusivo di chi compera, poichè uguale valore hanno le doti di chi crea fabbrica e vende. La cravatta, a maggior esempio, è il segno di distinzione dell'uomo: la cravatta è un indumento nobile e raffinato; nasce da uno squero, come si indica quel quadrato di tessuto di seta dal quale si possono ricavare due cravatte soltanto. Si dice squero perchè tutta la sua stoffa rimane nell'interno della cravatta, perchè non ha giunture, e lo spessore che se ne ricava permette di fare quell'ineguagliabile nodo che tutti tentano, ma senza capire nemmeno come è fatto. Non si tratta di virtuosismo individuale: è il dono stesso di una vera cravatta.

CLAUDIO TRIDENTI POZZI



Claudio Tridenti Pozzi ha pubblicato un elegante opuscoletto dal titolo L'Arte della cravatta, *destinato a coloro — e sono ancora moltissimi, per fortuna — che hanno dell'eleganza un concetto di dignità, gusto e personalità. L'autore di quelle note è la stessa persona che nel negozio « Pozzi » di Milano, al corso Vittorio Emanuele, noto anche a chi non vi è mai entrato, può avervi venduto una cravatta della quale vi ricorderete certamente perchè, fra le molte del vostro guardaroba, certo è la più bella.*

POZZI - ABBIGLIAMENTO MASCHILE - CORSO VITTORIO EMANUELE 31 - MILANO - TELEF. 70.08.87

È IN VENDITA

Continuando nell'appassionata e devota opera di Lucio Ridenti per il grande Maestro del Teatro, consenziente la ILTE editrice, è uscito il terzo volume delle critiche di Renato Simoni. Opera di cronaca, come Egli volle modestamente definirla, ma in effetti di cultura fondamentale per chi debba svolgere la sua attenzione, praticamente, ai primi cinquant'anni di teatro di questo Secolo. E' risaputo quanto fossero smaglianti e precise, sobrie ed incisive le critiche di Simoni che senza esitazione saranno collocate, per la storia avvenire del teatro italiano, accanto a quelle che ora formano testo per la Francia e dovute a Sarcey.

Questo terzo volume comprende le critiche degli anni dal 1927 al 1932, in settecento pagine, e riguardanti cinquecentocinquantasette commedie italiane e straniere. Un indice dei nomi — autori, attori, registi, scrittori —, come pure un indice delle opere, fanno di questa magistrale opera di Renato Simoni l'unico testo completo di consultazione che esista in Italia. Non può mancare a chi fa e si occupa di teatro; è necessaria a chi scrive, anche se non si occupa di teatro.

Il primo volume va dal 1911 al 1923; il secondo dal 1924 al 1926. I volumi formano collana e sono tutti uguali: carta, caratteri, rilegatura. Come già il secondo questo terzo volume costa 3800 lire.

Renato Simoni

Trent'anni di cronaca drammatica

Se non lo trovate dal vostro libraio, richiedetelo direttamente alla ILTE editrice in corso Bramante 20, Torino. Servitevi del c/c postale intestato alla ILTE n. 2-56, inviando L. 3800

ILTE | **INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE**