

43° ANNO - N. 368 - MAGGIO 1967

Sped. in abb. post. 4° Gruppo LIRE 500

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI





Tino Buazzelli e i giovanissimi nel carosello TV (12 e 22 maggio, 1, 11 e 21 giugno e 1 luglio) offerto dalla S.p.A. F.lli Barbieri, produttrice dell'**Aperol**, l'aperitivo poco alcolico, l'aperitivo di chi ha il senso della misura.

APEROL

Barbieri - Padova

LA PROSA ALLA RADIO NEL MESE DI MAGGIO

PER IL

Centenario di Luigi Pirandello

RUGGERO RUGGERI in « ENRICO IV » - Regia di EUGENIO SALUSSOLIA
(registrazione) Martedì 2 - ore 20,20 - Programma Nazionale

TURI FERRO in « IL BERRETTO A SONAGLI » - Regia Fricelli-Benedetto
Martedì 9 - ore 20,20 - Programma Nazionale

SALVO RANDONE in « LUMIE DI SICILIA » e « BELLAVITA »
Regia di Umberto Benedetto - Martedì 16 - ore 20,20 - Programma Nazionale

ALBERTO LIONELLO in « LIOLA' » - Regia di Andrea Camilleri
Martedì 23 - ore 20,20 - Programma Nazionale

RINA MORELLI e PAOLO STOPPA in « COSI' E' SE VI PARE »
Martedì 30 - ore 20,20 - Programma Nazionale

« LA BALENA BIANCA » di Massimo Dursi - Regia di Vittorio Melloni
Lunedì 1 - ore 20 - Terzo Programma

« TERNO SECCO » - Racconto di Matilde Serao
Adattamento radiofonico di Raoul Soderini - Regia di Ottavio Spadaro
Martedì 9 - ore 17,35 - Secondo Programma

« NOTTE CON GLI OSPITI » di Peter Weiss - Regia di Giorgio Bandini
Sabato 13 - ore 22,30 - Terzo Programma

« UNTERDENLINDEN » di Roberto Roversi - Adattamento di Giuseppe D'Agata
Regia di Flaminio Bollini - Lunedì 15 - ore 20 - Terzo Programma

« L'ISOLA DISABITATA » di Pietro Metastasio - Regia di Sandro Sequi
Sabato 27 - ore 22,30 - Terzo Programma

Lacourino



TEATRO SENZA BOTTEGHINO

Che vorrà dire? che non si pagherà più per assistere ad uno spettacolo? Forse, alla fine, questo riusciremo ad ottenere, secondo le "Strutture democratiche per un teatro democratico". Tema questo di un convegno del quale ora vi parleremo. Se gli spettatori non dovranno più pagare, la spesa globale la sopporterebbe la nazione? Così, fare teatro, diverrebbe il settore benefico dello Stato dai sei partiti, cioè dai sei volti, com'è il nostro Paese. L'avvio a queste considerazioni, dal convegno di cui sopra organizzato dall'Arcei, a Prato, il sabato e la domenica di mezzo aprile. I lavori di tale riunione hanno dato modo ai promotori di ribadire con "l'energia" necessaria (si capisce) "la propria caratteristica di istituzione unitaria", della quale fanno parte persone ed istituti appartenenti ai partiti di sinistra assoluti e moderati, " affinché siano messi in atto tutti gli sforzi per ottenere la presenza a teatro di un pubblico nuovo, popolare, su scala nazionale". Sempre ammesso, aggiungiamo, che il pubblico nuovo e soprattutto quello popolare voglia andare a teatro, ci tenga, lo desideri, visto che almeno per il momento dimostra largamente di preferire il televisore. L'Arcei aggiunge che "tal presa di posizione si faccia sentire quanto più possibile, nel quadro di tutto il teatro, e non come una presenza passiva di una classe — il proletariato — da educare e portare a teatro non come consumatore (ecco la faccenda che ci ha dato sospetto che non si voglia più far pagare lo spettatore) ma come presenza attiva, consapevole dei propri bisogni culturali e tesa alla ricerca di forme nuove, affinché il teatro nazionale non resti come è ancora in gran parte un lusso stantio, ma sia una attività feconda, progressiva". Una bella tirata, non c'è che dire; ad un comizio fa effetto. Ma vediamo.

Al convegno di Prato è stata esaminata la situazione del teatro italiano e su di essa si sono pronunciati vari signori, "appunto in vista della sua più radicale democratizzazione, della sua apertura verso la necessità dell'enorme pubblico potenziale che è il pubblico popolare, della sua trasformazione in teatro nazionale-popolare".

Ora bisognerebbe capire che cosa si intende ai giorni nostri, per teatro nazionale; perché se è espressione di costume, di sentimenti, di educazione, indagine, economia, ecc. allora si dovrebbero rappresentare gli autori italiani e non escluderli sistematicamente come un fardello inutile che, purtroppo, qualche volta, per via delle sovvenzioni stesse, occorre sopportare. Noi ci consideriamo invece un Paese a tendenza coloniale, tanto da indurre lo Stato, unico Paese in tutto il mondo, a sovvenzionare il teatro straniero.

MAGGIO 1967

DIREZIONE-AMMINISTRAZIONE-PUBBLICITA': ILTE (Industria Libreria Tipografica Editrice) Torino, corso Bramante, 20 - Telefono 693-351 - Un fascicolo costa L. 500 - Abbonamenti: Un anno L. 4600; semestre: L. 2400; trimestre: L. 1300 - Conto Corrente Postale 2/56 intestato a ILTE. Abbonamenti per l'Estero, con la spesa di raccomandazione postale di ogni fascicolo, obbligatoria: per un anno L. 6500; per un semestre L. 3300; per un trimestre L. 1700.

Collaboratori di questo fascicolo

Taccuino: *TEATRO SENZA BOTTEGHINO* ★ *Commedie: SESTO ATTO DELLA SIGNORA DALLE CAMELIE*, di Alessandro De Stefani ★ *UN GIORNO D'APRILE...*, di Aldo De Benedetti ★ *COINCIDENZA SECONDO BINARIO*, di Alberto Parrini ★ *DIAPASON ovvero L'ULTIMO PAZIENTE*, di Ermanno Carzana ★ *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): MARCEL LE DUC, LUCIO RIDENTI, FERNANDO GHILARDI, UGO RONFANI, CARLO MARIA FRANZERO, GIANFRANCO MENNINI, ANTON GAETANO PARODI, LUIGI FORNI, ENRICO BASSANO, GIOVANNI CALENDOLI, GINO DAMERINI, CARLO MARIA PENSA, EDOARDO BRUNO* ★ *Copertina: Proferio Grossi: "La signora dalle camelie, attuale"* ★ *Disegni di Sassu, Greco, Vespignani* ★ *Fotografie: Ciminaghi, Klaus Warwas, Maurizio, Photo Pic, Birgit, Lipnitski, Eduard Berger, Invernizzi, Archivio fotografico ILTE.*

Naturalmente accade — esempio recentissimo — che ci si gloria di rappresentare autori americani come primi in Europa. Avete capito che onore? Opere modeste, su un piano assolutamente di ordinaria amministrazione come “Un equilibrio delicato” di Albee, sono provvedute di un cast che rarissimamente un nostro autore può sognare, a meno che non si tratti della famiglia-reale-Patronigriffi-De Lullo & C. Ma si tratta come è noto di eccezioni. A “Un equilibrio delicato” si concede il cast di una Rina Morelli, bravissima straordinaria eccezionale, tanto che l'autore non potrebbe averla neppure nel suo Paese, come infatti non l'ha avuta per le pochissime settimane di repliche che la commedia ha tenuto a Broadway; un Paolo Stoppa meraviglioso, una Sarah Ferrati eccellente, ed altri ancora bravissimi attori, tutti condotti dal regista principe italiano di nome, ma tutto America ed Inghilterra fin nelle viscere, che i vari Albee se li spende come spiccioli. La commedia merita poca attenzione, ma gli attori sono formidabili quanto la regia, e potranno recitarla invece che poche settimane come al Paese dell'autore, anche un anno di seguito. Se basta. Infatti, la prima “ufficiale” — ma che sciocchezze — avverrà a Roma al Teatro Eliseo, mentre è già stata rappresentata dopo il rodaggio di Ferrara, Modena, Padova, ecc. a Genova e Torino, che ha un milione e trecentomila abitanti. E la Compagnia aveva ancora molte piazze da smaltire, anche in Sicilia, ma tutto si è fermato a Torino per incidente: Paolo Stoppa ha avuto uno strappo muscolare e non si è potuto malauguratamente più muovere. Comunque, com'era stabilito, la «prima» a Roma, in ottobre. Ma che significa questa ufficialità, se la critica è già apparsa su tutti i quotidiani, dopo la prima di Genova? Questa «dignità» romana, è un pallino, oppure una separazione?

Riprendiamo il convegno di Prato, dove sono state “elaborate anche proposte di emendamenti e modifiche dell'ormai famoso progetto di legge Corona”.

Non è la prima volta né l'ultima, noi compresi, che a quella ormai famosa proposta di legge si richiedono modifiche; sentiamo dove non va bene, secondo Prato:

1) “Formale abolizione dell'aggettivo drammatico nell'articolo uno, in modo che il riconoscimento del rilevante interesse pubblico si estenda a tutta l'attività teatrale, sotto qualsiasi forma si presenti, anche quelle nuove e nuovissime che esulano dai generi tradizionali”.

Crediamo si tratti di una legge per il teatro di prosa, come già formulata è quella della lirica, che se fosse estesa all'infinito, come si domanda, lo Stato dovrebbe allargare

tanto la borsa da farci stare dentro una balena. Ma questo non interessa, evidentemente, la "via democratica del teatro italiano".

2) "Che all'articolo due della proposta di legge sia aggiunto un paragrafo che specifichi come la legge stessa debba favorire lo sviluppo dei gruppi sperimentali e di ricerca". Ci sono già e fanno pietà. Con tutto ciò, coloro che avendo seri meriti ed essendo giovani dovrebbero entrare di diritto in questi esperimenti, (visto che le opere escono dalle ricerche dei vari concorsi con giudici esperti) non vengono ugualmente rappresentati, mentre si trastullano con i copioni di letterati matusa e no, che si sono accorti ora che esiste il teatro e lo vogliono fare, ma fare non sanno.

Esempio di autore giovane da rappresentare: Renato Mainardi, il primo della classe per i premi che ha ottenuto, ma per il quale il sipario non si alza sulle sue commedie. Noi ne abbiamo pubblicate due, eccellenti. In un'altra nazione, Mainardi sarebbe celebre da dieci anni. Sia chiaro: non abbiamo alcun interesse con questo autore; lo abbiamo conosciuto per cinque minuti dopo aver pubblicato la sua prima commedia (prima per noi). La citazione serve per almeno altri dieci autori della stessa età.

3) "Si chiede la modifica dell'articolo undici che riguarda le sovvenzioni, affinché il meccanismo della loro elargizione sia oggettivato al massimo, con un sistema di punteggi".

Oggettivo da oggettivare, oggettivismo, oggettività? Si intende forse allargare potenziare aumentare, visto che l'oggettivare è il rendere oggettivo; considerare ciò che è in noi, come fosse fuori di noi? (Palazzi).

Oltre al punteggio, il comma terzo dei desiderata, comporta anche la esplicita richiesta che "di Teatri Stabili se ne creino degli altri, molti altri". Siamo freschi. Ed intanto, continua, "quelli che ci sono aggiornino strutture e programmi, uscendo dall'immobilismo attuale: occorre che articolino le loro iniziative, promuovendo anche altre forme di spettacolo. Il loro apporto al pubblico, che ora è nella maggioranza dei casi equiparabile a quello di produttore e venditore da un lato, e consumatore dall'altro, venga modificato profondamente nel senso di un incontro e di una collaborazione democratici. All'interno di questi istituti bisogna venga instaurato un tipo di lavoro collettivo che faccia partecipi tutti dell'attività dell'Ente".

I direttori dei Teatri Stabili sono avvertiti.

Ed infine l'Arce, promotrice del convegno, "non intende limitare la propria funzione a quella di botteghino" (riecco il botteghino), "ma vuole entrare nel vivo del teatro nazionale".

A Prato si erano formate per queste discussioni, ben tre commissioni: esse si sono palleggiate tutto il teatro come a ping-pong, ed hanno concluso che avanzeranno la proposta che "il teatro sperimentale di ricerca sia equiparato con il teatro universitario". Ignoriamo agli effetti di che ed a quale livello, ma lo vogliono; cultura a parte si capisce.

Da tutto ciò emerge chiaramente il disinteresse per lo spettatore come libero cittadino privo di tessera di qualsiasi partito e pensante col proprio cervello, che si presenta al botteghino di un teatro e, pagando, chiede di assistere allo spettacolo che presume abbiano allestito proprio per lui. Almeno così dovrebbe essere. Quello spettatore potrà ascoltare, come è avvenuto in questa Stagione che sta per terminare, opere di Albee, Pinter, Shaffer, Obaldia, Saul Bellow, Anouilh, O'Casey, Osborne, Wesker, Neil Simon, Feydeau, Weiss, Beckett, Arrabal, Guy Foissy, Genet, ecc. (perché ci siamo seccati di elencarli tutti), autori rappresentati dalle Compagnie di prosa italiane, Stabili e no. E facciamo grazia dei classici, in quanto giusto ed indispensabili, da Shakespeare a Cecov, ad Alfieri, Pirandello. Goldoni, non ricordiamo. Forse converrà chiuderlo davvero il botteghino, ma non per la "via democratica del teatro italiano", ma per molte vie che si sono intersecate e confuse creando un labirinto.

*Per il teatro
della vita
ecco la vera
Signora dalle camelie*

La commedia di Alessandro De Stefani, che segue questa introduzione di Marcel Le Duc, è un'ironica quanto feroce appendice alla famosissima commedia di Dumas figlio « La Signora dalle camelie » scritta (al suo tempo) « che i fiori mortuari della cortigiana Maria Duplessis, amica dell'autore, non erano ancora diventati secchi ». Non si tratta, da parte di De Stefani, di appiccicare uno strascico ad una vicenda divenuta famosa, ma di un divertimento sul filo della parodia, quanto mai gustosa e piacevole. Per quanto la commedia non abbia alcun bisogno di essere riassunta tanto è nota da più generazioni, tuttavia questa introduzione, riporta a galla non inutilmente i personaggi della vicenda: quelli della vita e quelli della scena.

Dal ballatoio una prospettiva di porte aperte rivelava la squallida tristezza degli appartamenti abbandonati. Creature umane vi hanno vissuto, hanno conosciuto gioie, pene, amori, il tempo che scorre al riparo delle porte chiuse. Di tutto questo non rimane nulla: sembra che le correnti d'aria abbiano volatilizzato ogni cosa.

Nel quadro di una porta interna si stagliava la figura larga e massiccia di un uomo in redingote color prugna che sembrava immerso in un sogno. Le alte ciocche di capelli inanellati, che gli aureolavano la fronte, si muovevano al tentennare della testa. La stanza che l'uomo contemplava era vuota; solo le macchie più chiare sui muri indicavano la posizione dei mobili, che non avevano lasciato là altro che la loro ombra ed i loro fantasmi.

Dopo un lungo momento l'uomo si scosse dal suo fantasticare e fece qualche passo nell'appartamento, che non era molto grande, ma lasciava ancora indovinare di essere stato arredato lussuosamente per un soggiorno confortevole, piuttosto che per grandi ricevimenti. L'uomo, come ripreso dal suo sogno, tornò a fermarsi sulla soglia della porta.

« Era qui, dunque — mormorò — proprio

Maria Duplessis in un ritratto di Viénot: ispirò Alessandro Dumas figlio per il suo capolavoro « La Signora dalle camelie ». La Duplessis era nata nel 1824 e morì tísica nel 1847. ▶



*Ce n'était pas
encore la « Dame aux Camélias ».*



Alessandro Dumas figlio, al tempo della sua relazione con Maria Duplessis. Scrisse *La Signora dalle camelie* immediatamente dopo, e superate varie vicissitudini con la censura, la commedia fu rappresentata nel 1852 da Eugénie Doche, che fu attrice valorosa, ma rimase nella storia del teatro per quella particolare interpretazione. Nella prima foto in alto: la Doche con accanto Sarah Bernhardt che interpretò *La Signora dalle camelie* nel 1882.



Qui sopra ritratto dal vero di Maria Duplessis nel suo palchetto a teatro nel 1845.



Qui sotto, l'eccezionale Margherita Gauthier di Greta Garbo che, unica, attraverso lo schermo eternò la fama della *Signora dalle camelie* in tutto il mondo (1937).

Nella foto sotto alla Doche e alla Bernhardt, due altre celebri interpreti del fatale personaggio: furono Eleonora Duse ed Olympe Aymé Desclée. Più sotto, l'immagine a tre, sempre nella stessa parte, Ludmilla Pitoëff, Yvonne Printemps, Edwige Feuillère: gli anni delle loro interpretazioni si seguono di decennio in decennio, o quasi, rispettivamente 1925, 1934, 1940.

qui l'ho conosciuta. E' qui che per sempre si dirà che Alessandro Dumas figlio ha conosciuto la donna che s'era fatta del suo amore per le camelie una divisa ed una leggenda. Ma è pure qui che ha vissuto la sua ultima vicenda ».

Era il 3 febbraio del 1847, in pieno carnevale, a qualche giorno dal martedì grasso. Dal Boulevard de la Madeleine, sul quale si aprono le due finestre, salivano i rumori della festa, le grida di una folla che insegue la propria gioia. Tutta quella gente non era sola; ma lei, lei era sola, sola a ventitré anni di fronte alla grande avven-



tura. Già da qualche tempo la malattia l'aveva isolata in fondo al suo piccolo appartamento. Aveva chiuso la porta a vecchi, fedeli amici. Non poteva contemporaneamente sopportare la società e la miseria. Lei, Maria Duplessis, aveva dovuto vendere ad uno ad uno tutti i suoi gioielli. Alla sua morte non restavano, delle magnifiche « parures », che due braccialetti, una spilla di corallo, dei frustini e due piccole pistole intarsiate.

Quando il sacerdote, il vicario della Madeleine, la sua parrocchia, venuto a darle l'ultima consolazione, se ne fu andato, non le rimase accanto che la vecchia cameriera. Fuori intanto gli uscieri attendevano per portare via quanto ancora le restava.

Lentamente ora l'uomo discende dal mezzanino. Giunto al portone d'ingresso getta un ultimo sguardo al vecchio, sbiadito bando che annunzia la vendita, in seguito a morte, di mobili e « ricchi oggetti », al Boulevard de la Madeleine numéro 11. « Gli eventuali signori compratori sono invitati a visitare l'appartamento dove è esposto il mobilio ». Era questo avviso, veduto al ritorno dall'Algeria e dalla Tunisia, che gli aveva dato la notizia della morte della donna che aveva amata. Era venuto per vedere un'ultima volta i mobili di legno di rosa, testimoni dei nove mesi della sua breve felicità. Rivide anche gli abiti di Maria, che le donne si contendevano all'asta.

Era ritornato oggi, un'ultima volta, a vedere quell'appartamento ormai vuoto. Di Maria non gli restava più altro che la catena d'oro riposta nel fondo della tasca e che non aveva potuto fare a meno di comperare « per ricordo ».

Lentamente, tra l'indifferenza della folla del Boulevard de la Madeleine, Alessandro Dumas figlio sparì.

Nel mese di maggio il bosco di Saint-Germain è una cornice deliziosa per sognare e concentrarsi sui propri ricordi. L'albergo del « Cavallo Bianco » è una gita comoda per lavorare in prossimità di quei posti di meditazione: là Alessandro Dumas è venuto ad abitare. Il pensiero di Maria non lo ha abbandonato: ha portato con sé tutte le lettere che di lei ancora possiede, le ha rilette, ne evoca la figura col pensiero. Non è solo un rimpianto che lo agita; c'è dell'altro, cerca come una risposta ad un punto interrogativo. Chi era dunque

Maria Duplessis e da che cosa veniva il suo magico fascino?

Oggi, passeggiando di buon mattino per il bosco profumato, Alessandro Dumas non pensava più a tutta quest'avventura, e mentre lasciava vagare il suo spirito, bruscamente, gli parve di aver trovato la risposta alla domanda che tanto lo aveva assillato nei giorni precedenti, il fascino di Maria Duplessis, la sua singolare attrattiva, venivano dal suo mistero. Non c'era una sola Maria Duplessis, ce n'erano due, così come aveva due nomi, due volti, due anime.

Il bosco di Saint-Germain, del resto, sembra fatto per suscitare il ricordo di Maria, la cui prima caratteristica era di non chiamarsi Maria. Tutto è incominciato venendo qui un giorno di settembre del 1844. Alessandro, giunto a Saint-Germain per trovare suo padre, vi aveva incontrato il suo amico Eugène Déjazet. I due giovani erano molto legati: suo padre era scrittore, il grande Alessandro Dumas (che non era ancora « Alessandro Dumas Padre »), la madre del suo amico era una celebre attrice di teatro; entrambi vivevano nel mondo piacevole e libero degli artisti.

Alessandro ricorda benissimo, oggi, quel giorno lontano, il concatenarsi di quegli avvenimenti, in apparenza insignificanti e che ora sembrano guidati da un mago diabolicamente accorto, in vista dell'incontro serale. Ora, nella sua mente, la giornata si va ricomponendo... I due giovani avevano noleggiato dei cavalli, girovagato per il bosco ed avevano quindi fatto ritorno a Parigi. Là, sfaccendati, felici, stanchi di quella piacevole stanchezza che dà la vita all'aria aperta, decisi a ben finire una giornata così riuscita, si recarono al Teatro di Varietà.

Entrando in un bel teatro, rosso e oro come un albo di distribuzione dei premi, un ragazzo di vent'anni non può non provare una immediata ebbrezza. Tutto diventa più bello, in quell'atmosfera magica. Nel palco di proscenio della prima fila di destra era seduta un'adorabile creatura di vent'anni, dall'espressione indefinibile: un misto di ingenuità e di esperienza. Dumas l'aveva già veduta, però mai come quella sera gli era sembrata così bella, desiderabile, lontana e familiare, come se già avesse diviso con lei una vita anteriore. Ella cominciò a scambiare dei saluti con una giovane donna piuttosto robusta, che si trovava nel

palco di proscenio della balconata di sinistra.

Quando Dumas richiamò l'attenzione dell'amico, indicandogliela, questi non poté trattenere un'esclamazione di sorpresa: « Ma io conosco la donna alla quale fa dei cenni: è una modista che alloggia vicino al palazzo in cui abita quell'incantevole creatura ».

La strada era trovata, l'opportunità di un incontro non si fece attendere a lungo. Il legame durò nove mesi, fino al piccolo biglietto in data 30 agosto 1845; « Mia cara Maria, io non sono abbastanza ricco per amarvi come vorrei né abbastanza povero per essere amato come voi vorreste. Dimentichiamo dunque entrambi una felicità che sta diventandomi impossibile. E' inutile dirvi quanto io sia triste, perché sapete quanto vi amo. Addio dunque, voi avete troppo cuore per non comprendere la causa della mia lettera e troppo spirito per non perdonarla. Mille ricordi... ».

Mille ricordi sono molti, ma a piccoli colpi d'unghia possono occupare tutta una vita. Vi sono delle rotture, che si provocano così, senza sapere bene perché: il risultato più manifesto è che, alla persona che si credeva di non amare più, rimane vincolato un interesse dapprima mai provato. Alessandro Dumas cominciò in ogni caso a porsi delle domande sulla personalità stessa di Maria Duplessis. Sapeva poco della sua vita e del resto non se ne seppe mai molto. Scoperse tuttavia abbastanza presto che il suo vero nome era Alfonsina Plessis.

Era nata il 16 gennaio 1824 a Nonant, un piccolo villaggio dell'Orne. Suo padre si chiamava Martin Plessis. Figlio, a sua volta di una donna di facili costumi soprannominata « La Sporcacciona », era un figlio del caso, che portava nelle vene tutti i veleni dell'avventura e del piacere. Sua moglie, stanca dei maltrattamenti, s'impiegò, qualche anno dopo, come cameriera personale di una dama inglese, Lady Yarborough, e lasciò al marito il compito di allevare le loro due figlie: Delfina, la maggiore, ed Alfonsina.

Alfonsina, divenuta Maria, parlava poco della sua infanzia, tutto era orientato in lei a celare il passato. Può darsi fosse orgoglio, ovvero pudore. Alle volte, con i suoi amici, nei momenti di confidenza, alludeva al modo in cui, giovanissima, aveva

conosciuto gli aspetti più sordidi della vita. Suo padre stesso ve la spingeva, nella speranza di un magro guadagno. Alessandro Dumas s'era chiesto qualche volta se non vi fosse in questo atteggiamento un eccesso inverso: questi racconti ponevano una aureola patetica intorno alla sua figura. L'espressione pura, quasi infantile, che aveva conservato, sembrava contraddire queste esperienze, oppure dava loro, al contrario, un valore più sottilmente malizioso. Venuta a Parigi a quindici anni, vi aveva condotto la vita delle modiste delle quali aveva scelto il mestiere. La vita di bohème l'aveva accolta con il suo cameratismo, la sua rumorosa gaiezza, la sua vita in comune ed anche la sua solitudine. Al ballo Mabilie è facile incontrarsi, ma una vita grama separa con la stessa facilità. Tuttavia Maria Duplessis ha la fredda ed intima perseveranza che sovente contraddistingue quelli che non hanno avuto un'infanzia felice. Ma, come per i più grandi ambiziosi, il suo desiderio di aprirsi una strada nel mondo non si basa soltanto sull'ambizione. Ha quel pizzico di incoscienza e di leggerezza che si sarebbe volentieri portati a credere sapientemente controllate, tanto sono una protezione efficace: è pronta ad andare contro a tutti i divieti per ottenere quello che vuole, ma lei stessa sembra ignorarlo. Più che i risultati della conquista, è certamente la lotta in sé e per sé, che la attira.

Un brav'uomo, un oste, la toglie ben presto dal laboratorio e la sistema in un modesto appartamento, ma non passa molto che gli viene portata via da uno dei personaggi più brillanti di Parigi, il duca di Guiche, che la introduce al tempo stesso nelle più alte sfere della galanteria. Questo nuovo amico, pertanto, è di soli quattro anni maggiore di lei, che ne ha appena venti. Questa vita, pur così sregolata, conserva, in tutte le sue avventure, una certa grazia elegante. A ventiquattro e vent'anni la vita non è mai del tutto sordida.

Maria era allora di una bellezza affatto spirituale, molto fine, già un poco emaciata. Si diceva, tra i suoi intimi, che non avrebbe potuto servire da modella ad uno scultore.

Il grande scrittore Théophile Gautier, già celebre, la mostra all'apogeo della sua gloria: « Più di una volta agli " Italiens ", all' " Opéra " a tutte le rappresentazioni dove

è impossibile entrare, i parigini hanno sicuramente rimarcato, nel più bel palco del teatro, una giovane donna di squisita distinzione ed ammirato quel suo casto ovale, quei begli occhi neri, ombrati da lunghe frange, quelle sopracciglia dall'arco purissimo, quel naso dal taglio così netto, così delicato, quell'aristocratica figura che la consacravano duchessa per tutti quelli che non la conoscevano. La freschezza dei suoi mazzolini di fiori, l'eleganza dei suoi abiti, lo splendore dei suoi diamanti erano fatti per confermare questa opinione. Duchessa lo era, ma il suo ducato era nella Bohème ».

Innanzi tutto, la sua finta o forse reale indifferenza, esercitava lo stesso fascino che nasce da ciò che si chiama distinzione. Tanto di fronte al più raffinato intenditore di eleganza, come al più grossolano fornitore, il suo gusto di piacere, unito al suo forsennato narcisismo creavano un'atmosfera alla quale era impossibile resistere. Alessandro Dumas si ricordava i giorni in cui, per il suo fornitore di biancheria fine, reinventava tutti i giochi destinati ai principi. Si guardava allo specchio nella sua camera da letto rosa, vicino all'alcova di palissandro, con aria assente, lasciando scivolare distrattamente una spalla fuori dalla veste. La sua forza era precisamente nell'inventare ogni volta degli atteggiamenti sempre nuovi. Non vedeva il fornitore e può darsi che vedesse appena se stessa. Quello che la interessava erano i riti dell'eterna contesa tra l'uomo e la donna.

Quando si è impegnati nel gioco delle conquiste, non è tollerata alcuna insubordinazione: è necessario avere ai propri piedi il mondo intero. E Maria Duplessis era impegnata su di un sentiero senza fine. Gli uomini più in vista si contendevano i suoi favori ed ella, tanto più erano in vista, tanto più vi attribuiva un alto prezzo, consapevole di quanto valessero le grandi sottomissioni. Per uno che si arrendeva, tutta una regione celebrava la grandezza dell'impresa e si sentiva tentata ad imitarlo. Ma il fatto più notevole è che i vinti restavano suoi amici. L'anziano conte di Stackelberg, per esempio, benché ottuagenario e vecchio ambasciatore dello Zar al Congresso di Vienna, le resterà ammirabilmente fedele fino alla fine dei suoi giorni. Edoardo di Perregaux era un uomo alla

moda. Lo si vedeva pavoneggiarsi al Jockey e puntare forte. Il 21 febbraio 1846 invitò Maria ad un viaggio sorprendente: partirono per Londra dove, davanti all'ufficiale di stato civile della Contea di Middlesex, la sposò civilmente. Le dava così il suo nome ed il suo titolo: in cambio di un'unione affatto teorica ella diventava contessa di Perregaux.

Il matrimonio era pertanto impugnabile sia in Inghilterra che in Francia. Del resto gli sposi, al loro ritorno in Francia, si resero a vicenda la libertà. Il matrimonio inglese le permise in ogni caso di far apporre sulle portiere della sua vettura degli scudi blasonati. I suoi amici più intimi, i soli confidenti della sua vita, sapevano che a questo titolo, così spesso usurpato, ella aveva tuttavia pieno diritto. Ed è sotto l'ambiguo titolo di contessa du Plessis che venivano recapitate al Boulevard de la Madeleine le fatture e le note da pagare. La contessa de Perregaux, alias Maria Duplessis, alias Alphonsine Plessis, non aveva che ventiquattro anni ed aveva messo Parigi ai suoi piedi. Non aveva che ventiquattro anni e si avvicinava già alla fine dei suoi giorni.

Il teatro brucia rapidamente, come l'ambizione che, al pari del sogno, non è che un teatro. Maria Duplessis non aveva più la forza di continuare a recitare la sua parte di sposa o di amante. Lo stesso suo languore e quel distacco dalle cose, che avevano creato il suo fascino, derivavano in gran parte dalla malattia che la divorava: la tisi. Il legame che con l'infanzia aveva conservato, e che le aveva permesso di passare attraverso le situazioni più scabrose senza macchia, come un ermellino, esige dallo spirito una ginnastica invisibile, una tensione che resta segreta sotto la maschera della noncuranza e che comporta una delle più estenuanti fatiche dell'essere.

A ventiquattr'anni, Maria Duplessis, amante senza amore, ha bruciato molte delle sue energie; il 3 febbraio 1847 è stremata. Muore perché non ha più una ragione di vita.

Alessandro Dumas, nel bosco di Saint-Germain, dove tutto gli grida la festa della primavera, sa oggi che al di sopra del romanzo che si appresta a scrivere, Maria Duplessis è uno dei personaggi più appassionanti del grande teatro della vita.



Sesto atto della Signora dalle camelie

DI ALESSANDRO DE STEFANI

Persone:

GIULIO DORVAL	50 anni
ARTURO suo figlio	30 anni
BIANCA sua figlia	28 anni
MAIZERROY medico	40 anni
RAIMONDO AMIENS	60 anni

A Parigi nella primavera del 1852

(La scena rappresenta un salottino arredato con gusto — epoca 1852 —. Una porta, sul fondo, dà sull'ingresso. Un'altra a sinistra verso l'interno dell'appartamento. Sono in scena Arturo Dorval, di circa 30 anni, che ha appena finito di farsi visitare dal medico ed è ancora in maniche di camicia. Il medico, dottor Maizeroy, che lo ha visitato, sta rimettendo nella borsa gli strumenti che ha usato per la visita. Arturo dovrà apparire inquieto, nervoso, sovraccitato. Sono circa le 10 di una bella mattina di primavera).

ARTURO — Siete proprio sicuro?

MAIZERROY — Sicurissimo. Potete stare tranquillo.

ARTURO (*infilandosi la giacca*) — I polmoni?

MAIZERROY — A posto.

ARTURO — Tutti e due?

MAIZERROY — Tutti e due.

ARTURO — Perché io so come sono i medici. All'in-

teressato dicono sempre che tutto va bene, quando invece...

MAIZERROY (*scotendo la testa*) — No, no, caro Dorval: voi state meglio di me.

ARTURO — Il che non vorrebbe dir molto perché io non so come state voi.

MAIZERROY — Ma lo so io. (*Gli batte una mano sulla spalla*) La vostra è soltanto paura.

ARTURO — Prudenza. La tisi, lo dite voi, è una malattia contagiosa. Basta un bacio alle volte. E io baci ne ho dati molti a quella poveretta.

MAIZERROY — E' contagiosa, ma non sempre.

ARTURO — E i sintomi del contagio possono apparire anche a distanza di tempo? Di anni?

MAIZERROY — Qualche volta.

ARTURO — Per cui io non sono ancora al sicuro.

MAIZERROY (*sorridendo*) — Ma no. Non abbiate preoccupazioni.

ARTURO — E allora come spiegate il fatto che diminuisco di peso?

MAIZERROY — Di quanto?

ARTURO — Ogni giorno un poco. La bilancia non mentisce. Cento grammi al giorno.

MAIZERROY (*ridendo*) — Càspita!

ARTURO — In dieci giorni fanno un chilo.

MAIZERROY — E in un anno 36 chili.

ARTURO — Voi ci ridete. Ma non sono cose da prendersi alla leggera. Anche lei diminuiva sempre di peso. Non ci si bada, e una mattina ci si sveglia cadavere.

MAIZERROY — Aspettiamo quella mattina.

ARTURO — E la febbre? La febbre non è un'opinione.

MAIZERROY — Ma quale febbre?

ARTURO — Qualche lineetta verso sera l'ho sempre. Al mattino 36 e 2. La sera 36 e 5. Non vi dice niente, questo?

MAIZERROY — Non è febbre: è normalità.

ARTURO — Sarà.

MAIZERROY — Sentite: quando si hanno queste preoccupazioni, non si prende un'amante malata.

ARTURO — Io non sapevo, prima, che era malata.

MAIZERROY — O si impiegano le precauzioni del caso. Anche noi medici le prendiamo con i nostri clienti.

ARTURO — In amore è difficile prendere precauzioni. Comunque voi mi assicurate, sulla vostra parola d'onore, che io sono un uomo perfettamente sano?

MAIZERROY — Allo stato attuale, sanissimo.

ARTURO — Quindi anche idoneo a prender moglie?

MAIZERROY — Perché vorreste prender moglie? Voi?

ARTURO — Io sì. Sono libero. Ho 30 anni. Non mi sembra una cosa assurda.

MAIZERROY — No, no, ma...

ARTURO — Allora voi mi nascondete qualcosa. Badate che non patisco di accessi di tosse. O non è vero che sono tanto sano quanto affermate.

MAIZERROY — No, non è questo. Sano, siete sano.

ARTURO — E allora?

MAIZERROY — A rigore potreste benissimo sposarvi, ma voi siete Arturo Dorval.

ARTURO — E con questo?

MAIZERROY — Tutti sanno, o per lo meno molti sanno che quell'Armando Duval che è diventato popolare grazie alla *Signora dalle camelie* siete voi.

ARTURO — L'autore avrebbe potuto cambiare un po' di più il nome. Ma non vedo...

MAIZERROY — Sono andato anch'io al Vaudeville a vedere questo dramma che sta facendo furore. Tutti piangevano di commozione.

ARTURO — Lo so.

MAIZERROY — Non farebbe un bell'effetto sapere che Armando Duval, cioè voi, prende moglie.

ARTURO — Me ne infischio.

MAIZERROY — Cose che si dicono. Ma poi... Voi siete amico dell'autore, vero?

ARTURO — Di Dumas? Certamente. Sono stato io a raccontargli quella mia disavventura che poi lui, a modo suo, ha messo in scena.

MAIZERROY — Bella storia, commovente, la *Signora dalle camelie*.

ARTURO — La faccenda delle camelie l'ha inventata lui. O mi aveva capito male. A Maria piacevano le magnolie. Lui le ha fatte diventare camelie. Ma il resto, più o meno, è come glie l'avevo narrato io in un momento di depressione e di stupidità. Maria era appena morta.

MAIZERROY — Capisco.

ARTURO — La mia è stata un'idea balorda: ma in quei momenti... Tutto gli ho raccontato. Gli ho mostrato le lettere, i ricordi.

MAIZERROY — Ma gli avete anche dato l'autorizzazione di mettere in scena questa vostra storia?

ARTURO — In un certo senso, sì. Anzi sono andato alle prove, per dare qualche consiglio, qualche elemento di verità agli attori, che del resto non mi hanno ascoltato affatto. Quel Fetcher che fa la mia parte, ostinato come un mulo. E oltre tutto ha anche un po' di pancia che io non ho e non ho mai avuto.

MAIZERROY — Nella scena del gioco, « Quella donna io l'ho pagata », è bravissimo.

ARTURO — Quella è una scena che nella realtà non è mai accaduta. Io non gioco. E se avessi giocato e vinto non avrei mai buttato i miei soldi a quel modo. Ma Dumas ci teneva a quella scena, e mi sono rassegnato.

MAIZERROY — Ma allora, scusate, se avete autorizzato tutto e avete partecipato alle prove, prenderete una parte dei diritti d'autore...

ARTURO — Figuratevi se allora, in quello stato, potevo pensare... E poi Dumas mi offriva una percentuale assurda. Il dieci per cento di quanto avrebbe preso lui. Un avaraccio. Dopo, per fortuna, sono riuscito a strappargli il 30 %.

MAIZERROY — Il teatro è esaurito tutte le sere.

ARTURO — Sì: rende abbastanza. Non credevo tanto.

MAIZERROY — Allora a maggior ragione...

ARTURO — Io vado di rado a vedere il lavoro. Mi ridesta ricordi penosi. La Doche del resto non assomiglia affatto a Maria.

MAIZERROY — Margherita.

ARTURO — No: lei, la vera, si chiamava Maria, pace all'anima sua. Be', la Doche tossisce troppo in scena. Se ne sono lamentati anche i suoi colleghi. E sapete che questa Doche che ogni sera è chiamata venti volte alla ribalta, grazie a me...

ARTURO — E a Dumas.

MAIZERROY — Come volete. Invece di essermi riconoscente, mi tiene il broncio perché dice che ha perduto molti amici da quando la vedono sulla scena morire consunta.

MAIZERROY — E' una malattia di moda.

ARTURO — Tocchiamo ferro. A teatro, dicevo, ci vado di rado perché all'uscita è sempre la solita storia. Si è diffusa la notizia che quell'Armando

Duval sono io, che si tratta di una vicenda visuta, da me, e allora amici e conoscenti mi si affollano sempre attorno, con volti di circostanza. Mi stringono la mano e mi dicono: Coraggio! O mi battono sulla spalla mormorando: Poveretto, e scuotono la testa. Proprio come ai funerali. Una cosa esasperante.

MAIZEROTY — Però il 30 % è una bella percentuale.

ARTURO — Appunto per questo ho pensato che adesso potrei sposarmi.

MAIZEROTY (con un sobbalzo) — Con i soldi di quella disgraziata?

ARTURO — Come? Che c'entra?

MAIZEROTY — C'entra, c'entra. Fin che la fortuna di quella commedia dura, e pare che durerà un pezzo...

ARTURO — Speriamo. L'hanno chiesta anche dall'estero.

MAIZEROTY — ...voi vivete alle spalle di Margherita, o Maria, se preferite.

ARTURO — Alle spalle?

MAIZEROTY — In un certo senso siete suo mantenuto.

ARTURO — Proprio lei mantenere qualcuno!

MAIZEROTY — Anche nella commedia, mi pare...

ARTURO — Altra cosa che ci ha ficcato dentro Dumas. Maria non aveva mai venduto niente per me, quando vivevamo assieme.

MAIZEROTY — Comunque, se da viva non l'ha fatto, per quanto forse c'è più da credere a Dumas che a voi, lo fa da morta: vi mantiene. E voi pensereste di tradirla approfittando della sua generosità?

ARTURO — Involontaria.

MAIZEROTY — Fin che volete, ma autentica. Il fatto esiste. E vi pare che un Armando Duval, eroe di una storia così patetica, oggetto di un amore così profondo, e che dovrebbe rendervi orgoglioso, possa sposarsi banalmente con una chissà chi?...

ARTURO — Dora. Si chiamerebbe Dora. Graziosa. Anche piuttosto ricca. Famiglia ineccepibile. Educazione perfetta. Salute ottima. Conosce tre lingue. Suona il pianoforte.

MAIZEROTY — Vedo. E ne siete proprio innamorato?

ARTURO — Be', quasi. Non è una passione travolgente. Capirete che quando si tratta di cose serie si procede con riflessione. Mi piace quanto basta per sposarla.

MAIZEROTY — Temo che tutti i salotti di Parigi vi chiuderebbero le porte.

ARTURO — Per quel che m'importano i salotti di Parigi!

MAIZEROTY — Se ne può dire tutto il male che si vuole, ma standone dentro, non fuori, se no potrebbe sembrare ripicca. (Si sente il suono di un campanello).

ARTURO — Scusate: sono solo in casa.

MAIZEROTY — Ma io me ne vado.

ARTURO — Aspettate un momento. (*Esce dal fondo e ricompare subito dopo con Raimondo Amiens, un uomo distinto, di una certa età, vestito correttamente di scuro.*)

RAIMONDO (*mentre entra, ad Arturo*) — Mi fa piacere vedervi in ottima salute, signor Dorval.

ARTURO — Davvero, vi sembra che la mia salute?...

RAIMONDO (*avanzando*) — Un fiore.

ARTURO — Scusate, ma io non ricordo... (*Presentando*) Il dottor Maizeroy.

RAIMONDO (*con un lieve cenno del capo*) — Conosco anche lui.

ARTURO — Ma voi?...

RAIMONDO — Eh già: non potete ricordarvi di me. Montmartre.

ARTURO — L'indicazione è un po' vaga.

RAIMONDO — Sono il guardiano del cimitero di Montmartre. (*Breve pausa ed imbarazzo*) Vi ho visto spesso, a suo tempo. Venivate a portare dei fiori.

ARTURO (*tagliando corto*) — Ah, capisco.

RAIMONDO — Poi siete venuto meno spesso, e poi non vi ho veduto più, da molti mesi.

MAIZEROTY — Succede sempre così.

RAIMONDO — Appunto. Ma le camelie ci sono egualmente sulla tomba 1018.

ARTURO — Ah sì?

RAIMONDO (*che è sempre rimasto in piedi*) — Sì.

ARTURO — Evidentemente non ero il solo... (*S'interrrompe*) Ma la vostra visita, signor...

RAIMONDO — Amiens. Posso sedere?

ARTURO — Prego. Scusate. (*Indica una sedia a Raimondo che siede.*)

RAIMONDO — Si tratta di un'incombenza piuttosto delicata.

ARTURO — Il dottore è un amico.

MAIZEROTY — Io me ne vado.

ARTURO — No, no: in fondo siete più in confidenza voi di me coi cimiteri.

MAIZEROTY (*dopo avere consultato l'orologio*) — Va bene: ho un po' di tempo.

RAIMONDO — Pochi malati?

MAIZEROTY — Pochi.

RAIMONDO — Lo so: anche da noi, pochissimo lavoro.

ARTURO — Siete venuto per Maria?...

RAIMONDO — Duplessis. La 1018. Vedeste che splendide camelie le portano ogni giorno.

MAIZEROTY — Il successo del dramma.

ARTURO — E questo è un inconveniente?...

RAIMONDO — No, no: fiori e tombe sono sempre andati d'accordo. Ma forse anche questa premura, questo ricordo possono aver ferito...

MAIZEROTY — Gli altri morti?

RAIMONDO — Per carità. I parenti degli altri morti, sepolti lì, tutt'intorno al 1018, e che sono molto meno zelanti. Ma forse non è proprio per i fiori, o non soltanto per i fiori che è accaduto...

ARTURO — Che è accaduto?

RAIMONDO — Ci sono molti morti distinti in quella zona. Il 1015 per esempio è un duca.

MAIZERROY — Era.

RAIMONDO — Il 1019 è la moglie di un generale. Non faccio nomi, per discrezione professionale. Ma sono ben chiari sulle lapidi.

ARTURO — Ancora non capisco.

RAIMONDO — Questi defunti di rango, o meglio i loro parenti sopravvissuti hanno ritenuto che... insomma la presenza di quel 1018 potesse turbare...

MAIZERROY — I sonni dei congiunti di rango.

RAIMONDO — Press'a poco. Ed è stato deciso, su richiesta dei locatari interessati, di trasferire la salma del 1018 in altra parte dello stesso cimitero.

ARTURO — Trasferirla? Ma è assurdo.

RAIMONDO — La locazione del 1018 era soltanto per dieci anni. I richiedenti hanno acquistato un piccolo terreno isolato a nord est, in un posticino tranquillo, con alti alberi che spandono un'ombra veramente deliziosa. Essa si troverà benissimo.

ARTURO — Sì, Maria amava gli alberi, la campagna, ma...

RAIMONDO — Terreno a perpetuità, questo, quindi senza pericolo di ulteriori trasferimenti.

ARTURO — E questa gente avrebbe fatto questa spesa per...

MAIZERROY — Perché sono borghesi...

RAIMONDO — Anche aristocratici.

MAIZERROY — Aristocratici borghesi che piangono sulla sorte di Margherita, a teatro, ma non vogliono vicina nel cimitero quella Maria dal passato discusso.

ARTURO — Morta!

MAIZERROY — Ma della quale si parla ancora.

ARTURO — Troppo.

MAIZERROY — Prendetela col vostro amico Dumas. La commedia.

ARTURO — Ma io che c'entro con tutto questo?

RAIMONDO — E' per la traslazione della salma.

ARTURO — Che? Dovrei provvedere io?

RAIMONDO — No, no. E' stata chiesta l'autorizzazione dei famigliari della defunta. E la sorella che vive in provincia l'ha concessa pur che non ci siano spese a suo carico.

ARTURO — E allora fate questo trasferimento.

RAIMONDO — Non basta l'autorizzazione della famiglia. Occorre anche il riconoscimento formale. Insomma di un testimonio.

ARTURO — E chi volete che ci sia nella tomba? Un'altra?

RAIMONDO — Disposizioni di legge. Il feretro verrà aperto. E qualcuno che la conosceva bene deve certificare che si tratta proprio di Maria Duplessis.

ARTURO — E siete venuto da me per?...

RAIMONDO — E' stata la sorella stessa che, non potendo venire a Parigi, ci ha fatto il vostro nome come della persona più indicata. E allora sono qui per prepararvi. Sarebbe per domattina alle otto. Ci sbrigheremo in pochi minuti.

ARTURO — Ma è pazzesco. E poi quella poveretta sarà irriconoscibile.

RAIMONDO — Comunque qualcosa rimane sempre che serve per l'identificazione.

ARTURO — E io dovrei guardare quei resti?...

RAIMONDO — Un istante. Basterà un'occhiata. E' una semplice formalità.

ARTURO — Rifiuto.

RAIMONDO — Ma è necessario.

ARTURO — Non sono il solo che la conoscesse. Posso darvi una lista, e anche numerosa, di uomini che possono identificarla quanto me, e forse meglio.

MAIZERROY — Questo non mi sembra bello da parte vostra. In fondo è come se vi chiedesse un ultimo favore.

ARTURO — Ma, dottore, rendetevi conto: uno spettacolo atroce. Sarebbe spaventoso.

RAIMONDO — I capelli, per esempio, in genere si conservano benissimo per molti anni.

ARTURO — Finitela. Ho detto di no. Rifiuto. Nessuno mi può obbligare.

RAIMONDO — La porteremo in mezzo al verde. Sarebbe isolata. Anche per chi volesse venire a portare le solite camemie sarebbe meglio.

ARTURO — La mia salute non mi consente questo rischio.

RAIMONDO — Ma voi...

ARTURO — Sto male. Come vedete avevo fatto venire il dottore proprio per questo. Un'emozione del genere potrebbe aggravare il mio stato.

RAIMONDO — Sarà presente anche il prefetto.

ARTURO — Impossibile. Andate a sollecitare Dumas. La conosceva anche lui. E forse oggi ha dei doveri maggiori dei miei nei riguardi di quella poveretta.

RAIMONDO (*prendendo nota*) — Dumas, avete detto?

ARTURO — Sì: lo scrittore Alessandro Dumas. Andate al teatro Vaudeville. Lo troverete certamente lì. Alla cassa, per il quotidiano controllo.

RAIMONDO — Se voi proprio non...

ARTURO — Io non! Sono una persona sensibile e so che non resisterei davanti a spettacoli del genere.

RAIMONDO (*intascando il suo libro di note*) — Non ho molta famigliarità con i teatri. Ma se voi mi assicurate...

ARTURO — Dumas viene. Riconosce e firma. Soprattutto se vi riesce di convocare qualche giornalista, Dumas si precipiterà. Ma non ditegli che vi ho mandato io. Ditegli soltanto che, dato il grande esito della sua commedia, avete pensato... Sarà lusingato.

RAIMONDO (*prendendo congedo*) — Allora scusate il disturbo. E se per caso tornate al cimitero sarò lieto di indicarvi il posto della nuova tomba.

ARTURO — Ecco.

RAIMONDO (*a Maizeroy*) — Al piacere, dottore. (*Raimondo ed Arturo escono dal fondo: subito dopo Arturo rientra.*)

ARTURO — Il solo pensiero che...

MAIZEROY — In fondo vi capisco. Non sarebbe stata una cosa allegra per voi. Rivedere in queste condizioni, la persona con la quale avete trascorso tante ore di intimità...

ARTURO (*cadendo a sedere*) — Vi prego.

MAIZEROY (*tornando a consultare il proprio orologio*) — Ma ora bisogna proprio che vada.

ARTURO — Scommetto che mi è aumentata la febbre.

MAIZEROY — Non fissatevi.

ARTURO — Voglio misurarla. (*Va per prendere il termometro, ma il dottore gli interrompe il gesto.*)

MAIZEROY — Non ve lo permetto. E, sentite a me, buttate via quel termometro. E' una tentazione che vi fa male. Vi saluto e spero che non mi farete più chiamare per niente come questa volta.

ARTURO — A proposito quanto vi devo per la visita?

MAIZEROY — La tariffa per le visite a domicilio sarebbe di dieci franchi.

ARTURO — Dieci franchi? Ma io ve ne darò di più. (*Va a prendere da un cassetto alcuni biglietti che porge a Maizeroy*) Eccovi tre poltrone per il Vaudeville. Costano 5 franchi l'una.

MAIZEROY — Ma io ho già visto lo spettacolo.

ARTURO — Lo tornate a vedere. (*Riaccompagnandolo*) Oppure vendete i biglietti a qualche amico. Ci fate un guadagno. (*I due sono usciti dal fondo. Si sentono varie voci come se, mentre usciva il dottore, altri stesse sopraggiungendo. Infatti Arturo rientra con Bianca, sua sorella, di poco più giovane di lui. E' una bella donna, molto elegante, vestita di chiaro.*)

BIANCA — Perché c'era qui il dottore? Non stai bene?

ARTURO — Lui dice di sì. Un controllo.

BIANCA (*guardandolo*) — L'aspetto è buono.

ARTURO — Oh l'aspetto. Del resto è vero: a te lo posso confessare. La mia più che altro è paura.

BIANCA — Paura di che? (*Essa siede.*)

ARTURO — Sai anche tu che quella malattia è contagiosa.

BIANCA — Quale malattia?

ARTURO — Quella di cui è morta lei.

BIANCA — Ah, la tua passione! Sì, sì: è contagiosa.

ARTURO — E lo dici con quell'indifferenza?

BIANCA — Non ho nessun amico malato di quel male.

ARTURO — Ma si tratta di me, non di te. Io, con lei, sono stato imprudente: non ci pensavo.

BIANCA — Ma oramai è passato molto tempo...

ARTURO — Pochi anni. A volte questa malattia cova dentro, a lungo. Me l'ha confermato anche il dottore.

BIANCA (*giocherellando col suo parasole*) — Se davvero aveva tanta smania di sacrificarsi per il tuo bene, quella donna avrebbe dovuto tenerti lontano dalla sua tosse, subito, agli inizi.

ARTURO — A volte me lo ripeto anch'io: ma ora. Tardi.

BIANCA — Se il dottore...

ARTURO — Assicura che i miei polmoni sono in condizioni perfette.

BIANCA (*dopo una breve pausa*) — Io, quella donna, non l'ho mai conosciuta. Ma ne sono sempre stata curiosa. Per questo sono andato a vedere al Vaudeville la tua commedia.

ARTURO — Oh, mia!

BIANCA — Era proprio così?

ARTURO — Non completamente. Per esempio Dumas ha ommesso i suoi capricci.

BIANCA — Ne faceva?

ARTURO — Eh sì: spesso. Poi era d'umore molto più mutevole. Non sapevi mai la sera, come essa sarebbe stata la mattina dopo.

BIANCA — E in amore? Molto esperta?

ARTURO — Soprattutto molto esigente.

BIANCA — Non riesco a immaginarla.

ARTURO — Hai pur visto il suo ritratto. (*Fa un cenno verso l'alto.*)

BIANCA — I ritratti non mi dicono molto. Era molto bella?

ARTURO — Sì.

BIANCA — Si truccava molto?

ARTURO — Abbastanza: anche perché era molto pallida di carnagione.

BIANCA — Si truccava più di me?

ARTURO — Questo no: un po' meno.

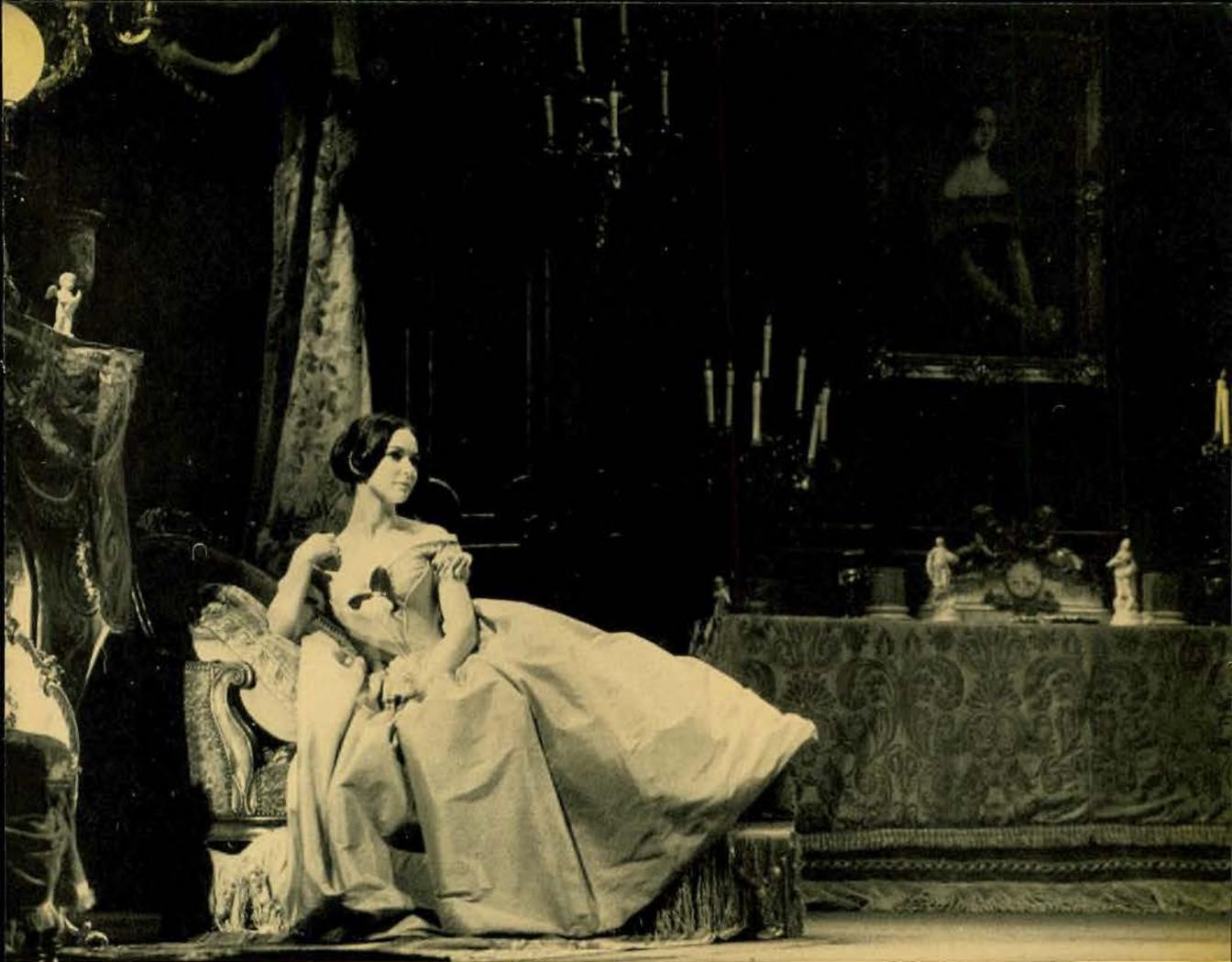
BIANCA — E tu l'hai amata davvero molto?

ARTURO — Che domande! Moltissimo.

BIANCA — Ma l'hai amata tanto perché era lei, bella, capricciosa, o perché aveva quel suo passato?

ARTURO — Non so. Non me lo sono mai chiesto.

BIANCA — Allora è naturale che non te lo chiedessi: ma ora, a distanza, a mente calma, rifletti. Non era quell'aureola di peccato che te la rendeva più seducente? (*Arturo non risponde*) Noi, che siamo



La più recente e clamorosa rappresentazione della *Signora dalle camelie* è quella realizzata dal regista Franco Zeffirelli a New York nel 1963, interprete principale Susan Strasberg che se oggi ha conteso l'Oscar alla Taylor, tuttavia nel 1963 aveva il solo dono della giovinezza. Zeffirelli puntò proprio su quell'incanto e staccando Margherita Gauthier dalla sua cornice antica, ne fece una «ragazzina» corrotta dalla società, ma fondamentale pura, come di Armando fece un giovane soltanto privo di denaro. La rappresentazione fu splendida come cornice, insufficiente per il resto. Evidentemente non si possono toccare i grandi tabù. Nella fotografia sopra: Susan Strasberg.



Susan Strasberg con Frank Silvera nella parte di Duval padre. Nella foto a destra, la Strasberg, Margherita-Lolita, con John Stride, nella parte di Armando.





Nella foto a sinistra, il nostro regista Franco Zeffirelli alle prove di « The Lady of the Camellias » a New York, nel 1963, con i suoi due giovani attori prescelti per la interpretazione della famosa commedia: Susan Strasberg e John Stride. A quell'epoca il nostro corrispondente Giosè Rimanelli, professore all'Università di Yale, scrisse nella sua cronaca: « Freddamente stravolti, ma anche un pochino vergognosi, usciamo dal Winter Garden, dove Franco Zeffirelli ha prodotto, disegnato, allestito e diretto (servendosi di un testo teatrale attribuito a Giles Cooper e Terrance MacNally) la vecchia " Signora dalle camellie " del giovane Dumas. Franco Zeffirelli è un uomo di talento. Allevato alla scuola di Visconti, la sua preoccupazione pare sia quella di riesumare, riallestire, riverenicare, da vecchie muffe (com'è " La Signora dalle camellie ") e vecchi preziosi (com'è " Romeo e Giulietta "); egli intende ancora suggerire qualcosa allo spirito disincantato moderno. Qualche volta Zeffirelli ci azzecca, qualche volta salta addirittura la palizzata. Zeffirelli è un uomo giovane. " Romeo e Giulietta ", che lo scorso anno egli portò a New York con la Compagnia dell'Old Vic, offrì una misura del gusto e delle possibilità dei cuori giovani. Il testo era immortale. Anche se aggiornato e ripulito, Shakespeare era sempre là. Zeffirelli, quando si imbarca in compagnia di grandi, se non può aumentare la loro statura, riesce tuttavia ad illuminare la sua opera di rappezzatore. (N.d.R., in questi giorni abbiamo visto il suo film " La bisbetica domata "). Ma con " La Signora dalle camellie " Zeffirelli si è ficcato in un pasticcio sentimentale e ormai maleodorante che nemmeno i suoi bei costumi, le sue luci discrete, la presenza di attori giovani riescono più a far digerire. Questo spettacolo è un " flop ". Nemmeno le scene divise dallo Zeffirelli con la tecnica cinematografica del " flash back ", aiutano; anzi stancano. Il linguaggio è spesso volutamente osceno, spesso è solo sentimentale. Margherita,

conosciuta dal pubblico attraverso il romanzo, la commedia e il film, è una giovane e graziosa prostituta, mentre Armando Duval è un giovane provinciale ingenuo e fantasioso. Una produzione del genere non si giustifica anche se riconosciamo che Zeffirelli nelle sue intenzioni ha voluto dire qualcosa. Ma gli americani non possono capire: essi non conoscono il romanticismo. Per gli adulti americani il sesso è " flun ", è divertimento, e perciò si paga. Gli adulti americani conoscono solo questa forma di amore. Noi crediamo che Zeffirelli non abbia voluto presentare al pubblico una nuova sofisticata Lolita, ma una nuova vulnerata sfumatura di Giulietta. Molto bello, ma questo non è venuto fuori ». Nella foto sotto: Susan Strasberg è con l'attore Loo Antonio.



di un altro mondo, siamo sempre curiose di sapere che cosa hanno le donne di quel genere per sedurre e tenere legati gli uomini.

ARTURO — Non saprei dirti.

BIANCA — In fondo però, quella poveretta doveva essere, malgrado tutto, o terribilmente ingenua o terribilmente stupida.

ARTURO — Perché? Non era una cima. Aveva avuto un'educazione molto sommaria. Scriveva con errori d'ortografia.

BIANCA — Questo non c'entra. Quando nostro padre è venuto a farle quella patetica scena perché il tuo comportamento con lei dava scandalo a Châteauroux... in provincia... e lei l'ha creduto, cosa che nessuna persona di buon senso avrebbe creduto...

ARTURO — Non era vero?

BIANCA — Figuriamoci. Be', quando papà le ha fatto quella intemerata, e le ha detto che da noi si mormorava... e che... (*Essa sorride*) Il mio matrimonio con Enrico era pregiudicato...

ARTURO — Che hai da ridere?

BIANCA — Niente: ma sarebbe bastato che voi due continuaste a vedervi in segreto, come avrebbero fatto tutte le persone sensate. Lo scandalo, il preteso scandalo, sarebbe cessato e voi due avreste potuto continuare ad essere clandestinamente felici. No? Io almeno avrei fatto così. E a lei questa idea invece non è nemmeno passata per la testa.

ARTURO — Si vede che lei non era alla tua altezza.

BIANCA — Il male doveva, dai polmoni, esserle salito al cervello. Quando papà è venuto a riferirci, a Châteauroux, che fra voi due tutto era finito, né io né Enrico vi avevamo creduto, ma oramai niente più da fare. (*Sospira*) Avevamo scelto quel pretesto, sbagliato, per mandare a monte il progettato matrimonio, e oramai dovevamo chinare la testa e rassegnarci.

ARTURO — Come? Non volevate sposarvi?

BIANCA — Per carità. Non te l'ho mai detto perché non avrebbe più servito a niente. Era una vecchia promessa fatta al capezzale della mamma morente e che contava tanto su questo matrimonio. Ma io non amavo e non ho mai amato Enrico.

ARTURO — E allora?

BIANCA — Allora ci eravamo messi d'accordo nell'affermare che la tua condotta con quella donna, a Parigi, condotta della quale avevamo sentito vagamente parlare, impediva davanti alla timorata gente di Châteauroux il nostro matrimonio. Abbiamo gonfiato la cosa, e così credevamo di essere a posto e di avere sciolto la promessa. Io libera. Enrico libero. Chi poteva pensare che papà prendesse la diligenza, venisse a Parigi, andasse a supplicare la peccatrice, e soprattutto che questa accettasse di rinunciare a te? E invece... Caro, secondo me, quella donna non doveva tenerci troppo a te.

ARTURO — No: questo non è vero. Si è sacrificata con la morte nel cuore. Non hai visto come tutti piangono a teatro a questa scena?

BIANCA — Perché è bello credere a pazzie di questo genere. Vedere qualcuno che fa quello che nessuno farebbe nella vita è sempre commovente. Ci fa sentire migliori.

ARTURO — Ti giuro che Maria...

BIANCA — Su, su, non essere ingenuo anche tu, ora. Quello che è stato è stato. (*Breve pausa*).

ARTURO — E adesso il tuo matrimonio con Enrico come va?

BIANCA (*alzando le spalle*) — Come vuoi che vada? Come si prevedeva. Lui vive nella sua tenuta, va a caccia di lepri e delle figlie dei suoi fattori. Io me ne sto più che posso a Parigi. E facciamo finta di andare d'accordo. A distanza: l'unico modo possibile per tenere in piedi un'apparenza di matrimonio. Ah, quella tua Maria non ha proprio avuto la mano felice. In niente.

ARTURO — E' morta.

BIANCA — Mi auguro che non siano state le maledizioni che le abbiamo mandato io ed Enrico ad abbreviare la sua vita.

ARTURO — E papà che dice di questa tua situazione?

BIANCA — Papà non s'accorge di niente, come sempre. A proposito lo vedi spesso?

ARTURO — Papà? Io non vado a Châteauroux da mesi.

BIANCA — Ma lui viene a Parigi.

ARTURO — Da me non s'è fatto vedere.

BIANCA — Infatti non viene a Parigi per te. Né per me.

ARTURO — E per chi?

BIANCA — Stamattina sono venuta a trovarti proprio per questo. C'è una donna nella sua vita.

ARTURO — Ma no: scherzerai. Una donna nella vita di papà?

BIANCA — Sì.

ARTURO — Alla sua età?

BIANCA — Non è vecchio.

ARTURO — Che donna? Sai chi sia?

BIANCA — Vagamente. Pare sia una del genere della tua Maria. Si vede che in famiglia avete gli stessi gusti.

ARTURO — Una donna dal passato?...

BIANCA — Già: passato recente. Giovane. Più giovane di me. E anche bella, a quanto dicono.

ARTURO — Il colmo! Tisica anche lei?

BIANCA — No: pare che non abbia spinto l'imitazione fino a questo punto.

ARTURO — Dopo avere tanto predicato la morale a me...

BIANCA — Ma la vede, dicono, di nascosto. Non mette le cose in piazza come facevi tu. Evidentemente qualche cosa ha imparato.

ARTURO — Ma se è tanto più giovane di lui, gli costerà.

BIANCA — Infatti credo che gli costi.

ARTURO — Bisogna fare qualche cosa. Papà non può permettersi... Non è ricco. Ha una reputazione da difendere. Deve avere perduto la testa.

BIANCA — Capita. Tutto quello che ha, a quanto mi hanno riferito, lo spende per lei. Trascura i suoi doveri a Châteauroux. Appena può e anche quando non può corre a Parigi. Dalla sua Dora.

ARTURO — Come hai detto?

BIANCA — Si chiama Dora. Non so se sia un nome vero o di battaglia.

ARTURO — Che coincidenza! Dora!

BIANCA — Che altra Dora c'è?

ARTURO — Niente, niente. Bisogna fare qualcosa. Intervenire.

BIANCA (*ironica*) — Potresti andare tu da questa signorina e dirle... Be', quel che si dice in questi casi te l'ha insegnato papà, e si ripete ogni sera al Vaudeville. C'è chi potrebbe crederci. Potresti dire per esempio che tu hai intenzione di prender moglie... No, a questo non crederebbe nessuno.

ARTURO — Perché?

BIANCA — Già: è vero. Quelle donne credono anche le cose più assurde. Insomma che il tuo matrimonio e la tua felicità sono pregiudicati dal comportamento libertino e dissipatore di nostro padre. La trappola una volta ha funzionato. Chissà che non funzioni ancora e che questa Dora faccia come la tua Maria!

ARTURO — E' incredibile. Papà, devoto, ligio ai sacri principi, con una donnaccia...

BIANCA — Non dire queste cose, proprio tu. Non è il caso.

ARTURO — Ma Maria...

BIANCA — Lo so: è morta. Pace all'anima sua. Ma non possiamo obbligare questa Dora a morire anche lei.

ARTURO — Papà spende i pochi soldi che ha, che sono miei...

BIANCA (*rettificando*) — Nostri.

ARTURO (*riscaldandosi sempre più*) — Per una che potrebbe essere sua figlia, che ha fatto una vita dissoluta, che...

BIANCA — Non t'arrabbiare troppo.

ARTURO (*calmandosi di colpo*) — Hai ragione: potrebbe farmi male.

BIANCA (*ironica*) — In fondo papà fa quello che hai già fatto tu: uguale.

ARTURO (*ribellandosi*) — Ma io avevo la scusa di essere giovane. Provinciale ed inesperto.

BIANCA — Anche papà è provinciale. E credo abbastanza inesperto.

ARTURO — Bisogna assolutamente intervenire prima che sia troppo tardi.

BIANCA — Infatti: ho provveduto.

ARTURO — Come?

BIANCA — Sapevo che papà era a Parigi, all'albergo del re Saraceno, e gli ho scritto.

ARTURO — Che cosa?

BIANCA — Che venisse oggi qui da te dove ci sarei stata anch'io. Alle 11. Tra poco, se è puntuale, sarà qui.

ARTURO — Papà è sempre stato puntuale.

BIANCA — Se la povera mamma dall'al di là vedesse...

ARTURO — Ci approverebbe. Gli parleremo chiaro.

BIANCA — Per questo sì. Gli parlerò chiaro soprattutto io, che sono più qualificata. Non ho i tuoi trascorsi, io, e resi ancora più clamorosi da quella commedia che si sta rappresentando col tuo consenso, a quanto m'hanno detto.

ARTURO — Be', consenso proprio... Ho fornito dei dati.

BIANCA — E mi hanno anche detto che tu ci guadagni su questa faccenda, permettimi di dirtelo, poco pulita.

ARTURO — Una miseria. L'autore, che è Dumas e non io, mi versa una piccolissima parte dei suoi diritti. Mi pare che sia più che doveroso da parte sua dopo che gli ho fornito il materiale di cui si è servito.

BIANCA — Qualcuno dei miei amici...

ARTURO (*interrompendola con acrimonia*) — Ne hai molti?

BIANCA — Sono maggiorenne e sposata.

ARTURO — Per modo di dire. Un marito in mezzo ai boschi e tu qui...

BIANCA — Vorresti per caso farmi la morale?

ARTURO — Oh, me ne guardo bene.

BIANCA — Comunque qualcuno dei miei amici mi ha fatto osservare che non era molto chic per un uomo, anzi per un gentiluomo, mettere in pubblico le proprie avventure private e mettere in piazza una signora.

ARTURO — E' diventata una « signora » per l'occasione? Non le nascondeva lei, le sue avventure, e non vedo perché io...

BIANCA — Lei poteva fare quel che credeva: tu invece hai speculato — lo dicono i miei amici — sull'amore di quella poveretta. E quando me lo dicono, dato che si tratta di mio fratello, mi sento un po' a disagio.

ARTURO — Sono faccende private.

BIANCA — Pubbliche. Ogni sera la morta rivive e ridice quel che, più o meno, ha detto da viva e tu, tutte le sere, torni a fare la figura del babbeo davanti a seicento spettatori.

ARTURO — Ottocento.

BIANCA — Cosa?

ARTURO — I posti sono ottocento: ed ogni sera tutti occupati. E tutti quegli ottocento spettatori piangono.

BIANCA — Peggio. Ad ogni modo oramai è cosa fatta. Contento tu.

ARTURO — Oh insomma basta. Sei qui per fare il processo a papà o a me?

BIANCA — Si fa per dire.

ARTURO — Anche tu storci la bocca quando si tratta di danaro. Ti ho capita. Ma sarebbe ora di smetterla con questa ipocrisia. Il danaro, mia cara, è una cosa importante per tutti, soprattutto però per chi non ne ha. Si fa presto a disprezzarlo, a parole, ma poi lo si desidera, si vuole averlo.

BIANCA — Dipende dai modi.

ARTURO — No, no: dipende dal risultato, dalla quantità. Il danaro è necessario. Tutta la nostra indignazione per le follie di papà da che dipende? Soltanto dal fatto che egli per queste follie spende quello che credevamo nostro. Niente altro. E tutti i tuoi amici sono sicuro che al danaro tengono, e come! E se lo procurano, non so come. Dopo ne parlano con superiorità, con disdegno, come oggi si usa. Tutta ipocrisia.

BIANCA — Questi bei discorsi li facevi anche alla tua Maria?

ARTURO — No: perché quando si è innamorati ci si veste di belle parole, di bei sentimenti. Ma sono cose che, anche se non si dicono, si pensano. E tutti i cosiddetti romantici al danaro pensano, come gli altri. Si mettono la maschera della generosità, dell'altruismo, ma poi... Guarda: lo stesso Dumas che predica i più disinteressati sentimenti, va a sorvegliare ogni incasso per paura che a teatro gli sottraggano una poltrona! E tra me e Maria il dramma sai da che è dipeso? Non dall'intervento di papà. No, dal danaro. Lei era abituata al lusso, a un lusso che io non potevo darle. Ci si illude che l'amore compensi tutto, ma poi... Denaro, niente altro: questa è la verità. La vita è un tavolo da gioco. Si rischia dieci, nella speranza di ricavarne cento. Si è felici se si vince, si è infelici se si perde.

BIANCA — Sei un materialista.

ARTURO — Non più degli altri, di tutti. L'amore passa, il resto, se si è prudenti, resta.

BIANCA — Ad ogni modo facendo quel che hai fatto ti sei addossato delle pesanti responsabilità, mio caro.

ARTURO — Per la commedia? L'autore è Dumas.

BIANCA — Ma tutti sanno che il signor Armando Duval della scena sei tu: Arturo Dorval: credo anzi che qualche giornale l'abbia anche stampato. E tu non hai smentito.

ARTURO — E con questo?

BIANCA — Te ne accoggerai il giorno che ti venisse il ticchio di innamorarti un'altra volta.

ARTURO — Sarebbe proibito?

BIANCA — Quasi. Dovresti farlo di nascosto. Non potresti comprometterti.

ARTURO — Compromettermi? Io sono scapolo e libero.

BIANCA — Apparentemente. No, caro, tu non sei più libero davanti all'opinione pubblica.

ARTURO — Non sono più libero? Questa poi! Non potrei, se volessi, sposarmi?

BIANCA — No. Tutti ti getterebbero la croce addosso. Non ci pensare nemmeno. O nel caso vatti a sposare all'estero: in Inghilterra dove la tua storia è ancora ignota. Ma anche lì qualche giornale si affrettarebbe a indicarti al pubblico disprezzo. Non si sfugge a quella parte, vera o falsa che sia, che il mondo oramai ti ha assegnato. Non si cancella il personaggio che ti sei fabbricato. Quella donna è morta per te.

ARTURO — Non sarà la prima donna che muore per...

BIANCA — Ma le altre sono morte di nascosto, con discrezione: e tu invece hai avuto la vanità e l'ingenuità di raccontare, attraverso il tuo amico commediografo, il sacrificio fatto dalla tua innamorata, e ora ne dovrai trascinare le conseguenze. Almeno quel dramma avesse fatto fiasco: tu ci avresti rimesso le percentuali, ma una volta calmata l'eco della cosa, saresti ridiventato un uomo normale, davvero libero. Ma così invece...

ARTURO (*alzando le spalle*) — Tu esageri.

BIANCA — Te ne renderai conto se esagero. Come ti salutano ora i tuoi amici?

ARTURO — Mestamente.

BIANCA — Si capisce: come si saluta un vedovo inconsolabile.

ARTURO — Ma io mi sono consolato. Ho trovato...

BIANCA — Non lo dire a nessuno.

ARTURO — Una Dora, candida, immacolata...

BIANCA — Dora anche lei? Si vede che non è la stessa di quella di papà.

ARTURO — Bianca, non la offendere. E' un fiore di purezza.

BIANCA — E tu vorresti?...

ARTURO — Sposarla.

BIANCA — Mandala a vedere la *Signora dalle camellie*, e dopo chiedile se vuole sposare Armando Duval.

ARTURO — Non ce la mando.

BIANCA — E credi che una sera o l'altra non ci andrà, di nascosto? Qualche premuroso amico le suggerirà di non lasciarsi sfuggire questa occasione, e allora vedrai, ogni tua speranza andrà in fumo. Che ora è?

ARTURO (*consultando il proprio orologio*) — Le 11 e un quarto.

BIANCA — E papà non si vede. Non è più puntuale.

ARTURO — Si perdono le buone abitudini. (*Campanello*).

BIANCA — E' lui. (*Arturo esce dal fondo e rientra*

con Giulio Dorval: questi è un uomo sui cinquanta, distinto, vestito di nero, con una camelia all'occhiello).

GIULIO (entrando, guardando stupito Bianca e Arturo) — Ma come? Non siete vestiti?

BIANCA — Perché? Ti sembra che siamo spogliati?

GIULIO — Ma quello non è un abito per... (Ad Arturo) E neanche il tuo. Be', pazienza. Andiamo. Ho giù una carrozza. Anzi due. Una per noi e una per i fiori.

ARTURO — Per andare dove?

GIULIO — Ma come? Al cimitero. Oggi è l'anniversario della sua morte. Spero che non l'abbiate dimenticato.

BIANCA — Papà, credo proprio che Arturo l'abbia dimenticato.

GIULIO — Non è possibile. Sarebbe deplorabile.

ARTURO — Senti, papà: abbiamo cose più urgenti e più serie da dirti.

BIANCA — I morti comunque possono aspettare.

GIULIO — Ma ci sono anche i vivi.

BIANCA — Quali vivi?

GIULIO (esitando) — Giù, in carrozza, che ci aspetta, c'è una persona che voi non conoscete ma che volevo approfittare di questa circostanza...

BIANCA (sottovoce) — Funebre.

GIULIO — ... per presentarla.

ARTURO — Chi sarebbe? Una donna?

GIULIO — Sì: una donna. (Guardandosi attorno) Ma dov'è il ritratto?

ARTURO — Quale ritratto?

GIULIO — Il suo: quello che hai fatto fare quando è morta, da un pittore. Bravo e caro. L'ho pagato io.

ARTURO (con un gesto vago) — E' di là.

GIULIO — Dove?

ARTURO — Non so. L'ho fatto mettere...

GIULIO — Nella tua stanza da letto? (Si avvia verso destra).

ARTURO — No: inutile. Non è nella stanza da letto.

GIULIO — E allora dov'è?

BIANCA — Papà, è in solaio.

GIULIO (indignato) — In solaio?

ARTURO — Non mi piaceva la cornice. E poi insomma basta. Non vorrai che passi la vita nel ricordo e che metta un altarino con i ceri accesi sotto quell'immagine!

BIANCA (sottovoce, ironica) — Sacra.

GIULIO — Ma è tuo dovere.

ARTURO — Papà, questa finisce col diventare un'ossessione.

GIULIO — Devi scontare le tue colpe.

ARTURO — Le mie? Le sue vorrai dire.

GIULIO — Le ha già scontate. E, se c'è davvero una giustizia, a quest'ora essa è...

BIANCA — Con gli angeli.

GIULIO — Inutile, Bianca, fare dell'ironia. Lo sai anche tu - devono avvertelo insegnato dalle suore - che basta un attimo di pentimento sincero, per redimersi.

BIANCA — Lo so, lo so. E me ne ricorderò.

GIULIO — A proposito, tuo marito ti manda a chiedere se hai terminato le tue visite alle sartorie e se torni a Châteauroux.

BIANCA — No: non ho terminato. Digli che pensi alle sue lepri e a tutta la sua selvaggina, e non si preoccupi delle mie sartorie. Basterà che paghi le fatture.

ARTURO (tra i denti) — Il denaro.

GIULIO — Ma non è bello che tu trascuri tuo marito.

BIANCA — Papà, perché è bello forse che tu paghi invece altre fatture, magari nelle stesse mie sartorie?

ARTURO — Alla tua età!

GIULIO (guardando i due) — Ah?!

BIANCA — Era di questo che volevamo parlarci.

ARTURO — Ed è per questo che ti abbiamo fatto venire oggi qui.

GIULIO — E io, ingenuo, avevo creduto fosse per l'anniversario. (Si siede) Comunque fate presto.

ARTURO — Perché di sotto c'è chi aspetta.

GIULIO — Certamente. E non è cortese fare aspettare una signora.

ARTURO — E si può sapere chi sarebbe questa signora che aspetta di sotto e che vuole venire con noi al cimitero?

BIANCA — Non sarebbe per caso?...

GIULIO (interrompendola subito) — Sarebbe. (Segue un istante di stupore. Arturo e Bianca si guardano sbalorditi, poi Arturo sbotta).

ARTURO — Ma, papà, tu hai perduto completamente il senso del decoro. E mi meraviglio. Che tu corra la cavallina, che butti i tuoi soldi per una donna che potrebbe essere tua figlia, è indegno, ma pazienza. Ma che tu pretenda anche di farla conoscere ai tuoi figli!

GIULIO (imperterrito) — Che male c'è?

ARTURO — Se non lo comprendi da solo, inutile tentare di spiegartelo.

BIANCA — Sappiamo purtroppo che tipo di donna è.

ARTURO — Bianca si è informata.

GIULIO — Mi sarebbe piaciuto che ti fossi informato anche tu, Arturo.

ARTURO — Io so soltanto che si chiama Dora.

GIULIO — Questo è esatto.

BIANCA — E il resto no?

GIULIO (*sempre molto calmo*) — Oh, cose di poca importanza.

BIANCA — Vuoi forse negare che è?...

GIULIO — Non nego e non affermo niente. Dico soltanto, se questo può illuminarvi, che era amica di Maria Duplessis.

ARTURO — Sua amica!

GIULIO — Ma da qualche anno si erano perdute di vista; quindi tu non l'hai conosciuta.

BIANCA — La referenza mi pare significativa.

GIULIO — Siccome avevo potuto rendermi conto di persona quale nobiltà d'animo avesse Maria, non che tutte quelle donne siano così, ma ho pensato che se questa assomigliava alla sua amica, non avrei potuto trovare di meglio.

BIANCA — Papà, tu sei completamente impazzito.

GIULIO — Non credo di avere mai ragionato tanto bene come in questa circostanza. Voi due mi avete lasciato solo. Tu, Bianca, non mi hai saputo dare nemmeno un nipote. E allora...

BIANCA — Pensare che ci sono tante donne piacenti al mondo, oneste, con mariti comprensivi...

GIULIO — Non era il genere che faceva per me. Mio figlio, qui, mi ha insegnato molte cose che ignoravo e che ora metto a profitto.

ARTURO — Per cui il responsabile sarei io!

GIULIO — Mi hai fatto aprire gli occhi sul mondo.

BIANCA — Vorrai dire sul demi-monde.

GIULIO — Anche, se vuoi. In certi casi è migliore dell'altro, del nostro, del vostro.

ARTURO — Insomma tu vorresti anche il nostro consenso?

GIULIO — Non ne avrei bisogno, ma, dato che siete miei figli, preferirei...

BIANCA — Io non intendo in nessun modo avvicinarmi a quella donna.

GIULIO — Io credo invece...

BIANCA — Come?

GIULIO (*sempre calmo*) — O accettarla o rinunciare a me.

ARTURO — A questo punto?

GIULIO — E c'è qualcosa di più. E sarà bene che ve lo dica. Le situazioni equivoche non mi piacciono. E tacere sarebbe viltà da parte mia. La donna che aspetta di sotto, l'amica della tua Maria Duplessis, io l'ho sposata. (*Lo stupore ammutolisce Arturo*).

BIANCA — No?!

GIULIO — Regolarmente sposata.

ARTURO — Quando? Come?

GIULIO — A Auteuil, un mese e mezzo fa.

ARTURO — Senza nemmeno avvertirci.

GIULIO — Pensavo che non sareste intervenuti.

ARTURO — Infatti.

BIANCA — E matrimonio in chiesa?...

GIULIO — Anche in chiesa.

BIANCA — Con velo bianco e fiori d'arancio?

GIULIO — Non è molto cortese quello che dici. Comunque senza velo bianco e senza fiori d'arancio. E' stata una cosa molto intima. Non c'era nessuno. Noi due e i testimoni.

ARTURO — Oh! Per cui ora essa è tua moglie?

GIULIO — Per tutta la vita. (*Pausa*).

BIANCA — Tu, Arturo, l'avresti sposata, la tua Maria?

ARTURO (*alzando le spalle*) — Non dire sciocchezze.

GIULIO — Si vede che io sono più coraggioso di mio figlio.

ARTURO — Ma non pensi, papà, ai pericoli? Essa, tanto più giovane e con quell'esperienza...

GIULIO — Per questo, lo stesso pericolo si corre anche con le signorine illibate. Queste almeno hanno meno curiosità.

ARTURO — Io non so più che dire.

GIULIO — Non dire niente. E vieni al cimitero con noi. Tu, Bianca, se vuoi puoi non venire.

BIANCA — No: vengo anch'io. Dato che l'hai sposata, conoscerla non è più sconveniente: diventa un dovere. Com'è vestita?

GIULIO — Seriamente. Direi più seriamente di te.

BIANCA — E' davvero così giovane? Più di me?

GIULIO — E forse anche, non ti offendere, più bella di te. Ma non l'ha fatto apposta. Ed è anche più buona di te. Le camelie, al cimitero di Montmartre le fa portare lei ogni giorno.

ARTURO — Con i soldi tuoi.

GIULIO — Ma l'idea è sua, ed è l'idea che conta. Tu ormai l'avevi dimenticata, quella tomba.

BIANCA — Ama le camelie, anche lei?

GIULIO — No: essa è più semplice. Ama le rose. (*Tutti sono in piedi*) Mi raccomando, siate cortesi. Cercate di dimostrare almeno questo: l'educazione. E quando saremo sul posto, le camelie mettile tu, Arturo, sulla tomba. Qualcuno potrebbe vedere. Salviamo le apparenze.

ARTURO — Andiamo. (*Tutti e tre, in fila indiana, con una compunzione un po' caricata si avviano*).

GIULIO — E quel suo ritratto riportalo giù: rimettilo qui.

ARTURO — Certo, lo farò: soprattutto le apparenze.

Fine

Questa commedia è stata rappresentata al Teatro Sant'Erasmo di Milano, il 25 ottobre 1966 ed hanno preso parte: Giuliano Disperati, Maria Grazia Marescalchi, Augusto Sopra, Edoardo Boriolo ed Ernesto Calindri. Regia di Claudio Fino.

* Copyright 1967 by Alessandro De Stefani.



Un giorno d'aprile...

DI ALDO DE BENEDETTI

Persone: ANNA ALBANI
SERGIO MATTEUCCI
BARISTA
2 AVVENTORI

GRECO

Un caffè bar in un quartiere della periferia. Nel fondo il banco; a destra un'arcata da cui si passa nel locale adiacente; a sinistra l'ingresso che dà sulla strada. A destra, in primo piano, un juke box e a sinistra due tavolini con sedie intorno. Alle pareti targhe pubblicitarie di bibite e liquori e, sopra l'arcata, un orologio a muro. A sinistra, vicino all'ingresso, un telefono a gettoni. Al levarsi del sipario qualche avventore traversa l'ambiente e passa nel locale vicino, dove è riunita altra gente per assistere alla trasmissione televisiva di una partita di calcio. Non si vede l'apparecchio, ma si ode la voce dell'annunziatore che commenta il giuoco accompagnata dai clamori della folla. Entra da sinistra Sergio Matteucci, un simpatico giovanotto dai capelli troppo lucidi di brillantina, dall'abito a righe troppo vistoso e dalle scarpe gialle troppo nuove. Si avvicina al telefono, mette un gettone e compone un numero.

SERGIO (*parlando sottovoce al telefono*) — Pronto... sì, sono io... Posso venire?... Come?! E' ancora lì?... Ma quando se ne va?... No, ti telefono da un bar... Sì, ho capito... Allora chiamami tu, aspetto qui... Adesso ti dò il numero... (*Volgendosi al Barista*) Che numero ha questo telefono?

IL BARISTA — Nove otto zero sei quattro cinque. SERGIO (*riprendendo a parlare al telefono*) — Nove otto zero sei quattro cinque... Sì... l'hai segnato?... Ma quando credi che... Ah, deve partire?... Meglio così!... Spicciati che mi scoccio ad aspettare!... Ma no, non mi muovo, resto qui... (*Riattacca il ricevitore e si avvicina all'arcata per guardare la trasmissione. Al Barista*) A che punto sono?

IL BARISTA — Zero a zero. Nessuno dei due riesce a spuntarla. Pare che facciano a gara a chi giuoca peggio!

SERGIO (*seguendo un momento la partita*) — Ma no, non era fuori giuoco! Se ci si mette anche l'arbitro!... (*Si disinteressa della partita e si avvicina al juke box. Al Barista*) Una coca cola... (*Intanto trae di tasca una moneta e l'infila nell'apparecchio per farlo funzionare*).

IL BARISTA (*servendo*) — Pronta la coca cola! Badi che non si può suonare!

SERGIO — Perché? E' guasto?

IL BARISTA (*accennando al locale vicino*) — No. Ma quelli di là protestano perché vogliono sentire la trasmissione.

SERGIO — Lo tengo basso. (*Mette in funzione il juke box. Si ode una musica vivace. Sergio abbassa il volume, ma quasi subito appare all'arco un avventore che protesta con tono risentito*).

UN AVVENTORE — Non può aspettare che finisca la trasmissione? (*Sergio non risponde e accompagna con lo schiocco delle dita il ritmo della musica. Ancor più risentito*) Ohè, dico a lei!... Faccia il piacere di smetterla con quella musica!

SERGIO — E perché dovrei smetterla?

UN AVVENTORE — Perché adesso c'è la televisione!

SERGIO — A me non interessa la televisione!

UN AVVENTORE (*assumendo un tono minaccioso*) — Ma a me sì! E se non la pianta... (*E' interrotto da una donna che sporge dall'arcata e lo trae indietro*).

UNA DONNA — Ma lascia andare! Che noia ti dà?! Se non si sente neppure! (*Brontolando l'avventore rinunzia alle sue proteste e rientra nel locale vicino*).

IL BARISTA — Che le avevo detto? Lo so che quelli si seccano se sentono altri rumori!

SERGIO — Peggio per loro! Questo è un locale pubblico e ognuno può sentire quello che vuole! (*Entra da sinistra Anna Albani, una bella signora sui quarantacinque anni, distinta, elegante. Si guarda intorno perplessa*).

IL BARISTA — Desidera?

ANNA — Un gettone per il telefono. (*Mentre il Barista va a prendere alla cassa il gettone, Anna consulta un taccuino che ha tratto dalla borsa. Sergio la osserva sorseggiando la coca cola. Anna, avuto il gettone, va al telefono e compone un numero. Parlando al telefono*) Pronto... Parlo col garage?... Chi è all'apparecchio?... Ah, Tonino, sono la signora Albani. Buongiorno! C'è Renato?... E quell'altro meccanico?... Ma come? Non c'è nessuno?!... Ah già, è vero!... Ho la macchina che non va... non so, non capisco, il motore perde dei colpi e ogni tanto si ferma... Ecco, appunto, avrei bisogno che venisse qualcuno a dare un'occhiata... Ma lei non può fare una scappata? Eh, sì, capisco... Beh, non importa! Cercherò da queste parti! Grazie lo stesso!... (*Riattacca e si rivolge al Barista*) Non sa dove potrei trovare un meccanico?

IL BARISTA — Oggi è tutto chiuso, signora. E' domenica...

ANNA — Sì, lo so che è domenica! Ma ci sarà almeno un garage qui vicino!

IL BARISTA — C'è il garage Manfredi. E' proprio davanti alle scuole elementari...

ANNA — E dove sono le scuole elementari?

IL BARISTA (*indicandole dall'ingresso*) — Ecco... vada giù per questa strada fino all'incrocio col viale alberato, poi pieghi a destra. Lo vede subito, c'è anche la pompa della benzina.

ANNA — Grazie. (*Anna esce mentre il Barista prende sul banco un vassoio con dei caffè e delle bibite da portare nell'altro ambiente. Si ode venire dall'esterno il rumore del motorino di avviamento che tenta invano di mettere in marcia il motore. Il Barista, prima di passare nell'altro ambiente per portare le consumazioni, indugia un momento per guardar fuori e scambia una occhiata con Sergio che sembra divertirsi ai guai di Anna. Intanto sull'ingresso appare un avventore che si sofferma anch'egli guardando verso l'esterno mentre si continua ad udire ad intervalli il rumore del motorino di avviamento*).

UN AVVENTORE (*rivolto verso l'esterno*) — Badi che così finirà per scaricare la batteria! (*Non si ode la risposta di Anna. Stringendosi nelle spalle*) Fac-

cia come vuole! (*In questo momento giunge dall'apparecchio televisivo un clamore di grida e d'applausi. L'avventore si dirige rapido verso l'arco mentre il Barista esclama*).

IL BARISTA — Ce l'hanno fatta finalmente! Uno a zero!... (*Anche Sergio sembra interessarsi per un momento alla partita e getta un'occhiata oltre l'arco. Poi cambia il disco del juke box mentre il rumore del motorino d'avviamento diventa sempre più debole finché cessa del tutto. Dopo qualche istante riappare sull'ingresso Anna nervosa, irritata*).

ANNA (*al Barista che rientra da destra*) — Ma non c'è nessuno che possa capirne qualcosa di quel maledetto motore?!

IL BARISTA — Perché? Non parte?

ANNA (*snervata*) — Macché! Chi sa che gli è successo! Prima riuscivo a metterlo in marcia. Adesso invece...

SERGIO (*intervenendo*) — E' sicura che ci sia la benzina?

ANNA — Sicurissima! Ho fatto il pieno stamattina.

SERGIO — Allora deve trattarsi della bobina o delle puntine platinete.

ANNA — Lei se ne intende di motori?

SERGIO — Si capisce che me ne intendo! E' il mio mestiere! Faccio il meccanico!

ANNA (*con sollievo*) — Davvero?! Oh, che fortuna! Ma perché non me lo ha detto subito?

SERGIO — Perché oggi è domenica e la domenica non lavoro.

ANNA (*sorpresa e sconcertata*) — Ma... trattandosi di un caso eccezionale...

SERGIO (*mettendo un'altra moneta nel juke box*) — Mi dispiace, signora. La domenica viene una volta sola alla settimana! Almeno in questo giorno abbiamo diritto anche noi di riposare! Non le pare?

ANNA (*piccata*) — Ah sì! Senza dubbio! (*Un momento di silenzio imbarazzato. Sergio accompagna coi piedi e con gli schiocchi delle dita il ritmo della musica. Il Barista, dietro il banco, si diverte alla situazione. Al Barista seccamente*) Mi dia un altro gettone!

IL BARISTA — Subito signora! Vuol telefonare al Garage Manfredi?

ANNA — No. Voglio chiamare un taxi. Lascio qui la macchina. Manderò poi qualcuno a prenderla... (*Va al telefono e compone un numero*) Pronto... pronto... Mi mandi un taxi per favore... Come?... Ah, un momento... (*Rivolgendosi al Barista*) Come si chiama questa strada?

IL BARISTA — Via Lentini... Via Lentini 32... Telefono 980645...

ANNA (*ripetendo al telefono*) — Via Lentini 32... 980645... Non so... dal posteggio più vicino... grazie... (*Riattacca il ricevitore e aspetta d'essere richiamata. Dopo qualche istante squilla il telefono*).

Anna parla ancora al telefono) Sì, gliel'ho già detto, dal posteggio più vicino... (*Dopo esser rimasta un po' di tempo in attesa*) Provi un altro posteggio... (*Attende ancora*) Non risponde? Ne provi un altro...

IL BARISTA — E' difficile trovare un taxi di domenica a quest'ora! Sono tutti alle corse o allo stadio per la fine della partita!

ANNA (*al telefono*) — Sì... aspetto... (*Intanto la musica del juke box è finita e Sergio accende una sigaretta e s'avvicina all'ingresso. Anna al telefono spazientita*) Ma possibile che non si riesca a trovare un taxi?! Provi ancora, per favore! Non importa se viene da lontano! Basta che lo trovi! (*Sergio guarda fuori, poi si volge ad osservare Anna che attende al telefono con evidente nervosismo*).

SERGIO (*ad Anna*) — Ce l'ha la borsa degli attrezzi?

ANNA (*volgendosi sorpresa*) — Dice a me?

SERGIO — Sì. Le ho chiesto se ha la borsa degli attrezzi.

ANNA (*riattaccando il ricevitore*) — Sì, credo che ci sia... Anzi, c'è certamente! Dev'essere dietro, nel baule...

SERGIO — Mi dia la chiave. (*Anna gli porge la chiave. Sergio esce e dopo poco rientra portando la borsa degli attrezzi che apre su un tavolino. Comincia a scegliere quello che gli occorre*).

ANNA — La ringrazio...

SERGIO (*bruscamente*) — Aspetti a ringraziarmi! Se s'è bruciata la bobina non c'è niente da fare! (*Si sfilia la giacca e l'appende con cura allo schienale di una sedia. Poi prende un giravite e una pinza ed esce. Anna si avvicina all'ingresso per assistere al suo lavoro. Dopo qualche istante Sergio rientra portando lo spinterogeno che ha staccato dal motore*) La bobina funziona. Il guasto dev'essere qui. (*Posa lo spinterogeno sul tavolino, ma prima di cominciare a smontarlo, si rivolge al Barista tendendogli le braccia*) Mi fa il piacere di rimboccarvi le maniche.

ANNA (*pronta*) — Lasci! Faccio io...

SERGIO — Grazie! (*Mentre Anna gli rimbocca i polsini della camicia*) Sa, appena si comincia a lavorare ci si sporca tutti!

ANNA — Capisco! Mi dispiace che proprio oggi...

SERGIO (*cominciando a smontare il pezzo*) — Eh be' pazienza! Speriamo che sia cosa da poco!

ANNA (*segue il lavoro di Sergio cercando di mostrare un vivo interesse*) — Che cos'è quell'affare lì?

SERGIO (*sorpreso per la domanda*) — Questo?!... E' lo spinterogeno!

ANNA (*con l'aria di sentirlo nominare per la prima volta*) — Ah, lo spinterogeno!... E a che serve?

SERGIO (*ancor più sorpreso*) — Ma come?! Non lo sa?

ANNA — No. Anzi è inutile che me lo spieghi perché in quanto a motori e spinterogeni io non so niente e non capisco niente!

SERGIO — E se le capita un guasto che cosa fa?

ANNA — Niente! Mi fermo e aspetto che qualcuno mi aiuti! Come adesso...

SERGIO — Ma, scusi, per aver la patente non ha dovuto dare un esame?

ANNA — Certo che l'ho dato. Credo anzi d'esser-mela cavata abbastanza bene!

SERGIO — E se le chiedevano che cos'è lo spinterogeno?

ANNA (*ridendo*) — Per fortuna non me lo hanno chiesto! Ho trovato una persona gentile che non mi ha fatto troppe domande.

SERGIO — Già! Con le belle signore diventano tutti gentili!

ANNA — Anche lei!

SERGIO — Già, infatti, anch'io! (*Esaminando un pezzo che ha smontato*) Anche il condensatore è a posto! Per fortuna nemmeno questo s'è bruciato!

ANNA — Meno male! E allora che è successo?

SERGIO — E' saltato l'isolantino delle punte platinatè...

ANNA — Oh mio Dio!

SERGIO — Perché? Lo sa che cos'è l'isolantino delle punte platinatè?

ANNA — No, dicevo così... E' una cosa grave?

SERGIO — No, è una sciocchezza! Ma basta per impedire l'accensione. Ecco, vede...

ANNA — Si può accomodare?

SERGIO — Per accomodarlo bisognerebbe avere il pezzo di ricambio. Ma provvisoriamente si può rimediare in un altro modo... (*Guardandosi intorno*) Ci vorrebbe un pezzetto di cartone, di cartone sottile. Ce l'ha un biglietto da visita?

ANNA (*frugando nella borsetta*) — Credo di no... Macché! Neanche uno!...

SERGIO — Potrebbe servire anche uno di quei cartoncini che si trovano nelle scatole delle sigarette svizzere...

ANNA — Ah, queste ce l'ho! (*Trae dalla borsetta una scatola di sigarette e gliela porge aperta*) Ecco...

SERGIO (*prendendo il cartoncino*) — E' proprio quello che ci vuole! Sembra fatto di misura! (*Guardando la marca delle sigarette*) Ariston! Buone!

ANNA — Ne prenda una!

SERGIO — Grazie! Non si disturbi!

ANNA — Avanti! La prenda! Non faccia complimenti!

SERGIO (*prendendo una sigaretta*) — Molto gentile! (*Anche Anna prende una sigaretta. Fa scattare l'accendisigari e glielo porge acceso*) Grazie! (*Applicando il cartoncino nel congegno*) E' un rimedio di fortuna, ma per il momento può andare. Dopo però si ricordi di far cambiare il pezzo!

ANNA — Non ci sarà pericolo che debba fermarmi ancora?

SERGIO — No. Stia tranquilla! Vada sicura! Piuttosto, visto che ci siamo, è meglio dare un'occhiata anche alle puntine platinatate. Si ossidano facilmente e allora non fanno più contatto... Perfette! Non ci resta dunque che rimontare lo spinterogeno! (*Prende gli attrezzi ed esce. Anna si avvicina all'ingresso. Si ode ancora un clamore di grida e di applausi trasmesso dalla televisione. Il Barista si precipita verso l'arcata. Anche Anna guarda incuriosita. Sergio rientrando*) Un altro goal?

ANNA — Non so. Non ho capito perché gridano...

IL BARISTA — Che jella! Stavano per pareggiare! Due volte hanno battuto sul palo!

ANNA (*a Sergio*) — Ha finito?

SERGIO — Sì, signora. Tutto a posto! Rimetto la borsa degli attrezzi nel baule! (*La chiude ed esce di nuovo per metterla a posto. Dopo qualche istante rientra. Porgendole la chiave*) Ecco la chiave.

ANNA — Grazie.

SERGIO (*al Barista*) — Posso lavarmi le mani?

IL BARISTA (*indicando il retro del banco*) — S'accomodi! Guardi, lì c'è il sapone. (*Mentre Sergio si lava le mani al lavandino del banco, Anna, volgendogli le spalle, trae dalla borsetta del denaro, ma esita incerta non sapendo come regolarsi.*)

SERGIO (*ad Anna, lavandosi le mani*) — Adesso però non potrà partire.

ANNA — Perché?

SERGIO — Perché ha completamente scaricato la batteria! Bisogna che qualcuno la spinga.

ANNA — Ah già! E' vero!

SERGIO (*asciugandosi le mani*) — Non si preoccupi! C'è tanta gente di là.

ANNA — Ma non vorranno lasciare la televisione...

SERGIO (*tirando giù le maniche della camicia*) — La partita sta per finire. Ormai è questione di pochi minuti! (*Si infila la giacca, accomoda il fazzoletto nel taschino e, guardandosi in uno specchio, si ravvia i capelli con un pettinino che trae di tasca.*)

ANNA — Allora... se vuol dirmi che cosa le devo...

SERGIO (*alzando le spalle con noncuranza*) — Niente, signora!

ANNA — Ma come niente?! Non c'è ragione. Lei ha lavorato...

SERGIO — Macché lavorato! Una sciocchezza! E' stata questione di pochi minuti.

ANNA — Che c'entra! La durata non ha importanza! La mia macchina non andava: lei ha trovato il guasto, l'ha accomodato. E non vuole che la compensi per quello che ha fatto?

SERGIO — Ma io non ho fatto niente. Per che cosa vuol compensarmi? Per aver messo quel pezzetto di cartone? Lasci andare! Non val nemmeno la pena di parlarne!

ANNA — Ma perché? Non capisco! Se io fossi venuta nella sua officina per far riparare un guasto lei mi avrebbe fatto pagare.

SERGIO — Qui non siamo all'officina!

ANNA — Ragione di più! Ha lavorato lo stesso! Anzi ha lavorato di domenica pur non avendone l'obbligo...

SERGIO — Appunto per questo! Gliel'ho detto, la domenica non si lavora! O se si lavora, si lavora gratis!

ANNA (*imbarazzata*) — Lei è molto gentile, ma io non posso approfittare della sua cortesia! La prego, mi faccia il favore di dirmi quello che le devo.

SERGIO — Niente!

ANNA (*aprendo la borsetta*) — Allora, se permette, mi regolo io...

SERGIO (*duramente, quasi aspro*) — No! Chiuda quella borsetta!

ANNA (*colpita dal suo tono*) — Scusi! Non volevo mica offenderla.

SERGIO (*risentito*) — Si capisce che mi offende! Le ho detto che non voglio niente! E' inutile che insista!

ANNA (*richiudendo la borsetta*) — Va bene! Come vuole! Allora devo limitarmi a dirle solo grazie?!

SERGIO — Ecco, basta questo! Mi dica grazie! Non c'è bisogno d'altro!

ANNA — Però questa sua cortesia mi mette in un terribile imbarazzo...

SERGIO — Perché? Le pesa tanto di dover accettare una cortesia da me?

ANNA — Ma no, non volevo dir questo. Per carità! Ma avrei voluto ricambiarla in qualche modo.

SERGIO — Pagandomi? Le cortesie non si pagano! Però, se proprio ci tiene a ricambiarla... be'... mi offra un caffè...

ANNA (*sorpresa e disorientata*) — Un caffè?

SERGIO — Sì, un caffè! Non vuole?

ANNA — Ma sì, certo che voglio!...

SERGIO (*rivolgendosi al Barista*) — Due caffè! Mi raccomando, speciali!...

IL BARISTA — Non dubiti!

SERGIO (*ad Anna*) — Dobbiamo prenderlo al banco o possiamo metterci a sedere?

ANNA — Non so, come preferisce...

SERGIO — No, come preferisce lei!... (*Come pentito della sua proposta*) Ma no, forse le secca...

ANNA — Ma niente affatto! Perché dovrebbe scarmarmi?! Mettiamoci pure a sedere. (*Siede ad uno dei tavolini di sinistra. Sergio ha un attimo di esitazione, poi siede di fronte a lei.*)

SERGIO — Tanto dobbiamo aspettare che finisca la partita per avere qualcuno che spinga la macchina...

ANNA — Appunto... (*Un momento di silenzio imbarazzato. Il Barista porta un vassoio con due caffè.*)

Anna a Sergio) Vuole qualche altra cosa? Un bicchierino, delle paste?...

SERGIO — No, grazie! Mi basta il caffè! (*Un altro momento di silenzio imbarazzato*) Lei abita da queste parti?

ANNA — No, abito al centro. Anzi non so nemmeno come sono capitata qui. Ero sola in casa, non sapevo che fare e allora ho pensato d'andare un po' in giro per godermi questo bel sole dopo tanti giorni di pioggia. Ho preso la prima strada che mi è capitata, sono andata avanti senza sapere dove andavo e mi sono trovata qui, in questo quartiere nuovo...

SERGIO — Non c'era mai venuta?

ANNA — Sì, credo, due anni fa. Ma allora c'era ancora la campagna aperta, i campi coltivati, i prati con le pecore. Adesso invece...

SERGIO — Adesso è tutto costruito. Hanno fatto anche una chiesa e due cinematografi. Mica cinematografi popolari: sale moderne, di lusso, con le poltroncine imbottite, dove danno anche le prime visioni...

ANNA — Eh già, la città si estende rapidamente. (*Altro momento di silenzio. Anna si volge verso l'arcata di destra. Tanto per chiedere qualche cosa*) Che partita trasmettono?...

SERGIO — Lazio-Napoli. Vuol vederla?

ANNA — No, grazie. Non m'interessano le partite di calcio.

SERGIO — Nemmeno a me. (*Un altro momento di silenzio imbarazzato. Anna e Sergio prendono il caffè*) Forse lei penserà che io sono stato un po' troppo indiscreto...

ANNA (*sorridendo*) — Indiscreto perché? Per avermi chiesto un caffè?

SERGIO — No, non per il caffè in se stesso, ma per tutto l'insieme... Averle chiesto di sedere qui con me, come se fossimo due conoscenti...

ANNA — Be', che male c'è?

SERGIO — No, non dico che ci sia qualche cosa di male. Ma se qualcuno la vedesse... Non credo che le farebbe piacere!...

ANNA — Perché non dovrebbe farmi piacere? Che c'è di straordinario se un uomo e una donna prendono insieme una tazza di caffè?!

SERGIO — Ah no, niente di straordinario! Detto così può sembrare una cosa naturale! Ma una signora come lei e un operaio come me...

ANNA — Lo stesso! Non c'è nessuna differenza!

SERGIO — Mica vero! Di differenza ce n'è e moltissima! Lei ora fa finta di non darle importanza perché vuole mostrarsi gentile come me, ma la differenza rimane lo stesso! Lo so che voi signori adesso vi date l'aria d'essere tutti un po' comunisti! Ma lo fate così, perché è di moda! Probabilmente anche lei...

ANNA — Io non mi occupo di politica!

SERGIO — Nemmeno io! Ma qualche idea dobbiamo averla tutti! Non le pare? A me quest'affare dei

signori che fanno i comunisti mi sembra poco chiaro. Io penso che i signori dovrebbero fare i signori, i borghesi dovrebbero fare i borghesi e gli operai dovrebbero fare gli operai! Se no non c'è lealtà! E' come se in guerra gli ufficiali, per nascondersi, si travestissero da soldati e i soldati si travestissero da contadini! Non ho ragione forse?

ANNA — Sì... in certo qual modo sì...

SERGIO — E poi dove va a finire la lotta di classe se gli avversari diventano compagni? Non si sa più con chi prendersela e si finisce per ingannarsi tutti! Lo sa come la intendo io la lotta di classe? Che a me piacerebbe essere al vostro posto, avere i vostri quattrini, le vostre belle case, la vostra vita facile! E questo è naturale, no?!... Ma che voi vogliate perdere tutto quello che avete per il gusto di darlo a noi questo proprio non lo capisco! Mi sembra troppo stupido! Ci deve essere sotto qualche imbroglio! Per esempio, una signora come lei...

ANNA (*interrompendolo*) — Ma perché dice sempre una signora come me? Che ne sa di me?

SERGIO — Niente! Ma si capisce subito che lei è una vera signora...

ANNA — Ah sì? E da che cosa si capisce?

SERGIO — Da tutto l'insieme! E anche che è molto ricca! Basta vedere quell'anello che ha al dito! Deve valere un patrimonio!

ANNA — Potrebbe essere falso!

SERGIO — Non credo! Lei non mi sembra tipo da portare gioielli falsi!

ANNA — Badi che molte signore fanno fare delle imitazioni dei loro gioielli per paura di perderli o di essere derubate. Portano addosso i gioielli falsi e quelli veri li tengono chiusi nella cassaforte...

SERGIO — Anche lei?

ANNA (*dopo un attimo d'esitazione*) — Be'... sì... anch'io...

SERGIO (*sorridendo*) — Non è vero! Lei adesso dice così perché non si fida di me e ha paura per il suo anello...

ANNA — Ma no...

SERGIO — Ma sì! Crede che non l'abbia capito? Del resto ha ragione! Chi le dice che io non sia un ladro?!... Guardi... (*Trae di tasca un orologio con braccialetto di brillanti e lo getta con noncuranza sul tavolino. Anna lo prende e l'osserva incuriosita*) Un orologio da donna con braccialetto di brillanti! Potrei averlo rubato!

ANNA — Se l'avesse rubato non lo direbbe! Di chi è?

SERGIO — Di una mia amica. Le pietre sono piccole, ma tutte vere. Le piace?

ANNA — Molto grazioso! Gliel'ha regalato lei?

SERGIO — Io? Magari! E dove li prendo i denari per far certi regali? Non mi basterebbe un anno

di paga! (*Anna gli restituisce l'orologio, Sergio lo fa ballare nella mano, poi lo rimette in tasca*) Ecco, vede, per questo mi piacerebbe d'essere ricco. Non per il gusto d'aver molti quattrini, ma per il piacere di spenderli, di comprare delle cose belle, delle cose che costano care. Pensare che c'è della gente che, con un colpo di fortuna, guadagna dei milioni al totocalcio! Io ci provo ogni settimana... Macché!... Al massimo sono riuscito a fare undici! E' inutile, è destino che io il denaro me lo devo guadagnare col lavoro...

ANNA — Ma credo che quasi tutti, in un mondo o nell'altro, il denaro se lo guadagnino col lavoro!

SERGIO — Già! Ma c'è chi lavora molto e guadagna poco e c'è invece chi lavora poco e guadagna molto! Io vorrei essere di questi...

ANNA — Perché? Non guadagna abbastanza?

SERGIO — Sì, come guadagno non posso lamentarmi! Anzi, in confronto degli altri, dovrei essere contento...

ANNA — E non lo è?

SERGIO — No che non lo sono! Mi sono scocciato di fare il meccanico! Si fatica troppo e non c'è soddisfazione! (*Vedendo che Anna sta per prendere una sigaretta dal suo pacchetto*) No, lasci! Adesso tocca a me offrirle una sigaretta! Prenda una delle mie! (*Le porge il pacchetto*).

ANNA (*accettando*) — Grazie.

SERGIO — Ma forse non le piacciono. Io fumo le Nazionali.

ANNA — Ottime. Le fumo spesso anch'io. (*Mentre Sergio accende la sigaretta di Anna cominciano ad uscire dall'arcata di destra gli avventori che hanno assistito alla partita trasmessa dalla Televisione ed escono da sinistra. Qualcuno indugia presso il banco per pagare le consumazioni*) Allora che vorrebbe fare invece che il meccanico?

SERGIO — Vorrei fare l'autista.

ANNA — Autista di taxi?

SERGIO — No, privato! E' meglio! Si guadagna di più e si lavora di meno! Lei ce l'ha l'autista?

ANNA (*colta di sorpresa*) — Io?! Sì, abbiamo un uomo che fa anche da cameriere. Ce l'abbiamo da dieci anni.

SERGIO — Ah be', allora...

ANNA — Non credo che le sarà difficile trovare un buon posto.

SERGIO — Ah sì! di posti ce n'è quanti se ne vuole! Ma per me ci vorrebbe un posto speciale non so, un'ambasciata, oppure uno di quei diplomatici che sono sempre in giro per il mondo... Non solo sono pratico di macchine straniere, ma so anche parlare quattro lingue...

ANNA (*sorpresa*) — Quattro lingue? Davvero? E dove le ha imparate?

SERGIO (*con un risolino*) — Dove l'ho imparate? Se glielo dico non ci crede! Indovini...

ANNA — Mah, non so, una scuola per interpreti...

SERGIO — No. A letto.

ANNA — A letto?!

SERGIO — Sì, con le turiste straniere. Si scandalizza?

ANNA (*ridendo*) — Ma no! Per carità! Lo trovo anzi molto divertente! Un modo pratico per unire l'utile e il dilettevole! E quali lingue ha imparato con questo sistema?

SERGIO — Le più importanti: l'inglese, il tedesco, lo spagnolo. So anche parlare il danese e il norvegese che non servono a niente! Invece il francese lo conosco poco...

ANNA — Perché? Non è riuscito a trovare una maestra per il francese?

SERGIO — Sì, l'ho trovata. Ma son capitato male: una studentessa cretina che parlava poco e voleva imparare l'italiano!

ANNA — E anche con quell'amica dell'orologio a braccialetto sta imparando qualche lingua?

SERGIO — No, quella non ha niente da insegnarmi! E' una ragazza napoletana che conosco da molto tempo! Ma è un'amica per modo di dire! Adesso è mantenuta da un ingegnere che le ha messo su un appartamento. Ma di quattrini gliene deve dar pochi! Tanto è vero che m'ha dato quell'orologio per trovare da venderglielo!

ANNA — A quanto pare lei ha una vita piuttosto movimentata!

SERGIO — Movimentata in che senso?

ANNA — In senso femminile. Fra straniere e napoletane sembra che le avventure non le manchino!

SERGIO — Be' non esageriamo! Non creda mica che io voglia darmi l'aria di essere un conquistatore! Ci mancherebbe altro! Le avventure capitano a me come capitano a tutti! Si capisce che per un giovanotto le occasioni sono più facili! Le ragazze non si fanno tanto pregare! Non parliamo poi delle altre...

ANNA — Quali altre?

SERGIO — Quelle che non sono più tanto giovani... sì, insomma, un po' anzianotte... Be', di quelle basta volerle! Si sa che le tardone... (*S'interrompe accorgendosi di fare una gaffe*) Oh, mi scusi...

ANNA (*sorridendo*) — Continui, continui!

SERGIO (*imbarazzato*) — Non vorrei che lei pensasse che io...

ANNA — Ma no! Stia tranquillo! Non penso niente! Avanti, m'interessa... Che voleva dire delle tardone?

SERGIO (*sempre più imbarazzato*) — Ma io parlavo così in generale... parlavo delle altre... cioè, volevo dire... lei non c'entra, lei è una donna ancora giovane, giovanissima. Scommetto che non ha ancora...

ANNA (*interrompendolo con un gesto evasivo*) — Lasciamo andare (*Accennando all'arcata di destra*) A che punto sarà la partita?

SERGIO — E' finita. Se ne sono andati via tutti.

ANNA (*sorpresa*) — Quando?

SERGIO — Poco fa. Alla fine della trasmissione. Non se n'è accorta?

ANNA — No, non ci ho badato. Stavamo parlando. Ma perché non me lo ha detto?

SERGIO — Perché se glielo dicevo se ne andava via subito!

ANNA — Si capisce che me ne andavo. E adesso come facciamo per spingere la macchina?

SERGIO — Non si preoccupi! Troveremo qualcuno.

ANNA (*contrariata, guardando l'orologio alla parete*) — Andrà bene quell'orologio?

SERGIO — Credo di sì. Perché? Ha fretta?

ANNA — Devo tornare a casa. C'è mio marito che mi aspetta. Anzi, sono già in ritardo. M'ha detto che tornava alle cinque...

SERGIO — E' andato anche lui alla partita?

ANNA — No. Ha avuto una riunione d'affari.

SERGIO — Affari? Di domenica?

ANNA — Per mio marito la domenica non esiste. Tutti i giorni sono uguali. (*Rivolgendosi al Barista*) Un altro gettone, per favore. (*Continuando a parlare mentre prende il gettone, va al telefono e compone un numero*) E' meglio che gli telefoni per tranquillizzarlo. Quando esco sola con la macchina è sempre preoccupato. E invece non c'è ragione perché io so guidare forse meglio di lui! (*Parlando al telefono*) Pronto... pronto... ah, Matilde, c'è il signore?... Come?... Perché?... Oh poveretto!... Nemmeno a pranzo!... Sì, me l'aveva detto... Ma tu che fai, perché non esci?... Ma no, non ti preoccupare per me!... Non lo so... Forse andrò da Laura... Va bene!... Buonasera... (*Riattacca il ricevitore*).

SERGIO (*che ha seguito attento la telefonata*) — Non c'è suo marito?

ANNA — No. E' impegnato ancora con la seduta. Pare che ne avranno per tutta la giornata!

SERGIO — E' una persona importante suo marito?

ANNA (*evasivamente*) — Sì, abbastanza...

SERGIO — Già! Quelli che non badano alla domenica sono sempre persone importanti! La domenica serve alla gente comune, a quelli che l'aspettano tutta la settimana! Che cosa fa suo marito? E' un industriale?

ANNA — Non precisamente. Ma si occupa anche di industrie.

SERGIO — E' un banchiere?

ANNA — Sì, in certo qual modo. E' difficile dire che cosa fa mio marito! Non lo so esattamente nemmeno io! Si occupa di tante cose, di ferrovie, di miniere, di banche, di scambi internazionali. Ma perché mi fa tutte queste domande? Che le importa di sapere che cosa fa mio marito?

SERGIO — Oh niente! Domandavo così. Ma non c'è mica bisogno che mi risponda! Anzi, mi scusi se mi sono permesso... (*Vedendo che Anna si guarda intorno*) Che vuole? Desidera qualcosa?

ANNA (*cercando con lo sguardo il Barista*) — Volevo pagare...

SERGIO — Ma adesso non ha più fretta d'andarsene! Può fermarsi ancora un momento...

ANNA (*sorpresa*) — Fermarmi? Perché?

SERGIO — Così, tanto per fare ancora due chiacchiere...

ANNA — Mi pare che di chiacchiere ne abbiamo fatte già abbastanza! Ormai non abbiamo più niente da dire!

SERGIO — Forse l'ho annoiata a parlarle sempre di me...

ANNA — No, non m'ha annoiata affatto. M'ha detto delle cose interessanti e divertenti. Ma ora devo tornare a casa.

SERGIO — Perché? C'è qualcun altro che l'aspetta?

ANNA — No, nessuno. Ma non è una buona ragione perché io debba starmene fuori tutto il giorno!

SERGIO — Che ci va a fare a casa se non ci trova nessuno? Resti ancora un momento! Il tempo di prendere qualche cosa...

ANNA — Ma abbiamo già preso un caffè...

SERGIO — Quello l'ha offerto lei! Adesso tocca a me! Non vuol permettere anche a me di offrire qualcosa?... Che desidera? Un liquore, un gelato, una bibita?

ANNA — Grazie, preferirei non prendere niente.

SERGIO (*deluso*) — Proprio niente?!...

ANNA — Be', tanto per gradire, un altro caffè...

SERGIO — Oh brava! S'accomodi... (*Al Barista che rientra dall'altro ambiente*) Altri due caffè! (*Ad Anna*) Vuole anche un po' di musica?

ANNA — Musica?!

SERGIO (*indicando il juke box*) — Non ha che da scegliere! C'è una cinquantina di dischi di tutti i generi! Che cosa preferisce? Una canzone, un jazz, uno slow?

ANNA (*indifferente*) — Lo stesso! Metta quello che vuole! (*Mentre il Barista mette in macchina il caffè, Sergio fa funzionare il juke box. Si ode una musica lenta da ballo che Sergio accenna col passo tornando presso Anna*).

SERGIO — E' l'ultimo successo americano... « Strangers in the night » che vuol dire...

ANNA (*interrompendolo con un sorriso*) — Lo so... Anch'io conosco l'inglese...

SERGIO (*confuso*) — Oh scusi... credevo che... (*E' interrotto dal Barista che porta i due caffè*).

IL BARISTA — Pronti gli altri due caffè!

SERGIO (*accennando alla musica*) — E' uno slow lento. Si balla molto bene! (*Dopo un attimo d'esitazione*) A lei piace ballare?

ANNA — Sì... certo che mi piace!

SERGIO (*dopo un altro momento d'esitazione*) — Peccato!

ANNA — Perché peccato?

SERGIO — Perché lei è lei e io sono io...

ANNA (*ridendo*) — Come come? Che significa questo discorso?

SERGIO — Che se lei non fosse una signora e io non fossi un operaio adesso potremmo ballare insieme.

ANNA — Noi due?!

SERGIO — Sì, noi due! Ma non s'offenda! Non glielo propongo mica! Ho detto solo... peccato!

ANNA — Anche se me lo proponesse non avrei nessuna ragione d'offendermi! Le ripeto che non dò alcuna importanza a certe cose! Ma ormai non ballo più da tanto tempo! Non conosco nemmeno i passi dei balli moderni.

SERGIO — Oh, se è per questo posso insegnarglieli io! Sono facilissimi. Vuol provare?

ANNA (*rifiutando gentilmente*) — No, grazie...

SERGIO — Ma, se preferisce, possiamo mettere qualche ballo che lei conosce... un valzer, una polka...

ANNA (*ridendo allegramente*) — Be', adesso non esageriamo! Questi erano i balli di mia nonna! Non sono ancora tanto decrepita!

SERGIO (*confondendosi imbarazzato*) — No... che c'entra... volevo dire qualche ballabile che piace a lei...

ANNA — No, lasci andare! Non è il caso...

SERGIO — Perché non è il caso? Ah, forse le secca di ballare qui... in un bar...

ANNA — Ecco... appunto... è per questo...

SERGIO — Ha ragione! Che sciocco! Non ci avevo pensato! Ma allora, se vuole, possiamo andare in qualche altro posto... Per esempio allo Scoiattolo...

ANNA (*incuriosita*) — Che cos'è lo Scoiattolo?

SERGIO — Un ristorante con dancing che è in cima alla collina. Un locale distinto e molto ben frequentato. C'è una terrazza da cui si vede il panorama di tutta la città. Si può ballare dentro e fuori. Vuole che ci andiamo?

ANNA — No, grazie, oggi no. Un'altra volta...

SERGIO — Un'altra volta?! Quando?

ANNA (*sorridendo evasiva*) — Non so. Se c'incontreremo ancora. Può capitare! Piuttosto mi dica, per favore, che strada devo prendere per tornare al centro?

SERGIO — Può seguire la linea del tram. Oppure fare il nuovo viale di circonvallazione e tornare dalla parte dello stadio. E' un po' più lungo, ma è molto bello.

ANNA — No no, preferisco la strada più breve! Non voglio correre il rischio di fermarmi un'altra volta! Quel suo pezzetto di cartone mi dà poco affidamento!

SERGIO — Anche se salta si fa presto a rimettercelo! Se vuole l'accompagnano così sta più tranquilla!

ANNA (*preoccupata*) — Perché? Non crede che possa farcela a tornare a casa da sola?

SERGIO — Sì, ma se ci sono io è più sicura. Quello è un rimedio di fortuna che non si sa quanto può durare.

ANNA — Basta che duri finché arrivo a casa...

SERGIO — Ha anche la batteria scarica. Se si ferma ha bisogno di qualcuno che la spinga.

ANNA — Cercherò di non fermarmi. Terrò il motore sempre acceso...

SERGIO — E' meglio che l'accompagni! Tanto anch'io devo andare al centro. Mi dà un passaggio. Così le faccio vedere il viale di circonvallazione...

ANNA — Ma si deve allungare molto?

SERGIO — No, al massimo un paio di chilometri. Ma val la pena di passarci! Vedrà che bello! Sembra di essere in un parco. Adesso ci facciamo dare una mano da lui per spingere la macchina... (*Rivolgendosi al Barista*) Senta, per favore...

IL BARISTA (*accennando al telefono che squilla*) — Un momento... vengo subito... (*Va a rispondere al telefono*) Pronto... Bar dello sport... Come? Un momento... adesso sento... (*Rivolgendosi a Sergio*) E' lei Matteucci?...

SERGIO — Sì, sono io...

IL BARISTA (*passandogli il ricevitore*) — Parli qui...

SERGIO (*ad Anna*) — Permette?

ANNA — Prego... (*Mentre Sergio parla al telefono Anna paga con un biglietto da mille lire*).

SERGIO (*parlando al telefono*) — Pronto... Chi è... (*Contrariato*) Ah!... Be'?... Sì, ma adesso non posso io... no, ho da fare... Ci vedremo un altro giorno... Ma no, ti dico che non posso... AUFF, quanto la fai lunga!... Non lo so, non lo so... Oh senti, m'hai scocciato con questa lagna!... Ciao!... (*Riattacca il ricevitore mentre il Barista sta dando il resto ad Anna. Protestando*) No no, la signora paga solo due caffè! Il resto tocca a me!

ANNA — E' lo stesso!

SERGIO — No no, restiamo ai patti!

IL BARISTA (*dando il resto ad Anna*) — Allora, due caffè ottanta lire. (*A Sergio*) E lei due caffè e una coca cola, centoquaranta lire. (*Si ode ancora squillare il telefono*).

SERGIO (*al Barista che sta per rispondere*) — Se è ancora quella per me, le dica che non ci sono, che sono andato via!

IL BARISTA (*rispondendo al telefono*) — Pronto... no, non c'è, è andato via... Sì, è uscito proprio adesso... Va bene, se torna glielo dico... buonasera... (*A Sergio, riattaccando il ricevitore*) Aspetta che la chiami!...

SERGIO (*con un'alzata di spalle*) — Va bene! Che aspetti! (*poi rivolto ad Anna*) Lo sa chi è che mi ha telefonato?...

ANNA (*Indifferente*) — No. Chi?

SERGIO (*con tono un po' fatuo*) — Quella dell'orologio, la napoletana! M'aspettava. E' riuscita a mandar via l'ingegnere. Le avevo promesso d'andarci...

ANNA — E perché non ci va?

SERGIO (*galante*) — Perché ora non posso!... Sono impegnato con lei!

ANNA (*cascando dalle nuvole*) — Con me?... E che c'entro io coi suoi appuntamenti?!...

SERGIO — Se devo accompagnarla...

ANNA — Non c'è nessun bisogno che mi accompagni! Posso benissimo andare a casa da sola! Ma, anche ammesso che voglia proprio accompagnarli, che ci vuole? Dieci minuti, un quarto d'ora al massimo! Ha tutto il tempo per andare da quella ragazza!

SERGIO — Eh no, un quarto d'ora non basta! Se prendiamo il viale di circonvallazione...

ANNA (*interrompendolo spazientita*) — E dagli col viale di circonvallazione! Ma io non ci tengo affatto al suo viale di circonvallazione! Le ripeto che voglio tornare a casa per la strada più breve!...

SERGIO — Ma perché? Che fretta ha? Guardi che sole, guardi che cielo! Non le sembra un delitto chiudersi in casa con questo bel tempo?!...

ANNA (*dominando l'irritazione*) — Senta, per favore, non ricominciamo... (*guardandosi intorno*) Dov'è l'uomo del bar?

SERGIO (*indicando l'altro locale*) — E' andato di là. Perché? Vuole qualche cosa?

ANNA — Voglio chiedergli se può aiutare a spingere la macchina...

SERGIO — Ma allora vuole proprio...

ANNA (*interrompendolo risoluta*) — Sì, voglio andarmene! E subito! E' chiaro?

SERGIO — Ma che ha? E' arrabbiata con me?

ANNA — Non sono arrabbiata con nessuno! Mi faccia il piacere di non farmi perdere altro tempo! Chiami quell'uomo...

SERGIO (*facendo l'atto d'avviarsi*) — Va bene, va bene... adesso lo chiamo... (*fermandosi*) Però mi dispiace che la prenda in questo modo! Non capisco che è successo. Siamo stati così bene! E ora che cominciamo a conoscerci meglio, a fare un po' d'amicizia...

ANNA (*scattando vivamente*) — Amicizia?! Che c'entra l'amicizia?...

SERGIO (*allusivo*) — Be'... volevo dire...

ANNA (*seccamente*) — No, no, un momento! Mettiamo le cose a posto! Lei ha accomodato la mia macchina e poi, non so perché, non ha voluto farsi pagare, e mi ha chiesto d'offrirle un caffè. La sua richiesta mi è sembrata un po' strana, ma non ho voluto offenderla con un rifiuto. Anzi, per mostrarmi gentile, ho accettato di fermarmi un po' qui a chiacchierare con lei. Ma questo è tutto! L'amicizia non c'entra! Lei è abbastanza intelligente per capire che questa parola non ha senso fra noi, che non è nemmeno il caso di parlarne...

SERGIO — Ma io credevo che facesse piacere anche a lei... tanto più che mi ha fatto sperare...

ANNA (*interrompendolo con vivacità*) — Sperare?!... Io le ho fatto sperare qualche cosa?!... Ma no, lei si sbaglia! Io non le ho fatto sperare proprio niente!

SERGIO (*con un sorriso allusivo*) — Sì, signora... poco fa... Non ricorda?

ANNA (*sbalordita e preoccupata*) — Poco fa?! Perché? Che ho detto, che ho fatto poco fa?

SERGIO — M'ha detto che se c'incontreremo un'altra volta...

ANNA (*alzando le spalle*) — Ma io l'ho detto così, tanto per dire, senza nessuna intenzione! Non immaginavo davvero che lei potesse credere... (*Si ferma come colpita da un improvviso sospetto*) Oh, ma dico... non avrà mica pensato che io fossi disposta... sì, insomma, ...che fra me e lei...

SERGIO (*candidamente*) — Be'... sì...

ANNA (*esterrefatta*) — Sì?!...

SERGIO — Sì...

ANNA (*soffocata dall'indignazione*) — Ed ha anche la sfrontatezza di dirmelo?!...

SERGIO — Me lo chiede... le rispondo...

ANNA — Ma non si rende conto dell'enormità di quello che dice?...

SERGIO — Sì, me ne rendo conto... ma se devo esser sincero...

ANNA (*sdegnata*) — Ah grazie... grazie tante per la sua sincerità! Lusinghiera, non c'è che dire! Ah, dunque io, secondo lei... Avanti, avanti, continui, mi dica tutto! Sia sincero fino in fondo...

SERGIO (*sconcertato*) — Se mi sono sbagliato mi scusi tanto...

ANNA — Ah ne dubita? Non ne è ancora convinto? Be', allora glielo dico io! Sì, s'è sbagliato, s'è sbagliato in pieno! E voglio sperare che almeno adesso l'abbia capito!

SERGIO (*abbassando il capo*) — Sì, l'ho capito. Mi dispiace. Mi scusi.

ANNA (*nervosamente*) — La colpa è mia perché ho fatto male a fermarmi. Non avrei dovuto. Ma come potevo immaginare una cosa così assurda e ridicola?!... Tanto assurda e ridicola che, invece d'arrabbiarmi, mi verrebbe quasi da ridere!

SERGIO (*avvilto*) — E va bene! Rida, s'arrabbi, faccia quello che vuole! Riconosco d'aver sbagliato... le chiedo scusa... che cosa posso fare di più?!...

(*Un momento di silenzio. Sergio non osa guardarla. Lo sdegno di Anna è temperato da un po' di compassione.*)

ANNA (*aprendo la borsetta*) — Mi faccia il favore di dirmi quanto le devo per quella riparazione.

SERGIO (*guardandola sorpreso*) — Ma... non eravamo d'accordo?

ANNA — No, no, meglio evitare malintesi. Preferisco pagare.

SERGIO — Ah... adesso vuole umiliarmi?!

ANNA — Non ho nessuna intenzione di umiliarla. Ma è meglio, dopo quello che mi ha detto. Lo capisce anche lei.

SERGIO — Sì, ha ragione. Meglio ristabilire le distanze. Ognuno al suo posto. Mi dia quello che vuole.

ANNA — No. Dica lei.

SERGIO — Cinquecento lire. E' troppo?

ANNA — No, no. (*Posa un biglietto sul tavolino*) Ecco...

SERGIO (*intascando il denaro*) — Grazie. Vuole che l'accompagni? E' compreso nel prezzo.

ANNA — No, non importa.

SERGIO — Come crede!

(*Un attimo di silenzio imbarazzato*).

ANNA — Ma mi toglia una curiosità: come ha potuto pensare... ecco, è questo che non riesco a capire... come le è potuta venire in mente l'idea che io...

SERGIO (*stringendosi nelle spalle*) — Che ne so!... M'è venuta...

ANNA — Ma perché? C'è stato forse un gesto, una parola da parte mia che l'abbia autorizzato a credere...

SERGIO — Ma no, niente! Sono io che mi sono sbagliato. Lei aveva detto che s'annoiava, che non aveva niente da fare, che voleva godersi il sole e allora ho pensato che forse le faceva piacere continuare...

ANNA — Continuare che cosa?

SERGIO — Continuare a stare con me... Mica per niente.. ma così, per la novità... tanto per far qualche cosa di diverso dal solito... Si poteva fare una gitarella nei dintorni... Io conosco dei posti bellissimi che lei nemmeno se l'immagina!... Potevamo arrivare fino a un torrente dove si pescano le trote. C'è lì vicino una piccola trattoria dove si possono mangiare appena pescate...

ANNA — Ah! S'era già fatto tutto il suo programma!

SERGIO — E perché no?! In fondo che male c'era? Si andava, si tornava. Nessuno poteva vederla, nessuno poteva riconoscerla. Che cosa rischiava? Niente!

ANNA — E scommetto che era anche sicuro che avrei accettato!

SERGIO — Sicuro no! Per carità! Con le donne non si è mai sicuri di niente! Ci ho provato. M'è andata male. Pazienza!

ANNA — E per far la gitarella con me ha rinunciato all'appuntamento con la sua amica?

SERGIO — Per forza! Ormai m'ero imbarcato! E poi quella posso vederla quando voglio! Invece lei...

ANNA (*incoraggiandolo*) — Invece io...?

SERGIO (*riprendendosi*) — Be', non mi faccia parlare se no finisco per dire delle altre sciocchezze! E poi magari lei ci ride con le sue amiche!... Vado a chiamare il Barista per farmi dare una mano... (*Si avvicina all'arcata di destra per chiamare il*

Barista) Potrebbe aiutarmi a spingere la macchina della signora. Ha la batteria a terra.

BARISTA (*apparendo con dei vassoi in mano*) — Subito! A loro disposizione!

SERGIO (*ad Anna*) — Se vuole accomodarsi...

ANNA — Grazie. (*Esce seguita da Sergio. Il Barista posa i vassoi sul banco e li raggiunge. Si odono venir dalla strada le voci di Sergio e del Barista*).

VOCE DI SERGIO — Tenga ingranata la terza... tolga il freno...

VOCE DEL BARISTA — Pronto?... Forza!... Via...

(*Si ode il rumore del motore che si mette in marcia e che sale su di giri per prendere poi un ritmo regolare. Sergio e il Barista riappaiono sulla soglia dell'ingresso dove si fermano per seguire con lo sguardo la macchina che s'allontana*).

BARISTA (*rientrando*) — E' andata!...

SERGIO — Già, è andata...

BARISTA (*strizzando l'occhio*) — Non era mica male!

SERGIO (*con un'alzata di spalle*) — Io non mi ci ritrovo con le signore!... Allora quanto devo?...

BARISTA — Gliel'ho detto, due caffè e una coca cola, centoquaranta lire.

SERGIO (*dandogli un biglietto*) — Ecco, mi dia il resto. Mi dia anche un gettone per il telefono.

BARISTA (*andando a prendere il gettone*) — Telefona a quella ragazza di prima?

SERGIO — Eh sì! Meglio che niente!

BARISTA — Ecco il gettone. Allora centoquaranta e quarantacinque, centottantacinque.

(*Mentre il Barista conta il resto e lo mette sul tavolino, Sergio va a telefonare*).

SERGIO — Pronto, pronto... sì, sono io... Che fai?...

Be', adesso vengo... sì, mi sono potuto liberare...

Un affare, è inutile che ti spieghi!... Non lo so, il tempo di fare la strada... Ma sì, se t'ho detto che vengo... Va bene!... Ciao!...

(*Riattacca il ricevitore e va a prendere il resto sul tavolino mentre il Barista passa nell'altro ambiente. Dopo qualche istante riappare all'ingresso Anna. Sergio si volge per dirigersi verso l'ingresso e s'arresta sorpreso vedendola*).

ANNA (*con evidente imbarazzo*) — S'è fermata un'altra volta...

SERGIO — E' saltato il pezzetto di cartone?...

ANNA — Non so... credo...

SERGIO — Vuole che venga e vedere?...

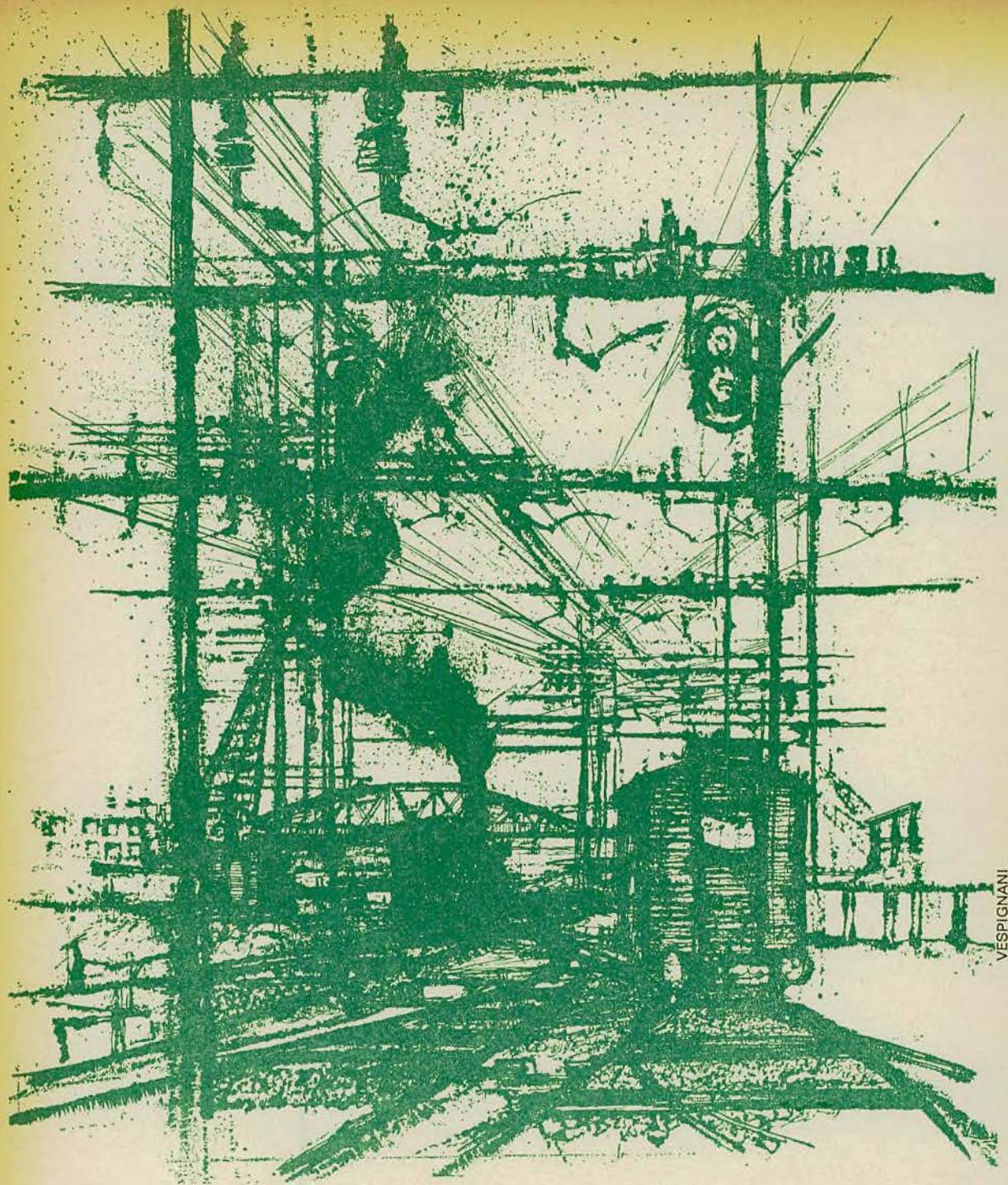
ANNA — E' meglio...

(*Escono tutti e due*).

Fine

Questa commedia è stata rappresentata al Teatro Sant'Erasmo di Milano, il 1° novembre 1966, ed hanno preso parte Bianca Toccafondi e Giuliano Disperati. Regia di Claudio Fino.

Copyright 1967 by Aldo De Benedetti.



VESPIGNANI

Coincidenza secondo binario

DI ALBERTO PERRINI

Persone: LEI, LUI, IL SIGNORE CON LA VALIGETTA, IL FACCHINO, L'UOMO CHE GUARDA, UN RAGAZZO che non parla, Voci fuori scena.

Nota - Va sottolineata l'importanza che in questo lavoro assumono i rumori relativi alla stazione ferroviaria e gli effetti sonori. Essi hanno un riferimento non solo realistico ma anche e specialmente emotivo psicologico ed espressivo.

Disadorna e fatiscante sala d'aspetto d'una sperduta stazione ferroviaria. A destra una grande porta d'entrata a due battenti con i pannelli superiori di vetri opachi. Sulla parete di sinistra un tabellone con orari ferroviari stinti e in parte lacerati; su quella di fondo, piuttosto in alto, una finestra semicircolare con ferri di protezione a stecche di ventaglio. La mobilia consiste soltanto in due lunghe e larghe panche disposte parallelamente, una sul fondo addossata alla parete, l'altra sul davanti a un palmo dal retro del sipario e parallela ad esso. Una grossa lampada elettrica, con paralume di metallo nero, pende a metà altezza e diffonde intorno una luce sbiadita e gialliccia.

E' notte. All'aprirsi del sipario s'ode distintamente il campanello della stazione ferroviaria che annuncia un treno in arrivo. In scena, sulla panca sul fondo, un ragazzo disteso che dorme accanto a un uomo, seduto, immobile, che si regge a un bastone: guarda avanti a sé. Il campanello cessa di suonare. Poco dopo il rumore del treno in arrivo. Sui vetri opachi della porta appare il balenio dei finestrini illuminati. Il treno si ferma: stridore di freni, voci e rumori di stazione. La porta si apre. Entra un facchino con tre valigie. E' seguito da tre persone: una coppia, sui trent'anni, e un ometto di mezza età, dimesso nell'abito, maldestro e nervoso, che stringe a sé una valigetta. Il gruppo avanza verso la panca al proscenio ove il facchino posa i bagagli.

IL FACCHINO — Ecco qua. (*Lui gli porge una banconota. Il facchino la rigira tra le dita*) Non ho il resto...

LUI — Fa niente...

IL FACCHINO — Oh, grazie! Grazie tante! (*Intasca la banconota*).

LUI — In quale binario arriva il diretto per Milano... in coincidenza con questo?

IL FACCHINO — Secondo binario. Ma stanotte è in ritardo.

LUI — In ritardo?

IL FACCHINO — Di sessantacinque minuti.

IL SIGNORE — Come? In ritardo più d'un'ora? E' impossibile! Non c'è un treno qualsiasi che parta prima?

IL FACCHINO — No, soltanto quello, per Milano.

IL SIGNORE (*agitato*) — E come si fa? Ho fretta! Non posso assolutamente aspettare un'ora, io! Non posso! E' un'indecenza!

IL FACCHINO — Eeh, non è mica colpa mia! (*Fa per andarsene*).

LUI (*trattenendolo con un gesto*) — Quanti minuti ha detto?

IL FACCHINO (*più gentile verso di Lui*) — Sessantacinque. E' per via d'un binario in riparazione, nulla di grave. Partirà da qui alle 4 e 12...

IL SIGNORE — E' una vera indecenza! Un disservizio come questo...

IL FACCHINO (*seccato e divertito insieme*) — Senta. Se non ha voglia di andare a Milano, può tornarsene indietro. Alla stessa ora, sul primo binario, c'è un trenino che fa giusto giusto la strada inversa. (*Rivolgendosi a Lui si tocca la visiera del berretto ed esce lasciando socchiusa la porta*). Lei, stanca e insonnolita, siede accanto alle valigie, punta il gomito su di esse e si sorregge il capo.

IL SIGNORE (*rassegnato ma sempre preoccupato*) — Più d'un'ora... più d'un'ora d'attesa!...

LUI (*avvicinandosi a Lei e carezzandole lievemente i capelli*) — Arriveremo a Milano a giorno fatto. Tutto sonno perduto, eh?

LEI — E io che in treno avevo cominciato ad addormentarmi...

LUI — Hai freddo, cara? (*Voltandosi verso la porta socchiusa*) Fa corrente. (*Si avvia per chiuderla*).

IL SIGNORE (*lo segue stringendo sempre la valigetta*) — Avrei preferito partire di giorno, ma non potevo... non potevo...

LUI (*chiude la porta*) — Meglio viaggiare di notte. Si risparmia tempo. E poi c'è meno gente...

IL SIGNORE (*fermandosi presso di Lui, lì sulla porta*) — Questo è vero, si viaggia bene a quest'ora. Non c'è nessuno... La notte sembra fatta apposta per viaggiare indisturbati... Ho preso il primo treno che m'è capitato, e non ho fatto caso che avrei viaggiato tutta la notte. Non ci sono avvezzo, e mi sembra una cosa enorme... (*Lui gli offre una sigaretta*) Ah... grazie! Molto gentile! Tiene compagnia. (*Accendono*) Ho sempre fatto una vita regolare, io. Mi svegliavo alle sette e alle dieci di sera a letto. (*Ha una risatina nervosa*) Sempre così, per quattordici anni. Ho viaggiato così poco, io...

LUI (*guarda il compagno di viaggio senza simpatia, urtato per il bisogno che l'altro ostenta di fare confidenze inutili. Più che sorpreso, è annoiato, stanco e, anche lui, preoccupato. Non gli resta che attaccar discorso con quell'ometto eccitato e dimesso*) — Anche lei va a Milano?

IL SIGNORE — A Milano?... Certo: a Milano. Poi... chissà. Svizzera. Anzi, sicuramente, poi vado in Svizzera. O in Francia. (*Ride con una risatina tutta sua, nervosa e urtante*).

LUI (*lo guarda ancora, incerto, senza simpatia. Si volta verso la porta. La riapre. Guarda fuori*) — Il cielo è stellato. Fa freddo. Eppure siamo già in primavera. Chi lo direbbe? Anche le stagioni sono impazzite. (*Richiude la porta. Rumore del treno che riparte. Lunga pausa. Lui passeggia fumando. Il signore, stringendo la sua valigetta, resta fermo accanto all'la porta. Quando Lui gli viene a tiro, riattacca*).

IL SIGNORE — Per affari.

LUI — Come dice?

IL SIGNORE — Vado a Milano per affari.

LUI (*senza alcun interesse*) — Ah.

IL SIGNORE — Ci vorrà molto da qui per Milano?

LUI — Poco più di cinque ore.

IL SIGNORE (*meravigliato*) — Però!

LUI — Se non avessimo avuto questo dannato ritardo, saremmo arrivati alle 8 e 22.

IL SIGNORE — Conosce bene gli orari, eh?

LUI — Lo so perché è una settimana che compulso l'orario, e... (*S'interrompe con un lieve cenno d'irritazione*) Non è mai stato a Milano, lei?

IL SIGNORE — Mai. Lei sì, immagino.

LUI — Qualche volta.

IL SIGNORE — Eeh, si vede. Si vede che ha viaggiato, che conosce il mondo. Beato lei. (*Ride di nuovo seccamente, poi riprende quasi con rancore*)

Ma adesso, anch'io... anch'io potrò viaggiare, divertirmi, vedere il mondo, vivere! (*Pausa. Restano ambedue imbarazzati*) Sì. Proprio così. L'ha capito subito che io neppure a Milano ero mai stato. Ho vissuto in gabbia per troppi anni. Del resto a Milano non conosco nessuno e nessuno conosce me...

LUI (*per non lasciarsi sopraffare dalle chiacchiere dell'ometto*) — Ma certo! Basterebbe soltanto questo particolare perché Milano fosse di già la più bella città del mondo! (*Hanno in comune un accenno di riso*) Detesto le amicizie, i legami, le relazioni... Neanche io conosco gente a Milano.

IL SIGNORE — Capisco. Capisco benissimo.

LUI (*diffidente*) — Che cosa capisce benissimo?

IL SIGNORE — Non vorrei essere indiscreto... Viaggio di nozze?

LUI (*dopo un'esitazione*) — Già. Viaggio di nozze.

IL SIGNORE — Ah, bene. L'avevo immaginato... Quando si desidera la solitudine... Auguri.

LUI — Grazie. (*Si avvicina alla donna. L'ometto lo segue. Lei nasconde il viso nel gomito da qualche tempo e sembra che dorma.*)

IL SIGNORE — Povera signora. Chissà com'è stanca. La cerimonia, le feste, i preparativi, le emozioni, gli addii... son cose che stancano.

LUI (*irritato si volta verso l'inopportuno compagno di viaggio, sta per metterlo al suo posto ma è smontato dal sorrisino compiaciuto dell'interlocutore e non può fare a meno di contraccambiare con un altro mezzo sorriso di convenienza.*)

IL SIGNORE (*imperterrito*) — Sono proprio contento di avervi incontrati. Gli sposi portano fortuna.

LUI (*dopo averlo osservato si china sul viso della donna*) — Dorme davvero. Be', ne son contento, così quest'attesa, per lei, passerà più in fretta.

IL SIGNORE — Vi stabilirete a Milano o tornerete... nella vostra città? (*Lui lo guarda corrucciato senza rispondere*) Siete di... Mi lasci indovinare...

LUI — Non importa. Non ha alcuna importanza, mi creda. Lasci stare.

IL SIGNORE — Non vuol dirmelo?

LUI — Di dov'è, lei? Da dove viene? Tornerà nella sua città? E quando? Come vede so farle anch'io le domande!

IL SIGNORE — Ho capito. Ho capito. Mi scusi. Sono proprio uno screanzato. Sono davvero desolato.

E' il mio carattere, sa? Un carattere impossibile. Sono uno sciocco...

LUI — Ma la finisca! Non esageri! (*Guardando il viso desolato dell'ometto che si stringe al seno la valigetta, non può fare a meno di soggiungere con indulgenza*) Scusi me, piuttosto, se sono sgarbato. E non ne parliamo più, vuole?

IL SIGNORE (*contento come un bambino che ha ottenuto il perdono*) — Oh, sì, sì, grazie, grazie.

LUI (*per ovviare il suo precedente sgarbo*) — Lei non è sposato, vero?

IL SIGNORE — Oh, no, no.

LUI — Si sposi anche lei, allora. (*Sorride al pensiero di vederlo sposato.*)

IL SIGNORE — Ormai, alla mia età.

LUI — Perché? Non è vecchio.

IL SIGNORE — E' come se lo fossi, però... S'invecchia dentro... Vediamo: quanti anni mi dà?

LUI — Non so... cinquanta.

IL SIGNORE (*amaro*) — Cinquanta.

LUI (*tentando di riparare*) — No! Intendevo dire... tra i quaranta e i cinquanta, ecco.

IL SIGNORE — L'ha detto. Cinquanta. E non ne ho che quarantaquattro. (*Amaro*) E' la vita che ho condotto. Pene, stenti, privazioni. Creda a me, caro signore, mi sono rovinato la salute lavorando come una bestia da soma dalla mattina alla sera. Ma ora... Ora sono in commercio. Appunto: in commercio. I miei affari vanno a gonfie vele. Sono già ricco, sì, posso dirlo. Potrò rifarmi di tanti desideri... (*Con un breve umile riso*) ...Oh, non faccia caso ai miei abiti! Quando viaggio indosso sempre abiti molto vecchi, sono più comodi, vero? E' un'abitudine antica. Un'abitudine di praticità che ho imparato da mia madre. Un'abitudine di economia, anche. (*Breve pausa, pensoso*) Sicuro: da mia madre. (*Siede sulla panca accanto alle valigie con lo sguardo a terra, meditando e malinconico.*)

LUI (*guarda l'orologio al polso. E' nervoso, irrequieto. Si avvicina alla donna, l'osserva. Poi va verso la porta, l'apre e guarda fuori dallo spiraglio, indi subito la richiude e vi si appoggia con le spalle.*)

IL SIGNORE (*si volge a guardarlo. Si alza. Gli si avvicina*) — Però, adesso, potrei.

LUI — Che cosa?

IL SIGNORE — Prender moglie. (*Lui ha un gesto tra il divertito e l'indispettito. L'altro, con uno strano accanimento nella voce*) Sì, sì! A pensarci bene, potrei. Ho denaro. E mi sento un altro. Del resto l'ho sempre sognato, in segreto. Tra uomini... lei mi capisce. Certe donne, alte, slanciate, eleganti, affascinanti... al cinema, per esempio. Le attrici, le dive. Ah, lei non può immaginare come le guardavo! E dentro di me, rabbiosamente, mi dicevo: soldi, soldi, soldi, soldi! Se avessi soldi, molti soldi, anch'io potrei... Tutto si può coi soldi, lo sa? Io, con questi... (*Alza la valigetta come volesse usarla per schiacciare il mondo, ma su-*

bito s'irrigidisce spaventandosi del suo gesto. *Torna ad essere umile e dimesso, imbarazzato, ansioso*) Si fa per dire, naturalmente. Si fa per dire. *(E ritrova la forza di emettere quella sua risatina secca ed urtante).*

D'improvviso riprende a squillare ininterrottamente il campanello del treno in arrivo. I due uomini hanno un esagerato e istintivo moto di difesa, ma subito si controllano. Anche la donna si è destata di soprassalto e volge il capo guardando prima i due, in piedi presso la porta, poi l'altro seduto dietro di lei che fin dall'inizio è restato immobile a guardarla. La donna ha avvertito quello sguardo fisso e ne sembra infastidita.

LUI *(guardando l'orologio da polso)* — Illusione! Non è il nostro treno! Ci vuol altro! Sono passati appena dodici minuti e mezzo da quando siamo qui!

IL SIGNORE — Altri... 53 minuti! Non passeranno mai!

LEI *(si è alzata. Lui e Lei si vanno incontro e si fermano a metà strada. Lui quindi fa due passi verso di Lei e le prende le mani)* — Che è?... Che è stato?

LUI — Niente, cara. Il campanello del treno in arrivo. Un altro, non il nostro. Dormivi così bene...

LEI — Dormivo?... Non me ne ero accorta... Ho avuto paura...

LUI — Paura? Perché?

LEI — M'è sembrato che qualcuno mi chiamasse... Non hai sentito anche tu...?

LUI — Sarà stato un sogno. Tremi. Oh, cara, stai calma. Tra poco verrà il nostro treno e allora...

LEI — Sì, sì, certo... *(Si volge ancora ad osservare l'uomo seduto che continua a guardare avanti a sé, immobile).*

IL SIGNORE — Tra 52 minuti...

LEI — Ancora... quasi un'ora? E' lunga un'ora!

IL SIGNORE — E lo dice a me? Gli affari... Sapete come sono gli affari... non si può rimandare... E' seccante aspettare, mentre intanto, chissà... Voi non potete capire, siete in viaggio di nozze, a voi non corre dietro nessuno...

LEI *(troncandogli la parola in bocca)* — Che intendi dire!?

Una pausa d'imbarazzo. Lui conduce la donna di nuovo a sedere. Seggono tutti e tre di fronte al pubblico: l'ometto a sinistra delle valigie e la coppia a destra. Lui, per interrompere la penosa pausa, allunga il pacchetto delle sigarette al compagno di viaggio.

IL SIGNORE — Oh, grazie!... *(Restando col braccio teso, sospeso sulle valigie, e la sigaretta tra le dita, molto compito)* ...Se alla signora non disturba...

LUI — No, no, fuma anche lei qualche volta, vero, cara?

LEI — Certo: fumi, fumi.

IL SIGNORE — Grazie, molto gentili... obbligato... *(Accendendo l'uno all'altro con una certa goffag-*

gine) ... Dal momento che dobbiamo attendere... bisogna pur far qualcosa... *(ride nervosamente)* ... Ingannare il tempo, ecco: ingannare il tempo, eh, eh!... E il fumo è il tempo che si consuma, dico bene? Devo averlo letto in qualche posto. *(Pignolo)* Il fumo... è l'immagine del tempo... non ricordo bene. Mi pare che sia: l'immagine del tempo si brucia come il fumo... No, no: il tempo del fumo... *(Si arrende)*. Mi spiace, esattamente non ricordo come sia... ma era una bella frase. Filosofica.

Il campanello cessa di suonare. Popo dopo, senza fermarsi, passa rombando un treno. Sotto il pulsare ritmico delle luci dei finestrini illuminati sulla porta a vetri. Il rumore affievolisce e dissolve. La donna s'è voltata per guardare le luci del treno e ha dato ancora un'occhiata all'uomo immobile che la sta guardando.

IL SIGNORE *(dopo una pausa, a Lui)* — Che ore sono, scusi?

LUI *(guardando l'orologio)* — Le 3 e 24.

IL SIGNORE — Capisco. Capisco perché cado dal sonno. Non ci sono abituato. Penso che la cosa migliore sarebbe schiacciare un pisolino, tutti e tre.

LUI — Bravo, così ci sfugge il diretto per Milano!

IL SIGNORE — Giusto! Non ci avevo pensato! Non ci mancherebbe che questa!... ma se penso che dobbiamo restare inchiodati, qui, a occhi aperti, senza poterci muovere, tra queste pareti... Che so? Mi verrebbe la smania di continuare il viaggio a piedi! *(Guarda a terra pensoso).*

LEI *(dopo una pausa, sospettosa, sottovoce a Lui che le siede accanto)* — Senti, caro, non voltarti subito. Fra un po', senza parere, guarda quell'uomo dietro di noi, seduto immobile sulla panca.

LUI — E chi è?

LEI — Non lo so. Ti prego. Osservalo.

IL SIGNORE — Che strano squallore hanno le stazioni ferroviarie di notte... Non trovate?

LUI *(che s'è voltato e ha guardato, a Lei)* — Be', non so chi possa essere... *(Il signore con la valigetta per imitazione si volta anch'egli e osserva l'uomo immobile. Lui all'ometto).* Scusi?... Stava dicendo?

IL SIGNORE — Ah... dicevo che le stazioni, di notte, sono... *(Nota che gli altri due non lo ascoltano).*

LEI *(a Lui, sottovoce)* — L'hai guardato bene?

LUI — Sì. Un semplice viaggiatore che attende. Come noi.

IL SIGNORE *(che si è voltato ancora, si protende sul mucchio delle valigie per farsi udire meglio, sottovoce)* — Scusate... è vero.

LUI — Vero che cosa?

IL SIGNORE — L'ho notato anch'io. Mi ha messo addosso una sensazione... una sensazione...

LEI — Sgradevole.

IL SIGNORE — Ecco. Appunto. Sgradevole. Che tipo strano! Sembra sicuro del fatto suo... Ci ha ficcato gli occhi addosso...

LEI — Vero?

LUI — Ma che idee!

LEI (*a Lui, sottovoce*) — A me sembra che stia guardando noi due. Proprio noi due. (*L'ometto tende l'orecchio ma non afferra quel che bisbiglia la coppia*).

LUI (*a Lei, sottovoce*) — In fin dei conti è padrone di guardare chi vuole e dove vuole, no? Che te ne importa?

LEI — Scusami, sono un po' nervosa...

LUI (*addolcendo la voce*) — Sta' calma, cara... Su... (*La donna gli posa il capo sulla spalla*). Cerca di riposare un poco. Se ti addormenti ti sveglio io, in tempo. (*La donna chiude gli occhi*).

Una pausa.

IL SIGNORE — Da bambino mi dava tanta gioia partire, specialmente di notte. I binari lucidi che si perdono lontano... E le voci che si sentono, assonnate, vaghe... Frammenti di frasi che ci giungono all'orecchio e si perdono nell'aria, come sospese nel vuoto... E svegliarsi all'alba mentre il treno ancora ci colma le orecchie: to-tun, to-tun, to-tun... E dai finestrini si vedono saettare a ritmo, nel chiaro del cielo, i pali telegrafici... e tra di loro i fili... che danzano, su e giù (*accompagnandosi con la mano*) si alzano, scorrono immobili, restano sospesi, scendono, risalgono... Ero felice, allora. Ricordo con struggimento quei viaggi infantili... Mia madre vestiva di nero... era vedova... Poi morì anch'essa. Se visse ancora, forse, non... (*Con un breve riso nervoso, umile*) Oh, ma io parlo, parlo... e l'annoio vero? Mi scusi.

Pausa.

Si odono gli sbuffi d'una locomotiva in lontananza che si avvicina arrancando. Stridore dei freni e ripetuti colpi dei respingenti che si tamponano. Un silenzio. Muggiti di mucche.

LEI (*alzando il capo*) — Che cos'è?

LUI — Niente. Mucche in qualche vagone merci.

LEI — Ah, sì. (*Lentamente si volge per osservare ancora di sfuggita l'uomo immobile*). C'è sempre.

LUI — Chi?

LEI — Quello che ci guarda.

LUI — Lascialo perdere.

IL SIGNORE (*s'è voltato a sua volta. Fa per parlare ma si tace. E' inquieto*).

Pausa.

Si odono colpi di martello sulle ruote del treno.

LUI (*ad un sussulto della donna*) — Battono sulle ruote per controllare il loro stato.

Pausa.

I colpi metallici del martello adesso seguono un ritmo che quasi più nulla ha a che fare con un riferimento realistico: diventano un « leitmotiv » che scandisce il tempo e le emozioni dei personaggi, colpi lenti, staccati, ossessionanti. Cessano.

LUI — Hai freddo, cara? Vuoi la mia sciarpa?

LEI — No, grazie. Non disturbarti. Sto bene così, con te. (*Si rannicchia sulla spalla di Lui*).

Pausa.

Ricominciano i colpi metallici, cupi, ossessionanti, lenti. Poco dopo cessano.

LEI (*ad occhi chiusi*) — Che ore sono?

LUI — Le 3 e 36.

Muggiti di mucche. Silenzio. Il treno merci, arrancando faticosamente, si mette in moto: sbuffi, strappi, stridori; a tratti le ruote scivolano istericamente sui binari, col ritmo convulso degli stantuffi, per riprendere subito dopo l'enorme fatica di addentare e far presa sulle rotaie. Si allontana. Lui, certo che la donna dorma, lentamente volge il capo per osservare l'uomo immobile.

LEI (*ad occhi chiusi*) — Anche tu ti sei voltato.

LUI — Io?

LEI — Anche a te pesa lo sguardo di quell'uomo. (*Lui non risponde*) E sempre lì?

LUI — Sì.

IL SIGNORE (*s'è voltato anch'egli e, protendendosi verso la coppia, mormora*) — Ma che cos'ha, quello, da guardare così?

LEI (*sempre ad occhi chiusi*) — Chi sarà?

LUI (*lasciandosi vincere a sua volta dall'inquietudine*) — Ma che vuole?!

Pausa.

Colpi di martello. Stop.

IL SIGNORE (*inquieto*) — Ricordo che, quando ero bambino e mia madre mi guardava così... Riusciva a guardarmi dentro.

Tre o quattro colpi di martello.

LEI (*levando il capo dalla spalla di Lui, in orgasmo, torcendosi le mani*) — Andiamo via, andiamo via!...

LUI — No, no... Non possiamo muoverci. Capirebbe che vogliamo sottrarci...

LEI — Allora pensi che possa sapere...

LUI — Ma no! Che sciocchezza!

LEI (*alzandosi in preda al panico che non può più dominare*) — Andiamo via... Andiamo via!...

LUI (*trattenendola*) — No, che dici? Dobbiamo rimanere qui. Non c'è motivo...

IL SIGNORE (*anch'egli si è alzato, stringe la valigetta sullo stomaco e trema*) — Do... dove potremmo andare?...

LEI (*si divincola e geme*) — Andiamo... andiamo via... (*Con uno strappo si scioglie da Lui e barcollando si dirige alla porta*).

LUI (*anch'egli barcollando la rincorre e la blocca. Tenendola tra le braccia, tenta di rassicurarla*) — Calmati, cara!... Su, non fare la bambina!... Che cosa ti prende?... Mi sembri una sonnambula...

LEI (*più calma, ma ancora oppressa dall'angoscia*) — Ho... paura...

LUI — Ma di che cosa, santo Dio!

LEI — Ho paura... Non so perché...

LUI (*conducendola verso il proscenio, suasivo*) — Rifletti. Rifletti un pochino, cara, con questa tua testolina... Dimmi: di che cosa dovresti aver paura? Su, rispondi: di che cosa?

LEI — Non so.

LUI — Vedi che non lo sai? Sono sciocchezze, convincitene. E' ridicolo, puerile... (Si volge verso l'ommetto con la valigia che li ha seguiti come un'ombra pavida, per aver conforto alle sue assicurazioni) Vero?... Glielo dica lei, che è ridicolo. Che qui non corre alcun pericolo...

IL SIGNORE (si fa coraggio e deglutisce) — Certo, certo... Di che cosa dovremmo aver paura? Di nulla! Proprio di nulla! (E qui mette fuori la sua risatina nervosa più urtante e inquietante del solito) Proprio... ma proprio di nulla! Eh! Eh!... Su, su, si calmi, signora... E' notte... la notte fonda intorno a noi che ci gioca dei tiri birboni, vero? LUI (spalleggiandolo) — Proprio così! E' la notte! I fantasmi della notte...

IL SIGNORE — Del resto quell'uomo... (e qui si avvicina parlando sottovoce alla coppia) ... quell'uomo che ci sta guardando... non può sapere nulla di noi... proprio nulla.

LUI — Giusto... Vedi, cara, anche il signore, qui, è d'accordo: incubi notturni...

IL SIGNORE — Incubi, fantasmi, ombre...

LUI — Nessuno ci conosce...

IL SIGNORE — Nessuno, nessuno...

LUI — Adesso sta' buona... (L'ha ricondotta lentamente a sedere accanto a sé sulla panca, come prima) ... appoggia la testolina sulla mia spalla e riposa... chiudi gli occhi belli e dormi... ma senza più fare brutti sogni, eh!... Devi stare tranquilla ché qui ci sono io a vegliare su di te... (La donna obbedisce docilmente).

IL SIGNORE (in piedi accanto ai due) — Giusto. Bisognerebbe addormentarsi per ingannare l'attesa. E così non avremmo tempo per lasciarci prendere da tutti questi stupidi timori.

LUI (risentito, specie contro l'inquietudine che lo invade) — Timori! Io mi domando di che cosa dobbiamo aver paura, accidenti!

LEI (all'imprecazione e al tono vibrato e insicuro di Lui, ha di nuovo levato il capo dalla sua spalla) — Che ti prende, caro?

LUI (dominandosi) — Niente, niente... Che vuoi che mi prenda? E' che mi fa rabbia... Mi fa rabbia, insomma, e basta.

IL SIGNORE — Quando si è stanchi, e si ha sonno, non si ha più il dominio dei propri nervi... E' naturale, in fondo, più che naturale... Bisogna infischiarne, del prossimo! Dico bene?

LUI — Altroché! Infischiarne, proprio!... Su, cara, cerca di riposare, adesso.

IL SIGNORE — Sì, signora: le farà bene. Altrimenti domattina, quando arriverà a Milano, si sentirà sfinita... E non è bello, davvero non è bello iniziare la luna di miele col mal di testa, dico bene? (Ride per darsi coraggio e contegno) Eh, eh, eh, eh!...

LUI (urtato, scatta) — E la finisca anche lei di ridere a quel modo! Mi urta i nervi! (Ha alzato la voce più del necessario e tutti e tre restano colpiti ed estremamente imbarazzati. Lui cerca

di riparare) Mi scusi... Ho i nervi a fior di pelle... e lei che ride così... Mi scusi.

IL SIGNORE (più umiliato che offeso, ha un sorriso penoso) — Oh... la capisco, signore.. Non se la prenda... Ho un modo di ridere che non piace alla gente... Sono antipatico, lo so... Sono... sono un povero...

LUI (seccato dalla geremiade dell'omino) — Per favore non... la faccia tanto lunga! ... Mi scusi, via!

IL SIGNORE — Io... sono io che debbo chiederle scusa... Parlo troppo e... sono un povero diavolo che non riesce ad ingranare... Del resto ci ho fatto il callo, sa? Mi chiamano parafulmine... parafulmine. Chi ha i nervi, in ufficio, se la prende sempre con me... una specie di tappetino per pulirsi i piedi, sono... Io... io...

LUI (al limite della sopportazione, scatta di nuovo e con maggiore brutalità) — Ma vuol tacere un momento, pezzo di idiota?!

IL SIGNORE (con la valigetta, come investito da una scudisciata, si alza in piedi e guarda chi l'ha ingiuriato con occhi stupiti e dolorosi. Vorrebbe parlare ma non ne ha più la forza. A spalle curve volta la schiena e lentamente si allontana strisciando i piedi e barcollando. Si avvia a capo chino verso la porta. Vorrebbe andarsene ma non può. Stringendo la sua valigetta si volge con timore a dare un'occhiata all'uomo immobile che guarda la coppia avanti a sé. Passando per il proscenio torna poi alla sua porzione di panca e vi si stende per riposare ponendosi la valigetta sotto il capo a mo' di guanciale).

LEI (non appena l'ommetto ha girato le spalle, tocca la mano al compagno e lo rimprovera) — Caro, ma tu...

LUI — Sì, lo so, lo so, sono stato sgarbato e violento. Perdonami, ti prego. Ma proprio non riuscivo a sopportarlo un minuto di più.

LEI — Capisco. Con la storia della luna di miele, poi...

LUI — E quella sua risatina indisponente... toglie gli schiaffi di mano ai santi!

LEI (con involontaria e amara ironia) — Tanto più che tu, santo, non lo sei davvero.

LUI (addolcendosi con uno sforzo) — Sembra che tu voglia rimprovermi di non esserlo... un santo. Ti ho mai detto di esserlo?

LEI (rabbonita) — Oh, no. In questo sei stato onesto. Fin dal primo momento.

LUI (attirando il capo della donna sulla sua spalla) — Adesso la mia bambina dorme, vero?

LEI (docile) — Magari.

LUI (indicando col capo l'omino sdraiato) — Ma come?! Dorme perfino il signor « chiacchiera » e tu no?

LEI (sorridente appena, zittendolo) — Ssst!... Sono tutta intorpidita, ma non ce la faccio. Ho gli spilli negli occhi. (Si volta ancora indietro).

LUI (riavvicinandole il capo alla spalla) — Ora te ne stai tranquilla, qui, e cercherai di essere obbediente.

LEI — In quanto a questo, obbedientissima.

LUI — E non farai più caso a quel tipo dietro di noi. Se non gli badiamo si stancherà di sorvegliarci, ti pare?

LEI — Sorvegliarci?

LUI — Insomma: tenerci d'occhio.

LEI — Credi che ci conosca? Che sappia?

LUI — E' impossibile.

Pausa.

LEI — Che ore sono?

LUI — Le 3 e 41.

Pausa.

Riprendono i colpi di martello, sempre più forti, cadenzati, ossessionanti, snervanti. Poi cessano. Lei e Lui, fin dall'inizio dei colpi, sono restati come folgorati, tesi, col collo allungato in avanti, gli occhi sbarrati nel vuoto. Quando i colpi cessano, lentissimamente si voltano indietro, contemporaneamente, a guardare l'uomo che li osserva. Anche l'omino con la valigetta ha rizzato il collo e, insieme alla coppia, s'è voltato a guardare l'uomo. LEI (angosciata e tremante) — Fa' qualcosa... Non possiamo restare con questo dubbio... Non ce la faccio più...

LUI (*si alza, deciso*) — Hai ragione! Voglio metterlo al suo posto!

LEI (*titubante*) — No... che cosa vuoi fare?... Forse... (*Si alza anch'essa*).

LUI (*risoluto*) — E che impari a non mettere il naso negli affari che non lo riguardano!

LEI (*implorante, trattenendolo*) — No, no, no, caro! Lascia andare! Non complicare le cose, te ne prego! Potrebbe convincersi...

LUI — Convincersi di che cosa?

LEI — Che siamo noi, proprio noi, quelli che cerchiamo... e allora...

LUI — Allora?!

LEI — Potrebbe essere stato mandato da...

LUI — Da... lui? Ma no. Questo è impossibile. Non è tipo. Del resto come avrebbe potuto sopporre... Non avrebbe avuto neppure il tempo materiale per... Siamo partiti subito. E lui, frattanto, dormiva... Dormiva, no? L'hai detto tu.

LEI — Sì, certo, dormiva.

LUI — E allora!? (*Ha un gesto di sufficienza. Insieme avanzano verso il lato destro del proscenio*) Non è logico.

LEI — Forse è più probabile che... ci conosca.

LUI — E con ciò?

LEI — Ma non capisci? Potrebbe aver capito. E potrebbe avvisarlo.

LUI — E come?

LEI — C'è il telegrafo... Potrebbe telegrafargli...

LUI (*dubbioso*) — Uhm!... Anche se lo facesse... il nostro treno sarà qui a minuti, e allora: addio! Dove ci pesca a Milano?

LEI — Già... ma se avverte la polizia... la polizia ci mette poco a rintracciarci, anche se ci nascondessimo in capo al mondo.

LUI — Te l'ho già detto: non è tipo, lui.

LEI — Potrebbe denunciare la mia scomparsa.

LUI — No, scomparsa. Precisiamo. Andata, andata via...

LEI — Fuggita...

LUI — Appunto: fuggita, fuggita, sì. E con un uomo. Mi hai detto che gliel'hai scritto nella lettera, no?

LEI (*umiliata*) — Sì, gliel'ho scritto.

LUI — Quindi non è proprio il caso che faccia ricerche... dal momento che te ne sei andata di tua volontà. Questo sia ben chiaro. D'altronde non è tipo, lui, dal momento che sa come stanno le cose, di mettere in piazza... Ha una dignità pure lui, che diamine! Se ne starà zitto e buono. Lo conosco.

LEI (*amara*) — « Zitto e buono ». Già.

LUI (*dopo un attimo di riflessione si batte sulla fronte con un moto di sussiegosa ilarità*) — Il telegrafo!... Ma a quest'ora è chiuso, il telegrafo! Alle quattro di notte! (*Scuote il capo*) Potrebbe telegrafare, l'« impiccione »? No, neppure telegrafare! (*Cinge la donna alle spalle e la riconduce lentamente verso la panca*) Stupido io che ti do retta, bambina!... Su, su, tra poco verrà giorno: il primo di tanti altri giorni felici che avremo: liberi e felici...

LEI (*tra sé, amara*) — « Zitto e buono »...

LUI — Come?

LEI — Niente. Se ne starà zitto e buono.

LUI — Naturale. Dovrà rassegnarsi. Hai fatto la tua scelta. E non sei neppure una minorenni, tu, che fa un colpo di testa.

LEI — Sono quasi una vecchia, vero?

LUI (*spiritoso*) — Ce ne fossero vecchiette del tuo stampo! (*Ridacchia*) Meglio non dargli importanza... (*indicandolo con una lieve torsione del capo*)... a quello là. Tanto è un impiccione qualsiasi, senza importanza. Non val la pena neppure di prenderlo a ceffoni. E' un fesso... un fesso che ci guarda... (*Ridacchia nervosamente. Poi, con una certa galanteria*) Può una mosca guardare il re? Certo che può: il re e la regina... (*Accenna a un leggero inchino verso la donna che non riesce a trovarlo divertente. Egli la fa sedere e la tiene stretta a sé*). Tra pochi minuti arriverà il nostro treno. Potresti farti ancora un sonnellino, se vuoi.

LEI — Sì, ho sonno. Ma... non ce la faccio.

LUI — Tenta. Ci vuol poco a tentare, no? Chiudi gli occhi. (*La donna obbedisce*) Brava. E via da questa testolina le sciocchezze che vi frullano dentro!... Su, da brava. Sei così bella nel sonno. Sembri un angelo. Te l'ho mai detto? Un angelo, proprio.

LEI (*con gli occhi chiusi, sulla spalla di lui*) — Un angelo del focolare.

LUI — Buona, ora. Tranquilla. E zitta. Bado io all'arrivo del diretto. Dormi.

Lunga pausa. Colpi di martello ancor più lenti, ovattati, staccati gli uni dagli altri. Ad ogni colpo risponde un'eco, come una vibrazione profonda e cupa di gong. Suono distorto di campane, effetto

ottenuto con un disco di campane fatto girare a velocità ridotta, inferiore comunque a quella normale: ne sorte un impasto di vibrazioni lente, oscure, nebulose. Su questi suoni, gradatamente, sempre più marcato e cadenzato, rumori di passi che si avvicinano. Passi fortissimi, irreali, fino a trasformarsi, insieme con i colpi di martello più fitti e più netti, in un frastuono stridente e ritmato.

LEI (si desta di soprassalto e lancia un grido rauco) Aaaaah!... (L'uomo continua a stringerla a sé, la donna si divincola in preda al terrore).

LUI — Che hai?... Che ti prende?... (Il frastuono cessa di colpo).

LEI (si strappa dalle braccia di Lui, balza in piedi, guarda terrorizzata verso la porta a vetri con le mani all'altezza del viso, le agita indietreggiando verso sinistra) — Chi è là? Dietro la vetrata... Ho udito dei passi...

LUI (seguendola e cercando di tranquillizzarla) — Ma nessuno, cara!... Stavi dormendo... Ancora un brutto sogno... Ma che ti prende stanotte, santo Dio?!...

LEI (indietreggiando, spaventata, con assurda ostinazione) — E' lui...

LUI — Ma no!...

LEI — E' lui!...

LUI — Calmati!...

LEI — E' lui... Sono i suoi passi!... Li ho riconosciuti... i suoi passi!...

LUI — Ma no! Che cosa ti salta in mente!... Ragiona... Stavi sognando!...

LEI (che è giunta contro il limite del proscenio a sinistra, si ferma. Lui l'afferra per le mani. La donna, un poco rassicurata) — Eppure... eppure mi sembrava di aver riconosciuto il suo passo. (Con una brusca mossa si libera dalle mani di Lui e si copre il viso. Lui, irritato, la guarda con viso serio, quasi con rancore, e si libera dalla tensione emettendo un profondo sospiro. Pausa. Gli altri tre, in scena, sono restati immobili: l'omino con la valigetta è sempre disteso sulla panca e sembra che dorma; e così il ragazzo sulla panca sul fondo accanto all'uomo seduto che guarda. Il grido e le strida non li hanno smossi. Lei avanza alla ribalta, si volge al pubblico, smarrita e tremante) Il suo passo... come ogni sera. Si avvicinava alla porta. Indugiava un poco per aprire la serratura. Poi entrava in casa. Il suo passo... (A Lui che continua a guardarla accigliato e stringendo i pugni per dominarsi, con accento disperato, accorato) Il suo passo... la nostra casa!... (Di nuovo si volge al pubblico, con voce di petto, disperata) Che cosa farà ora?... Avrò passato la notte insonne... Mi chiamerà...

LUI (avanzando verso di Lei d'un passo, sempre coi pugni chiusi) — Non pensare! Non pensare!

LEI (senza dargli ascolto) — La casa gli sembrerà stranamente vuota senza di me. Nell'armadio... i miei vestiti appesi, inerti...

LUI — Che vai a pensare! Te ne farò altri, più belli.

LEI (continuando) — E in cucina un buon odore di pane... Sulla tavola, coperta da una tovaglia incerata azzurra, ogni mattina prendevamo il latte caldo... Dalle tazze saliva un leggero vapore profumato... E il pane, bagnato in quel latte... Prendeva il pane con quelle sue mani gentili, familiari, un po' grasse...

LUI — Grasse, grasse! Era un grassone; non ti piaceva perché era un grassone! Un ingordo... mangiava tanto, non ricordi? Un pancione ridicolo! (Ride in modo canagliesco).

LEI (sempre volta verso il pubblico) — ...Le sue mani gentili... E sorrideva, ogni mattina, quando gli apparivo nella mia vecchia vestaglia di cotone a fiori... Un sorriso mite, affettuoso... Prima di uscire di casa mi baciava in fronte...

LUI — Io ti so baciare, io...

LEI — E la sera vedevamo la televisione, vicini, tranquilli, sereni... Ridevamo delle stesse cose e le stesse cose ci commuovevano... Oh, lui non era un uomo forte... (si volge all'altro) ...come te... (Di nuovo al pubblico) Lui non si vergognava di farsi vedere con gli occhi umidi, se si commuoveva... Come un bambino...

LUI (maligno) — Un bambino grasso e impotente... (Ride cattivo).

LEI — Eravamo felici... di quella felicità quieta e malinconica che... non avrò mai più... (Si volge un attimo per guardare Lei che l'osserva accigliato, teso).

LUI — Lo credo bene!

LEI (al pubblico) — Sorride, sorride sempre lui. E mi ama. Ecco, mi ama veramente... Non a parole... anzi di questo non ne parlava mai... non ne parlava più... Dopo quasi nove anni di matrimonio non occorre dirsele certe cose... si sanno. Qualche volta, la mattina, appena mi svegliavo, mi accorgevo che stava contemplandomi, in silenzio, devoto, felice... felice che io esistessi... (Sotto il peso d'una pena che si fa più insostenibile) Anche lui diceva che sembravo un « angelo » quando dormivo... Un angelo... E invece... (Resta a capo chino, un singhiozzo l'ha interrotta e non ha più voce per continuare).

LUI (le si avvicina conciliante, affettuoso) — Ma noi, cara... noi ci amiamo. Non puoi negarlo... ci amiamo!

LEI (forzando la voce che l'è venuta meno e le trema) — Un Angelo... Ora, invece, mi giudica per quel che sono... In questo momento, anche lui, sarà sveglio, a pensarmi... Come l'ho deluso!... LUI (vicinissimo ma senza toccarla) — Ma ti rendi conto, mia cara...

LEI (rigida, scostandosi lievemente da Lui) — Tu non sai, non sai, non puoi sapere... Se ritornassi, mi perdonerebbe.

LUI (scettico) — Chi? Lui?

LEI — Sì, proprio lui, Anacleto. Mi perdonerebbe. Ne sono certa.

LUI (*congiungendo le mani e scuotendole con vigore strabuzzando gli occhi, volgendosi al pubblico, con voce di testa*) — Anacleto... Uno che si chiama Anacleto, oltretutto! A-na-cle-to! Via! (*Conciliante, con un sorriso di superiorità, fa per prendere una mano della donna*).

LEI (*astiosa, con improvviso rancore, sottrae la mano con uno scatto di ribellione*) — Non toccarmi! (*L'altro insiste per rabbonirla, ma la donna lo respinge con odio e grida istericamente*) Non toccarmi, t'ho detto!... Lasciami in pace!...

LUI (*alzando a sua volta la voce, offeso, irritato*) — Che gridi, isterica pazza!?... Che ti prende?!... Io...

LEI (*sempre gridando*) — Io, io, io! Soltanto «Io» sai dire!... Il denaro, il tuo denaro! Non so che farmene del tuo denaro! Mi spiego?... Lasciami in pace, t'ho detto! Basta!... (*S'è destato di soprassalto l'omino della valigetta. Trema di spavento. Freneticamente cerca la sua valigetta e se la stringe al petto. Si volta verso l'uomo immobile che lo guarda, non riesce a sostenere quello sguardo e si volge ansioso e inebetito dal terrore verso la coppia, ma non ha la forza né di alzarsi né di parlare. La donna, dopo lo scatto isterico, siede a terra e nasconde il viso tra le mani. Lui domina la collera stringendo i pugni. Poi siede di nuovo sulla panca. L'omino si protende verso di lui nel tentativo di parlargli. Lui accende una sigaretta per calmarsi e darsi un contegno*).

IL SIGNORE — Chi... chi ha parlato di denaro? (*L'altro tace*) Ho udito benissimo: qualcuno parlava di denaro... Chi?... (*L'altro si stringe nelle spalle ed emette rabbiose bocciate di fumo*) ... Non è entrato nessuno, qui?... Nessuno mi ha chiamato, vero?...

LUI — Ma no! Nessuno.

IL SIGNORE — Ecco, ecco... (*Ha un brivido*) Fa un freddo... un freddo, qui... (*Si restringe negli abiti e continua a tremare ma non soltanto per il freddo*) ... Però ho udito benissimo: «Il denaro». Qualcuno l'ha detto: «Il denaro!»! (*All'altro che si è alzato e guarda la donna seduta a terra come un oggetto dimenticato*) Chi?... La prego: chi?

LUI (*indifferente*) — Forse io o... lei... Può essere. Ma non ha importanza.

IL SIGNORE — Certo, nessuna importanza. Così, discutendo, uno dice una parola... e sembra invece... certo, certo... Ma la signora... a terra... (*Si alza a fatica*).

LUI (*si avvia verso la donna e con autorità, quasi paterna, non scevra di affettuosità, tenta di farla alzare*) — Via, cara! Su! Non fare la bambina... Alzati da terra, che prenderai freddo... su, su...

LEI (*si alza, si lascia condurre, docile, quasi svuotata. Sostenuta da Lui è condotta a sedere di nuovo sulla panca. Atona, senza emozione*) — Scusami, caro... se ho detto... non avrei voluto...

LUI (*superiore*) — Lascia perdere... parole... Ti sei lasciata prendere dai nervi, dalla paura... Tra poco non ci penseremo più... anzi: ne rideremo.

(*Ha un breve riso che si propaga in ritardo anche al compagno di viaggio che stringe sempre la valigetta al petto. Ma sono risate senza allegria, anzi dominate dall'angoscia. Lei non ride. Lui si protende verso l'ometto, con piglio amichevole*) Abbiamo avuto una piccola discussione... sa, come succede...

IL SIGNORE (*ricoscente*) — Oh, certo! Tra gli sposi novelli... qualche discussione... Capisco benissimo... Che ore sono, scusi?

LUI — Manca poco: le 3 e 48.

IL SIGNORE — Manca poco, sì... (*Ma continua a guardarsi intorno spaurito*) ... e tra poco... dovrebbe finire questo incubo...

LUI — Può dirlo davvero: incubo.

IL SIGNORE — Per fortuna siamo qui, insieme, e possiamo farci coraggio, vero?

LUI — Si finisce per diventare amici quando si è costretti a passare insieme tante ore di notte...

IL SIGNORE — Tante ore... davvero sembrano tante ore e non sono che minuti, eh?

LUI — Già! (*Con un sorriso*) Il tempo non passa mai. E queste sono le ore peggiori. Le ore che tentano i suicidi. Basta resistere fino all'alba: allora si è salvi. E noi resisteremo, non è vero?

IL SIGNORE — Sono pienamente d'accordo con lei, amico mio! Resisteremo! (*Ridacchia*).

LUI — Del resto tra poco è l'alba, vede? (*Gli mostra l'uscita, ma è ancora notte*).

IL SIGNORE — Ecco! L'alba! Appunto! Dobbiamo resistere, accidenti! (*Ridono con accanimento*).

LEI (*non ha riso. Si è ancora voltata. Immobile, con voce inespressiva*) — E intanto, quello alle nostre spalle, continua a tenerci a bada.

IL SIGNORE (*senza voltarsi, in piedi, curvo, anchilosato, con angoscia*) — E' come se sapesse... Anche quando avevo chiuso gli occhi per dormire, sentivo che mi sorvegliava... Il suo sguardo si posava sulle mie mani... Non potevo muovermi. Mi paralizzava. Come se sapesse tutto...

LEI (*guardando nel vuoto, atona*) — Tutto, tutto: dentro di noi...

IL SIGNORE — Inchiodato, ecco, inchiodato da quello sguardo.

LEI (*senza emozione*) — Che sia un poliziotto?

IL SIGNORE — No!... Perché ha detto... perché?...

LUI — Si calmi! Nessun poliziotto! L'ha detto così per dire... vero, cara?

LEI (*indifferente*) — Certo, così per dire.

IL SIGNORE (*dandosi un contegno, siede*) — Appunto... naturalmente... non c'è alcun motivo... (*Restano immobili per qualche secondo. In lontananza s'odono gli sbuffi d'una locomotiva in avvicinamento. Il primo a tendere l'orecchio è l'omino della valigetta. Eccitato*) Il treno! Ascoltate! Il nostro treno!...

Tutti e tre si alzano, eccitati, sollevati. La donna corre alla porta, l'apre e guarda fuori. E' seguita dall'ometto e da Lui che ha afferrato in fretta e disordinatamente le tre valigie. Nel vano buio della porta aperta fanno gruppo.

LEI (*eccitata*) — Tra poco sarà qui!... Sul secondo binario, vero?...
 IL SIGNORE (*eccitato*) — Sì, quello lì... Dobbiamo attraversare il primo e tenerci pronti...

LUI — Il facchino dov'è?... Facchino! Facchino!... Quando servono non ci sono mai...

IL SIGNORE — L'aiuto io, se vuole... ho una mano libera... L'importante è salire sul treno!... E' questione di due passi... (*Tacciono tendendo l'orecchio*).

Pausa. Il rumore del treno in arrivo si fa sempre più distinto.

LUI (*che si è sporto fuori, si ritira deluso*) — Questo non è il diretto... E' un merci... un treno merci...

IL SIGNORE (*ostinato*) — Ma no! Perché dovrebbe essere un merci? Come fa a dirlo? Con questo buio non mi dirà che è riuscito a vederlo da qui!...

LUI — L'ho sentito...

IL SIGNORE — Che ore sono?

LUI — Le 3 e 53. Mancano... 19 minuti... quasi venti...

IL SIGNORE — Potrebbe aver riguadagnato tempo sul ritardo, no? Correndo...

LUI (*deluso, seccato*) — Ma non sente?! Questo non è il rumore d'un diretto... d'un locomotore elettrico, ma d'una caffettiera: è un volgarissimo merci... e poi neppure il campanello del treno in arrivo suona. Quindi non ci resta che sopportarli tutti questi ultimi venti minuti. (*Riafferra le valigie e le riporta sbattendole sulla panca*).

IL SIGNORE (*puerile*) — Non venti, ma diciannove... anzi, diciotto, ormai. Guardi un po'?!
 LUI — Lasci perdere. (*Siede pesantemente sulla panca accanto alle valigie*).

Il treno merci si ferma sbuffando e sferragliando. Silenzio. La donna chiude lentamente la porta e torna a sedersi, ma dalla parte opposta della panca, ove prima sedeva il signore della valigetta. Lui non reagisce a questa indiretta dimostrazione di ostilità. Accanto a Lui siede l'ometto. Tutti e tre guardano avanti, nel vuoto, verso il pubblico. Silenzio.

Pausa.

Il fischio d'un treno lontano. I TRE INTRECIANO I LORO MONOLOGHI:

LEI — Anche l'altra notte, dalla mia casa, ho udito il fischio d'un treno lontano. Non potevo dormire.

IL SIGNORE — Com'è diverso, adesso.

LEI — Non avrei mai creduto, poi, di passare dei momenti così...

IL SIGNORE — Mia sorella tossiva nel sonno. Era agitata, è come se avesse avuto il presentimento...

LUI — Io non ho nessuno, invece. Vivevo solo. Anch'io non ho dormito...

IL SIGNORE — Forse avrà bisogno di me, ora: è rimasta sola... e avrà delle seccature... Non so come potrà cavarsela... una vecchia sola...

LUI — Tutti siamo soli su questa terra...

IL SIGNORE — Il buio della notte mi metteva addosso uno strano sgomento. I mobili scricchiolavano... e il giorno non spuntava mai...

LEI — Perché viene la notte?

IL SIGNORE — Sentivo nel buio la presenza della mia valigia, questa, pronta sul tavolo. Chiusa a chiave. Mi pareva enorme: ingombrava tutta la stanza. Un peso. Sul petto... Un peso... Il tempo non passava mai, come adesso...

Ancora i lenti, ossessionanti colpi di martello sulle ruote. Ad ogni colpo, i tre, con lievissimi movimenti di angoscia e sofferenza, sembrano accusare quei colpi dentro di loro, come sottili invisibili frustate. Finché giungono di nuovo al parossismo:

IL SIGNORE (*battendosi il pugno su un ginocchio*) — No! No! No!...

LUI (*tenendosi le tempie chiuse tra i pugni*) — Non riesco a sopportare quello sguardo alle spalle!...

LEI (*torcendosi con le braccia strette al ventre e scuotendo il capo come stesse per soffocare*) — Venisse presto il giorno!... La luce!... Sto annegando!

IL SIGNORE — Perché quello non si alza e viene qui ad aiutarmi?...

LUI — Nessuno può aiutarci.

LEI — Che cosa diranno di me?

LUI (*duro, ostile*) — A me non possono dir nulla! La vita è del più forte. Non bisogna rinunciare. Mai.

IL SIGNORE — E' lui, il capufficio, il responsabile. Sarà incolpato ingiustamente. Eravamo amici. Aveva del rispetto per me. Io ho tradito la sua fiducia.

LUI (*come a se stesso*) — Non è vero! Chi può dire che ho tradito la sua fiducia? Bisogna sapersi conquistare ciò che si desidera! I sentimentali finiscono per soccombere. La vita è un'altra cosa. Una faccenda dura. Una guerra. E la vita val la pena d'essere vissuta fino in fondo.

LEI — Credi davvero che, adesso, valga la pena d'essere vissuta?

Gradatamente, la luce del giorno, con una velocità superiore al normale, comincia ad invadere la scena.

IL SIGNORE — Tanto denaro inutile, messo lì, a portata di mano: fondo cassa per lavori stradali. Lavori che non avrebbero giovato a nessuno. E poi nessuno se ne sarebbe accorto: non è denaro registrato... E' come se non fosse accaduto nulla...

LUI (*ancora abbracciato alla donna*) — Nulla... non è accaduto nulla...

IL SIGNORE — Sono stato io a non registrare quel denaro, tanto tempo prima... Anche se ancora non sapevo... non volevo confessarlo neppure a me stesso... (*Facendosi forza*) Ma non conta, non deve contare! Debbo dimenticare gli altri... Del resto è inutile ricordare... (*Resta immobile a capo chino*).

LUI — E' inutile, ecco la parola. Inutile rivangare. Non si può tornare indietro.

LEI — Potrei tornare, se volessi.

LUI — Ma tu non lo vuoi, vero?

LEI — Mi perdonerebbe.

LUI — Rispondi alla mia domanda: vuoi o no?

LEI — Senti, caro...

LUI (*accanito*) — Tu non pensi di tornare! Non vuoi! Dimmelo che non vuoi!

LEI — Se, qualche volta, dovrò subire la vergogna...

LUI — Noi ci amiamo! Non è una vergogna amarsi!

LEI — Certo, ci amiamo...

LUI — Se ti ho convinta a fuggire con me significa che ti amavo!

LEI (*con malinconia*) — «Ti amavo»? Hai detto: «amavo». Ora non più. Lo vedi? Non sono soltanto io...

LUI — Che ti prende? Perché dici questo?

LEI (*amara, desolata*) — Non so... So soltanto che non potrò più essere felice...

LUI — Lo saremo, invece! Devi aver fiducia in me!

LEI — Vorrei soltanto svegliarmi... (*sconvolta*) ...sono disperata! Vorrei nascondermi... E' come se fossi esposta allo sguardo di tutti!... Nuda! (*Nasconde il viso tra le mani, ma subito riprende a voce alta*) Non è vero! Non sono così! Sono una donna per bene! (*Lamentosa, pavida*) Lo sono sempre stata... E mio marito lo sa... mi perdonerebbe, Anacleto... Sono sola, sola, terribilmente sola!...

LUI (*esasperato*) — Che c'entra Anacleto!? Potresti anche fare a meno d'invocare un nome tanto ridicolo!

LEI (*non reagisce, mite, disfatta*) — E' un uomo. E' mio marito. Gli ho fatto del male. Non vorrei che soffrisse per me.

LUI (*stringendo i pugni, con rancore*) — Pensi sempre a lui! Anacleto! Anacleto! (*Alza la voce*) Ma che vuole da noi? Cosa pretende?

LEI — Pretende?

LUI — Ma sì! Sempre tra noi come un fantasma! (*Intenso*) Lo odio!

LEI (*stupita*) — Tu!?

LUI (*avanza alla ribalta e si rivolge al pubblico scuotendo il pugno avanti al petto*) — Sì, io! Lo sento... superiore - figuriamoci: superiore! - con quel suo sorriso disarmato. E non voglio! Giuro che lo rivedrò, presto, prestissimo. Lo affronterò da pari a pari. Se potrà farcela, mi prenda pure a schiaffi! M'insulti! Se è capace. Egli non sa odiare. Ma io sì! Voglio poterlo odiare, e a ragione. Che diritto ha di perseguitarmi col suo sorriso pieno di fiducia? Non voglio! Preferirei che si mostrasse violento, volgare. E che cosa credeva? No, no, non siamo mai stati amici! Stupido! Non si accorgeva che, prima o poi, gli avrei portato via la moglie? (*Volge le spalle al pubblico e si avvicina alla panca battendosi i pugni sulla fronte*) Stupido! Stupido! Stupido!...

LEI (*balzando in piedi, furente*) — Basta! Non ti permetto...! (*Gli si lancia contro*).

IL SIGNORE (*da qualche secondo segue la discussione ed è preso dalla paura che degeneri in una lite ancor più violenta. Si alza e, con la mano protesa, avanza verso la coppia*) — Basta! Basta, per carità!...

LEI (*lancia uno straziante prolungato lamento e tenta di fuggire. Lui la trattiene per un braccio. Lei, acre, convulsa, si divincola*) — Lasciami!... (*Gli sfugge. Corre verso l'uomo immobile sul fondo, ormai illuminato dalla luce del giorno. Si ferma. E gli grida con voce isterica*) — Ma insomma che cosa vuole!?

L'UOMO CHE GUARDA (*ha un moto di stupore e indecisione, si posa lentamente una mano sul petto. Con voce calma, stupita*) — Parla con me?

LEI (*sempre gridando*) — Sì, con lei! Con lei! Si può sapere perché mi tormenta, perché mi guarda così da un'ora?! Che cosa vuole? Che cosa vuole da me?

L'UOMO CHE GUARDA (*volgendo a lei il viso triste e meravigliato, ma con gli occhi che guardano nel vuoto. Con voce calma*) — Io? Nulla. Non posso guardarla.

Un attimo di sospensione. Gli altri tre sono restati immobili, basiti, con una strana espressione sul volto. Anche il ragazzo, accanto al cieco, si è destato da qualche minuto. Guarda i tre con stupore, ancora insonnolito.

Lei si porta le mani alla bocca e prorompe in una risata isterica che subito, però, si rompe in un pianto dirotto. Corre alla panca in primo piano, siede e si getta, col viso nascosto tra le braccia, sulle valigie. Continua a piangere in silenzio.

I due uomini si guardano con una strana espressione. Lui ha uno stentato sorriso, quasi una smorfia. L'altro, nel silenzio, emette la sua urtante risatina nervosa.

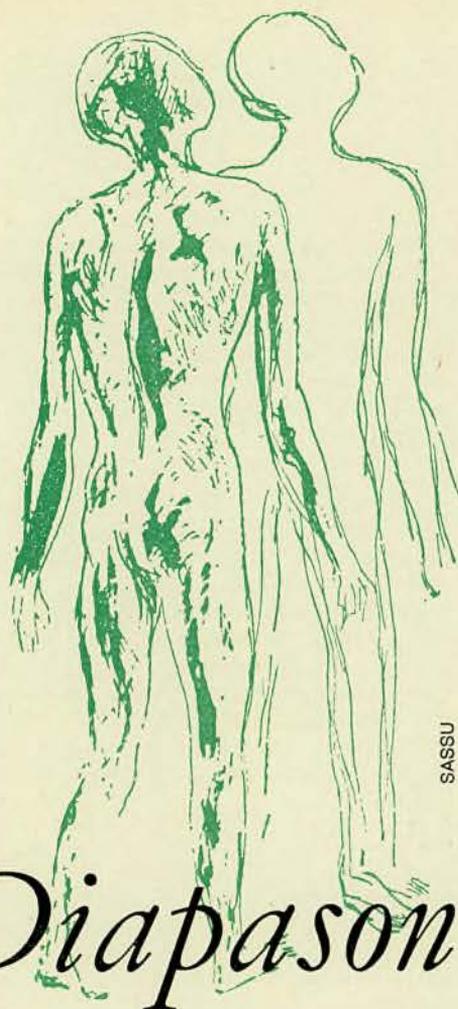
Luce diurna sempre più fredda, chiara, abbagliante.

D'improvviso, nel silenzio, s'ode il campanello che annuncia il treno in arrivo. Il cieco avverte il ragazzo che, dopo essersi di nuovo stropicciato gli occhi, continua ad osservare gli altri tre personaggi immobili. Il cieco si leva in piedi. Il ragazzo afferra la valigia che teneva sotto la panca. Il cieco gli posa una mano sulla spalla mentre col bastone saggia il piancito. Si avviano lentamente: il ragazzo avanti, con la valigia, e il cieco dietro con la mano sulla sua spalla. Il ragazzo apre la porta. Escono. La porta resta aperta. S'ode soltanto il campanello e il rumore del bastone del cieco. I tre, in scena, non si muovono.

Fine

Questa commedia è stata rappresentata al Teatro Sant'Erasmo di Milano, il 25 ottobre 1966 ed hanno preso parte: Bianca Toccafondi, Elio Jotta, Ennio Balbo, Augusto Soprani, Giuliano Disperati. Regia di Manuer Lualdi.

Copyright 1967 by Alberto Perrini.



Diapason

ovvero l'ultimo paziente

Commedia in un atto di
ERMANNÒ CARSANA

Persone: L'INFERMIERA - IL DOTTORE - L'UOMO

Un gabinetto medico arredato come d'uso. Una porta, sul fondo, comunica con un corridoio. Sulla scrivania vi sono dei diapason per la misura dell'udito. Il dottore è seduto alla scrivania. Entra l'Infermiera.

L'INFERMIERA — Mi ha chiamato, dottore?

IL DOTTORE — C'è ancora qualcuno in sala d'aspetto?

L'INFERMIERA — No, dottore, nessuno.

IL DOTTORE — Meno male. Sono molto stanco. Che ora abbiamo fatto?

L'INFERMIERA — Quasi le nove.

IL DOTTORE — Chiuda allora. Tra cinque minuti andremo via.

L'INFERMIERA — Va bene, dottore. (*L'Infermiera esce. Il Dottore si alza, si toglie il camice, lo appende, spegne una lampada. Una parte dell'ambiente resta in penombra. Il Dottore torna verso la scrivania, ma un improvviso malessere lo fa vacillare. Si passa una mano sugli occhi lentamente. Nel vano della porta si intravede un uomo. Il Dottore, avvertendone la presenza, si volta.*)

IL DOTTORE — Chi c'è? avanti.

L'UOMO (*ancora in penombra*) — Buona sera, dottore. (*Avanza. E' un uomo di mezza età, viso scavato, aspetto quasi dimesso.*)

IL DOTTORE — Abbia pazienza: è tardi. Non può ripassare domani?

L'UOMO — E' tutto il pomeriggio che aspetto.

IL DOTTORE — Poteva decidersi allora.

L'UOMO — Ho ceduto il mio turno agli altri per restare ultimo. Volevo parlare con lei... tranquillamente.

IL DOTTORE — E va bene. Si accomodi.

L'UOMO — Grazie. Ne ero sicuro.

IL DOTTORE — Che cosa ha?

L'UOMO — Io?!

IL DOTTORE — Sì, che disturbi ha?

L'UOMO (*ride brevemente, divertito*) — Io sto perfettamente, dottore. Anzi non mi sono mai sentito meglio. La gioia di vivere, sa: che qualche volta conta più della stessa salute.

IL DOTTORE — Ma allora scusi?...

L'UOMO (*fa vibrare un diapason. Con interesse*) — Che cos'è?

IL DOTTORE — Lasci stare. E' un diapason, per misurare l'udito.

L'UOMO (*fa squillare il diapason*) (1) — Che suono gradevole! La mia visita non ha niente a che vedere con la sua attività professionale, dottore.

IL DOTTORE — E allora che cosa vuole?

L'UOMO — Solo ringraziarla.

IL DOTTORE — Di che?

L'UOMO — Lei mi ha reso un grande favore, e quindi mi sono sentito in dovere... A dire la verità, ho esitato un po' prima di decidermi, ma poi ho pensato che la mia visita doveva riuscirle gradita.

IL DOTTORE — Ho avuto in cura qualche suo parente?

(1) I diapason usati dagli otoiatri sono sei con gamme diverse (sei ottave). Il regista quindi, se lo riterrà opportuno, potrà variare i suoni.

L'UOMO — Ma no, dottore. Le ho già detto che la medicina non c'entra affatto.

IL DOTTORE — E che cosa allora?

L'UOMO — Be', possiamo dire.. l'automobilismo. (*Ride divertito*) Ecco, l'automobilismo!

IL DOTTORE — Senta, ho avuto una giornata molto faticosa e francamente...

L'UOMO (*interrompendolo*) — E' un ottimo guidatore lei. I suoi guadagni le consentono di tenere non la solita utilitaria, ma una macchina veloce, potente. Le ha anche dato un nome, se non sbaglio. Ariele. Un nome fragrante, di persona amata.

IL DOTTORE — Ma lei che ne sa?

L'UOMO — Lei è il mio benefattore e quindi ho creduto opportuno informarmi.

IL DOTTORE — Da chi?

L'UOMO — Che importa? (*Suona ripetutamente il diapason*) Lei non può immaginare che piacere sottile, penetrante, mi dà questo suono.

IL DOTTORE — La smetta. Io non so che genere di favore abbia potuto mai farle.

L'UOMO — Un favore immenso, mi creda. Incalcolabile.

IL DOTTORE — Ma se neppure la conosco, se non l'ho mai vista!

L'UOMO — Non occorrono presentazioni per aiutare il prossimo o danneggiarlo. Direi anzi che il più delle volte... Ha mai visto una palla da biliardo colpita da un giocatore inesperto? Rimbalza da una sponda all'altra, urta le altre palle facendole scontrare a casaccio, crea uno scompiglio, un trambusto, rotola qua e là all'impazzata e quasi sempre si ferma nel posto più impensato. Le azioni umane, dottore.

IL DOTTORE — Posso almeno sapere in che consiste il favore che le avrei reso?

L'UOMO — Mi ha salvato dall'ergastolo, le pare poco?

IL DOTTORE — In che modo?

L'UOMO — Se posso ancora guardare l'alba respirando a pieni polmoni, se posso sorridere alle cose, è soltanto merito suo, dottore. Mi creda, ogni sera, prima di addormentarmi, io dico sottovoce: « grazie, dottor Mario ». Non le dispiacerà, spero, se nei miei pensieri la chiamo confidenzialmente per nome. E' un'abitudine affettuosa.

IL DOTTORE — E cosa ha fatto per meritare l'ergastolo?

L'UOMO (*scoppia a ridere*) — Ma nulla! Questo è il bello! Assolutamente nulla. La mia fedina penale è ancora immacolata.

IL DOTTORE — Non mi faccia perdere la pazienza. E' tardi e sono stanchissimo. L'infermiera sta aspettando per chiudere l'ambulatorio.

L'UOMO — Dottore, ma non capisce? Non ho commesso nulla per il semplice fatto che ha agito lei

per me. (*Un attimo di pausa. Diapason*) Che suono delizioso, perché mi guarda torvo? Non l'ho offesa, spero.

IL DOTTORE (*secco*) — Escà.

L'UOMO — Eh no, dottore, scusi. Adesso mi fa lei il risentito! Se c'è qualcuno qui che avrebbe il diritto di essere risentito, questo qualcuno sono solo io.

IL DOTTORE — Ma risentito di che?!

L'UOMO — E me lo chiede?! Per mesi e mesi ho soffiato sul mio odio sino a renderlo incandescente - non è mica facile decidersi, sa; occorre uno sforzo tremendo - per mesi e mesi ho preparato il mio piano, minuziosamente, assaporando la gioia della esecuzione, e poi, proprio sul più bello, quando tutto era pronto, arriva uno sconosciuto, un intruso e là, mi strappa la preda proprio sotto il naso. C'è da mordersi le mani. Si ha tutto il diritto di sentirsi truffati.

IL DOTTORE — Io credo che lei sia matto.

L'UOMO — Magari, caro dottore. E non le nascondo che in un primo momento i miei sentimenti verso di lei erano tutt'altro che benevoli. Ero addirittura infuriato. Ma poi ho riflettuto - per fortuna ho un carattere riflessivo - e mi sono detto che sì, lei mi aveva privato di un intenso piacere, ma che in fondo i vantaggi compensavano abbondantemente la perdita. Come vede, la mia è una gratitudine distillata.

IL DOTTORE — Se spera con queste chiacchiere di spillarmi del denaro, si sbaglia.

L'UOMO — Del denaro? perché del denaro? le ho chiesto forse del denaro?

IL DOTTORE — Ma allora che cosa vuole da me? perché è venuto?

L'UOMO — Dottore, finge ancora di non capire?! A questo punto anche gli angioletti avrebbero arricciato il naso. Oh comprendo che certi ricordi possano essere sopiti. O magari sepolti. (*Allegro*) Mettiamoci una pietra sopra: si dice così, vero? (*Ridacchia*) Siamo i frettolosi becchini della nostra memoria.

IL DOTTORE (*si alza bruscamente facendo cadere la sedia*) — Se non se ne va immediatamente, la scaravento fuori.

L'UOMO (*suona ripetutamente il diapason*) — Che pena - i sordi - non udire più questo suono limpido, cristallino. Immagino i loro occhi, pieni di smarrimento, quando lei fa vibrare il diapason e per essi, nulla, silenzio assoluto. Un silenzio così totale che a lungo andare può sembrare un rombo.

IL DOTTORE (*piano*) — Io non ho nulla da rimproverarmi.

L'UOMO — Vede che cominciamo ad intenderci. (*Con calore*) Si sieda, dottore, perché sta in piedi? Del resto di che dovrebbe rimproverarsi se io sono qui per ringraziarla?

IL DOTTORE — Non so che farmene dei suoi ringraziamenti.

L'UOMO — Ma io la ringrazio lo stesso. Senza di lei a quest'ora starei marcendo in un penitenziario.

IL DOTTORE — Io sono stato assolto.

L'UOMO — Ma lo so, dottore, lo so. Vuole che non fossi presente al processo? M'interessava troppo. Lei certamente non m'avrà notato, ma oltre la transenna, in mezzo agli sfaccendati e ai testimoni falsi, c'ero io, tutt'orecchi. E se mai ho pregato in vita mia, ho pregato per lei, dottore, perché l'assolvessero. Peccato che quando è uscito il presidente e ha letto la sentenza non ho capito una parola - invece che leggere una sentenza sembrava che succhiasse il brodo - ma se avessi capito, le giuro che avrei battuto le mani.

IL DOTTORE — Questa sua simpatia non mi lusinga affatto.

L'UOMO — Non mi offendo.

IL DOTTORE — E le sarei veramente grato se lei mi lasciasse in pace.

L'UOMO — Non prova neppure un pizzico di curiosità?

IL DOTTORE (*secco*) — No.

L'UOMO — Strano.

IL DOTTORE — Se anche fosse vero che lei, come dice, ha tratto un vantaggio da quel disgraziato incidente, è cosa assolutamente estranea alla mia volontà, e quindi non mi riguarda.

L'UOMO — Su questo non sono del tutto d'accordo.

IL DOTTORE — Per me la questione è chiusa, capisce? Chiusa. C'è stato un processo, fortunatamente si è risolto, e perciò basta. E' stato persino risarcito il danno.

L'UOMO (*vivamente*) — Male, dottore. Ha fatto malissimo, mi scusi. Non meritava neppure un soldo.

IL DOTTORE — Veramente non ho pagato io. Ero assicurato.

L'UOMO — Oh be', in questo caso... (*Ride*).

IL DOTTORE — Ho avuto già abbastanza seccature per quel fatto. Non voglio sentirne più parlare.

L'UOMO — Eppure se lei sapesse...

IL DOTTORE — Non voglio sapere niente.

L'UOMO — Se non l'avesse ammazzato lei, cinque minuti dopo l'avrei ammazzato io quell'uomo.

IL DOTTORE (*dopo un attimo*) — Ma che dice?!

L'UOMO (*leggermente ironico*) — Vedo che la cosa comincia ad interessarla.

IL DOTTORE — Non ci credo.

L'UOMO — Che interesse avrei a mentire?

IL DOTTORE — Non è possibile.

L'UOMO — Perché no? Un caso singolare forse, uno di quei casi che sulle prime possono anche

lasciare sgomenti, ma tutt'altro che impossibile. Del resto, scusi, perché non vuole credermi se ne ha tutta la convenienza?

IL DOTTORE — Non vedo quale.

L'UOMO — Dottore mio, è stato lei a uccidere quell'uomo.

IL DOTTORE — Fu una disgrazia. M'hanno riconosciuto innocente.

L'UOMO — D'accordo, ma anche senza volere è stato sempre lei a dargli la morte. E allora posso immaginare che qualche volta, magari di notte, svegliandosi di soprassalto, lei si riveda davanti quel viso sfigurato, quelle membra scomposte, abbandonate, come di marionetta cui abbiano tagliato i fili.

IL DOTTORE — Dove vuole arrivare?

L'UOMO — A questo: che forse sarà un sollievo per lei sapere che quell'uomo non aveva che cinque minuti di vita. Cinque minuti soltanto. Lei non ha fatto altro che mettere un po' in anticipo l'orologio del suo destino. Un seccatore che ci ferma per strada e ci trattiene con le sue chiacchiere, di solito ci ruba più tempo.

IL DOTTORE — Ma lei perché voleva ucciderlo?

L'UOMO — Sa chi era quell'uomo?

IL DOTTORE — Naturalmente no. Ho saputo il suo nome solo dopo la disgrazia.

L'UOMO — Guardi: la sua fotografia. Perché abbassa gli occhi?... Capisco. Io invece lo guardo sempre, me lo rimiro. Vorrei essere un vermiciaio per potermi saziare di lui.

IL DOTTORE — Non sia ripugnante.

L'UOMO — Lei ha uno stomaco delicato, dottore. Ma se avesse dovuto ingoiare i rospi che ho ingoiato io...

IL DOTTORE — Per causa sua? Di quell'uomo, intendendo.

L'UOMO — E di chi altro, se no? Un mostro, metà iena e metà tigre. E lei forse si sarà anche doluto di averlo ucciso!

IL DOTTORE — Non si può restare indifferenti, anche se si è trattato di una fatalità.

L'UOMO — L'immaginavo. Perché crede che sia venuto? L'immaginavo. Ebbene, dottore: non è proprio il caso.

IL DOTTORE — Chi era? Che cosa le ha fatto?

L'UOMO (*diapason*) — Ha devastato la mia vita, con fredda determinazione. Mi ha coperto di ferite e poi, non contento, ci ha sputato sopra. Sin da ragazzi, sa, sin da ragazzi lui, che mi era inferiore in tutto, saliva sulle mie spalle e mi frustava, perché trotta. Strisciando m'implorò per farsi assumere nella azienda che avevo ereditato da mio padre. Prima impiegato, poco dopo socio, e infine padrone. E io, non solo buttato fuori a calci, ma accusato, capisce, accusato di tutti gli

imbrogli che aveva fatto lui, perché, fidandomi, avevo sempre firmato ad occhi chiusi. Vedo che mi segue con interesse, dottore.

IL DOTTORE — Non badi a me. Continui.

L'UOMO — Ero nelle sue mani purtroppo, e sapevo che se fossi andato io a pregarlo perché salvasse almeno il mio nome, m'avrebbe riso in faccia. Ci andò mia moglie; e lui, oh lui fu molto galante, e promise. Poi, dopo essersi servito a piacere, disse che eravamo stati degli sciocchi a credere in una promessa che gli era stata carpitata in un attimo di debolezza. Disse proprio così: in un attimo di debolezza. Da quel momento cominciai a pensare di ucciderlo.

IL DOTTORE — Capisco. E le sono grato, sa, le sono veramente grato di avermelo detto.

L'UOMO — Aspetti, non è ancora finito. Comperai allora un paio di pistole - una può sempre incepparsi - e cominciai a esercitarmi nel tiro. Per prudenza comperai anche una terza pistola, non si sa mai. Dopo molte insistenze convinsi mia moglie a tornare da lui. Comprende? La messinscena per un bel delitto d'onore. Bastava arrivare al momento giusto. Orologio alla mano, salii in macchina e via, ma dopo cento metri una foratura. Dovetti fermarmi! che fare? Cerco un tassì, niente tassì, finalmente uno ne arriva, salgo e grido l'indirizzo. Quando m'accorsi che stava sbagliando, eravamo già in campagna. Scendo e ne prendo un altro: lento questo, solenne, un carro funebre travestito da tassì. Quando finalmente arrivai, con le mie tre pistole che mi pesavano in tasca, trovai solo mia moglie. Piangeva. Da quel giorno non l'ho più rivista.

IL DOTTORE — Lei sta inventando di sana pianta.

L'UOMO — A quale scopo?

IL DOTTORE — Non so a quale scopo. Non riesco a capirlo. Ma lei mente.

L'UOMO — E se le dessi la prova?

IL DOTTORE — Quale prova?

L'UOMO — Non una prova materiale, certo; è quasi impossibile in questi casi. Ma una prova logica, come dicono i legulei. Questa per esempio: mentre lei si chinava su di lui morente, egli aprì gli occhi e le disse: - bravo! ... riderà Wilfredo.

IL DOTTORE — Come fa a saperlo?

L'UOMO — E' vero o no?

IL DOTTORE — E' vero. Ma non capisco come lei...

L'UOMO — Sono io Wilfredo. Posso mostrarle i miei documenti, se vuole.

IL DOTTORE — Grazie, non occorre. Lei è stato molto gentile a venire qui, apprezzo le sue intenzioni, ma ora la prego vivamente di andarsene.

L'UOMO — Quanta fretta, dottore! Proprio adesso che siamo sul più bello.

IL DOTTORE — Non voglio sapere altro.

L'UOMO — Ci rinuncia?

IL DOTTORE — E' assurda la sua pretesa di coinvolgermi in questa sporca faccenda.

L'UOMO — Ma se lei ne è il protagonista!

IL DOTTORE — Io?!

L'UOMO (*facendo vibrare il diapason*) — Lei, e in certa misura, la signorina Vera. Signorina mi sembra, o signora?

IL DOTTORE — Ma di che sta parlando?

L'UOMO (*con intenzione*) — Dottore...

IL DOTTORE — Con quale diritto si intromette nei miei affari?

L'UOMO — E lei non si è intromesso nei miei?

IL DOTTORE — Chi le ha dato queste informazioni?

L'UOMO — Glielo dirò tra poco. Ma procediamo con ordine. Ciò che soprattutto mi irritava, sino a rendermi verde di bile, era la sua fortuna, quella fortuna sfacciata che l'aveva accompagnato durante tutta la vita. La fortuna, lei sa, aiuta sempre i malvagi. Il solo pensiero che egli vivesse mi dava la nausea. E così decisi di farla finita, senza astuzie, apertamente. Ma lui ormai stava in guardia, sapeva del mio odio e mi sfuggiva. Dovevo coglierlo di sorpresa. Preparai il mio piano. Scelsi anzitutto il giorno. Una scelta delicata perché io credo nella magia dei numeri; lei no? Sarà una debolezza, ma non salgo mai una scala senza contarne gli scalini e fare dei pronostici. Il mio numero preferito è il nove, e così decisi: l'avrei ucciso il giorno nove del nono mese dell'anno. Eravamo ai primi di giugno e mancavano novantanove giorni; una attesa un po' lunga, ma i numeri erano propizi. Il nove settembre alle nove di sera mi misi in agguato con le mie tre pistole, anche il tre è un numero benigno. L'avevo spiato; tutte le sere a quell'ora lui passava di là per recarsi dalla sua ganza. L'avrei colto nel pieno rigoglio dei suoi peccati, come dice Amleto.

IL DOTTORE (*agitato*) — Basta! Basta, le ho detto. Fuori.

L'UOMO — Dottore, di che ha paura? ero io che volevo ucciderlo non lei, anche se poi all'atto pratico...

IL DOTTORE — Le proibisco di continuare. Io non sapevo nulla e non voglio sapere nulla. Avevo solo fretta quella sera. Andavo a velocità un po' sostenuta, è vero, ma non fu quella la causa dell'incidente. Fu lui a tagliarmi la strada.

L'UOMO (*un po' ridente*) — Ma perché si agita? Per una storia quasi da ridere. Perché in fondo è buffo, no?: io stavo là, appiattato nell'ombra, col cuore in gola e il dito pronto sul grilletto pensando: - ma perché ancora non arriva? vuoi scommettere che ho sbagliato numero? eh sì perché le nove di sera non sono veramente le nove ma sono le ventuno e ventuno non è neppure un multiplo del nove anche se a ben considerare è un multiplo del tre, tre per sette, però c'entra anche il sette, e il sette è un numero balordo e maligno,

uno di quei numeri che non m'è mai stato propizio. E mentre io, fremente, m'arrovellavo sulle influenze nefaste dei numeri, lei spensieratamente aveva già compiuto l'opera.

IL DOTTORE — Di che può accusarmi?

L'UOMO (*fa squillare il diapason*) — Io?! (*Ridendo*) Ma di nulla! Non ho mai avuto la vocazione del pubblico ministero.

IL DOTTORE — Vorrebbe farmi credere che io sia stato suo complice.

L'UOMO — Io ho soltanto riferito dei fatti.

IL DOTTORE — Fandonie, niente altro che fandonie, ne sono certo.

L'UOMO — Anche la morte di lui una fandonia?

IL DOTTORE (*quasi gridando*) — Ma io non sono responsabile di quella morte.

L'UOMO — Oh, lei è stato assolto, lo so. Una bella vittoria per il suo avvocato.

IL DOTTORE — Che cosa vuole insinuare?

L'UOMO — Vede, dottore, io ho svolto per mio conto una piccola indagine. Lei mi chiederà perché; ebbene glielo dico subito. Superato il primo momento di stupore, fui preso da una specie di frenesia dell'intelletto. Volevo capire lo strano ingranaggio del destino, capire perché, attraverso quali strade, per quale misteriosa alchimia di fatti, di impulsi, di situazioni, uno sconosciuto, quale lei era per me, si era improvvisamente inserito nei miei piani, sconvolgendoli e nell'istante stesso realizzandoli. Una curiosità bruciante, mi credea.

IL DOTTORE — E quale sarebbe l'esito di questa indagine?

L'UOMO — Sono venuto a dirle grazie. Oh no, non dica di no: lei merita tutta la mia riconoscenza.

IL DOTTORE — Lei è un subdolo ipocrita.

L'UOMO (*ridacchia*) — Gli insulti! Sono stato talmente insultato dalla vita, che ormai mi lasciano del tutto indifferente.

IL DOTTORE — Io non potevo prevedere quello che sarebbe accaduto.

L'UOMO — Naturalmente, chi dice il contrario? La vita è spesso un'inebriante corsa ad occhi chiusi. Ma, vede, tuttavia io non posso fare a meno di pensare che in fondo è stata una gran fortuna per me che lei, l'anno scorso, abbia un po' anticipato il suo ritorno dalla villeggiatura. Altrimenti la vernice dell'ipocrisia avrebbe ridato alle cose l'apparenza tranquilla della normalità.

IL DOTTORE — Tutto questo non c'entra niente.

L'UOMO — C'entra invece. E' proprio questo il punto.

IL DOTTORE — Se una relazione c'è, è del tutto casuale.

L'UOMO — E lei crede veramente al caso? Una

parola comoda - il caso - che usiamo ogni qualvolta, fermandoci alla superficie, non riusciamo, o non vogliamo, comprendere la realtà; ma basta appena graffiare la vernice per accorgersi che niente è del tutto casuale. Era casuale forse la sua rabbia; e quel desiderio violento di distruzione?

IL DOTTORE — Ma la smetta, via! Come può pretendere di conoscere i miei stati d'animo?

L'UOMO — In un modo molto semplice, empirico, forse, ma sufficientemente approssimativo: mettendomi nei suoi panni. Ecco, mi sono detto, io sono il dottor Mario, torno in città prima del previsto e appena arrivato, telefono. Dapprima non risponde nessuno: strano! la cosa mi lascia perplesso, e un sospetto, che la mia ragione si sforza di considerare ingiustificato, si insinua dentro di me. Formo di nuovo il numero e lascio squillare il telefono, a lungo. Sinché mi risponde una voce irritata. Vera, sei tu? - chiedo - e dall'altro capo mi chiedono: Chi parla? Allora, in un impulso puerile di cui mi pento subito, dò un nome falso, il primo che mi viene in mente, quello di un paziente magari.

IL DOTTORE — Non è vero: io non ho dato un nome falso.

L'UOMO — Può anche darsi; del resto come astuzia sarebbe stata abbastanza sciocca. Fatto sta che la comunicazione viene di colpo interrotta.

IL DOTTORE — Come lo sa? Glielo ha detto Vera? Era proprio lei dunque!

L'UOMO — Mi corregga, se sbaglio. Dove eravamo? Ah sì, comunicazione interrotta. Io sono un po' stanco del viaggio, ma non importa. Debbo andare da lei, precipitarmi, anche se so che è la cosa peggiore che possa fare. Salgo le scale di corsa e suono il campanello, una, due, tre volte. Non risponde nessuno. Eppure era la sua voce al telefono, ne sono certo. Batto i pugni contro la porta, gridando. Dalle porte vicine si affaccia della gente e mi guarda con curiosità divertita. Improvvisamente mi sento meschino, ridicolo, e scappo via.

IL DOTTORE (*con sarcasmo*) — Complimenti! Lei ha il fiuto del cane poliziotto, ma ne ha anche il cervello. Fu un episodio banale, privo di qualsiasi importanza per me.

L'UOMO — Una storia banale, d'accordo, una cosa senza importanza: lei non amava quella donna, da allora non l'ha neppure più cercata, il solo legame era quello dei sensi. Non un dolore perciò, non un vero stato passionale, che ha sempre in sé qualcosa di nobilmente umano, ma solo l'irritazione della vanità ferita, la rabbia di avere stupidamente interrotto le vacanze. Ed eccoci al momento culminante. Lei sale sulla sua bella macchina e parte ruggendo.

IL DOTTORE — Tutto quello che lei dirà, è solo frutto della sua fantasia malata.

L'UOMO — Mi lasci prima dire, scusi! Lei non ha una meta precisa, vuole solo correre per sfogare l'irritazione. Ma si trova invischiato nel traffico del centro e l'irritazione cresce, diviene furibonda. La sua macchina, quella macchina poderosa che la qualifica socialmente e che costituisce quasi un'appendice della sua personalità, si rivela un ingombrante impaccio. Se potesse, la lascierebbe là, in mezzo alla strada. In quel groviglio pieno di rumori e di esalazioni, lei si sente frustrato, avvilito, niente altro che un povero allocco cornificato da una squaldrinella, un moscerino comicamente agitato da una rabbia impotente. Ma ecco che nella fitta colonna si apre un varco, un colpo d'acceleratore e via; un vigile fischia, ma non fa neppure in tempo a prendere il suo numero di targa. Via! Via! Davanti a lei si apre un lungo viale: finalmente il momento della rivincita! Lei accelera, accelera ancora; i radi passanti schizzano sui marciapiedi come pollame spaventato, qualcuno agita il pugno inveendo, e lei via, nella sua mente c'è una sola parola: - maledetti! - Ma poco dopo una curva ecco un uomo che scende dalla macchina e comincia ad attraversare la strada. Lei lo vede e suona: deve scostarsi anche lui, maledetto. Quell'uomo invece, con la consueta sicurezza di sé, prosegue; si volta un attimo verso di lei, sembra più offeso che spaventato, e lei allora frena; uno stridore lacerante e un tonfo, un rumore sordo come se avesse urtato un sacco di stracci. Sono esattamente le nove e nove minuti (*ride sommessamente*).

IL DOTTORE — Ma lei chi è?

L'UOMO — Come vede, ho ben motivo di esserle riconoscente.

IL DOTTORE — Le ho chiesto chi è.

L'UOMO — Lei sa già il mio nome.

IL DOTTORE — Wilfredo, e poi?

L'UOMO — Che importanza può avere? Come Ulisse, potrei dirle di chiamarmi Nessuno.

IL DOTTORE — Sa quante persone, solo in Italia, muoiono per incidenti stradali? Diecimila ogni anno, in media una ogni ora.

L'UOMO — Se questo può consolarla...

IL DOTTORE — E proprio lei viene a farmi la predica. Lei! Perché se è vero quanto mi ha raccontato, lei resta sempre un volgare assassino, anche se non ha ucciso.

L'UOMO (*con allegria*) — Non si metta su questo piano, dottore: non le conviene.

IL DOTTORE — E perché no?

L'UOMO — Per una ragione molto semplice: io almeno avevo un serio motivo di uccidere, ma lei?

IL DOTTORE — Io non ne avevo l'intenzione.

L'UOMO — Lei non voleva uccidere proprio quel-

l'uomo, posso anche ammetterlo; ma cosa cambia con questo? Anzi, appare ancor più evidente tutta l'enorme stupidità del suo atto. Una stupidità paurosa. Perché, vede, il suo delitto - non si offende se uso questo termine, vero? - il suo delitto potrebbe avere un senso, crudele magari ma un senso, solo in rapporto al delitto che avrei dovuto compiere io. Ma lei non vuole credere che io fossi là per uccidere, e chissà che, almeno in questo, lei non abbia ragione. (*Fa squillare il diapason*) Che suono limpido! Si ricordi di me qualche volta quando farà vibrare questo strumento vicino a un povero orecchio sordo. (*Diapason*) Mi piace tanto. (*Si avvia*).

IL DOTTORE — ...Aspetti...

L'UOMO (*Quasi sulla soglia*) — Dorma bene, dottore.

IL DOTTORE (*In crescendo*) — Non se ne vada. Deve prima... Senta.

(*Il dottore si dirige verso la porta e si incontra con l'infermiera. L'infermiera non ha più il camice ed è pronta per uscire*).

L'INFERMIERA — Ha chiamato?

IL DOTTORE (*Dopo un attimo di indecisione*) — E' uscito un uomo poco fa. Lo richiami, gli dica di tornare indietro.

L'INFERMIERA — Subito. (*L'infermiera esce. Il dottore accende la lampada che aveva spento all'inizio. Dopo qualche attimo torna l'infermiera*).

L'INFERMIERA — Deve essere già andato via. Ho guardato anche nella scala, non c'è nessuno.

IL DOTTORE — Ma non l'ha visto uscire?

L'INFERMIERA — No.

IL DOTTORE — E neppure mentre era in sala d'aspetto?

L'INFERMIERA — Quando ho guardato io, non c'era nessuno in sala d'aspetto. Sarà entrato dopo. Cos'ha? si sente male? Dottore...

IL DOTTORE — Un po' d'esaurimento, forse.

L'INFERMIERA — Lei lavora troppo dottore.

IL DOTTORE — Sì. (*Ride brevemente, con sollievo*) ...Deve essere proprio così: troppo lavoro. Chiuda di là, ce ne andiamo.

L'INFERMIERA — Ho già chiuso. Stavo solo aspettando che lei congedasse l'ultimo paziente.

IL DOTTORE (*teso*) — Ma allora lei l'ha visto!

L'INFERMIERA — No, ma ho sentito che lei parlava con qualcuno. Un caso di ipoacusia immagino, perché ogni tanto sentivo squillare il diapason.

Fine

Addio a Sua Altezza Totò

È morto a Roma, la notte del 15 aprile 1967, colpito da infarto, Antonio de Curtis, in arte Totò. Era nato a Napoli il 15 febbraio 1898.

Come Peppino Marotta, Totò la morte la portava in tasca. Una paura folle. Marotta non usciva mai senza assicurarsi di avere in una saccoccia esterna il biglietto preparato e ripiegato con le indicazioni, non delle generalità soltanto — ché sarebbe bastata una carta d'identità o tessera che sia, come hanno tutti — ma di quelle indicazioni che a lui sembravano necessarie in caso di improvviso malore che non gli consentisse di parlare. Perché per Marotta il malore era, sì, l'anticamera della morte, ma sempre un inciampo e non un tuffo definitivo. Totò il suo biglietto l'aveva in faccia, nella pronunciatissima scucchia, quel mento pronunciato, cioè, certo più noto del suo titolo di Altezza. Quanto lo ha difeso quel titolo; una battaglia durata tutta la vita, perché — può sembrare impossibile — c'era sempre qualcuno che voleva portarglielo via. «Me lo fanno per dispetto», diceva, e fare un dispetto ad un uomo come Totò significava irrigidirlo nel suo proponimento, con una caparbieta senza pari. Perché Totò, in difesa di se stesso, fu ostinato e caparbio, se la ragione gli sembrava valida e senza dubbio. Non si tratta di affermazione gratuita, e lo vedremo da episodi che si ricollegano al nostro ricordo. Difficilmente la morte avrebbe potuto prendersi Totò da solo e in luogo isolato, perché vedeva ormai pochissimo né usciva se non accompagnato. Pure la morte la portava in tasca per l'inconfessato terrore che ne aveva, e se mai gli accadeva di doverne parlare per intervento altrui, subito diventava serissimo, pur stando allo scherzo ed anche all'ironia se al caso, ma ironizzando con una crudeltà per nulla abituale e quindi sospetta. Inguenamente, e questo non era mai nel suo carattere, denunciava il timore nascosto. Come accade, col tempo, l'età lo aveva portato senza urti al pensiero della fine, naturale più della nascita e della vita stessa, e forse di quell'ombra non aveva più spavento, ma sospetto e jattura soltanto, da napoletano: meglio essere guardinghi. Un certo gesto, un corno nel taschino, sempre ti può proteggere. È la protezione a lui veniva soprattutto dalla bontà, dal sapersi uomo giusto ed umano, con un cuore ben fatto che conosce e mantiene intatta tutta la rete degli affetti. Altruista per temperamento; generoso per istinto e reazione alla sua antica sofferenza. Per questo, sempre e tutti, gli abbiamo voluto bene; per questo, tutti gli altri — milioni di persone che non lo hanno mai avvicinato — gli hanno voluto bene. Un grandissimo bene; ed è questo che, soprattutto, gli ha fatto piacere, da vivo e da morto. Che se avesse potuto assistere al trionfo della sua morte, per quello che è stato il suo trasporto, sarebbe ammattito di gioia. Pensate: un applauso di oltre duecentomila mani, sconvolgente, astratto, paradossale ed insieme pietoso ed amoroso, in una volta, per Lui, è una bella soddisfazione per un

attore anche se nella bara. E non è un paradosso: bisogna conoscere gli attori. E chi scrive è stato anche attore.

La paura di morire per Totò era cosa antica: l'aveva anche quando la sua vita avrebbe potuto barattarla col diavolo, senza rimpianto, per un piatto di maccheroni. Era il 1922 quando ci siamo conosciuti, entrambi intimi di Onorato che ci aveva fatto incontrare, e per reciproca assistenza avevamo inventato perfino una parentela, dicendoci cugini. Ancora oggi scriviamo ad Onorato «mio caro cugino» e sono trascorsi quarantacinque anni, anche se non ce li sentiamo addosso. La fame sofferta a quel tempo da Totò, era tanto mostruosa quanto poi la vita lo ha ricompensato, giustamente (ma la vita non sempre è giusta) di beni materiali, di soddisfazioni intime «sue» personali. Il devoto autista (e qualche altro) lo chiamavano «altezza» con rispettosa convinzione, riuscendo ad emergere con candore da un profondissimo mare di ironia. Perché quel suo attaccamento nobiliare, Totò lo ha difeso stringendo i denti e muovendo inavvertitamente la scucchia, dalla incrudeltà, a dire meno, che leggeva negli occhi altrui. Abbozzava, ma non rinunciava. Occorrerebbe un libro, e non un breve e modesto ricordo giornalistico, per rimettere in piedi tutta l'impalcatura della maestà di Totò principe Antonio Focas Flavio Angelo Ducas Comneo de Curtis di Bisanzio (per piacere *d* minuscolo, per non amareggiarlo). Aggiungete, Conte paladino, cavaliere del sacro romano impero, ecc. Onorato gli domandava regolarmente «è finito?» e lui rispondeva dispettoso e subito serissimo «non ancora», e quel suo scheletro spezzettato più che articolato, si irrigidiva immediatamente. Neppure la fame lo ha mai fermato nella ricerca e nell'affermazione del suo antico diritto nobiliare, anzi regale; pure, i crampi allo stomaco di quel tempo non gli devono essere mai passati, anche se intingoli e leccornie hanno tentato con subdola compiacenza di ingraziarselo. Ora mangiava pochissimo e forse pure per dispetto. Quella sofferenza dello stomaco avido per bisogno e mai sazio, conobbe a quel tempo anche Eduardo, la stessa che conoscemmo noi, e se ricordiamo i compagni di allora, siamo un reggimento, anche se decimato ormai dal tempo. Ma eravamo attori convinti, poveri per secolare ereditarietà, perfino rispettosi di quell'indigenza e senza rammarico. Non c'era davanti a noi alcuna gloria se non nata nella miseria e nella fame. Sembrava una legge da rispettare: era un dovere. Gli attori d'oggi sono ricchi, ma forse non proprio convinti di essere attori: potrebbero cambiare senza rimpianto.

Il tempo ed il raggiunto benessere avevano tolto a Totò il suo proverbiale «dispetto», che era puntigliosità di uomo e d'artista, sempre attento alla giusta divisione del bene e del male. La sua vita era diventata lieta; la sua esistenza felice; la sua anima serena. Una squisita e grande Creatura nel significato profondo ed umano che creatura ha per i napoletani. Da qui la somma di bene cui s'è detto, ed il rimpianto cui s'è assistito: il suo funerale è stato davvero il più grande spettacolo del mondo. Perfino i trucchi col carro civetta, le sortite nascoste, la gente ferita, gli svenimenti a catena, l'intervento ammonitore del parroco alla folla, la pietosa resistenza della polizia. Per andare incontro a questa apoteosi, forse il suo subcosciente lo ha indotto ad arrendersi alla morte, se nelle sei ore di atroce sofferenza, dopo tentativi martirizzanti quanto inutili di scongiurare la fine, ha detto ai medici «adesso

basta, lasciatemi morire». Incredibile, ma l'ha detto. Però ha aggiunto: « portatemi a Napoli, dopo ».

Avrebbe voluto morire in palcoscenico, Totò, e ci teneva, poiché tutto gli si poteva rimproverare in fatto di cultura, ma non la storia dei comici napoletani e particolarmente quella di Petito. Una volta il pittore napoletano Surdi, ora scomparso, che dipingeva quadri di soggetto teatrale e dello spettacolo dialettale in genere, gli aveva portato una tela con la scena della morte di Petito sul palcoscenico del « San Carlino ». Surdi si era attenuto alla lettera alle cronache dell'epoca (Croce, Di Giacomo, ecc.). Totò dopo aver ben fissato il dipinto, come per un intimo discorso che lo riguardava, disse al pittore: « Di sotto la maschera di Pulcinella (*Petito*) non ci puoi far venir fuori una scucchia come la mia? ». Di quadri con la morte di Petito al « San Carlino », quel nostro caro amico pittore ne ha rifatti molti, che ognuno di noi possiede la sua copia, da Eduardo a De Sica, da Onorato a Zavattini, e Totò appunto, ecc. Un ricordo, quello della scena descritta, caro agli attori, perché anche se non lo esprimono mai, quel romanticismo resta alla base delle segrete aspirazioni dei « comici » di un tempo.

A mortificarsi come essere umano, Totò lo aveva imparato sotto le armi, e vi era andato volontario, spinto dai suoi stessi genitori che, disperatamente, vedevano di lontano uno spiraglio di « carriera », la « sicurezza del soldo » che è lo struggimento continuo dei napoletani senza pace e senza rimedio. Fare il soldato volontariamente, non gli piaceva, ma doveva liberarsi da quella eterna povertà che lo aveva agguantato fin dalla nascita, circuito da bambino ed ancora trattenuto con ossessione da adolescente, senza mai tregua, disperatamente.

Dal « militare » ritornò peggio distrutto, con un rancore dentro sordo e spietato contro i *caporali*, perché — sono parole sue — « muniti di un'autorità immeritata e forti di una disciplina che impone ai sottoposti l'obbedienza senza discussione ». Per una creatura come Totò, nata con le ali, quell'essere trascinato sulla terra senza pietà (ma il caporale le sue ali non poteva vederle) fu una lezione che superava perfino le frustrazioni che la vita gli aveva imposto, creandolo. Quella battuta diventata più tardi luogo comune nazionale « siamo uomini o caporali » che fu la prima scintilla del suo nascente successo, l'aveva maturata dentro comprimendo la sua sofferenza. Nell'attore nulla nasce a caso, la spontaneità del comico non è che la rivelazione improvvisa e spontanea di un'amara esperienza vissuta. Altrimenti non sarebbero mai esistiti — per restare nel nostro piccolo mondo e sul piano di Totò — né Petrolini né Viviani, come nel mondo non avremmo avuto Charlot, uno per tutti. E di Charlie Chaplin, ora che da lui stesso sappiamo tutto, come dei nostri tutto conosciamo, quanti paragoni e quante coincidenze nelle loro vite parallele. Per una legge astratta, assurda quanto veritiera che vuole come a Napoli « si ritorna illustri, ma non si diventa », la vita artistica di Totò ebbe inizio nel 1922, a Roma, al Teatro Salone Elena, un vecchio baraccone in piazza Risorgimento. Incominciò come « straordinario senza paga » (bei tempi, eh, ragazzi d'oggi) alle dipendenze di uno strano capocomico, Umberto Capece, che recitava, rifacendo a modo suo, vecchie farse di Pulcinella. Senza paga, va bene; ma una sera pioveva e de Curtis chiese due soldi per il tram. Fu licenziato. Totò disse soltanto « Gesù » e si rivide davanti il caporale. Ne

doveva ancora incontrare degli altri. Lo scritturarono al « Diocleziano », ma tenne poco, e questa volta per invidia: aveva ottenuto un applauso e doveva passare, nell'esibirsi, dalla prima parte alla seconda. I « grandi » della seconda, non vollero. Altri caporali, anche dietro le quinte. Passò al Teatro Jovinelli, che, per il mondo del varietà di allora, era almeno la licenza liceale: l'università era costituita dal « Salone Margherita », nel centro di Roma. La « fama » e la « gloria », la « Sala Umberto ». Al « Salone Margherita » rifece Gustavo De Marco, un comico della statura, quasi, di Petrolini, ma senza i problemi del nostro grande Ettore. Totò aveva un'idolatria per De Marco che, a parte un mento regolare, era « tutto Totò »: un mimo nato, un corpo snodato, una carica inesauribile di vivacità, di simpatia, di comunicativa immediata, al gesto, al passo, alla battuta. Il suo successo, caso stranissimo, non dispiaceva a De Marco e Totò ne accentuò la personalità, ancora di riflesso, fino a farla prodigiosamente diventare propria. A poco a poco lasciava dietro di sé De Marco e diventava Totò. Solo i misteriosi meandri dell'arte possono dare spiegazione di questi fenomeni che sembrano assurdi. Nel 1928 Totò divenne il primo attore comico della Compagnia di Isa Bluette e la sua notorietà in sempre crescente sviluppo gli permise di ritornare a Napoli nel 1929, al Teatro Nuovo, quanto mai frequentato, nella rivista di Mario Mangini « Messalina », partner di Titina De Filippo. Certo in quel momento capì il suo mestiere e lo mondò dalle scorie delle ribalte equivocate; trovò sempre meglio la sua personalità, chiarendo il suo stesso fenomeno, e divenne Totò, come un tempo avemmo le maschere dell'arte, fino al *Pulcinella* di Petito, Cammarano, ecc. ed al *Felice* di Scarpetta.

Dalla notorietà alla celebrità i traguardi furono rapidi ed a volte rapidissimi; Totò costruiva il piedistallo della sua gloria, senza mai separarsi dalla bombetta dall'orlo corto, che faceva schifo a Umberto Capece, quello che — per fortuna di Totò — gli negò i due soldi del tram e lo cacciò via; quella bombetta che abbiamo rivisto per l'ultima volta sulla sua bara. E poteva sembrare uno scherzo. Ma la folla se agisce spontanea, può distruggere tutto e tutto ricostruire ed esaltare in un attimo; solo per questo la bombetta sul feretro è apparsa pietosa e perfino eroica, ma non ridicola. Totò ha avuto per la sua arte una forza prestigiosa; la natura non ha avuto bisogno di condizionare la sua cultura. Totò ha superato tutto, anche il sapere, anche l'ostinazione sconcertante di essere Altezza, anche farsi chiamare seriamente Principe, anche l'istrionismo, anche l'irriguardoso suo irridere l'accademismo. Era nato un comico dell'Arte per segno divino e forse è davvero l'ultimo: ecco la giustificazione « ragionata », forse, di quanto è accaduto alla sua morte. Di aver preso parte ad almeno centocinquanta pellicole, non diremo. Quei film, certo, gli hanno consolidato cento e mille volte la popolarità, lo hanno arricchito, gli hanno permesso di essere generoso da vivo e da morto, ma hanno certamente offeso un artista, che per lo schermo già non esiste più e la sua fama termina ai nostri confini, mentre avrebbe potuto essere Charlot. Aveva tutto per poterlo diventare, ma non hanno voluto. Ancora caporali, sempre caporali. Ma per essere stato un grande attore soprattutto perché straordinariamente umano, ora che le ali sono spiegate, tutto è azzurro di cielo. Addio, Totò; addio, Sua Altezza Totò.

Ecco: così va bene. Ti abbiamo sentito.

Lucio Ridenti

GHERARDO GHERARDI

la sorridente fiducia negli uomini

Costretto a lasciare il posto di redattore-capo al « Resto del Carlino », nel 1935, Gherardo Gherardi così commentò: « Devo ringraziare il Cielo che a quarantaquattro anni mi ha fatto trovare sul lastrico. Vent'anni ho sprecato, vent'anni di teatro ». L'autore si rallegrava di potersi dedicare alla sua attività preferita senza più gli impacci professionali che fino allora avevano rallentato la sua operosità. Così intenso, pregnante, era in lui l'amore per il teatro, manifestato sin dai primi tentativi incerti, e anonimi, del 1921 (*L'ombra, Il naufrago*) seguiti da una commedia veneta più consistente, del '22, scritta in collaborazione con Attilio Frescura: *9, 21, 37, per tute le estrazioni*: il dramma d'un omino proteso verso la gloria e accortosi, poi, che il momentaneo trionfo era dovuto soltanto alla infedeltà della moglie. La pratica giornalistica conferiva a Gherardi la fluida discorsività della battuta, l'immediatezza della presentazione, anche una certa attitudine alla digressione. Il '23 segnò l'esordio in campo nazionale: la compagnia di Amedeo Chiantoni rappresentò al « Caringano » di Torino *Vertigine*: un dramma che subito richiamò il teatro ideologico di De Curel per il problema dei rapporti fra la scienza e l'umanità. Il tema è ancor oggi attuale. Dopo avere inventato micidiali ordigni bellici, il prof. Carlo Panteo, s'è de-

dicato alla elettrificazione dell'energia solare, ne ha scoperto il modo, ma è caduto in una profonda crisi morale: la scienza è nemica dell'uomo; il progresso meccanico nasce da una concezione brutale, agli antipodi di quella civiltà degli spiriti di cui necessita il mondo; l'uomo trae da ogni scoperta una brama sempre crescente di possesso e di sopraffazione, che viola la dignità della natura umana mentre, purtroppo, i misteri supremi della vita restano insoluti. E' indispensabile che dopo tanti secoli di lotta, il mondo riposi. E allora il protagonista scrive un libro in cui rifiuta la scienza; inoltre cela i risultati delle sue ultime e più grandi scoperte. Ma interessi particolaristici si sollevano contro di lui: l'industriale Roberto Trezzi ha profuso molto denaro per l'elettrificazione dell'energia solare e non vuol fallire; non tralascia nessun tentativo e, infine, insinua in Panteo il dubbio sulla fedeltà della moglie (desiderata dal discepolo Moldeno): costringe lui, ormai lontano dagli interessi concreti del mondo, a reimmergersi nelle passioni — ira e dolore e paura — sino a che ottiene la formula. Panteo ha ceduto: la moglie gli aveva confessato di non amarlo più, perché lo considerava un vinto; e lo scienziato non vuole rinunciare al suo amore. L'assunto è nobile, portato in una sfera religiosa per l'elevatezza dei senti-

menti e dei dibattiti. Ma il procedimento non è propriamente drammatico e talvolta pecca d'illogicità (quello studioso, ad esempio, che rifiuta la scienza proprio nel momento in cui essa appare benefica). Le idee restano astratte, non s'incarnano nelle creature, e il clima della commedia si fa allora soltanto eloquente. Si ha l'impressione che Gherardi abbia mascherato il solito triangolo sotto una dimensione diversa, più nobile e lata. La stessa riottosità della moglie non convince. Si sente l'anelito d'un autore generoso che rifiuta, per programma, la semplicità, nello sforzo d'elevarsi.

L'accoglienza alla commedia fu in complesso favorevole: si notava un autore teso al messaggio in una ricerca di spiritualità; ma non mancarono riserve che forse indussero Gherardi ad un riesame della sua presenza nel teatro contemporaneo. Dopo due anni di silenzio uscì *Il focolare* (1925): non più un dibattito ideologico ma un dramma rustico e paesano, con un problema morale risolto nel piglio deciso del protagonista, il « reggitore » Cesare, un massaro autoritario che ha il senso della continuità della vita nella discendenza. Due suoi figli sono morti in guerra; il terzo, Giacomo, s'è sposato, ma non ha avuto eredi. E il massaro è malinconico: il suo sangue sta per finire, per colpa — egli pensa — d'una sposa sterile. Tuttavia un giorno l'eredità s'annuncia, ma si pone il dilemma: o la madre o il figlio. Cesare e Giacomo litigano perché il primo vorrebbe salvo il bimbo, il secondo la madre. Muoiono, invece, entrambi, e nella casa ancor più triste restano soli i due uomini, divisi da un astio profondo. Giacomo vorrebbe partire, ma non può. Nella casa c'è una domestica che anni addietro ha dato un figlio a Giacomo: il fatto è sconosciuto a tutti, ma ora la madre — che ha vissuto tutti odiando — rivendica un posto per suo figlio, non per sé. Giacomo è angosciato, non può dire al padre che la continuazione della famiglia, impedita per via legittima, può avvenire attraverso il disonore d'un bastardo. Ma quando il padre — son passati quattro giorni dai funerali — esige che si risposi per avere un figlio, egli urla che il figlio c'è già. Il massaro soffoca la propria ribellione: Giacomo spose-rà la serva; il bimbo sarà il padrone. Cesare s'allontana: nella sua casa è entrato il peccato, ma la continuità è salva.

La commedia si basa su scene ad effetto, spesso enfatiche, con personaggi privi di sentimenti spontanei: si tratta di contadini dalla coscienza interiore troppo raffinata, per poter sembrare veri. I loro sentimenti esplodono in conflitti impetuosi che non sono però conclusioni necessarie dell'azione. C'è molto di voluto, d'arbitrario: la stessa lite tra padre e figlio nel momento del parto è superflua, perché non dipende dal suo risultato la decisione del dramma. Abile, tecnicamente sicuro, Gherardi non sa tuttavia guardare con semplicità alle situazioni, e nasce allora l'artificio. Il realismo ambientale sa di Verga: ma Gherardi non continuò su quella strada, anzi, la superò totalmente nella più ampia libertà espressiva del *Don Chisciotte* (1926): il clima dell'utopia, dell'illusione, della favola, per dare un'interpretazione fantastica del famoso hidalgo, colto in qualche episodio cervantiano. « Se io ammettessi anche a me stesso di aver voluto fare una determinata cosa, confesserei di avere fallito. Perché io considero il teatro come una palestra artistica, come una cattedra dialettica. Ho sentito don Chisciotte, e ho cercato di renderlo, fedelmente alle mie impressioni, sulla scena ». L'hidalgo di Gherardi è la poesia stessa che non rinviene nella concretezza della vita l'ideale di cui necessita; Sancio è invece la materia bruta, istintiva. Ma don Chisciotte, dopo essersi costruito la realtà in un mondo incantato, non riesce a mantenersi fedele sino alla fine: e un po' alla volta si piega alla mediocrità. Non lui è il folle, ma Sancio, perché folli sono gli istinti. E quando don Chisciotte « chiama le cose con il loro nome », alla fine, rappresenta l'uomo sfiduciato nella delusione del sogno dissolto. L'autore non ha reso nel più intimo le possibilità poetiche dell'assunto ma l'opera non è priva d'una sua efficacia teatrale ed è indicativa, soprattutto, d'un atteggiamento che in Gherardi sarà pressoché caratteristico: l'affermazione del diritto alla libertà della fantasia, che — vagheggiato qui nel modo più ampio — apparirà, magari incostante, magari assai tenue, in quasi tutto il futuro repertorio, anche in quello più borghese. Ci saranno sempre, nel Gherardi successivo, piccoli o grandi sogni, tensioni verso una meta, aneliti: così nel commerciante arricchito che acquista un castello e s'immerge nella atmosfera medievale (*Tragedia contro lu-*

ce, 1927); così, pure, in una commedia classica del repertorio bolognese: *Spanezz* (stesso anno). E' questo il soprannome d'un personaggio gustoso: l'oste Luigi Magretti, che sta per fallire a causa d'un vorticoso giro di cambiali. I suoi piccoli espedienti riescono vani: temporeggia, ma la catastrofe è certa. E allora Spanezz tenta la grande carta: si finge moribondo, chiede il notaio per fare testamento ed a lui detta le ultime volontà: un cospicuo numero di lasciti sostanziosi ai figli, agli amici, ai parenti, ai poveri. Quando i presenti, increduli, chiedono dove mai possano essere tutti i denari del dissestato Spanezz, questi franco risponde: « Nel pagliericcio ». La scena del testamento, efficacissima, è il centro teatrale di tutti e tre gli atti. Fioriscono episodi di simpatia per quell'omino che nel momento della morte s'è rivelato tenero amico di tutti. Il presunto filantropo ovviamente non muore, ma la simpatia del suo prossimo rimane e, con la simpatia, la stima e il credito. L'oste si rimette finanziariamente, ma ecco l'imprevisto: il medico che aveva creduto alla sua apoplezia, pronostica una prossima ricaduta e ne descrive i segni premonitori (sintomi che il protagonista crede di sentire già). Inoltre incomincia a diffondersi la voce che l'oste ha tanti denari nel pagliericcio perché ha rubato in banca. Spanezz giura sulla sua innocenza. Ma se è innocente per il furto — osserva qualcuno — non lo è altrettanto per la menzogna e la truffa usate nei riguardi del suo prossimo: e per questo rischia la prigione. Vuol passare per ladro o per truffatore? Spanezz passerà per ladro: è più sicuro, dato che del furto in banca non esiste nessuna prova contro di lui. Accetta tale nomea e capisce che, in fondo, la gente lo ammira perché ha fatto un grosso colpo senza lasciare traccia. Diventa ancora più ricco e sposa la figlia ad un signore. I personaggi sono delineati con semplicità di tocco, in una atmosfera di leggera caricatura che si mantiene sino all'ultima scena: quella in cui gli ammiratori offrono a Spanezz la lapide che si stava preparando per lui durante la sua agonia. Qui il tono appare sforzato, in contrasto con la naturalezza dell'insieme. Si ha l'impressione d'un mondo in sordina, dotato d'una certa mobilità nei suoi componenti.

Pubblico e critica seguivano con molti consensi il nuovo autore, la cui attività si fa-

ceva sempre più intensa anche nel ritmo delle rappresentazioni: il '27 vide altri copioni nuovi: i due sopraccitati, *Il burattino* (con un'eco del grottesco nella dimostrazione che l'istinto oscuro trionfa sul razionale della civiltà moderna) e infine *L'Ippogrifo*: una nuova ed esplicita affermazione dei diritti della fantasia e dell'illusione. Il protagonista Valerio, è un amolare: le sue doti intellettuali non si uniscono ad alcuna virtù. E' sensuale, falsifica cambiali. L'unico suo atteggiamento pulito è la ricerca, indefessa, della madre che egli non conosce: e non trovandola la finge, nell'immaginazione, una principessa, una santa. Nella pensione dove alloggia, lo deridono per questa mania. Vive, qui, gente equivoca; padrone è la matura Lory che dopo lunghi anni di meretricio ha aperto la pensione e s'è dedicata all'alcool e alla usura: non ha mai provato impulsi sentimentali, nemmeno per quel brutto arnese di Franco che è il suo amico. Lory ha prestato a Valerio quattromila lire su cambiale; ma Valerio gliela ruba e distrugge. Lory è furibonda non solo per l'atto ma anche per il proposito espresso dal giovane che vuole espatriare: in questo modo per lei non v'è più alcuna speranza di recuperare il credito. Dopo aver progettato ogni mezzo possibile per trattenere il debitore, Lory ha un'idea: gli fa credere d'essere sua madre. Così il giovane non oserà più partire. Valerio, infatti, rinuncia al progetto, ma si dispera: un'anziana equivoca è sua madre, non la principessa sognata! Si teme il suo suicidio. Ma il protagonista supera lo sconforto crudele, chiama mamma l'usuraia, e quest'ultima si turba, si riconosce tanto lontana dalla madre ideale che Valerio ha sempre vagheggiata, e in un impeto di sincerità confessa la menzogna. Valerio l'abbraccia affettuoso: crede che essa, vedendosi tanto indegna, rinunci alla sua realtà di madre: e questo gli pare un atto d'amore sublime. Di fronte a quei sentimenti vergini, Lory piange, si riconferma madre, abbandona con Valerio la città, diventa una donnetta mite, affettuosa, tutta presa dal figlio che l'ama e lavora felice. Il quadro idillico è turbato, non infranto, dal sopraggiungere di Franco che rivuole la donna e i suoi denari e, ricattatore minaccia di svelare tutto a Valerio. Ma questi — la rivoltella contro l'intruso — grida « Se parli sparo ». E Franco fugge lasciando i due i quali ora, più che mai,

sono madre e figlio. La storia è abile, gentile, intima, anche se i personaggi mancano di vero calore umano, quasi travolti dal congegno spettacolare, dalle scene che una mano sicura di costruttore via via delinea. Ma certi passaggi sono sommari, cosicché le situazioni appaiono, in definitiva, poco probanti: improvvisate, ai limiti della credibilità. Quel duetto gentile tra la megera e il vizioso non convince, sa d'artificio, ma non per questo rinnega la fertilità dell'autore, la sua disinvoltura nel muovere la vicenda, la sua ansia d'umanità. Dopo questo « inno [...] alla realtà del sentimento, alla realtà dell'ideale » (Enrico Rocca), Gherardi cambiò ancora tono: ed ecco il « divertissement » di *Gran cinema* (1928): lo svago d'un autore che sembra parodiare se stesso. L'avventura muove dalla mania che il ricco pizzicagnolo Angelo prova per il cinema, specie quello western. Qualche spunto è originale, il movimento sciolto, con l'eccezione dei momenti in cui il dialogo indugia eccessivamente sopra vari temi. Il 1931 fu ancora segnato dall'ironia e dall'agilità verbale: *Ombre cinesi*, una commedia molto animata sin dall'inizio, cioè dalla presentazione del conte Carlo Maria Falasco, celebre tra gli amici per la sua disavventura coniugale: la relazione tra la moglie Lola e il giovane Enrico Davoni. La signora non si cura di nascondere, in pubblico, le più affettuose attenzioni per l'amante: e allora tutti si chiedono se il marito ne è consapevole. Anche lo spettatore crede che egli sia cieco, ma le parole stesse di lui rivelano il suo dramma: egli sa, ha sofferto, ma è incapace sia di vendicarsi sia di scacciare la moglie sia di ricambiarla d'uguale moneta. Egli ha un programma: dimostrare che nella sua famiglia corrotta c'è un elemento dignitoso: la sua sofferenza. Sino a questo punto Gherardi è nel solco della « comédie de mœurs »; e la vicenda lascia presagire un proseguimento altamente drammatico. Ma, d'improvviso, tutto si fa più lieve, più aggraziato. L'adulterio di Lola non esiste. Anzi, la signora si propone una duplice missione: riconquistare il marito, un tempo libertino, con la gelosia, e inoltre fare da paravento alla sorella Anastasia che ama Enrico, ma non può divulgarlo perché perderebbe l'eredità del marito defunto. Dopo questa spiegazione, che avviene nel secondo atto, la commedia scivola via impertinente in una serie

di fuochi d'artificio. Enrico s'innamora davvero di Lola, suscitando la gelosia d'Anastasia; per raffredare l'amore di quest'ultima, egli chiede a Falasco come ci si può liberare da una donna; e Falasco glielo insegna, convinto di lavorare per la propria pace coniugale. Poi, il lieto fine, con l'affermazione dell'amore tra i due sposi. Sono figurine, non personaggi veri, che si muovono in una cornice aggraziata, maliziosa, dove l'artificio è leggero e veniale, anche se resta la nostalgia d'una umanità più probabile, verosimile. Sono, dichiaratamente, « ombre cinesi »: hanno quindi solo i contorni del vero, in un cinematografico roteare che attira, anche se non commuove.

* * *

Nel 1933 Gherardi rappresentò *Trucature*, la prima d'un gruppo di cinque commedie che sembrano stare a sé nel repertorio così eclettico di questo autore: le altre quattro sono *I figli del marchese Lucera* (1935), *Passabò, vita perduta* (1936), *Autunno* (1939), *Lettere d'amore* (stesso anno). In tutte c'è una creatura che, fissata in uno schema imposto dalla contingenza, dietro l'impulso d'un sentimento nuovo avverte una crisi che la porterà a superare la forma giudicata immobile e definitiva. C'è il contrasto fra quello che l'esistenza è effettivamente stata e quello che sarebbe potuta essere: un motivo crepuscolare svolto senza drammaticità vera ma con rimpianto patetico. E la crisi avviene, di solito, nel declino della vita, con note accorate quali esprime un personaggio famoso, Passabò: « All'ultimo momento proprio, la vita, sul finire, sul concludere, sul dormire, mi afferra per il lembo della veste e mi spalanca una coscienza nuova e mi grida con una voce che risuona qui dentro, come in una chiesa vuota: Tu devi vivere! Tu potevi vivere! ». In *Trucature* c'è un uomo metodico e monotono, il comm. Casimiro Cadè, marito da cinque anni d'una donna che ha accettato un matrimonio senza slancio. Una vita sempre uguale, arida, tutta predisposta. La moglie vive molto ritirata e nessuno la conosce: è fedele sino allo scrupolo, ma la gente, vedendo il volto ridicolo di Casimiro (« ha una faccia da becco »), pensa subito alla consorte, e ne nascono mormorazioni. La signora Elena Cadè vuole sfatare questa nomea e, su consiglio d'una sorella intraprendente, si finge

civetta con uno scopo ben determinato: svergognare pubblicamente il primo uomo che oserà concedersi qualche licenza con lei: così tutti saranno persuasi. Ma, nel gioco, essa s'intenerisce per un giovane e poi ha in odio se stessa e l'altro. Lo spasimante risolve il problema sentimentale di lei. Certi stati d'animo — egli afferma — lasciano impronte evidenti sul volto. Se Elena non vuole che il marito porti impressi i segni della sua condizione di vita, lo ami follemente: anche lui si trasformerà. Ma le parole appassionate della moglie non smuovono Casimiro dalla sua vita tediosa; e allora Elena si finge adultera, scuote l'uggia e l'apatia del consorte, lo fa — finalmente — soffrire. E il viso del protagonista esprime ora il tormento: e da esso nasce l'amore. Lo spunto era felice, ma esulava dalle possibilità di penetrazione psicologica dell'autore. Così i personaggi appaiono tipizzati, irrigiditi, quasi incerti tra la fissità e il movimento, il più delle volte improbabili. Il loro dialogare, vivacissimo, sembra nascere solo da un'intenzione ironica.

Nei *Figli del marchese Lucera* il protagonista è un aristocratico sessantenne che ha mantenuto, del passato, solo il titolo e il nome: la ricchezza, il decoro e la coscienza si sono dissolti nel gioco d'azzardo. Ma gli è rimasto il sussiego, una parvenza di signorilità che almeno parzialmente può giustificare il blasone. L'amico Vigna gli suggerisce un espediente: riconoscere come suoi, di fronte alla legge, due giovani, solidi economicamente, che sono figli d'ignoti. Così Ermanno e Salvatore, neppure parenti, credono d'essere fratelli e d'aver trovato il padre: ne prendono il nome, fanno famiglia con lui, lo mantengono generosamente e lo amano. Il marchese li contraccambia con vero affetto, tanto che a volte prova un certo rimorso. (Questa capacità di sentimento anche nelle creature viziose è una delle caratteristiche di Gherardi). Tronfi del titolo nobiliare, i due giovani incominciano a vergognarsi d'essere l'uno un impiegato e l'altro un commerciante di scarpe: e aspirano a qualcosa di più elevato, col rischio di naufragare finanziariamente. Lucera ne è profondamente turbato, tanto che l'amico Vigna gli procura un nuovo figlio naturale, stavolta ricchissimo: Ventura, un giovane sentimentale che ansiosamente cercava il genitore. Poiché il marchese esita a imbarcarsi nel nuo-

vo riconoscimento, temendo la pubblicità e un'eventuale inchiesta, Ventura cerca intanto di stringere vincoli coi presunti fratelli e porta i suoi beni per formare con loro una società. Sin qui la commedia s'è tutta imperniata su una trovata spiritosa, di natura però cerebrale, senza indugiare nei particolari per non scoprire l'impostazione artificiosa. Forzata, infatti, è la credulità dei giovani: un paradosso su cui l'autore insiste, forse per sottolineare gli scarsi scrupoli del protagonista, in attesa della rivelazione autentica che modificherà la sua anima: la rivelazione che egli è padre davvero: non dei tre giovani ma d'una fanciulla mite e gentile che sta per sposare Ermanno. La commedia, ora, s'immerge nell'anima: da gioco meramente esteriore, pirotecnico, si fa intima, per analizzare il sentimento nuovo di Lucera. Per la prima volta in vita sua egli confessa i propri imbrogli: Ermanno e Salvatore s'indignano; Ventura, deluso, confessa che avrebbe preferito la finzione. Nella sua nuova ansia di denuarsi, il protagonista sente però un pudore inusitato davanti alla figlia vera: non le si svela, sa d'essere indegno di lei. Scoprendo il proprio raggio, egli ha anelato ad una certa purificazione per poter custodire degnamente, nel cuore, il nuovo sentimento di padre: ma non s'arrogia il diritto di godere dell'amore d'una figlia. Il nome di padre gli è servito per un imbroglio: non può ora servirgli per una consolazione. Gherardi cerca il compromesso. Il marchese non abbandona la casa in cui è ora ospite di Ermanno e Giannina, che si sono sposati. Anche Salvatore e Ventura non si staccano da quella casa, ormai uniti da un legame di cui non possono privarsi. Lucera, davanti agli estranei, sarà ancora il padre, ma i giovani lo relegano nella sua stanza: e solo la dolcezza di Giannina ottiene per lui un trattamento più affettuoso. Lucera tace sempre e la sera in cui, festeggiando la pacificazione generale, è spinto ad abbracciare la giovane, ancora tace. Tale pudore paterno, trattato con molta finezza — una sorta d'intimismo — è l'elemento migliore di questa notissima commedia e la ripaga, almeno in parte, della sua artificiosità. Nel presentarsi alla ribalta, il protagonista di *Passabò, vita perduta* ci richiama altri tipici personaggi del travet: dal « monssù » di Bersezio al Tignola benelliano: piccolo impiegato in una casa editrice, è un uomo mediocre: così almeno gli altri lo credono

ed egli stesso si crede, tanto più che il difetto da cui è afflitto — la balbuzie — è tale da renderlo effettivamente meschino agli occhi di tutti. Sin dall'infanzia egli s'è rassegnato al suo parlare ridicolo, s'è chiuso in se stesso, in uno squallore solo ravvivato dalla venuta di Paola. E' questa una sua nipote, figlia del fratello defunto, e lo chiama babbo: è bella, ambiziosa, piena di vita; all'insaputa dello zio diviene l'amante d'un impiegato dell'editrice: Diego Mastrangi, il prototipo dell'arrivista, pieno di sogni di grandezza. In un periodo di grave crisi per la ditta, egli medita un piano audace: sostituire il direttore Leone Rosti e irrobustire l'attività con i beni d'una baronessa da lui irretita. Ma Rosti ha capito il gioco dell'avversario e per difendersi attacca: Mastrangi dovrà preparare un progetto di riforma del mercato librario e discuterlo ad un importante congresso. Sarà la sconfitta dell'ambizioso: lo pensa Rosti; lo pensa anche l'interessato, che si vede perduto. Ma la candida Paola, che non sa nulla della sua rivale, è con lui: e incita lo zio ad aiutarlo. Il mediocre Passabò scrive la relazione, frutto di tante sue meditazioni, di lampeggiamenti avuti nelle ore d'ozio e di sfiducia. Mastrangi legge il rapporto e ottiene un trionfo, insieme col posto di direttore. Incomincia ora il dramma di Passabò: dopo tanti anni passati nell'ozio, senza fervore, senza amore e senza meta, improvvisamente capisce di possedere una personalità, comprende che tanto tempo gli è stato rubato: e il ladro è lui, Diego, che gli porta via il frutto del suo genio. E come per incanto le parole ora fluiscono rapide, ben legate, sulle labbra di Passabò, nate dal nuovo senso di sicurezza che lo possiede e lo divora. Ma che cosa può fare il povero travet? Diego è ingrato e minaccioso; Paola piange perché ha capito che sta per essere abbandonata. Passabò avvampa d'ira, si fa largo tra la gente che acclama Diego: griderà il vero, avrà il giusto riconoscimento del suo valore, finalmente sarà qualcuno: ma le parole che la sua fantasia gli detta tumultuose, gli gorgogliano nella strozza e ne escono solo suoni grotteschi. Si ride e il poveretto è allontanato. L'autore, nel secondo atto, ha chiarito lo stato d'animo del protagonista: non è meschina invidia dell'altrui successo, non è ansia nevrotica di punire chi gli ha portato via il frutto dell'ingegno, ma qual-

cosa di più alto: la ricerca del motivo d'una « vita perduta » che non si restringe ad un caso personale, ma s'allarga ad una indagine più vasta. Raziocinio e passionalità si fondono in modo convincente. E' qui il vertice della commedia, che poi si conclude in tono minore. Passabò ritorna un giorno davanti a Diego, e stavolta in veste di salvatore. Il nuovo dirigente ha mostrato la sua pochezza, e l'editrice è ancora in crisi. Ma Passabò ha ancora meditato, ancora ricercato ed ora offre nuove idee brillanti che potrebbero riassetare la situazione pericolante del direttore. Paola si ribella: lo zio vuol beneficiare chi le ha arrecato tanto danno. Ma Passabò chiarisce che egli non serve Diego bensì le proprie idee le quali devono attuarsi per vivere: se i suoi progetti si realizzano, egli, che non ha una personalità, prenderà concretezza in essi. In tal modo il suo tesoro non andrà perduto. « Per accettarlo, bisognerebbe che tu fossi mio padre ». L'osservazione di Diego sorprende lietamente Passabò, che ammicca a Paola. Ma la giovane non vuol essere amata solo per tornaconto. I due torneranno ad amarsi? Passabò non s'addentra nella questione: divorato dal fervore dei nuovi progetti, quasi frenetico invita Mastrangi a porsi al lavoro. La commedia vive per la scena indimenticabile del secondo atto; per il resto è ineguale, ora romanzesca ed ora esagerata, imprecisa nel finale. Gherardi sembra però anteporre all'umanità del protagonista la febbre creativa che lo divora: il suo sguardo pieno di tenerezza a Paola è sì un segno della sua affettuosa natura, ma diventa secondario di fronte all'urgenza di realizzare le proprie idee.

In *Autunno* l'industriale Gregorio Pasti è sull'orlo del fallimento, ma il delegato della società creditrice, fidanzato di sua figlia Giuditta, gli offre una possibilità di salvezza: ottenere da un vecchio amico di studi, il celebre medico Giosio, la formula d'una medicina. L'impresa non sarà facile, perché il clinico è restio a stilare ricette del genere, ma Gregorio, che deve tutto tentare, lo invita in una villa affittata per l'occasione, con contorno di ospiti brillanti. L'autore tratteggia il contrasto tra la futilità dell'ambiente e il dramma intimo di Giosio: misantropo, ha accettato l'invito solo perché quella villa era stata di sua madre, ed ora, nell'autunno della sua vita,

gli sembra atto d'amore e motivo di conforto ritornare nel luogo degli anni sereni. La gente che l'attornia gli dà fastidio, ma una presenza lo sorprende: quella della signora Pasti, Teresa, la donna che egli ha amata venticinque anni prima e che era scomparsa dalla sua vita, rendendolo l'egoista di oggi. Giosio medita la fuga, s'adira a sentir parlare di formule, poi improvvisamente si placa: dalle parole di Teresa apprende che Giuditta è forse figlia sua, concepita poco prima che Teresa lo abbandonasse. L'uomo duro si sgela; sentimenti nuovi affiorano dalla sua anima tanto a lungo devastata; spia in Giuditta una somiglianza, pur vaga, col proprio viso, una affinità, pur pallida, con la propria anima; e per lei si dispone al sacrificio della formula. L'atmosfera generale si rasserenava: può sembrare la conclusione, ma, teatralmente, il commediografo sprema la situazione nel tentativo di riportarla sul protagonista. Questi vede la fanciulla teneramente vicina a Gregorio ed incomincia a dubitare che essa sia veramente sua figlia: o, almeno, potrebbe essere sua creatura solo sotto l'aspetto biologico, non affettivo. La desolazione del passato ritorna così a far soffrire il medico, che è ora preso da un'ansia mai provata: rimediare al tempo perduto, avere qualcuno che gli consenta di continuare ad esistere anche dopo la morte. Sente, prepotente, il desiderio d'essere padre: e in questa brama s'accorge del fascino d'una giovane ospite della villa: Giulia, e le dice balbettanti parole d'amore pudico. Se Giuditta è veramente sua figlia, egli l'ha certo perduta, ma qualcuno la sostituirà; se invece non lo è, egli allevierà la delusione nell'attesa della creatura sua. Questo personaggio, con l'egoismo iniziale, i trasalimenti, la nostalgia, lo slancio verso la vita, è la parte migliore della commedia, compensa parzialmente certe deficienze strutturali e, in modo particolare, quel tono romanzesco che rende spesso improbabili le situazioni fondamentali: il ritrovamento di Teresa, la formula magica, la paternità creduta e poi messa in dubbio. Ancora una volta Gherardi ha ceduto in parte all'artificio teatrale, ma ha mostrato positive qualità nell'osservazione dell'animo.

Qualche eco di Porto-Riche (*Le passé*) è in *Lettere d'amore*. Scolorito dalla routine dell'esistenza, il protagonista si specchia

nel ricordo struggente d'una giovinezza ricca di ideali, e arrossisce. Alberto Ghini Doria è un illustre poeta di quarant'anni, in cui l'ingenuità giovanile ha ceduto di fronte ad un raziocinio calcolatore. Infatti egli non rinuncia alla prospettiva di sposare un'americana, brutta ma milionaria. Lo assale però un timore: da giovane ha scritto lettere appassionate alla figlia del direttore d'un giornale, Annapia. Nella sua vanità crede che la donna non abbia cessato di pensare a lui con accorato rimpianto, pronta a sfruttare l'occasione d'una vendetta. Egli teme, infatti, che Annapia consegnasse quelle lettere all'americana: e allora gliene chiede la restituzione. L'amante d'un tempo pone una condizione ironica: se ri-vuole le sue lettere, Alberto dovrà prima leggerle, in sua presenza ad una ad una. Così egli vedrà la differenza abissale tra l'innamorato tenero, generoso, d'un tempo, e lo scaltro calcolatore di oggi, chiuso nella sua boria. Alberto si spiega, legge: ma Gherardi concretizza in vari episodi retrospettivi il contenuto di quell'epistolario, perché più teatrale e suggestiva ne sia la presentazione. Ecco Alberto ventenne, appena entrato nel giornalismo, tutto animato da idee pure, da propositi di lotta per i sacri ideali; ed eccolo in lite col suo direttore, che invece è un uomo pratico che bada al sodo e, pertanto, licenzia il giovane impetuoso. Alberto, nei suoi vent'anni, si esalta in un desiderio di gloria, per cui è disposto ad ogni sacrificio, sorretto dall'entusiasmo di Annapia, che è diventata sua per accrescere ancor più tanta fiamma. Ma quando il padre di lei apprende la verità sui rapporti fra i due giovani, ordina ad Alberto di ritornare in redazione: ha corrotto sua figlia, ora paghi il fio piegandosi ai compromessi quotidiani di cui il giornale vive. Alberto acconsente, ma Annapia non vuole che egli rinneghi i suoi ideali: « Vai, vai! Vivi la tua vita, tenta la tua battaglia... e poi... vincitore o sconfitto, ritorna ». A questo punto termina la lettura dell'epistolario e le immagini del passato si dissolvono. Nel ricordo della sua giovinezza, ritornata così viva e presente, Alberto ha ritrovato il fascino degli ideali d'allora ed ha capito che la vita vera era quella da lui vagheggiata, mentre la sua esistenza d'oggi è improntata allo stesso cinismo utilitaristico che egli rinfacciava al direttore. Se Annapia lo aiuterà, gli sarà facile svolgere le

premesse stoltamente ripudiate, per giungere alla gioia perfetta. Annapia si rifiuta, ma quando s'accorge che l'antico amante ha rotto i ponti con l'americana e con gli editori-mercanti, è pronta per la nuova missione, anche se non possiede più la freschezza degli anni lontani. Il lavoro è ottimistico, con qualche carattere d'ingenuità. Artificioso il timore iniziale del protagonista, retorica la metamorfosi d'un uomo che dopo vent'anni di compromessi servili riacquista una sua verginità di fronte a fogli ingialliti dal tempo. La costruzione, per quanto varia e mossa, scopre il suo meccanismo teatrale: ma è rasserenante la fiduciosa visione con cui Gherardi contempla gli uomini e la vita.

■

Per certi aspetti simile all'atmosfera di queste cinque commedie — fatte di personaggi che ad un certo momento della vita si ritrovano — è un « grande successo » di Gherardi: *Questi ragazzi* (1934). Una figurina alla Gozzano è quella di zia Lucia: la candida zitella dai capelli bianchi che s'è mantenuta fedele ad un uomo non mai visto né conosciuto: un uomo di cui serba con venerazione il ritratto rinvenuto un giorno lontano in uno scompartimento ferroviario. Ed ora respinge il devoto amore del maturo medico Andrea. Fa da contrappunto a questa romantica storia la permalosa litigiosità dei due giovani nipoti, Giovanna e Vincenzo, che, appena tornati dal viaggio di nozze, sono già insofferenti l'uno dell'altra. Quando avvertono il sentimento del dottore verso la zia, essi incominciano ad occuparsene, parlano a Lucia come se fosse un'adolescente a loro affidata; e mentre si riconciliano tra loro, riescono a far sì che la congiunta accetti il matrimonio già rifiutato. Il finale è squisito: Giovanna e Vincenzo vedono la zia che, aperta la finestra da cui entra la luna, fa « con la mano un languido segno di salute » all'indirizzo del dottore, mentre questi s'allontana allegro canticchiando « Torna, caro ideal ». Vincenzo, « stretto al braccio di Giovanna », conclude con una specie di benevolo compatimento: « Questi ragazzi! ». Di fronte all'amore, non c'è quindi dissidio tra le generazioni. Ciascuna di esse ha una sua pratica: modi diversi di concepire la vita, atteggiamenti spirituali dissimili, ma le unisce il senso d'una realtà salda di sentimenti, per cui crollano e le

idealità ultraromantiche e i cinismi spregiudicati. « Vi si dice assai più delle parole che vi si adoperano [...] Non v'è mai ricerca di effetto »: fu l'annotazione di Renato Simoni, tesa a riscattare certe convenzioni del lavoro.

Nel repertorio successivo vi sono altri lavori significativi. *L'arcidiavolo, ovvero La crociera del « Pacific »* (1935) è una « favola tragicomica ». A bordo della nave, partita senza meta, c'è un gruppo di passeggeri interessanti: sono dei disadattati, incapaci di partecipare all'evoluzione del mondo moderno, chiusi in vizi, egoismi, abitudini retrive: navigano senza mai approdare, convinti che un giorno il mondo si rimetterà sul binario di prima: e allora torneranno a terra. Ogni uomo è accompagnato dalla moglie, ma ha come amante la moglie d'un compagno di viaggio ed è a sua volta tradito. Mancano gli scrupoli, ma anche l'entusiasmo, il piacere di vivere. L'adulterio è la banale routine dell'esistenza. Ecco il politico disonesto, il baro, l'ubriacone, tutti in fuga dalla vita vera: tutti meno uno, Paolo Villa, il figlio di chi ha organizzato la crociera, Bernardo. Egli è restio a seguire gli altri, innamorato com'è della lotta quotidiana per emergere e vivere, ma lo attira suo padre, lo attira, soprattutto, la vezzosa segretaria Nora Conti che s'è imbarcata solo per motivi professionali. Ad un certo momento fa capolino il diavolo che alletta Corinna, moglie dell'ubriacone e amante di Bernardo. Il grande tentatore sa che è più difficile gettare nel peccato — il peccato vero, voluto e meditato — degli amorali illusi piuttosto che dei sensitivi. E' puntuale all'appuntamento con Corinna, a mezzanotte. La donna crede un buontempone quel bel cavaliere dal mantello nero e, come tutte le altre, gli cede supina, senza ardore, senza perversità. Ma Bernardo, di fronte alla rivelazione del suo segreto passato, riconosce la presenza del diavolo. Le vertigini del male sono sconosciute alle belle viaggiatrici: e non accolgono i suggerimenti malvagi del demonio e non desiderano, come egli vorrebbe, la morte degli uomini che esse tradiscono e neppure accettano di farsi complici del male. Lo stesso baro non vuole approfittare della cassaforte della nave. Il diavolo s'indigna: quella gente è fatta per la colpa a metà, per il peccato scolorito, e allora si svela: la consapevolezza di trovarsi a tu per tu col demonio provocherà nei viaggiatori la ri-

velazione della loro riposta nequizia! E invece tutti meditano sulla propria anima, in un esame di coscienza che potrà portarli alla salvezza spirituale. Ma il diavolo non s'arrende: nel tentativo d'ascendere, qualcuno pur cadrà stremato, docile vittima del male. Ancora una volta il maligno è deluso: l'esame di coscienza, accomodante, rivela tutti incolpevoli, perché hanno agito in buona fede: nei loro peccati c'è un pizzico d'innocenza. Il protagonista s'allontana sconfitto; ma prima imbarca su una scialuppa Paolo e Nora, con la speranza che nel fuoco della vita quei giovani possano bruciarsi. Si getta, fiammeggiante, nelle onde gridando alle sue mancate vittime il loro destino: non torneranno più tra gli uomini, ma erreranno senza approdo ora, da vivi — fantasmi, più che uomini — e anche dopo, da morti. Qui Gherardi ha voluto mostrare le torpide anime che sono esuli in una terra animata da gente combattiva, e incarnano piccole idee che non sono morte col passato e non riescono a vivere tese al futuro. Lo spunto è brillante nel suo valore allegorico, ma non tutto adeguato ne è lo svolgimento. Il torpore morale di quei navigatori non è tanto colto nella sua essenza filosofica, etica, quanto tradotto in chiave piccolo borghese, cosicché difficile riesce il loro significato di simboli d'una umanità particolare. Un eccesso di concretezza — visibile anche nel personaggio del diavolo — ha privato queste piccole creature del loro significato universale. Ma quanto l'autore perde in profondità, acquista in colore e in vivezza, con un dialogo spiritoso, un gioco di sorprese, una garbata serie d'osservazioni ironiche e intelligenti, una proporzione armonica tra le parti.

Tra le commedie meno riuscite ha pur qualche aspetto interessante *Le stelle ridono* (1937) nel tentativo d'allegorizzare alcune verità della vita: la storia delle illusioni, delle rinunce, colta nel sogno di chi vorrebbe accendere stelle e, invece, esprime solo la luce d'un fiammifero: tuttavia, in questo caso il modo concreto di vedere la vita può procurare vantaggi, non grandiosi ma sostanziosi. Nei primi anni dell'Ottocento il vecchio tedesco Barth Wargen studia piccole invenzioni pratiche e intanto accumula debiti presso l'usuraio Samuele che lo pone davanti ad un'alternativa: o restituirgli il denaro o dargli in moglie la

bella figlia Helga. Barth accetta, ma in cuor suo è convinto d'essere alla vigilia del trionfo: ha inventato la polvere da sparo senza rombo. Intanto la vezzosa Helga ama teneramente il cugino Federico, tutto perduto nella ricerca d'una stella nuova a cui dare il nome della principessa che ama. L'esperimento di Barth fallisce nel fragore dello scoppio. L'astronomo ambizioso, rovesciando per caso alcune polveri dello zio, trova una cosa nuovissima: il fiammifero di legno a sfregamento. La principessa, delusa nell'attesa della stella, concede a Federico il brevetto di fiammiferaio; Samuele gli offre i capitali per sfruttare l'invenzione; Barth paga i debiti e sua figlia sposa il cugino. Qui è mancata a Gherardi non solo la freschezza ingenua del racconto, ma la stessa fusione tra la ironia e la fantasia, tra il sentimento e la comicità. Lo spunto era abile, grazioso, ma l'artificio ha prevalso.

Del '39 sono i sette quadri del « mistero sacro » *Santa Caterina da Siena* (rappresentati nel 1957). In un'ampia prospettiva storica l'autore muove con fede sincera un mondo vasto per personaggi ed ambienti, dalla resa drammatica tuttavia incoostante. Particolarmente impegnato appare *Oro puro* (1941) con protagonista un usuraio coerente nella sua posizione morale: Bolear Folero. Ricco a dismisura, egli dà la caccia anche ad un interesse minuscolo — insensibile a pianti e maledizioni — e persino davanti ai fucili nega il contributo d'un milione ai bianchi rivoluzionari. Folero non è la solita figura del vecchio avaro testardo, adoratore della ricchezza per una sorta di disfunzione patologica. Egli crede razionalmente nell'energia riproduttiva del denaro: proclama che togliere anche un solo soldino al grande mucchio accumulato, significa iniziare in modo irreparabile la sua distruzione. Egli sarebbe bensì disposto a dare poco o tanto del suo se fosse certo di far scomparire le miserie del mondo; ma poiché questo è impossibile, egli sente il dovere di difendere i suoi beni e d'essere il padrone in una società di schiavi, in dispregio dei piaceri, dei sentimentalismi, degli scrupoli. Per questo è convinto che la storia dell'esecuzione sia una grottesca commedia per giocargli un ricatto, ed ha già provveduto a distribuire denaro tra il popolo per sollevarlo contro i bianchi: ecco infatti la moltitudine che

tumultua e chiede la liberazione dell'usuraio e già sta per divellere le sbarre del carcere. Il capo dei bianchi, Miguel Morisco, sul punto d'essere sopraffatto punta la pistola contro Folero, che solo ora si vede perduto: promette la somma — e la sommossa si placa — ma ritardandola di due settimane. La proroga non è l'espediente per evitare la catastrofe ma il mezzo per trovare, prima della morte, un uomo degno d'ereditare tanta ricchezza. Una volta trovato, Folero negherà nuovamente il milione, accettando sereno la sua sorte: sarà stato coerente, fino all'ultimo, nell'idea che la ricchezza non deve scemarsi se vuol dominare il mondo. L'usuraio s'ispira liberamente alla parabola evangelica dei talenti: regala mille fiorini a varie persone, a condizione che nel giro di quindici giorni gli riferiscano l'uso che ne hanno fatto. Alla scadenza, nessuno possiede più nulla: la nipote ha speso la somma per farsi bella, la madre di lei ha rifornito la dispensa, un poveraccio ha comperato medicine per i figli, un altro s'è ubriacato, una mondana s'è procurata un bel giovane, un impiegato s'è fatto rubare i soldi mentre un ex secondino li ha sepolti per paura dei ladri. Nessuno, quindi, è degno di possedere la ricchezza, e Folero, sconcolato, getta tutto il suo denaro in mezzo alla gente che lotta per impadronirsene, poi si presenta a Morisco, pronto alla morte. Ottiene, invece, la grazia, e ne è disperato: come potrà vivere ora che non ha più niente? Trova per caso cinque fiorini: ricomincerà ad accumulare la ricchezza con l'usura. Ma il denaro gettato al vento giungerà ai poveri e sarà purificato. Qui Gherardi s'è impegnato in un tema ambizioso: una grande allegoria che però manca nel momento della sua chiarificazione, per difetto d'originalità e d'approfondimento intellettuale. La commedia è a tratti pittoresca e vivace, ricca d'un dialogo di notevole effetto teatrale e di momenti d'autentica tensione. Resta nella memoria il ritratto di quell'usuraio raziocinante e pur fanatico, centro d'una storia romanzesca dalla facile presa sul pubblico.

Oro puro fu scritto nello stesso periodo di *Appuntamento a mezzanotte* (rappr. solo nel '48) e di *Cappuccetto rosso*. *Appuntamento di mezzanotte* oscilla indecisa fra la tragedia e la commedia, con quel protago-

nista — Giacomo Grangeneuve — tolto di peso dai *Girondini* di Lamartine. Arso da un'ambizione smodata, il deputato Grangeneuve cerca, durante la rivoluzione francese, un'occasione di popolarità: e la crea lui stesso, in modo tragico. Siamo nel 1792. Luigi Capeto è ancora re: rimane, quindi, il passato, che i rivoluzionari maledicono. Ma ancor più grave è il fatto che, di fronte alla subordinazione del sovrano, la folla s'è calmata, ha smorzato il suo impeto distruttore. E' necessario che quell'impeto risorga e abbatta la monarchia. Sarà Grangeneuve a salvare la Francia: si farà uccidere da un amico, ma si diffonderà la voce che l'assassinio è opera monarchica e si abatterà il simbolo della millenaria tiranide. Poi, un giorno, i Francesi sapranno che Grangeneuve è ricorso ad una finzione per salvare la patria: ed egli sarà salutato padre della repubblica. Questo il sogno del protagonista: ma nessuno vuole uccidere il deputato. Le sue speranze si concentrano allora sull'« amazzone della libertà » Théroigne de Méricourt. Assetata di sangue, la giovane diventa però mansueta quando ha ucciso un aristocratico suo seduttore; si placa, cerca l'amore e lo trova, per qualche ora, fra le braccia di Grangeneuve. Pur a malincuore gli promette d'ucciderlo, ma poi se ne ritrae per fargli dispetto, perché ha appreso che il rivoluzionario ha un'altra fidanzata. Così, invece dei sicari promessi, gli invidia alle Tuileries degli amici buontemponi. Una grassa risata scoppia nella notte che doveva essere tragica. Un tribuno ha già eccitato il popolo contro il re: e Grangeneuve non può che confondersi con quel popolo ed affrontare una morte oscura: non quella esaltante che aveva sognata. Questo personaggio, innamorato della morte e della gloria, appare solo un vanitoso: gli manca il senso della grandezza autentica. E questo è frutto di debolezza creativa, mentre ambiente e personaggi sono colti con proprietà e interesse. Così l'epopea scade a piccola vicenda quotidiana, fervida, certo, di sapore e di colore, ma sproporzionata e manchevole, soprattutto, nel suo sforzo d'elevarsi.

Cappuccetto rosso segna un indugio nel mondo tra ironico ed incantato della fiaba, in un approfondimento poetico del racconto di Perrault: temi l'innocenza infantile dei sogni e la forza lievitatrice della fantasia (Cappuccetto) contro l'uomo brutaliz-

zato dalla malvagità del prossimo e lasciato alla solitudine dei suoi istinti perversi (il lupo). I due protagonisti si prendono per mano per vivere insieme. Il loro amore offre la sua realtà ai sogni di lei e la rigenerazione alla solitudine feroce di lui. Ma il mondo non è in grado di credere a questa favola vera intessuta di bontà e d'amore: e allora si afferma che il mostro ha divorato Cappuccetto e la nonna. Qui Gherardi, sollecitato dalla sua usuale urgenza di rilievo drammatico e, contemporaneamente, dall'anelito a più liberi approdi della fantasia, s'avvicina al punto di fusione dei due termini che sembravano contrastanti. Nella semplicità candida della fiaba — così piena di umori e di fermenti lirici sulla strada dell'apologo — l'autore sembrava trovare la conclusione del suo itinerario di uomo di teatro impulsivo, nell'urgere continuo di motivi perennemente diversi. Ma l'intelligenza, troppo vigile, ancora non consentiva all'autore un totale abbandono fantastico; lo stile non si purificava completamente di quel tanto di mestiere — artigianato d'alto livello — che è consueto nel repertorio di Gherardi. Egli insistette ancora su elementi favolistici: una favola umana è *Fuga dal castello in aria* (1942), con quel grande industriale, soffocato dalle convulsioni della sua vita d'affari, che cade in catalessi e poi si risveglia, nell'illusione di trovarsi in un mondo idillico fatto di gioia e d'amore. I suoi parenti creano attorno a lui un'atmosfera fittizia di serenità e di pace, in cui non esistono problemi, coltivando la sua folle illusione. Tuttavia questo mondo senza imprevisti né avvenimenti procura una noia mortale al protagonista, che preferisce infine le ansie quotidiane — vita vera, con le sue lotte e i dolori — al grigiore del « castello in aria ».

Gherardi preferiva quindi il carico tragico dell'esistenza quotidiana all'isolamento artificioso. Da uomo concreto, capiva che non è possibile sottrarsi alla vita: e la vita, in quegli anni, offriva soltanto gli orrori della guerra. L'autore ne uscì minato nel fisico, ma non ancora domo se già nel maggio del '45 poté rappresentare *Non fare come me*: una voce di dolore, ma quasi soffocata da una costruzione etica predisposta sul tema dell'adulterio. Seguirono *Carmen* (stesso anno), dalla novella di Mérimée, *Un tale che passa* (1947, ma rappr. nel '52),

rifacimento della commedia *Viaggiare in incognito* (1933), *Crepuscolo* (1948, inedito) e *Il nostro viaggio* (stesso anno). Le ultime due si riallacciano ai problemi morali del tempo di guerra: nella prima è un reduce che, considerato morto, torna invece a casa e scava tra le macerie morali della sua famiglia per rinvenire una ragione da cui ricominciare la vita. Nella seconda è un'angosciata figura di madre che attende il figlio, caduto in guerra, e s'intestardisce a riconoscere come propria creatura un prigioniero nemico giunto da lei. Qui l'amore materno è celebrato sino al parossismo: la protagonista vuol salvare dalla tortura colui che ha preso il posto del figlio e vuole evitare che egli si danneggi col suicidio: e allora lo uccide. Se il gesto è teatrale, l'ispirazione che lo sorregge ha un suo fascino, proprio per il tormento da cui è nata. Gherardi cercava ora un assoluto, oltre il contingente, agitando i problemi grandi, eterni, della vita e della morte. Egli che tanto aveva oscillato tra il patetico e l'ironico o il comico — spesso sincero e dolente, spesso alle soglie di quella pienezza di vita poetica che sembrava sempre sfuggirgli — anche in quest'ultima opera non era riuscito a dar luce alla sua storia rimanendo completamente nell'intimo dei conflitti spirituali delle creature: ma se spesso era ricorso ad elementi esteriori, estranei al vero motivo ispiratore, qui egli riscattava la convenzione del gesto drammatico, più che mai ansioso di liberarsi dal contingente. La morte gli impedì di creare l'opera perfetta. Oggi noi ricordiamo i grandi favori da lui ottenuti presso le platee, la sua abilità scenica talora eccezionale, l'uso scaltro degli effetti, i vari momenti poetici trovati specialmente nella favola e nelle note accorate del mondo crepuscolare. Ne ricordiamo l'impulsività e l'indagine tormentosa, l'esuberanza e la delicatezza, l'ottimismo e lo sconforto: elementi tra loro antitetici, ma segnavano l'irrequietezza d'un autore che andò incontro a tutte le forme di teatro, pronto ad ogni esperienza nuova che gli permettesse il colloquio con gli uomini.

Fernando Ghilardi

Gherardo Gherardi nacque a Capanne di Gragnone (Bologna) il 2 luglio 1891 e morì a Roma il 10 marzo 1949. Si dedicò dapprima al giornalismo come stenografo e poi critico drammatico

dell'« Avvenire d'Italia »; passò poi al « Resto del Carlino » dove fu critico drammatico dal '24 e redattore-capo dal '26. Nel '22 fondò con L. Ruggi il Teatro Sperimentale di Bologna. Dal '35 fu a Roma dove alternò la creazione con la regia presso compagnie di giro. Dal '35 al '46 svolse un'intensa attività per il cinema, quale autore di scenari e dialoghi: portò sullo schermo anche sue commedie: *Questi ragazzi, I figli del marchese Lucera, L'arcidiavolo*. Scrisse due volumi di novelle (*I passeggeri di Caronte*, 1920, e *Cartoni animati*, 1932) e un libro di confessioni: *Né mosche né zanzare* (1922).

Scrisse per il teatro i seguenti lavori: *L'ombra* (con lo pseudonimo di M. G. Gysterton), Bologna, Compagnia Filodrammatica, 1921, ed. Vicenza; *Il naufrago* (con lo stesso pseudonimo), Bologna, Compagnia Filodrammatica, 1921, ed. Vicenza; *Medusa*, 1927, non rappr.; *9, 21, 37 per tute le estrazion* (in collab. con A. Frescura), Bologna, Teatro Duse, 19 novembre 1922, Compagnia Gianfranco Giachetti; *Vertigine*, Torino, Teatro Carignano, 16 marzo 1923, Compagnia Amedeo Chiantoni, ed. in « Comoedia », 15 agosto 1923; *Il focolare*, Bologna, Teatro Comunale, 25 giugno 1925, Compagnia Ermete Zacconi, ed. Firenze, 1934; *Don Chisciotte*, Trieste, Politeama Rossetti, 6 settembre 1926, Compagnia Aldo Silvani, ed. Firenze, 1927; *Diogene*, 1926, non rappr.; *Tragedia contro luce*, Cesena, Teatro Comunale, 11 marzo 1927, Compagnia Aldo Silvani; *Spanezz*, Bologna, Teatro del Corso, 22 febbraio 1927, Compagnia Angelo Gandolfi, trad. veneta col titolo *Godi, o popolo*, Torino, Teatro Carignano, 25 settembre 1929, Compagnia Gianfranco Giachetti; *Il burattino*, Trieste, Teatro Verdi, 30 ottobre 1927, Compagnia Febo Mari, ed. in « Dramma » n. 33, 1928; *L'Ippogrifo*, Brescia, Teatro Sociale, 10 novembre 1927, Compagnia Esperia Sperani, ed. col titolo *Il drago volante* in « Dramma » n. 421-427, 1944; *Est-Ovest*, 1928, non rappr.; *Cipriano o la ricchezza*, 1929, non rappr.; *Gran cinema*, Bologna, Teatro del Corso, 15 febbraio 1928, Compagnia Gandolfi, poi in veneto, Milano, Teatro Eden, 4 marzo 1930, Compagnia Cesco Baseggio; *La Mosca mora* (con musiche di E. Masetti), Bologna, Teatro del Corso, 5 marzo 1930, Compagnia Angelo Gandolfi; *L'ultimo atto dell'Alceste*, Bologna, ed. Almanacco del « Resto del Carlino », 1930, Roma, Teatro dell'Università, 1936; *Ciurillo dagli occhi di fuoco*, Torino, Teatro Carignano, 8 febbraio 1931, Compagnia Merlini-Cimara-Tofano; *Ombre cinesi*, Torino, Teatro Carignano, 10 dicembre 1931, Compagnia Borboni-Lupi, ed. in « Dramma » n. 131, 1932; *Barbana*, *Casa mia*, *Galleria delle stelle*, Bologna, Teatro del Corso, 13 marzo 1932, Compagnia Angelo Gandolfi; *Trucature*, Milano, Teatro Olimpia, 6 novembre 1933, Compagnia Rissone-Tofano-De Sica, ed. in « Comoedia » gennaio 1934 e « Il Dramma » n. 271, 1937; *Viaggiare in incognito*, Firenze, Teatro Verdi, 27 dicembre 1933, Compagnia Nino Besozzi; *Questi ragazzi*, Roma, Teatro Quirino, 29 maggio 1934, Compagnia Ris-

sone-Tofano-De Sica, ed. in « Dramma » n. 199, 1934; *I figli del marchese Lucera*, Roma, Teatro Argentina, 3 gennaio 1935, Compagnia Rissone-Tofano-De Sica, ed. in « Scenario », n. 10, 1935; *L'arcidiavolo, ovvero La crociera del « Pacific »*, Milano, Teatro Manzoni, 11 marzo 1935, Compagnia Ruggeri, ed. in « Scenario » n. 6, 1935; *Partire*, Milano, Teatro Manzoni, 1° febbraio 1936, Compagnia Rissone-De Sica-Melnati, ed. in « Scenario », n. 5, 1936 e Firenze; *Passabò, vita perduta*, Ferrara, Teatro Verdi, 11 novembre 1936, Compagnia Ruggero Ruggeri, ed. in « Scenario », n. 11, 1937; *Le stelle ridono*, Torino, Teatro Alfieri, 6 novembre 1937, Compagnia Tofano-Maltagliati, ed. in « Scenario », n. 1, 1938; *Autunno*, Perugia, 12 gennaio 1939, Compagnia Cimara-Cellini-Pavese, ed. in « Dramma » n. 303, 1939 e « Repertorio », aprile 1949; *Lettere d'amore*, Milano, Teatro Odeon, 3 aprile 1939, Compagnia del Teatro Eliseo di Roma con Andreina Pagnani e Gino Cervi, ed. in « Scenario », ottobre 1940; *Santa Caterina da Siena*, ed. Circoli luglio-agosto 1939, rappr. all'aperto a Roma, settembre 1957, con regia di G. Pacuvio; *Tumulto*, un atto, ed. in « Scenario », n. 7, 1940; *Cappuccetto Rosso*, Roma, Teatro Eliseo, 28 febbraio 1941, Compagnia Cervi-Morelli-Stoppa, ed. in « Scenario », aprile 1941; *Oro puro*, Torino, Teatro Alfieri, 11 marzo 1941, Compagnia Renzo Ricci, ed. in « Scenario », giugno 1941; *Fuga dal castello in aria*, Milano, Teatro Olimpia, 12 febbraio 1942, Compagnia Maltagliati-Cimara, ed. in « Scenario », marzo 1942; *Il silenzio*, 1942, non rappr.; *Zio Pasqua*, 1943, un atto, non rappr.; *Non fare come me*, Roma, Teatro Eliseo, 22 maggio 1945, Compagnia Ruggero Ruggeri, ed. in « Teatro », n. 3, 1950; *Carmen* (dalla novella di Mérimée), Roma, Teatro Quirino, 17 novembre 1944, Compagnia Magnani-Ninchi-Lupi; *Un tale che passa*, composta nel 1947, Roma, Teatro delle Arti, 1° febbraio 1952, Compagnia Piccolo Teatro di Roma, ed. in « Teatro Scenario », n. 5, 1952; *Appuntamento di mezzanotte*, Milano, Teatro Olimpia, 7 gennaio 1948, Compagnia Adani-Cimara; *Il nostro viaggio*, Napoli, Teatro Mercadante, 18 marzo 1949, Compagnia Giachetti-Carli-Scelzo, ed. in « Dramma », nn. 61-62, 1948; *Crepuscolo*, 1948, non rappr.

Sul teatro di Gherardi si vedano particolarmente: M. Praga, *Cronache teatrali*, Milano, anni 1922 e 1928; S. D'Amico, *Il teatro italiano*, Milano, 1933; D. Fabbri in « Scenario », 1943, n. 5; B. Curato, *Sessant'anni di teatro in Italia*, Milano, 1947; i necrologi di E. Bassano e G. Zorzi in « Dramma », 1949, nn. 82 e 83, di E. F. Palmieri, in « Sipario », 1949, n. 36; R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, 1951-60, voll. II, III, IV, V; l'introd. di Giulio Pacuvio al vol. G. Gherardi, *Sei commedie*, Bologna, 1953 (comprendente *Ombre cinesi, Questi ragazzi, I figli del marchese Lucera, L'arcidiavolo, Lettere d'amore, Santa Caterina da Siena*); I. Sanesi, *La commedia*, Milano, 1954, vol. II; *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, vol. V, 1958.

CRONACA DEI TEATRI STRANIERI



■ Tutti gli onori a Pirandello: una tavola rotonda sul tema « L'arte teatrale di Pirandello » organizzata a Parigi dall'Istituto Culturale Italiano.

■ Al Théâtre National Populaire « L'aggression » di Georges Michel, la prima commedia sul « blousons noirs », cioè sui giovani arrabbiati di tutta Europa.

« Non devo ringraziare nessuno », scriveva amaramente Luigi Pirandello al critico amico Renato Simoni, qualche tempo prima di morire. E constatava addolorato che in patria aveva avuto diritto a qualche attenzione non sempre disinteressata e a qualche elogio non sempre sincero, soltanto dopo che gli echi dei trionfi all'estero avevano varcato le Alpi.

Duro e risentito giudizio del drammaturgo anziano e già carico di gloria che si sentiva in diritto di stigmatizzare l'ingratitude dei compatrioti distratti da altri « superuomini » ufficialmente consacrati (D'Annunzio l'« arcangelo », Pirandello il « buffone »); ma implicito riconoscimento, anche, del debito di gratitudine che aveva contratto con i pubblici di Parigi, Londra e New York, i quali avevano scoperto e rivelato al mondo la sua arte. A Parigi i *Sei personaggi* erano stati rappresentati nel 1923 da Ludmilla e Georges Pitoëff, sul palcoscenico del Théâtre des Noctambules diretto da Jacques Hébertot. Da allora la Francia « adottò » Pirandello: non soltanto come drammaturgo ma anche come narratore, visto che il successo del *Fu Mattia Pascal* fu subito assai superiore presso il pubblico francese che presso quello italiano. Non passa anno senza che almeno un'opera di Pirandello sia riproposta sui palcoscenici parigini (nella stagione in corso, *Trovarsi* al Théâtre Antoine, con l'esatta regia di Claude Regy e la bella interpretazione di Delphine Seyrig) ed i *Sei personaggi* figurano nel repertorio della « Comédie Française ». Avremo anche fra non molto, nel quadro del Festival del Teatro delle Nazioni, alcune rappresentazioni de *I giganti della montagna*, nell'interpretazione del « Piccolo » di Milano. Continua, dunque, l'affettuoso interesse del pubbli-

Il disegno accanto ha un significato: quando i « blousons noirs » o altri variopinti e pittoreschi, ma non puliti, irregolari di tutta Europa sono costretti a mentire davanti ad un magistrato o commissario di polizia, lo fanno a cuor tranquillo e certi di essersi liberati la coscienza dal peccato di falsità, intrecciando il dito medio e tenendo la mano in tasca o comunque nascondendo il gesto. Disegno e spiegazione dal « New Yorker ».

co parigino per Pirandello. Ed era doveroso che l'Istituto Culturale Italiano di Parigi si associasse alle manifestazioni che in molti luoghi hanno celebrato il centenario della nascita dello scrittore di Agrigento organizzando, la sera dell'11 aprile, una « tavola rotonda » sul tema *L'arte teatrale di Pirandello*, presieduta con la consueta autorità dall'Accademico André Maurois ed alla quale hanno prestato il loro concorso il docente universitario Jules Chaix-Ruy, l'attore della « Comédie » Jean Yonnel, il commediografo Diego Fabbri, il critico Raul Radice e, in sede di dibattito, personalità presenti tra il pubblico numerosissimo convenuto all'Hôtel Gallifet, fra le quali Jacques Hébertot, Enrico Fulchignoni e Michel Arnaud, traduttore di *Trovarsi* e di altre opere pirandelliane.

Introducendo la « tavola rotonda » Maurois ha ricordato la « passione » dei francesi per il teatro di Pirandello, « con Joyce e Freud uno dei più grandi geni del mondo moderno », « scrittore che ci ha insegnato a cercare le verità profonde dietro i giuochi di specchi delle apparenze », ed ha evocato un suo lontano, illuminante incontro con l'autore dei *Sei personaggi*, dal quale aveva udito pronunciare un nuovo « elogio della follia » contro le convenzioni mistificatrici della società. « La follia di Pirandello — ha detto Maurois — è stata il suo amore disperato per la verità, e si è espressa attraverso il suo teatro ».

L'attore Jean Yonnel ha aggiunto a quella di Maurois la testimonianza di un altro incontro con Pirandello, all'epoca in cui « Madame » Simone gli aveva affidato una delle prime parti della sua carriera in *Vestire gli ignudi*. L'evocazione di quella lontana esperienza teatrale ha portato l'illustre « sociétaire » della « Comédie » a definire la « magia » del teatro pirandelliano quando ha detto che « interpretando Pirandello l'attore realizza il sogno per cui ha scelto di calcare le scene, quello di vivere altre vite ».

Il professor Chaix-Ruy è l'autore di un apprezzato saggio su Pirandello, ristampato in questi giorni. In una svelta ed informatissima « causerie » egli ha esaminato in contrappunto la vita e l'opera dello scrittore siciliano: il conflitto fra un sentimento di fedeltà verso l'isola natia ed un bisogno di evasione verso spazi culturali più vasti (e qui avremmo desiderato che il Chaix-Ruy, o altri, considerasse le fertili conseguenze, come innesto di due culture, del lungo soggiorno dello studente Pirandello in Germania, soggiorno sicuramente più de-

terminante dell'ipotetico incontro a Vienna — evocato dal Fulchignoni — con l'« inventore » dello psicodramma Moreno); la tragica esperienza coniugale con la moglie pazza, che l'ha sospinto a scrutare, negli abissi dell'anima, la « verità di ciascuno »; la lotta estenuante per imporre le proprie idee sul teatro. Il vigilante controllo dell'ispirazione poetica da parte della coscienza critica è alla radice della complessità dell'arte pirandelliana secondo Chaix-Ruy, il quale ha messo anche in rilievo l'appassionata, inesausta ricerca di nuove tecniche, più che mai avvertibile in quei *Giganti della montagna* che concludono la fatica creativa dello scrittore.

Nel suo intervento Diego Fabbri si è proposto di raccontare l'avventura teatrale di Pirandello attraverso un fascio di lettere, alcune delle quali inedite. Abbiamo scritto « avventura » perché, contrariamente a quanto comunemente si crede, Pirandello aveva continuato a considerare per molto tempo occasionale e transitoria la sua attività di autore di teatro. Si considerava anzitutto professore, eventualmente narratore, in ogni caso non teatrante. E' quanto i documenti presentati da Fabbri hanno messo in luce. Aveva appena scritto (1916) *Pensaci Giacomo, Liolà, Il berretto a sonagli* e, in una lettera al figlio Stefano, annunciava l'intenzione di « terminare con questo mestiere ». Stesso proponimento in una lettera successiva alla figlia Lietta: « Ancora uno sforzo — diceva — e poi avrò messo da parte quanto basta per ritirarci tutti in campagna ». Da buon siciliano, non voleva dichiararsi vinto di fronte alla passione ormai divorante delle scene.

Entrando a malincuore nel teatro, Pirandello doveva uscirne soltanto più di un quarto di secolo dopo, con amarezza. Altre lettere inedite comunicate da Fabbri dicono la stanchezza, la delusione, la malinconia dello scrittore al quale i giudici di Stoccolma stanno per conferire il Premio Nobel, ma che soffre per l'incomprensione dei connazionali e (lettera alla figlia del '33) si sente ormai « estremamente distaccato, lontano dalla terra ».

Di quanto il teatro contemporaneo sia debitore a Luigi Pirandello ha detto infine il critico Raul Radice, chiudendo le esposizioni di questa « tavola rotonda ». Radice ha tenuto a sottolineare come esistessero in Pirandello due personalità distinte, quella del narratore e quella del drammaturgo, sicché « non è lecito considerare il teatrante come un semplice « divulgatore » del novelliere o del romanziere », ed ha colto il segno del genio dello scrit-

tore di Agrigento nella capacità di « esprimere la crisi ancora aperta di una civiltà rappresentando, nel contempo, l'uomo nella sua univversalità ».

■
I giganti della montagna concluderanno, dal 19 al 24 giugno, il Festival del Teatro delle Nazioni, che si svolgerà all'« Odéon » e sarà diretto, come l'anno scorso, da Jean-Louis Barrault. L'importante manifestazione internazionale si aprirà il 2 maggio con uno spettacolo che è ancora un punto interrogativo, perché sarà presentato dalla compagnia che avrà vinto al Festival del Teatro Universitario di Nancy. Tale Festival, quest'anno, sarà presieduto da Paolo Grassi, direttore del « Piccolo » di Milano.

Le « troupes » che si alterneranno sul palcoscenico dell'« Odéon » rappresenteranno nove paesi. Per la Germania Federale il « Schauspielhaus » di Düsseldorf presenterà *Il principe di Hombourg* di Kleist e *Tango* del polacco Mrozek, spettacolo che sarà interessante confrontare con la versione francese attualmente interpretata da Laurent Terzieff. L'opera lirica di Benjamin Britten *Sogno di una notte d'estate*, proposta in prima mondiale dall'« English Opera Group » di Londra, costituirà la partecipazione musicale al Festival. Il « Théâtre d'Aujourd'hui » belga darà il *Tieste* di Seneca; dopo di che la « troupe » indiana di Kathacali presenterà un balletto-pantomima della regione di Malabar vecchio di tre secoli. Seguirà uno spettacolo di « negro spirituals », *Trumpets of the lords* di James Weldon Johnson, interpretato dal « Circle in the square » di New York. La versione teatrale del *Processo* di Kafka sarà l'opera con cui il « Piccolo Teatro della Balaustrata » di Praga rappresenterà la Cecoslovacchia, che invierà inoltre i giovani attori del « Teatro del Semaforo » a presentare uno spettacolo da « cabaret » nella « piccola sala » dell'« Odéon ». Prima del « Piccolo » di Milano la Tunisia proporrà una tragedia storica, *Murad III*, di Habib Boulares; Cuba chiuderà il Festival con *La notte degli assassini* di José Triana. Per concludere, una novità: quest'anno il « Cartello Internazionale del Teatro », costituito da Barrault a fianco del Festival, promuoverà per la fine di maggio dei dibattiti cui parteciperanno Giorgio Strehler, Edward Albee, Maurice Béjart, Rudolf Bing e altri.

E' in preparazione anche il XXI Festival di Avignone, diretto anche quest'anno da Jean Vilar. Il T.N.P. sarà assente (questioni finanziarie, pare, più che di persone); in compenso

la formula sarà ringiovanita ed allargata con la partecipazione in massa della « nouvelle vague » teatrale: Jorge Lavelli (*Il trionfo della sensibilità* di Goethe e la *Medea* di Seneca in un moderno adattamento di Jean Vauthier), Roger Planchon (*Bleu, blanc, rouge ou les Libertins* e *Tartufo*), Maurice Béjart (ripresa di *Romeo e Giulietta* e creazione del balletto *Messa per il tempo presente*) e Antoine Bourseiller (repertorio da definire). Una serie di diciotto concerti di giovani artisti e la « prima » mondiale del film *La Cinese* di Jean-Luc Godard completeranno questo Festival, decisamente situato sotto i segni della giovinezza e dell'avanguardia, « a prefigurare — ha detto Vilar — il teatro di domani ». Vent'anni fa, il primo Festival aveva avuto tremila spettatori; l'anno scorso ottantatremila persone erano intervenute agli spettacoli e quattordicimila avevano partecipato ai colloqui sul teatro. Una bella ascesa, un esempio illuminante di « decentramento teatrale » reso possibile dal talento artistico ed organizzativo di Vilar e dalla comprensione della municipalità di Avignone, che alle attività culturali stanziava il quindici per cento del suo bilancio.

■
Si preparano i Festivals d'estate, ma la stagione continua con un mazzetto di novità, alcune di notevole interesse. Il « Théâtre National Populaire » di Georges Wilson ha presentato sul grande palcoscenico di Palazzo Chaillot *L'aggression* di Georges Michel. Teatro-documento, che sta fra l'azione drammatica e la riflessione sociologica.

« Hanno cominciato loro, le vetrine. Si sono avanzate verso di noi, ci hanno attaccato con il loro baccano. " Comprate questo, comprate quello ". Allora noi... Eravamo in stato di legittima difesa ».

Così Jojo, « blouson noir » della periferia parigina, spiega in *L'aggression*, al commissario di polizia, perché ha fracassato con altri « copains » le vetrine del quartiere. L'interrogatorio di Jojo — che vive, con una nidia di fratelli ed una madre costretta a prostituirsi per sfamare i figli, in un H.L.M. (caseggiato popolare) alle porte di Parigi — riassume il senso della « pièce ». L'aggressione di cui si tratta è in effetti l'aggressione contro la gioventù commessa dai responsabili della « società dei consumi ». Ha ragione Jojo: è il mondo degli adulti che, reclamando il rispetto incondizionato di valori che si chiamano proprietà privata, pubblicità, televisione, ecc., aggredisce i giovani e li costringe alla rivolta, Jean-Paul Sartre — che ha scoperto il Michel e l'ha aiutato nei suoi

inizi letterari — ha spiegato in un'intervista perché *L'agression* gli è parso un tentativo originale ed interessante di abordare il problema della delinquenza giovanile nelle moderne metropoli industriali. « Questi adolescenti di cui Georges Michel ci racconta la storia non sono dei malfattori. Non fanno nulla di male, o quasi. I loro sfoghi sono soltanto verbali: il turpiloquio come arma di difesa contro una società che li aggredisce con i segni esteriori dell'abbondanza — i negozi, le vetrine, la pubblicità — senza dare loro i mezzi di diventare consumatori. Le belle vetture, per esempio. Questi ragazzi vedono passare le Jaguar, le Mustang; le desiderano ma sanno che non apparterranno mai a loro. Sospinti ai margini, in stato di perenne frustrazione, dispongono della falsa libertà di annoiarsi nell'ozio o di ubriacarsi nella rivolta gratuita. Per i rappresentanti dell'Ordine sono loro gli aggressori, ma in realtà è vero alla lettera quanto Georges Michel fa dire a Jojo, durante l'interrogatorio al commissariato. Al livello della mitologia popolare, che è il modo di espressione tipico del teatro di Michel, i ragazzi sono travolti dall'aggressività delle vetrine della città. Reagiscono fracassando tutto e, per gli adulti integrati nella "società dell'abbondanza", figurano come gli aggressori. Si ribellano, invece, per istinto di difesa. La radice della violenza è la pauperizzazione relativa della gioventù dei quartieri operai provocata dalla "civiltà dei consumi", che cerca continuamente dei bisogni artificiali impossibili da soddisfare ».

Georges Michel, oggi quarantenne, ha avuto un'infanzia dura, come i ragazzi de *L'agression* e adesso fa l'orologiaio a Belleville, nella « cintura proletaria » di Parigi. Le sue personali esperienze gli hanno dunque permesso di affrontare il tema degli effetti della « società dell'abbondanza » sulla gioventù dei quartieri operai con piena conoscenza di causa. Nelle sue commedie precedenti — *Les jouets*, sulla schiavitù che i « gadgets » impongono all'uomo moderno, e *La promenade du dimanche*, satira delle convenzioni piccolo-borghesi che Dario Fo ha fatto conoscere al pubblico italiano — egli aveva già analizzato, sui registri di un umorismo acido e sarcastico, i rapporti più vistosi esistenti fra l'individuo alienato e la società massificata. *L'agression* vuole essere, in sostanza, una testimonianza insieme virile ed affettuosa a difesa di una gioventù che il mondo adulto carica di tutti i peccati. La lezione della « pièce » è malinconica: i giovani Don Chisciotte di periferia di Georges Michel finiscono, prima o poi, per essere assor-

biti nel sistema, qualcuno dopo avere conosciuto la prigione. Purtroppo il tessuto drammatico della « pièce » presenta qualche smagliatura, alcuni episodi hanno la fragilità di « sketches » da « cabaret » e l'argotico turpiloquio al quale si abbandonano i protagonisti risulta, alla fine, un po' fastidioso, tanto più che denuncia la derivazione letteraria piuttosto che l'aderenza al linguaggio reale. Ma *L'agression* ha momenti efficaci, come la scena chapliniana della fabbrica nella quale finisce Jojo, o la caricatura del padre intossicato dalla televisione, o la spedizione punitiva contro le vetrine. Lo stesso autore ha assicurato la regia insieme all'attore Georges Riquier, una delle « colonne » del T.N.P. Il gruppo dei « blousons noirs » — reclutato al completo fra giovani attori sconosciuti — è meraviglioso per spontaneità e convinzione. Nei limiti del teatrodokumentario, nonostante certo schematismo conaturato alla letteratura di contestazione, *L'agression* rappresenta un contributo non trascurabile per la comprensione del comportamento della gioventù d'oggi.

Sul secondo palcoscenico del T.N.P., quello della nuova « Salle Gémier », la giovane « troupe » del Théâtre des Marronniers di Lione diretta da Marcel Marechal ha dato una serie di rappresentazioni di *Cripure*, di Louis Guilloux. L'avvenimento merita attenzione per due motivi. Intanto, perché ha consentito al pubblico della capitale di fare la conoscenza con un uomo di teatro nuovo, il Marechal per l'appunto: il volto di Michel Simon giovane, la presenza di un Orson Welles, una recitazione estroversa, all'italiana (« i miei maestri — ha detto — sono stati gli attori del « Piccolo » di Milano) e, a soli ventott'anni, un « curriculum » di regista e di interprete nel quale figurano i nomi di O'Casey, Audiberti, Ghelderode, Fry, Arrabal e Obaldia. Poi, l'avvenimento merita attenzione perché ha riproposto all'attenzione degli spettatori più giovani uno scrittore, il Guilloux, che aveva influenzato profondamente le lettere francesi fra le due guerre. *Cripure*, infatti, è la versione teatrale — realizzata dallo stesso autore — del romanzo *Le Sang noir*, che nel 1935 aveva ottenuto un solo voto al « Prix Goncourt », ma che tre grandi scrittori, Gide, Malraux e Aragon, avevano salutato come un capolavoro.

Figlio di un ciabattino che aveva militato con passione nelle file socialiste, cresciuto nella atmosfera delle lotte operaie dell'inizio del secolo, emulo di Zola e di Gorki nei suoi primi romanzi (*La Maison du peuple*, *Compagnons*, *Angelina*) Louis Guilloux — che nel '49 avreb-

be dovuto ricevere il « Prix Renaudot » per *Le Jeu de patience* — fu alla vigilia del Fronte Popolare, con *Le Sang noir*, una sorta di precursore della letteratura socialmente « engagée ».

Cripure — che ha fornito il titolo alla commedia ricavata da *Le Sang noir* — è il soprannome che gli alunni di un liceo di provincia hanno affibbiato, derivandolo per scherno dalla « Critica della ragion pura » di Kant, al loro insegnante di filosofia, il prof. Merlin, eroe della « pièce ». Animo di fanciullo nel corpo di un orco, sciancato, miope, abbandonato vent'anni prima dal grande amore della sua vita, ridottosi a convivere con la serva Maïa di cui avverte, tuttavia, la profonda bontà sotto le maniere rudi, Cripure cerca nella filosofia, nel vino e nel sogno infantile di un viaggio a Giava a bordo di un veliero le consolazioni che gli negano la scuola e la società. E' il 1917, c'è la guerra, la piccola città in cui vive Cripure si trova nelle retrovie ed è invasa da reparti di militari diretti al fronte, di soldati russi venuti a rinforzare le linee francesi, di feriti, di disertori. Il patriottismo è di moda: cerimonie per la distribuzione di medaglie alle vedove dei Caduti, professori che compongono canti tricolori alla *Deroulède*, generali che si pavoneggiano nei salotti. Cripure « anarchico borghese », si sente soffocare. Tutto crolla intorno a lui. Dopo una lezione in classe sulla morale kantiana deve correre al « bistrot » per cercare nel vino un po' di coraggio. Insultato da un collega, lo sfida a duello. Congiura di Maïa e di un allievo che gli è rimasto fedele perché receda dal suo proposito e accetti di comporre la vertenza alla vigilia dello scontro. Prima Cripure sdegnosamente rifiuta, poi si piega alle insistenze dei due. Ma dopo avere firmato l'atto di transazione si vede per quello che è diventato: un buffone senza dignità, un vile. E si uccide con un colpo di pistola. Il suicidio di un giusto. Un suicidio aperto sul futuro. Un'opera nobile e forte, anche se la versione teatrale non ha potuto restituire la densità del romanzo. Cripure dev'essere nato, come personaggio, dalle frequentazioni del suo autore con il teatro di Strindberg e di Pirandello, con la narrativa di Gogol. Il Brecht che spunta qua e là nel corso dello spettacolo dev'essere, invece, un fatto della regia, curata dallo stesso interprete principale, il Marechal.

A proposito della regia non abbiamo condiviso né l'entusiasmo incondizionato della critica di avanguardia né l'avversione atrabiliare dei critici « vecchio stile », come il Gautier. Non è né « sublime » né « scandalosa ». E' una regia

volenterosa, che si sforza di restituire il clima dell'epoca e quel « realismo fantastico » proprio dell'opera, senza riuscirvi però completamente per una serie di motivi: la povertà dei mezzi scenici anzitutto (pollice verso, decisamente, per la scenografia ed i costumi di Jacques Angeniel), la mancanza di unità nella direzione degli attori, di qualità diseguali, e i bruschi salti di stile. Ciò detto, bisogna elogiare la vigorosa interpretazione del Marechal attore, tutto penetrato del destino del suo tragicomico personaggio, e di Tatiana Moukhine, che è una Maïa giusta e commovente.

■
Due nuovi spettacoli hanno confermato, sulle scene parigine, la vitalità del giovane teatro anglosassone, che aveva già rivelato autori come Albee, Pinter, Saunders. Sono *La Cuisine*, dell'inglese Arnold Wesker (Cirque de Montmartre, compagnia del Théâtre du Soleil, regia di Ariane Mnouchkine) e *Danse lente sur un champ de bataille*, dell'americano William Hanley (Théâtre des Mathurins, adattamento di Eric Kahane, regia di Jean Tasso, scene di André Acquart).

Fra i giovani drammaturghi d'Oltremarica Arnold Wesker è senza dubbio uno dei meno noti, e tuttavia *La Cuisine* lo rivela come uno dei più dotati. E' un ebreo dell'East End di trentacinque anni, ha fatto tutti i mestieri (compreso il pasticciere, ciò che gli ha permesso di scrivere *La Cucina*) e si è fatto conoscere nel '58, a Londra, con una trilogia drammatica su una famiglia israelita e socialista nel periodo compreso fra il '36 ed il '56. Il « Piccolo » di Milano ha messo in repertorio la sua commedia *Chips with everything*, e da *La Cucina* James Hill ha ricavato un film. Ma a Parigi — si diceva — Wesker era ancora sconosciuto, e la sua « pièce » è stata accolta con unanimi lodi dalla critica.

Come dice il titolo, l'autore ha voluto rappresentare la vita quotidiana nella cucina di un grande ristorante. Cuochi, sguatterii, lavapiatti, pasticciieri, cameriere lavorano febbrilmente e, nei momenti di tregua, sognano ad occhi aperti in mezzo ad un universo di marmitte, fornelli, mestoli e spiedi. Questi uomini che producono la felicità (almeno gastronomica) per altri uomini non sono felici. Vorrebbero mutare la loro sorte, e intanto si nutrono di illusioni. Una semplice parabola sulla vita — per dirla con l'autore — che tende a dimostrare come, nel mondo d'oggi, non c'è tempo per le cose importanti, come sognare o essere umani. La cucina di Wesker è l'anticamera dell'inferno. Vedendo muoversi i personaggi di *La Cuisine*,

che Wesker ha studiato con l'attenzione di un entomologo, si pensa contemporaneamente a Zola, a Dickens, a Chaplin. Buona parte del merito del successo spetta anche alla giovane regista, che ha saputo rendere con allucinante autenticità il quadro ambientale.

Kafka, invece, ha tenuto la mano di William Hanley. *Danse lente sur un champ de bataille* mette in scena, in un « drugstore » di Brooklyn, tre personaggi (un tedesco, Glas, che ha vigliaccamente abbandonato ai forni crematori la moglie ebrea ed il loro bambino; un negro che ha ucciso sua madre, Randall, e una giovane israelita, Rosie, venuta nel quartiere alla ricerca di una clinica clandestina per abortire) i quali raccontano le loro angosce e cercano, ognuno a suo modo, di fuggire dal « campo di battaglia » ché è la vita moderna. La filosofia della « pièce » (un po' primaria, ma sincera) è che molti supposti criminali sono in realtà degli innocenti, ingannati dalle circostanze o, se si vuole, dal destino, e che soltanto la comprensione e la pietà possono spezzare il cerchio infernale della violenza. La regia di Jean Tasso è nervosa e ben ritmata. Una rivelazione: Marlène Jobert nella parte di Rosie.

Un altro giovane regista che con Jean Tasso milita nelle file dell'avanguardia ha curato, al « Montparnasse-Gaston Baty », la messinscena de *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, di Fernando Arrabal. Autore controverso quant'altro mai, talento originale nutritosi delle opere di Calderón, Valle-Inclán, García Lorca, curioso di psicanalisi e di occultismo, rotto alle tecniche più spericolate dell'avanguardia, questo giovane drammaturgo di origini spagnole si è fatto conoscere in Germania, in America ed in Gran Bretagna prima di essere accettato sulle scene parigine. Ma adesso Arrabal esce dalla semi-clandestinità dei piccoli « Café-Théâtres » della « rive gauche », dove *Fando et Lis* o *Le Tricycle* sono rappresentati correntemente, per affrontare le grandi ribalte. *Le Labyrinthe* — barocca esposizione di sogni ed incubi; omaggio (forse in chiave di parodia) a Kafka al limite dell'« happening » — era stato presentato, mesi fa, al Teatro Daniel Sorano di Vincennes: e siccome i « retiros » (equivalente spagnolo dei « W. C. » inglesi) figuravano fra gli accessori di scena, si può immaginare su quale filo era corsa l'ironia dei critici ostili al « Nouveau Théâtre ».

L'Architecte et l'empereur d'Assyrie è — se vogliamo — la storia di Robinson Crosué raccontata da Artaud e riveduta da Freud. Un uomo, l'Architetto, vive solitario in un'isola

deserta, a suo modo felice. Arriva dal cielo per il guasto di un aereo, e si installa nell'isola, un altro uomo, l'Imperatore d'Assiria, che pretende di portare all'altro i lumi della civiltà. Comincia fra i due una lotta implacabile. Cambiando di personaggio, di forma, di sesso ognuno dei due cerca di trionfare sull'altro, imponendo le proprie idee. Alla fine l'Architetto divora l'Imperatore. L'unità della specie umana è raggiunta! Interpretano con grande bravura questa stravagante « messa nera » gli attori Raymond Gérome e Jean-Pierre Jorris.

Ma l'« offensiva di primavera » del « Nouveau Théâtre » — si tratti di Michel o di Wesker, di Arrabal o di Dabadie — non ha sbaragliato i classici. Il vecchio, divino Cecov continua, ad esempio, a difendersi bene. Al Théâtre Moderne ecco *Il Gabbiano*, nella versione insuperata di Georges e Ludmilla Pitoëff, con la regia di Sacha Pitoëff. Ed ecco, al Théâtre Moderne, un Cecov teatralmente inedito, e « pour cause »: dalla novella *Il duello* André Barsacq (che aveva già adattato per le scene *L'Idiota* di Dostoievski) ha ricavato una commedia di cui ha curato anche la regia, e che è interpretata da uno fra i migliori attori delle ultime generazioni, Pierre Vaneck, attornato da Alain Motet, François Giret et Etienne Bierry. E' la storia di un giovane scapestrato che ha trascinato alla perdizione una bella donna, ma che si converte ad un'esistenza più virtuosa dopo essersi reso conto che l'amante lo tradiva, ed avere rischiato di morire stupidamente in duello. Successo di stima: adattare per le scene il Cecov narratore è un'impresa pericolosa. Costringe ai confronti, infatti, con il Cecov drammaturgo.

Ugo Ronfani

Parigi, maggio 1967



RIPRESO A VERSAILLES

PROCESSO A GESÙ di DIEGO FABBRI

Il Teatro Montansier di Versailles — che ha preso il nome della « teatrante » alla quale Luigi XVI e Maria Antonietta avevano commesso l'incarico di allestire gli spettacoli di Corte — ha messo in programma *Processo a Gesù*, di Diego Fabbri. Si tratta di una ripresa, che s'impondeva dato il grandissimo successo

che il dramma di Fabbri aveva ottenuto a Parigi: più di quattrocento rappresentazioni al Teatro Hébertot ed una serata memorabile al « Velodromo d'Inverno », su un improvvisato palcoscenico, presenti quindicimila persone. Marcelle Tassencourt, direttrice dal '61 del Théâtre Montansier è anche stavolta, come nel '58, anno della creazione all'Hébertot, la regista dello spettacolo; inoltre interpreta il personaggio di Rebecca, la moglie del giudice Elia. La traduzione, limpidissima e fedele, è dell'Accademico di Francia Thierry Maulnier, marito della Tassencourt. Sono al servizio del testo di Fabbri bravi e noti attori come Charles Torjman, che rende su un registro di misurate vibrazioni interiori l'ossessione della Giustizia e l'aspirazione alla Pace di Elia; Gérard Coeurdevey, teso e scattante nell'esprimere, fino alla liberazione finale, i tormenti di Davide; Nita Klein, temperamento drammatico di prim'ordine che trova i giusti accenti per dire la segreta disperazione della giovane Sara; Henri Poirier, che è un Caifa tenebroso ed autoritario al giusto punto; Yves Carlevaris, che mette bene in risalto l'inferno del tradimento dal quale è bruciato Giuda; Dora Doll, efficacemente spontanea nella parte della Donna Bionda e Alice Reichen, che dice con grande efficacia la perorazione finale della Donna delle Pulizie. Julie Dassin, figlio del regista cinematografico, è Maria Maddalena: una promessa, per ora. Alla rappresentazione per la stampa della sera del 18 aprile ha « clandestinamente » assistito anche Diego Fabbri, e soltanto la modestia gli ha impedito di venire alla ribalta con i suoi interpreti, alla fine della rappresentazione, per ricevere i lunghi e calorosissimi applausi del pubblico. Dopo la serie di rappresentazioni previste a Versailles *Processo a Gesù* continuerà la sua nuova carriera al Théâtre Montparnasse, e le accoglienze finora ottenute fanno ritenere che si rinnoverà il successo del '58. Se all'epoca in cui era stato scritto il dramma di Fabbri aveva — per usare l'espressione di Thierry Maulnier — « accenti profetici », oggi esso « si situa al centro stesso dell'attualità ». Il serratissimo ritmo dialettico che muovendo da un rigoroso « esprit de géométrie » caro alla mentalità cartesiana dei francesi, sfocia nella comprensione mistica della presenza del Cristo; la esatta intersecazione dei vari « piani » della azione drammatica — giuridico, teologico, passionale — e la forza con cui si realizza, fra il primo ed il secondo tempo dell'opera, il passaggio dal dibattito « accademico » alla parte-

cipazione diretta degli attori prima, quindi del pubblico, hanno conservato interamente la loro capacità di presa in un paese come la Francia, dove l'arco della polemica cristologica è aperto da Renan a Teilhard de Chardin, e dove la Chiesa ha sempre testimoniato una generosa volontà di dialogo. Ma oggi i valori del dramma di Fabbri appaiono illuminati, per così dire, dallo spirito ecumenico del Concilio e, per conseguenza, dal ruolo di « riconciliatore » del Cristo sulla terra, come i personaggi di *Processo a Gesù* intuiscono al termine del loro appassionato dibattito. Di qui la non diminuita e sincera adesione del pubblico.

U. P.

N.d.R. - La « Montansier » (1730-1820) si chiamava Marguerite Brunet, ed il Lyonnet dice « une des plus originales figures qu'ait jamais vu le mond des théâtres ». Di questa attrice e direttrice teatrale francese, diremo brevissimamente, pensando che ella sia del tutto sconosciuta alla maggior parte dei nostri lettori. Il suo nome ebbe significato ed importanza per la vita del teatro francese che va dal 1775, quando ottenne la fiducia di Maria Antonietta e la autorizzazione esclusiva di tutti gli spettacoli di Versailles, che sono molti ed alcuni prestigiosi, come rileviamo dal « Journal des Spectacles, présentés devant leurs Majestés, sur le Théâtre de Versailles & de Fontainebleau, pendant le 1775-77 ». Nata da modestissima famiglia — suo padre vendeva spille e la zia materna era « marchand à la toilette » — compì da bambina modestissimi studi nel convento delle Orsoline di Bordeaux. A 19 anni, nel 1749, seguì un amante nelle Antille e vi dimorò fino al '54. Fu, al suo ritorno a Parigi, prima modista e poi « fille galante ». Nel 1763 fu attratta dal teatro con scarsi risultati, ma la sua vera passione era l'intrigo: ottenuto il privilegio del teatro di Nantes sposò l'attore Neuville, ex capitano dei corazzieri. Fu con tale ristabilita moralità che nel 1768 poté stabilirsi a Versailles assumendovi la direzione della sala Satory. A questo punto Maria Antonietta fece il resto e nel '76 ebbe il permesso di far costruire una nuova sala inaugurata il 18 novembre 1777 alla presenza del re e della regina. Ottenne un trionfo, soprattutto per le pressioni dei cortigiani ed il suo teatro divenne, fino alla rivoluzione, una succursale della « Comédie ». Ottenuto il privilegio per gli spettacoli in varie città, formò numerose compagnie, diresse imprese teatrali, recitò continuamente, promosse la costruzione di altri teatri in città diverse, spronò gli autori a scrivere nuove opere. Tenne un salotto ricercatissimo nel quale si incontrarono Napoleone e Talma, mantenendo poi lunga e cordiale amicizia, diede il suo nome al teatro costruito in una ala del Palais-Royal. Le sue avventure dopo la rivoluzione sono innumerevoli e potrebbero tener posto in un intero libro. Esiste su questa « directrice à la Talleyrand » questa Médicis des coulisses (Goncourt) un'ampia bibliografia dalla quale alla fine, risulta come la Montansier per la sua travolgente passione teatrale fosse considerata un vero maestro di teatro.



* LONDRA

Il libello scandalistico americano di Barbara Garson è arrivato a Londra, per le rapide sollecitazioni di Joan Littlewood, ma la rappresentazione londinese si è risolta in una farsa banale. Sorprendente insuccesso teatrale del poeta americano Robert Lowell.

Nel fascicolo scorso, il nostro corrispondente da New York ha dato ampia cronaca della « commedia » — chiamiamola così — MacBird di Barbara Garson, che gli interessi politici non disgiunti da quelli economici, che non fanno mai male, hanno già trascinato sulle rive del Tamigi. Non ne saranno prive altre nazioni, si capisce, e fra queste è già indicata anche l'Italia, dove pare che la commedia — già accaparrata per conto di un partito — debba figurare nel cartellone teatrale della prossima stagione. Ci auguriamo che siano esclusi i teatri a gestione pubblica, altrimenti si avrebbe il non lodevole risultato di offendere l'America, nazione amica ed alleata, con il denaro di « tutti » i contribuenti, e per giunta — visto che l'Italia è l'unico paese al mondo che stupidamente sovvenziona le commedie straniere — sovvenzionarla, perciò, due volte.

Dopo tutto il bataclan pubblicitario, il *MacBird* dell'americana Barbara Garson, ridotto a Londra ad un flebile « vaudeville » nella presentazione di Joan Littlewood al suo teatrino di Stratford nell'East End della metropoli, ha lasciato tutti delusi. Più insignificante del topolino partorito dalla proverbiale montagna. Ma procediamo con ordine. Avevan detto gli esaltatori americani che fu un « lapsus linguae » ad un'adunata studentesca — Lady MacBird invece di Lady Bird Johnson — a lanciare Barbara Garson nella creazione di una satira shakespeariana sull'assassinio del Presidente Kennedy: *MacBird* è infatti basato sul *Macbeth*. Barbara Garson ha venticinque anni; è bassotta ma tarchiata, ed ha la reputazione d'essere una veterana delle battaglie studentesche. E' sposata da sei anni, e suo marito Marvin condivide con lei la tendenza agli incidenti con la polizia, beninteso incidenti per quelle rumorose dimostrazioni politiche che vengono fatte in nome del « pacifismo ».

Quando il *MacBird* fu scritto, visto che nessun produttore teatrale e tantomeno un editore osava toccarlo con le molle, Marvin Garson si improvvisò editore, creando sui due piedi una *Grass Knoll Press*, e stampò il libretto: in poche settimane ne furono vendute centoventimila copie. Furono tirate altre edizioni, i piccoli librai mettevano nelle loro vetrine manifestini che annunziavano « *MacBird* è tornato! »; il marito di Barbara Garson vendette la *Grass Knoll Press* alla « *Grove Press* » grossa casa

nota per le sue edizioni di libri « intoccabili » da altri editori, e una nuova edizione fu lanciata di ben duecentocinquanta copie, e sta per uscire in due dischi il « sonoro » della tragedia. Nessun lavoro teatrale fu mai così letto prima di avere raggiunto le scene. La « *Penguin* » lo pubblicherà ora in Inghilterra, e si dice che presto il *MacBird* uscirà anche in Francia, in Germania, in Italia e in Scandinavia.

Con tanto successo librario, il lavoro fu infine portato sul palcoscenico. Non essendo stato possibile trovare un vero teatro, il lavoro fu messo in scena a New York in un « night » nei paraggi di Broadway, chiamato « *The Village Gate* ». *MacBird* fu rappresentato per quattro settimane a sala piena, prima che i critici fossero invitati a una « prima » ufficiale. Ma la fama del lavoro diffusa di bocca in bocca era stata tanta che la produzione del lavoro diventò un affarone per i sostenitori che l'avevano finanziata. Manco a dirlo, i critici dei maggiori giornali di New York proclamarono il *MacBird* una satira altamente offensiva e meritevole di incriminazione come un'offesa al Capo dello Stato.

Il lavoro — nel testo originale e nella produzione di New York — è una satira politica certamente priva di buon gusto, basata rozza-mente, come già detto, sul *Macbeth* di Shakespeare. La Garson ha attinto senza inibizione non solo dal *Macbeth* ma da una dozzina di altri lavori shakespeariani.

Johnson è il tiranno *MacBird*, cioè *Macbeth*; John Kennedy è Ken O'Dunc, cioè *MacDuff* assassinato da *Macbeth*. Nel campo di *Macbeth* c'è Lady *MacBird*, e il conte di Warren; nel campo degli O'Dunc ci sono i fratelli John, Bobby e Teddy Kennedy, e altri cospiratori. Figura anche Adlai Stevenson sotto la fattispecie di Testa-d'Ovo, e le tre streghe di *Enso* sono presentate nell'inevitabile forma di « *beatniks* » che protestano.

Balza immediatamente agli occhi che l'intreccio della tragedia prescelta come modello poneva all'autrice una necessità senza scampo: cioè *MacBird* « deve » assassinare Ken O'Dunc; e questo avviene in realtà, sia pur dietro le scene anziché di persona e con un pugnale. Alla prima rappresentazione, a New York, a questo punto si levarono grida di: « Reato di offesa al Capo dello Stato! »; ma l'interesse generale, o forse il sapore della incredibile satira politica, piacque alla massa del pubblico, e la Garson dichiarò in un'intervista che essa « non si era preoccupata di mostrare al pubblico che l'attuale Presidente è indegno di governare ». Nonpertanto la posizione dell'autrice e quella



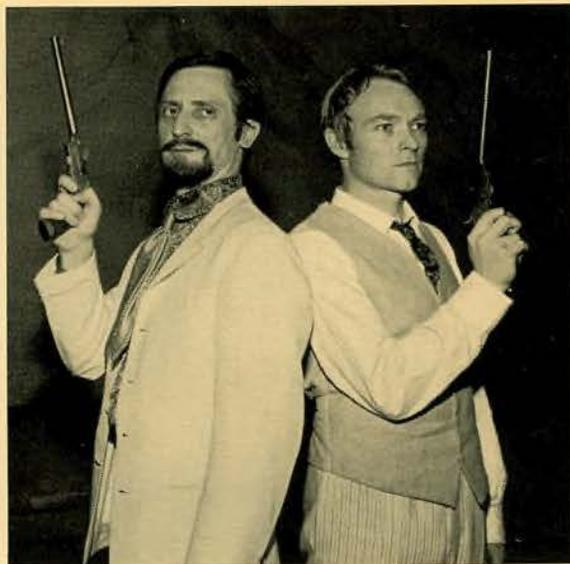
Le tre foto di questa pagina si riferiscono alla commedia *Cesare Pirelli va a caccia di Donald Duck*, tragicommedia in chiave pop-burlesca, rappresentata con vivissimo successo al Theater am Goethe-platz di Brema. Ne sono autori due giovani di venticinque anni: Harmut Gehrke e Wieland Heitmuller, che per scriverla sono partiti dalla commedia di Beniamino Joppolo *I carabinieri*, morto nel 1963 a Parigi. Si tratta di due siciliani che vanno in guerra in un assurdo conflitto fra l'Italia e gli Stati Uniti, e si fanno paracadutare su New York.



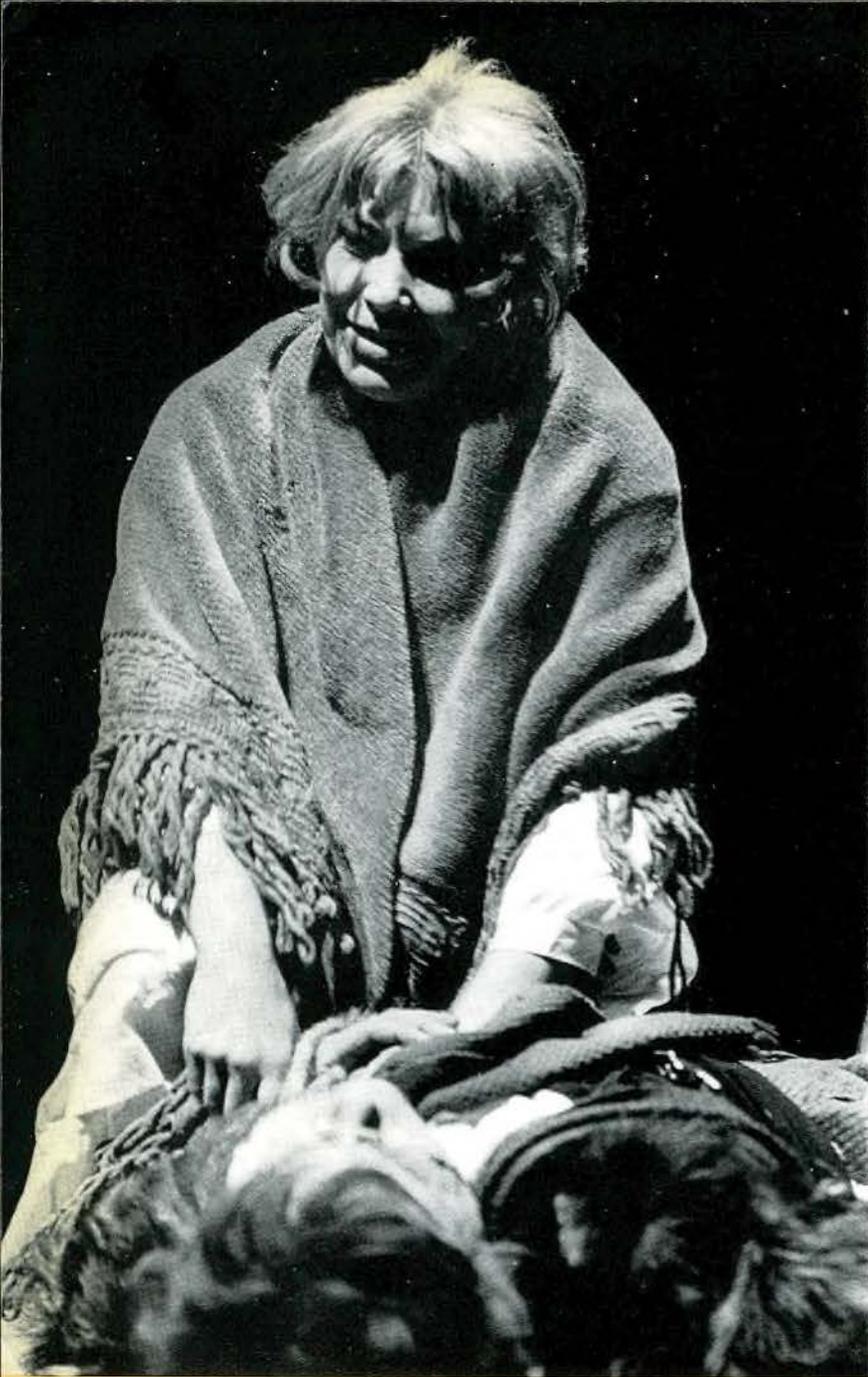


Sopra: Il T.N.P. ha rappresentato sul grande palcoscenico del Palazzo Chaillot, *L'aggression* di Georges Michel, un « documento » che sta fra l'azione drammatica e la riflessione sociologica. Si tratta dei « blousons noirs », i « capelloni » duri, che nei loro strani abbigliamenti « protestano » contro la società dei consumi, che essi ritengono l'aggressione contro la gioventù. Si tratta di far agire sulla scena una sessantina ed oltre di personaggi, tutti giovani.

Abbiamo già dato notizia del momentaneo ritorno alle scene della celebre attrice Françoise Rosay, che ha creduto ed avallato, con la sua presenza, la commedia di Jean-Loup Debadie *La famille écarlate*. Ma, per quanto dotato, l'autore non ha dato la prova sperata; nella sua opera si ritrova Vitrat ed Anouilh e soprattutto i giovani inglesi. Nella foto Françoise Rosay con Brasseur.



Nella prima foto a sinistra: Raymond Gérôme e Jean-Pierre Jorris nella commedia *L'architecte et l'empereur d'Assyrie* di Fernando Arrabal, al Teatro Montparnasse-Gaston Baty, curata da Jean Tasso, giovane regista d'avanguardia. Arrabal è un autore controverso quant'altri mai, nutrito di Calderón e Garcia Lorca, curioso di psicoanalisi ed occultismo. Si tratta di una specie di storia di Robinson Crusoe, raccontata da Artaud e riveduta da Freud. Nella foto accanto, Pierre Vaneck e Alain Motet, in *Il duello*, commedia ricavata da una novella omonima di Cecov, adattata da André Barsacq, che ne ha curato anche la regia. Compito arduo: successo di stima al Théâtre Moderne.



La copertina di questo fascicolo riproduce un particolare soltanto di questo dipinto — olio su tavola, 56/80 — che Proferio Grossi ha intitolato « La Signora dalle camellie, attuale » dopo avergli comunicato che pubblicavamo l'atto di De Stefani, che egli aveva già ascoltato al « Sant'Erasmus » di Milano.

Il pittore Proferio Grossi — del quale abbiamo già riprodotto nelle nostre copertine altri suoi dipinti eseguiti per « Drama » — si è domandato evidentemente, se nel mondo d'oggi una « Signora dalle camellie », cioè il romanticismo di quel tempo, potrebbe ancora essere attuale. Evidentemente sì, se il senso poetico di questo artista ci ha dato, nell'espressione, nella nudità e nello strumento musicale, oggi così particolare alle Alfonsine Duplessis adolescenti, un certo aspetto del costume attuale, cioè quella nostra gioventù femminile che segna il passo della immortale « Signora dalle camellie ». Una storia di sempre che cambia d'aspetto ad ogni epoca, ma si rinnova nei secoli.



Nella grande foto in alto, Tatiana Moukhine in *Cripure* di Louis Gailoux, recitato nel secondo palcoscenico del T.N.P., quello della nuova « Salle Gémier » dalla giovane compagnia del Théâtre des Marronniers di Lione. *Cripure* è la versione teatrale, realizzata dallo stesso autore, del romanzo *Le sang noir* ritenuto da Gide, Malraux, Aragon un capolavoro. Nella foto sotto: Marcel Marechal nella stessa commedia.

del suo lavoro è stata resa più difficile dalla marcia degli eventi: quando la Garson scriveva il suo *MacBird*, Lee Harvey Oswald era ancora accettato dall'opinione pubblica come l'assassino solitario del Presidente Kennedy. Ma i successivi tentativi di demolire la Relazione Warren hanno indotto molta gente a non credere più categoricamente nella reità dell'Oswald, e a molte persone negli Stati Uniti il lavoro *MacBird* sembra offrire una soluzione alternativa. Nonpertanto, i più autorevoli critici americani sono convinti che questa non è mai stata l'intenzione della Garson. La quale, fin da quando scrisse il suo lavoro, sentiva che la tragedia era « ab origine » già fallita politicamente, e per questo aveva calcolato la mano sul personaggio di Bobby Kennedy, e aveva inserito la scena — tolta in pieno dall'*Amleto* — di una recita di attori davanti a *MacBird* « per prendere in trappola la coscienza del re ». Questo la Garson ha fatto perché condivide con veemenza i sentimenti di quegli americani che vogliono la pace nel Vietnam e una guerra effettiva contro la povertà negli Stati Uniti, e non possono quindi nutrire alcuna fiducia in Robert Kennedy, « che gli studenti americani — dice la Garson — sospettano di essere dedito alle sigarette all'hascisc ».

Il *MacBird*, a New York, ebbe come regista il giovane Roy Levine: più tardi questi fu sostituito da Gerald Freedman; ma la concezione del Levine è rimasta, ed è di tenere il *MacBird* quanto più vicino possibile al trattamento elisabettiano, tanto nella messinscena quanto nella recitazione, se pur lo stile della rappresentazione americana è ormai divenuto più brechtiano che shakespeariano. Ma l'effetto generale è ancora impressionante, sovente surrealistico, con i vestiti moderni completati da un elmo antico, da spalle imbottite e maschera da giocatore di baseball, e Bobby Ken-O'Dunc è presentato disarmato ma con in testa il luccicante elmetto delle truppe americane con visiera « polaroid ».

Ma a Londra, la celeberrima Joan Littlewood, tornata al suo teatrino di Stratford presso il Porto — quel « workshop-theatre » che, autentica bottega del teatro, così grande contributo dette al moderno teatro inglese —, ha trasformato, anzi, ha ridotto il *MacBird* a un assurdo « vaudeville » pieno di buffonate; e tutti i critici ne son rimasti delusi. *MacBird*, insomma, dopo tanto clamore americano, è apparso al pubblico londinese come una misera farsa, su un palcoscenico decorato di palloncini colorati, con un'orchestrina per le canzoncine. Un critico ha scritto addirittura che il lavoro « è

uno scherzo nauseante, che adopra un tragico assassinio per farne una commedia, e il tutto richiama a mente le disgustose satire antisemitiche dei tempi del Dottor Goebbels ».

Il che non è vero. Nessuno, e non di certo noi, vogliamo entrare nel merito delle convinzioni politiche dell'autrice Barbara Garson e della sua adesione alla campagna pacifista contro la guerra nel Vietnam e la sua avversione al Presidente Johnson e le sue delusioni sulla dinastia dei Kennedy. Ma il *MacBird* è un lavoro teatrale di disinfezione di una ferita, di gran lunga preferibile alle trivialità orripilanti dell'apologia kennedistica di William Manchester. Il *MacBird* non può essere discusso come un tentativo convenzionale di dramma poetico; ma la satira è, come la Morte, una grande livellatrice.

E guardato unicamente come lavoro teatrale, bisogna pur dire che, in questo curioso travestimento della Littlewood, la tragedia *MacBird*, che, con tutti i suoi difetti, era, se non altro, una satira audacemente offensiva, privata ora di ogni contesto politico è soltanto più un « musical » gioviale e banale.

■ Robert Lowell, a cinquant'anni precisi, passa per il poeta più illustre degli Stati Uniti, e l'anno scorso perdette per una mera mezza lunghezza l'elezione a Professore di Poesia alla Università di Oxford. E' uno dei Lowell di Boston (in America si dice che i Lowell si degnano di parlare coi Caboto, ma i Caboto parlano soltanto con il Signore Iddio), ed è quindi discendente d'un'orgogliosa schiera di aristocratici educatori, poeti, letterati, diplomatici, giuristi, astronomi e altro ancora, che hanno dominato Boston e il New England dal tempo dei *Pilgrim Fathers* della *Mayflower* nel 1620.

A cinquant'anni Robert Lowell, alto, un po' curvo, con un aspetto gentile ma preoccupato, conserva la grazia composta e signorile di così antica progenie. Questo è soltanto per mettere in chiaro che Robert Lowell, poeta che oggi fa « l'impegnato », discende da un antico albero con profonde radici, e venne su con le costole ben coperte: in inglese si dice « well-heeled », ossia non seppe mai cosa vuol dire trovarsi con le scarpe scalcagnate.

Ma è stato per lungo tempo in disarmonia con il suo ambiente naturale, e oggi non frequenta più le vecchie generazioni della sua famiglia, perché — come dicono ad Harvard dove il Lowell tiene due o tre lezioni la settimana — « i suoi vecchi non lo comprenderebbero ed egli li comprenderebbe anche troppo bene », vecchio

modo di dire che, in tutti i paesi, ha una certa ambivalenza. Studiò l'arte poetica al Kenyon College dell'Ohio, e il suo primo volume di poesia, *Land of Unlikeness*, uscì nel 1934. Il secondo, *Lord Weary's Castle*, « Il castello di Lord Weary », uscì nel '46, in un'edizione di diecimila copie, e gli guadagnò un Premio Pulitzer e altri onori. Tredici anni dopo uscirono i poemetti *Life Studies*, « Studi di vita », che confermarono la sua posizione di poeta importante; molti critici considerarono quel volumetto il lavoro poetico « più rivoluzionario » dopo il *Waste Land* di T. S. Eliot. Nei *Life Studies* Robert Lowell venne a termini con il suo passato, e si formò uno stile poetico nuovo, abbandonando la forma difficile e troppo elaborata della sua precedente poesia.

Gli scritti poetici del Lowell sono stati influenzati da numerose crisi personali. Nella Seconda Guerra Mondiale si offerse volontario, e fu rifiutato per debole costituzione; ma di poi si sentì così inorridito dai bombardamenti aerei che gli americani facevano sulla popolazione civile degli stati soggiogati da Hitler (avendo tuttavia la delicatezza di usare apparecchi che essi chiamavano « Liberatori »), che divenne un « obiettore di coscienza », e di conseguenza fece cinque mesi di carcere.

Era stato allevato come un protestante anglicano, ma nel 1940 si convertì alla fede cattolica; ora ha ripudiato ogni religione, e si qualifica un esistenzialista, checché questo voglia dire nel nostro 1967, ché dal tempo in cui Sartre fu di moda si son visti tanti mutamenti nella filosofia delle nuove generazioni. Le sue simpatie col « pacifismo » lo misero in prima pagina nel '65 quando, dopo aver accettato un invito del Presidente Johnson a prender parte a un Festival delle Arti alla Casa Bianca, cambiò subitaneamente idea perché disapprovava la politica del Presidente nel Vietnam: « noi siamo in pericolo — scrisse al Presidente — di diventare una nazione esplosiva e sciovinista ».

Ha per moglie la giornalista Elizabeth Hardwick che è considerata una dei migliori critici drammatici degli Stati Uniti, e con la moglie vive a New York, in un bell'alloggio di due piani non lungi dal Central Park, in camere dove non giunge il rumore del traffico cittadino, e due piani più in su tiene uno studio dove si ritira per cinque ore al giorno. La sua opera poetica non mostra segni di perdere afflato, e il poema *Per i morti dell'Unione*, pubblicato l'anno scorso in Inghilterra, fu proclamato la sua migliore opera poetica.

Robert Lowell è anche drammaturgo, ed è in questa capacità che l'abbiamo visto a Londra,

per la rappresentazione del suo *Benito Cereno* al Mermaid Theatre. E' stato, purtroppo, un clamoroso insuccesso.

E' diventato così abituale dire che Robert Lowell è il più grande poeta di lingua inglese, che è ugualmente abituale per i suoi cultori dire che i suoi più alti risultati sono le sue « imitazioni » dei drammaturghi classici dell'Europa. Ma dopo aver atteso tre anni per la presentazione di questo *Benito Cereno*, e dopo la grandiosa produzione della sua « imitazione » della *Fedra* di Racine presentata l'anno scorso alla « Playhouse » di Oxford, il *Benito Cereno* ha lasciato i critici, per non dire il povero pubblico di cui Robert Lowell non si cura, amaramente disillusi. Il *Benito Cereno* è apparso, cioè, una confusa e flaccida versione drammatica del noto racconto di Herman Melville: quel racconto in cui l'affascinante autore di *Moby Dick* narra l'incontro al largo della costa cilena fra la nave americana « Presidente Adams » e la barca « San Domingo » d'un negriero spagnolo che è stato fatto prigioniero dal suo carico di schiavi negri. La riduzione fattane dal Lowell ha indotto il più autorevole critico londinese, Harold Hobson, a domandarsi se Robert Lowell sia veramente in grado di scrivere un lavoro teatrale.

Sia detto con tutto il rispetto, nel *Benito Cereno* non v'è un momento in cui si capisca quello che l'autore ha in mente di significare, o anche soltanto di simboleggiare. Lowell trasporta l'azione alle Indie Occidentali, e rende sinistra l'atmosfera del racconto di Melville con toni di languore tropicale e di minaccia. Melville aveva scritto il suo racconto alla vigilia della Guerra Civile americana, che compare nel racconto con un'intuizione quasi di chiaroveggenza. Lowell, invece, è ossessionato dal moderno problema dei Diritti Civili dei negri, e, con questo in mente, si lascia prendere la mano da tutti gli altri problemi americani, giù fino all'inevitabile Vietnam.

Ma è la struttura del lavoro, in un atto solo, ciò che toglie al dramma ogni credibilità. Il capitano americano, che sale sulla nave negriera, vede che gli schiavi girano liberamente, che la ciurma sembra scomparsa, e che soltanto il capitano spagnolo è rimasto, intontito e prigioniero dei negri ammutinati. Cose strane avvengono, come quando i negri radono la barba al capitano prigioniero e lo avvolgono per dileggio nella bandiera spagnola; e così avanti per tre quarti della rappresentazione, finché alla vista dei marinai bianchi con la gola tagliata il capitano americano si rende conto, final-

mente, che dev'esservi stato un ammutinamento dei negri e un massacro.

Se questo *Benito Cereno* fosse un lavoro « poetico », cioè se avesse l'impeto e il tuono del mare in tempesta, vi sarebbe qualcosa da farci passar sopra alla mancanza totale di verosimiglianza dello spettacolo. Ma tutto ciò che nel racconto di Melville era drammatico, pauroso, concitato, nella trasformazione teatrale del Lowell è diventato sciatto e pedestre. Siamo ben lungi dal Shakespeare che decide di trasformare in dramma poetico un brano di Plutarco; e siamo ben lungi anche da T.S. Eliot che trasforma l'episodio di Thomas Beckett nel suo stupendo e altamente poetico *Assassinio nella Cattedrale*. Il trattamento che il Lowell ha fatto subire al racconto di Melville è pretenzioso e trascurabile, e a parte le interpolazioni sull'America, sul suo carattere nazionale, la sua storia e così avanti, il dialogo del Lowell è una copia-tura di quello di Melville.

Sembra a molti inglesi che una fatalità persegua la politica americana, la quale comincia sempre con intenzioni generose e finisce poi nella violenza. Ma è ugualmente una fatalità che il poeta Robert Lowell sia così ossessionato dai moderni problemi americani da trasformarsi in un incongruo eroe letterario e intellettuale. Il mattino dopo la presentazione di questo suo *Benito Cereno*, Robert Lowell ammise che i critici londinesi l'avevano fatto a pezzi, « tal quale era avvenuto a New York ». Poi se n'è ripartito, non senza annunziare che il suo prossimo lavoro sarà il *Prometeo*, ricostruito su quello di Eschilo, ma « lungo il doppio e applicabile ai tempi nostri ». Insomma, quel che sarà perduto in poesia sarà guadagnato in lunghezza; e il Lowell ci ha detto che « sarà la storia di un uomo che è incatenato a una roccia, ma l'importante sarà quel che passa per la sua mente, e i suoi pensieri verranno fuori tutti dal mondo in cui viviamo ». Chi vivrà vedrà.

C. M. Franzero

Londra, maggio 1967

DEDICATO AGLI ATTORI ITALIANI

Una inchiesta compiuta dai sindacati di Londra ha dato come risultato la sconcertante situazione degli attori inglesi, che sono i meno pagati del mondo. Potrà sembrare assurdo, ma il quarantotto per cento degli uomini, e l'ottanta per cento delle donne, guadagnano meno di centomila lire il mese. Hanno solo sei mesi di lavoro. Appena non si è più « giovani » se già non si è celebri, non si trova più scrittura. Ancora più paradossale: un solo attore oltre i sessantasei anni, supera le duecentottantamila lire il mese.

Di tutti i lavoratori inglesi, quelli dello spettacolo sono i peggio pagati. Lo dimostra un'accurata inchiesta compiuta da un gruppo di

esperti su incarico di « Equity », il solenne nome con cui è chiamato qui il sindacato degli attori.

L'indagine ha preso in esame le condizioni finanziarie di attori, cantanti, ballerini, artisti di circo e di varietà, dai più noti ai più umili, dai più giovani ai più anziani. Che le condizioni di questa categoria non fossero floride, già si sapeva: ma le cifre raccolte da « Equity » rivelano una situazione assai più malinconica di quanto s'immaginasse.

Dall'inchiesta s'apprende che il 48 per cento degli attori di teatro o televisione e ben l'80 per cento delle attrici guadagna meno di 100 mila lire il mese. Non basta. Queste remunerazioni, anche se di sole 60-70 mila lire mensili, non sono regolari, dipendono dalla disponibilità e dalla durata del lavoro. Due o tre mesi di attività possono essere seguiti da altrettanti di ozio forzato: quando gli attori inglesi, con ironico eufemismo, dicono « *I am resting* » (« sto riposando »). Da tutti i compensi va dedotto inoltre il 10 per cento riservato agli agenti.

Le statistiche degli esperti mostrano che l'attore « medio » può sperare in circa 26 settimane di lavoro l'anno sul palcoscenico, con altri 40 giorni negli studi cinematografici o televisivi. La prospettiva per le attrici è di 25 settimane l'anno in teatro, più 32 giorni in altre forme di spettacolo. La realtà è che nessun paese al mondo è ricco di attori come l'Inghilterra, e di livello tanto elevato. E' una miniera di talento, come dimostrano i nomi britannici che costellano i film di ogni nazione. Purtroppo, l'offerta di lavoro è di gran lunga superiore alla domanda, per cui metà degli artisti è quasi sempre disoccupata. Questo diminuisce le possibilità d'azione del sindacato che, in tanti anni di lotta, è riuscito a ottenere uno stipendio minimo di sole 10 sterline la settimana, 17.500 lire. E certi teatri di provincia pagano meno.

Fin dalla sua prima comparsa sulla scena, l'attore vive dunque nel timore del futuro. L'esiguità delle retribuzioni — anche presso grandi organismi come la BBC, l'ente radiotelevisivo di Stato — e la brevità delle scritture, lasciano una « traccia psicologica » che nulla riesce a cancellare. Anche le « stelle » — ricorda « Equity » — anche coloro che chiedono e ottengono elevatissimi compensi si affrettano, tutti, a investire ogni risparmio. Investono in cose solide, in aziende o in beni immobiliari, ricorrono ai consigli di esperti, si amministrano oculatamente. Lo fanno perché temono che la sola arte non permetta loro di serbare il tenore di vita raggiunto. Il problema s'aggrava col passare

degli anni. L'inchiesta rivela che un solo attore oltre i 66 anni guadagna, in Inghilterra, più di 280.000 lire mensili. Ma non ne fa il nome. Eppure, nuove reclute affluiscono ogni anno alla professione. Tutte con il medesimo entusiasmo, tutte con la medesima tenacia. E' forse l'ultimo lavoro, qui e altrove, compiuto unicamente per passione.

m. e.

IL PARERE DI GINO CERVI PRESIDENTE DEL SINDACATO DEGLI ATTORI

Giorgio Calcagno, redattore de « La Stampa », ha interrogato Gino Cervi, durante la sua sosta a Torino, su argomenti diversi attinenti alla professione di attore, e gli ha ricordato quanto pubblicato in Inghilterra — e che noi abbiamo riportato sopra — sulle paghe degli attori. Cervi, nella sua qualità di presidente del Sindacato degli attori, ha detto il suo parere. Questa la parte della conversazione che si riferisce al nostro argomento.

Inutile chiedere a Cervi giudizi sulla situazione del teatro italiano, oggi così diviso fra i nuovi enti pubblici e le antiche « compagnie di giro ». Cervi è il presidente del sindacato degli attori e non vuole intervenire nella contesa. Ma sulla situazione dell'attore in Italia, ha qualcosa da dire. « Non siamo una categoria facile. La gente non pensa che noi viviamo in un'altra atmosfera, come se fossimo in un pianeta diverso. Ogni sera dobbiamo sdoppiarci in un personaggio; siamo dei cittadini diversi dagli altri, sempre in movimento, dobbiamo cambiare città, clima, vini, cibi. Questo ci rende forse degli esseri longevi, ma un po' squilibrati. E' difficilissimo mettere d'accordo degli attori fra loro. Non si vogliono bene l'uno con l'altro ».

Eppure, Cervi è riuscito a riunire la maggior parte degli attori italiani in un sindacato, e a promuovere le prime agitazioni per ottenere dei nuovi contratti collettivi. « Oggi l'attore può recitare in condizioni più umane. Ci sono dei minimi che consentono a tutti di vivere ». Gli ricordiamo i risultati di un'inchiesta condotta dai sindacati inglesi, da cui risulta che i lavoratori peggio retribuiti in Gran Bretagna sono gli attori di teatro. « In Italia oggi — dice Cervi — capita il contrario. A costo di rendermi impopolare devo dire che alcune paghe nel nostro teatro sono troppo alte. E ci sono molti attori che non le meritano. Non mi chiedo dei nomi: non li posso fare ».

NEW YORK

■ Robert Anderson, l'autore di « Tè e simpatia », che gli chiede fama e ricca moneta in tutto il mondo, ha scritto una nuova commedia in quattro episodi dal titolo fume: « Lo sai che non ti sento quando l'acqua scorre »: critica favorevolissima; pubblico entusiasta.

■ Il problema delle nascite (pillola) affrontato sulla scena dall'autore James Rush, con la commedia « No a Way of Life ». Curiosa, interessante, accettabile.

■ Sam Shepard, 23 anni, tenta di togliere il primato a Edward Albee, con la commedia « La turista », che non è una viaggiatrice, ma un disturbo intestinale messicano. La sintesi va ricercata negli aspetti ideologici dell'opera.

■ Il Premio Tony per l'Arte Drammatica (l'Oscar dei commediografi) a Harold Pinter. E Ingrid Bergman dopo 21 anni ritorna a recitare a Broadway: interpreterà « Créati case sempre più pulite » di O'Neill, ancora nuova negli Stati Uniti. Fu recitata nel 1962 a Stoccolma per la prima volta.

Gli Anderson, in America, sono infiniti, ed il teatro ne conta parecchi, da Maxwell — poeta e autore drammatico —; Gilbert, Judith, Mary — attori —; John Murray — ballerino —; perfino a Einar — tenore —, ma di Robert le enciclopedie non danno conto. Pure è di questo Robert Anderson che si parla e riparla, visto che è autore di *Tè e simpatia*, che conta 720 recite a Broadway, per complessive novantuno settimane ed altre centinaia di rappresentazioni in tutto il mondo, Italia compresa, ed un film che si proietta ancora, con Ingrid Bergman. Questo Robert, non ancora identificato dalle enciclopedie, neppure quella italiana « dello Spettacolo » col recente supplemento che noi qui già possediamo, ha 49 anni e scrisse *All summer long*, un lavoro che gli spettatori non accolsero con lo stesso entusiasmo dei critici (ma avevano ragione i critici, per quanto — dicono — il teatro sia fatto per il pubblico; sì, ma con qualche eccezione); come pure *Silent night lonely night* (un lavoro autobiografico) e poi venne *Tè e simpatia*, che per sua stessa ammissione, racconta anche un po' della sua vita. Ora ha fatto rappresentare, con un grande e forse grandissimo successo (si vedrà con le repliche) una commedia che ha un titolo fiume, alla maniera di quello originale di Marat-Sade: *Lo sai che non ti sento quando l'acqua scorre* (in inglese: « You know i can't hear you when the water's running »). La gente, a ripeterlo, aggiunge « meno male che è finito », ma si fa la coda per comperare i biglietti e sarà una coda lunghissima, incominciata l'indomani della prima, il 10 aprile. Critica favorevolissima; pub-

blico — s'è capito — entusiasta. Vediamo un po' che cosa è accaduto, passando dal tè all'acqua, come è stato scritto. Si tratta di quattro lavori brevi, perché a considerarli quattro atti, non ci sarebbe continuità, essendo staccati. Ma il titolo si riferisce al primo. Dopo il grosso successo di *Tè e simpatia*, Anderson perdette la prima moglie e di ritorno dall'Europa incontrò a Hollywood e successivamente sposò l'attrice Teresa Wright. Egli ha rivelato che una mattina mentre si trovava sotto la doccia ne è uscito ed è rientrato nella stanza da letto e ha detto per l'ennesima volta alla moglie che gli aveva chiesto qualcosa: « Lo sai che non ti sento quando l'acqua scorre ». La risata che ne seguì avrebbe poi fornito lo spunto per questo primo sketch, basato sul conflitto fra un autore e un produttore. L'autore ha messo nel suo lavoro una scena in cui il protagonista esce da una stanza da bagno in costume adamitico, e la ritiene essenziale. Il produttore insiste che non è neanche il caso di pensare a presentare un lavoro simile. Diciamo subito che l'attore, Martin Balsam, trova la maniera di far capire al pubblico, proprio come del resto voleva Anderson, il problema senza minimamente compromettere la decenza.

Gli altri tre successivi *sketches* sono legati, potremmo dire, al precedente dallo stesso motivo, presentato con variazioni, che sono sempre delicate nonostante il motivo centrale. Il secondo è basato sul problema che dopo venticinque anni di matrimonio sembra essersi imposto a un marito e a una moglie, che ritengono di dover acquistare un nuovo letto matrimoniale e che sono in dubbio se acquistarne due separati, essendo forse inutile quello del primo tipo. Il terzo è basato sul problema che l'educazione sessuale dei figli pone ai genitori, e il quarto — infine — riguarda ancora una coppia di sposi. Sono tutt'e due molto vecchi. Siedono al fresco su due sedie a dondolo e parlano. Ciascuno di essi è stato precedentemente sposato più di una volta e ciascuno di essi ha fatto anche qualche scappatella. Ma luoghi, nomi e particolari ormai sono un po' confusi. I due continuano a parlare mentre gli spettatori se la ridono con piacere, anzi, con molto piacere.

Oltre a Balsam, gli altri artisti sono George Grizzard, Ellen Heckart, Melinda Dillon e Joe Silver. Il regista di questo lavoro, la cui messa in scena è costata 115 mila dollari (ma che ne avrebbe già incassati 500 mila per la vendita anticipata dei biglietti) è Alan Schneider. Un

ottimo affare, soprattutto perché a lunga scadenza.

Il problema delle nascite, o della « pillola », come si dice, è stato affrontato sulla scena da James Rush, con la commedia *No a Way of Life*, destando un successo non solo di curiosità — e questo sarebbe ovvio — ma anche di critica e di interesse del pubblico, all'infuori del « problema ». L'autore si è proposto di presentare i conflitti religiosi e morali, fra i quali la faccenda si dibatte in tutto il mondo, fino all'intervento della Chiesa, come in Italia si sa più chiaro che altrove, per l'intervento recente del Papa. L'autore, scendendo al particolare, con le esigenze che regolano la vita di una coppia di coniugi irlandesi-americani, non si limita ad esporre il problema, ma tenta anche qualche soluzione. Ma, a parte il problema stesso, la commedia offre una sua consistenza teatrale che la rende accettabile.

Sulla scia di Edward Albee, indichiamo un nome nuovo: Sam Shepard, 23 anni, non al suo primo cimento teatrale, ma in continuo risalire della corrente. Egli ha scritto due o tre anni fa una serie di atti unici ispirati ad un ardito sperimentalismo e tra questi primi prodotti va ricordato *Chicago*, una « pièce » che appartiene al repertorio dello Off-off-Broadway e che se non andiamo errati vedemmo presentata nel 1965 al « Cherry Lane » insieme ad altri atti unici di quel gruppo di giovani drammaturghi americani attivi nel « Cafè la Mama ».

Interessanti per la spietata ricerca di un linguaggio nuovo, quei lavori di prima maniera dello Shepard riecheggiavano comunque quella tematica dell'assurdo cara a Pinter ed in certa misura allo stesso Albee. Ora ha scritto *La turista* (è un disturbo intestinale), recitata per pochi iniziati (al momento) e con la esclusione della critica, all'American Place Theatre, che naturalmente è Off-Broadway. Sappiamo dal quindicinale *The New York Review of Books* a firma della sempre cauta e misurata Hardwick, che si tratta di un lavoro di interesse superlativo, e che l'autore è in possesso di un talento letterario e di un'inventiva drammatica, addirittura impressionanti. Prendiamo nota, senza per nulla impressionarci perché è in corso una campagna di demolizione di Edward Albee, e tutte le piste sono buone. Tuttavia pare che questa nuova commedia *La turista* s'imponga per originalità e aggressività dialettica, per il suo rifiuto ad una genericità distaccata ed inerte, per un impegno ed una partecipazione

alla condizione umana dell'americano di oggi. Il titolo si rifà con indicativa ironia al nome dato nel Messico ai disturbi intestinali di cui soffrono i turisti americani in viaggio nei paesi sottosviluppati del subcontinente: ne soffrono i protagonisti, Salem e Kent, che all'inizio del dramma troviamo seduti sui letti di una camera d'albergo alle prese con questo malessere complicato da bruciature da sole; bruciature di primo, secondo, terzo e « quarto grado » di cui discutono con il fervore fideistico e pseudo-scientifico di chi ritiene di poter risolvere problemi sociali ed umani con gli espedienti e i palliativi della tecnica moderna. Bastano poche battute e ci si rende immediatamente conto che il malessere dei protagonisti è di ordine morale e non fisico, le stesse bruciature richiamano alla memoria un altro fuoco ed un'altra cancrena, la statica rassegnazione dei due malati rispecchia la loro inadeguatezza morale nei confronti di ogni responsabilità civica o sociale. L'azione diviene allucinante con l'ingresso prima d'un giovane messicano e poi di due stregoni « woodoo », chiusi nel loro vitalismo insofferente per l'osticità e la stranezza dei due influenti e civilissimi malati. Kent soccombe alla « turista », vittima della sua ignoranza, colpevole per un mondo « non americano », forse crudele, ma non per questo privo di diritti uguali a quelli goduti dal grande gigante del Nord. Il sacrificio di Kent si ripete nel secondo atto, ma la dialettica non è più quella esterna tra due mondi diversi, bensì quella più accanita, feroce e interna, tra idiosincrasie e mali che attaccano il tessuto sociale americano: il protagonista sta morendo di malattia del sonno, per meglio dire vuole morire del morbo in quanto non ama svegliarsi e guardarsi intorno. Alle prese con due ciarlatani vestiti con uniformi della guerra civile, Kent manifesta la sua insofferenza angosciata con una lunga tirata rinunciataria e psicoedelica; la soluzione è il suicidio, un suicidio effettuato con un salto attraverso il muro d'una camera d'un albergo americano: la sagoma della vittima rimane ritagliata nella superficie protettiva che cinge un mondo irreparabilmente separato dalla realtà esterna. Per quanto sommaria, questa sintesi, lascia capire quali sono gli aspetti ideologici prefissi dall'autore, ma ve ne sono altri, propriamente drammatici, che fanno di questo nuovo commediografo già più di una promessa. Ma, naturalmente, se vogliono — e non sono in molti

— sostituire con il suo nome quello di Albee, deve ancora scrivere *Who is afraid of Virginia Woolf?*

Ancora due notizie: il Premio Tony (l'Oscar dell'Arte Drammatica) è stato assegnato alla fine di marzo, ad Harold Pinter, per la sua commedia *The Homecoming*, cioè *Ritorno a casa* che, per riflesso, ha valso premi anche al regista Peter Hall ed agli attori Rogers e Jan Holm. I premi « Tony » — per chi non lo sapesse — sono stati istituiti da dieci anni, in memoria d'una nota regista teatrale americana, Antoinette Perry. Lo sfarzo di quest'anno ha voluto festeggiare, appunto, quel decennale: trasmesso per televisione è costato trecento milioni di lire (mezzo milione di dollari).

Seconda notizia: Ingrid Bergman, dopo 21 anni — e sembra ieri, almeno per noi « matusa » — verrà a recitare di nuovo a Broadway la commedia di Eugene O'Neill *More Stately Mansions* (« Créati case sempre più pulite »), mai recitata negli Stati Uniti, in quanto la sua prima mondiale si ebbe a Stoccolma nel 1962 (1), nazione prediletta dall'autore, che — pure in prima mondiale — vi aveva fatto rappresentare, ancora vivo, *Lunga giornata verso la notte* (1956), come pure *A touch of the poet* (1957) e *Hughie* (1958). Quest'opera, è risaputo, fu lasciata incompleta dall'autore, ma trovò la sua stesura definitiva con l'aiuto dei taccuini, le cui note sono chiarissime sulle intenzioni dell'autore per la sua definitiva stesura. Dirigerà Ingrid Bergman il regista José Quintero, uno dei più noti e dotati del mondo, soprattutto per le opere di O'Neill. Ne ha già dirette sei. La prima americana avverrà a Los Angeles, al Teatro Ahmanson, il 12 settembre prossimo. In ottobre, superato il rodaggio, sarà a New York. Si vuole che la Bergman si sia mostrata dapprima restia ad interpretare questo lavoro in America, ma che abbia poi ceduto all'insistenza del celebre regista. Ingrid recitò l'ultima volta in America, nel 1946, in *Giovanna di Lorena*.

Gianfranco Mennini

New York, maggio 1967

(1) *More Stately Mansions* fu recitata il 9 novembre 1962, al Teatro Drammatico di Stoccolma, interprete Inga Tidblad, una delle maggiori attrici scandinave. Nel fascicolo di «Dramma» n. 315, dicembre 1962, pagg. 87 e segg., il nostro corrispondente da Stoccolma, Giacomo Oreglia, pubblica un ampio servizio di cronaca e due pagine fotografiche con le scene e gli interpreti.

Budapest

■ Una nuova commedia, « I Tot », di Istvan Orkeny, ha avuto la singolare e non certo frequente « critica » di una intera pagina domenicale dell'organo ufficiale del partito, il « Nepszabadsag ». In genere, in Ungheria, la critica viene lasciata più alla libertà del pubblico che alle colonne dei giornali.

Il « Nepszabadsag », l'organo ufficiale del partito, ha concesso un'intera pagina domenicale, e questo, per un lavoro teatrale, in un paese in cui la critica viene lasciata al pubblico più che alle colonne dei giornali, ha un suo significato. *I Tot* — nome di una qualsiasi famiglia ungherese come dire i Dupont a Parigi o i Rossi in Italia, ecc. —, il titolo dell'opera di cui ci stiamo occupando, ha rivoluzionato le previsioni dell'attuale Stagione di prosa budapestina che tendevano, come avevamo scritto in una precedente nota, a dare il primato del successo a *L'avvocato del diavolo*. I Tot vivono in uno dei tanti silenziosi ed ancora un poco addormentati villaggi della pianura ungherese. La seconda guerra mondiale volge alla fine. Nel villaggio dei Tot il conflitto appare soltanto — ma è già sufficiente — come l'assenza dei figli più grandi che sono al fronte o del padre o del marito ancora in età di impugnare le armi. Anche i Tot hanno il loro figlio alla guerra. Le giornate scivolano l'una dietro l'altra nella attesa che dai fronti arrivino notizie. Istvan Orkeny, l'autore de *I Tot*, comincia fin da questi primi momenti, fin dall'introduzione alla azione scenica vera e propria, ad afferrare il pubblico. Lo fa con un dialogo scarno, rapido, in qualche momento rozzo ma efficace. Ai Tot finalmente arriva una notizia che li mette a soqquadro: il superiore del loro figlio, che sarà chiamato sempre « il maggiore » senz'altro nome, esaurito dalle fatiche della guerra, ha ottenuto un mese di licenza. Egli è un vecchio militare che per la divisa e i gradi ha rinunciato a farsi una famiglia, quindi solo, ed ha deciso di andare a trascorrere la sua licenza proprio lì, in quel villaggio in cui abitano i genitori del suo subordinato. Per i Tot l'annuncio è più di una tempesta. Da una parte sono felici di poter ospitare qualcuno (anche se è un alto ufficiale e loro, lo sanno bene, ne avranno infinita soggezione) con cui parlare del loro figlio; dall'altra sono preoccupati di fare in modo che all'ospite non manchi nulla, che egli trovi un'accoglienza soddisfacente. Il loro figlio

ha scritto: « Ricordatevi, cari genitori, che in guerra la vita di uno come me, di un soldato semplice, può dipendere, e tante volte dipende, dall'umore o dalla maggiore o minore simpatia che verso di lui nutre un suo superiore ».

Il vecchio Tot, il patriarca amato e rispettato non solo dalla famiglia ma dall'intero villaggio, è un poco il capo dei preparativi per il ricevimento. Anch'egli ha fatto il soldato e, quindi, sa come si trattano i superiori. La moglie, le figlie, il parentado sono investiti dalla stessa ansia. L'intero villaggio partecipa a quella che appare come l'incredibile fortuna dei Tot di poter avere in casa addirittura un maggiore e non tanto questo quanto l'ufficiale da cui dipendono la vita o la morte del loro figlio. E il maggiore arriva. E' un ometto tozzo, collerico, che urla sempre come sempre vivesse nella caserma o in una trincea, che considera tutti suoi subordinati, che ha della disciplina una concezione disumana e la applica in qualsiasi momento, senza tener conto dei sentimenti degli altri. Anzi, egli ignora, con i propri, anche gli altri sentimenti. Ha il petto coperto di medaglie perché è un eroe ed è un eroe proprio perché la guerra è così brutale e disumana che solo chi rassomiglia ad essa può esserne chierico. Fino ad allora i Tot erano vissuti come una famiglia tra le tante e non solo ungheresi: una famiglia i cui membri sono legati da vincoli di affetto, di tolleranza reciproca, di devozione. L'autorità degli anziani nei Tot è sempre stata accettata come fatto naturale perché gli anziani sanno l'epoca delle semine, possono riconoscere dal colore delle nuvole o da quello del cielo al tramonto se vi sarà pioggia o bel tempo. Gli anziani, poi, hanno dentro se stessi l'esperienza necessaria a comprendere i giovani. Con l'arrivo del maggiore il mondo dei Tot salta in aria. Il maggiore non riconosce altra autorità se non quella conferita dai gradi cuciti alle maniche delle divise, altro sentimento che non sia quello dell'obbedienza, altro padrone che se stesso. Egli impone via via la propria disciplina scandinava, con una ferocia inconsapevole, tradizioni più che secolari e che non tanto si misurano nel tempo quanto nelle coscienze. Orkeny si abbandona in questa parte della sua opera teatrale con un suo personale genio del grottesco, che provoca e nel contempo frena il riso. Sulla scena si susseguono le situazioni più paradossali: la sveglia al mattino col suono di una vecchia tromba, il maggiore che passa in rivista la famiglia schierata, la partenza per i campi a passo di

marcia, ecc., e il pubblico di tanto in tanto scoppia in un'irrefrenabile risata che, però, dura ben poco. Ma perché i Tot non si ribellano? Perché a questo punto non cacciano via l'intruso? Non possono farlo. Egli è il superiore del loro figlio e da lui dipendono la sua vita e la sua morte. Aspettiamo, dice il patriarca, facciamo tutto ciò che egli vuole, il mese passerà e nostro figlio non dovrà vergognarsi di noi. Lo avremo aiutato come avremo potuto. E' la vita di nostro figlio che conta. Ma, intanto, la presenza del maggiore non ha soltanto rivoluzionato fino in fondo le abitudini della famiglia, non ha soltanto avvilito e umiliato il patriarca agli occhi dei figli, dei nipoti e del villaggio; non ha soltanto messo in ridicolo i Tot dinanzi a tutti, ma la sua presenza eccita nei membri della famiglia reazioni diverse che un poco alla volta diversificano e isolano l'uno dall'altro i membri stessi. Ognuno si va scoprendo diverso da come si era giudicato e giudica anche gli altri in modo differente. Anche per sottolineare questi mutamenti Orkeny si serve del grottesco e, stavolta, provoca il pubblico apertamente a ridere. Dietro le grandi risate che salgono dalla sala egli prepara il colpo di scena: il figlio dei Tot è morto in un'azione di guerra pochi giorni dopo la partenza del maggiore. Il postino del villaggio non ha avuto la forza di recapitare ai Tot l'annuncio del Ministero della guerra. Egli è un lontano parente dei Tot e amava il ragazzo morto come fosse un proprio figlio. Ancora un giorno di illusione, egli dice a se stesso, ancora un giorno di illusione per la madre del ragazzo morto. La commedia finisce qui. Con il maggiore che urla, la famiglia sull'attenti pronta ad obbedire ad ogni sia pure assurdo ordine dell'uomo che ha nelle mani la vita o la morte del loro figlio, e il postino, chiuso nella sua casa, che conosce l'amara, crudele verità. In quale altro modo poteva finire se non in questo? Orkeny non ama, e anche le sue passate produzioni lo provano, le soluzioni facili. Con *I Tot* egli ha affrontato un problema che non è soltanto quello della guerra. Il maggiore avrebbe anche potuto essere un funzionario del governo o del partito giunto nel villaggio con la sua straordinaria concezione del mondo e dei rapporti tra gli uomini. Con o senza guerra in un qualsiasi villaggio dell'Ungheria e del mondo può arrivare un simile personaggio. E non importa quale sistema sociale gli abbia conferito il diritto di vita o di morte. Orkeny ha scelto la guerra come tempo della sua azione scenica in modo da poter portare fino all'assurdo la sua storia. O meglio per poterla scoprire e investi-

gare fino in fondo senza preoccupazioni di attualità. Oggi — e ci riferiamo specificatamente ad un villaggio ungherese — un « maggiore », del tipo descritto da Orkeny, non avrebbe vita lunga; ma anche quei pochi giorni del suo disumano potere farebbero del male. Come fa male, anche se ha breve esistenza, un despota ovunque e comunque si presenti. E' sotto questo profilo che *I Tot* scavano molto più profondamente di una satira politica o di costume: diremmo che arrivano al fondo della coscienza umana quando dinanzi ad essa si apre, concreta e ineluttabile, una scelta vitale. Diciamo pure che mai piccoli ras e funzionari di provincia — e non solo socialisti — sono stati messi atrocemente alla berlina come in questa commedia di Orkeny. Ci riferiamo al teatro ungherese, ma il discorso può essere ampliato appunto perché, come più sopra avvertivamo, ad un certo momento non conta più chi conferisce l'autorità ma come questa autorità viene usata. E' il problema dell'uomo che conta e, secondo noi, bene hanno scritto quei critici magiari i quali hanno indicato in Orkeny un « umanista » moderno ma umanista nel significato letterale della parola. Qualcuno gli ha rimproverato di non avere dato una soluzione al suo dramma, o meglio ancora, tragicommedia. Inspiegabile critica. E' vero che la guerra è finita da più di vent'anni ma quanti e quanti maggiori, in divisa o in borghese, sono disseminati nel mondo, fisicamente o no, non importa, presenti in migliaia e milioni di famiglie come quella dei Tot? Quest'opera di Orkeny è in scena da sei settimane al Teatro Thalia. Zoltan Latinovics (il maggiore), Attila Nagy (il vecchio Tot), Margit Dayka (la moglie) e gli altri attori ogni sera riscuotono la loro parte di applausi assieme al regista Karoly Kazimir. *Totek*, questo è il titolo originale dell'opera, compare su tutti i manifesti di Budapest. Con questo lavoro teatrale, possiamo dire concludendo, la società ungherese approfondisce e allarga il discorso critico e autocritico che da più di un decennio ormai va facendo con se stessa. E' un discorso coraggioso, tanto coraggioso, che non sappiamo in quanti paesi occidentali potrebbe essere fatto con la brutale franchezza con cui ogni sera viene ripetuto sulla scena del « Thalia » di fronte ad una sala grematissima. Eppure da questo discorso anche qualcuno dei paesi occidentali avrebbe da apprendere: se non altro, a riconoscere ed identificare senza ipocrisie i « maggiori » che allevano, consapevoli e no.

A. G. PARODI

Budapest, maggio 1967

■ Un vivissimo successo sta ottenendo a Brema la commedia di due autori venticinquenni che ha a protagonisti due italiani di nome Pirelli, che si fanno paracadutare su New York, in una ipotetica ed assurda guerra tra la piccola Italia e gli Stati Uniti.

■ Carl Zuckmayer, da poche settimane cittadino svizzero, a settanta anni ha rielaborato il suo famoso « Il generale del diavolo » formando uno spettacolo di tre ore e mezzo.

Cesare Pirelli jagt Donald Duck (« Cesare Pirelli va a caccia di Donald Duck »). E' questo il titolo di una tragicommedia in chiave pop-burlesca che sta ottenendo un clamoroso successo al Theater am Goethe-platz di Brema.

I due autori, Hartmut Gehrke di venticinque anni e Wieland Heitmüller di ventisei, sono partiti dalla lettura del copione *I carabinieri* di Beniamino Joppolo (morto cinquantasettenne, nel 1963, a Parigi) per giungere ai risultati che hanno entusiasmato la platea e i critici tedeschi.

Due siciliani, Cesare e Bertone Pirelli, vanno in guerra, un assurdo conflitto fra l'Italia e gli Stati Uniti, e si fanno paracadutare su New York. L'azione bellica che deriva dal temerario lancio si tiene in bilico fra il dramma e la farsa ricorrendo agli ingredienti della pellicola da Far-West: segretarie dell'ONU, sguinzagliate dalle emozioni dell'allarme come « girls » di un musical, le solite scritte al neon di Broadway, gigantesche insegne pubblicitarie, scontri armati e torture.

I Pirelli sono partiti convinti di poter impossessarsi, dopo la vagheggiata vittoria, l'uno della ditta « Coca-Cola » e l'altro delle industrie Ford. In realtà torneranno a casa senza aver raccolto gli allori sperati e saranno uccisi dai carabinieri.

I giovanissimi autori negano che le reminiscenze del fascismo e della sua disfatta abbiano ispirato in qualche modo il loro copione. Il fatto stesso che il testo, secondo le dichiarazioni di Gehrke, sia stato completato durante le prove, attraverso un « dialogo spontaneo registrato su nastro », fa pensare che l'opera non abbia mai avuto le pretese della rievocazione storica, e tanto meno del documentario, ma sia scaturita da un innato estro inventivo.

Se un richiamo alla realtà esiste — hanno spiegato gli autori dopo la prima — bisogna andare a cercarlo nelle vicende del Vietnam. Cesare e Bertone Pirelli appaiono, infatti, come una strana specie di marziani agli americani che se li vedono piovare addosso; e c'è da presumere che analoghi sentimenti siano provati dagli abi-

tanti di un villaggio vietnamita alla vista dei « marines » americani.

Favoriti dalla sorpresa che il loro arrivo a New York ha generato, i due « invasori » riescono ad impadronirsi dell'edificio dell'ONU; e poi, maturando napoleonici piani di avanzata, si propongono di occupare anche Hollywood. Alla fine vengono presi a legnate e ricatapultati oltreoceano. Torneranno l'uno azzoppato e l'altro privo di un occhio.

Le uniformi dei due « paras » sono le stesse dei paracadutisti della Bundeswehr; il fragore delle armi fa da commento musicale alla vicenda, inducendo gli spettatori che ne abbiano voglia a servirsi di fucili caricati a salve per eseguire gli ordini di « fuoco » collettivo.

« Il nostro testo », ha detto Gehrke ai più ostinati indagatori delle sue intenzioni, « non vuole essere né pacifista né fascista ». Omesse queste due definizioni, ognuno è libero di giudicarlo come voglia. La colossale insegna della Coca-Cola usata da fondale a Brema proveniva dall'Ohio; alcune proiezioni Dia completavano le amenità dello spettacolo.

Mentre Brema decreta successo al fantastico conflitto fra Cesare Pirelli e il Paperino di Walt Disney, Francoforte continua a tributare quotidiane ovazioni alla nuova stesura di *Des Teufels General* (« Il generale del diavolo ») del settantenne Carl Zuckmayer, che nella scorsa settimana ha preso la cittadinanza svizzera. Il lungo spettacolo (tre ore e mezzo) ci riporta alla Berlino del 1941, sul finire dell'autunno. All'euforia dei primi successi riportati dalle truppe hitleriane è subentrata qualche cocente delusione sul fronte orientale ma i fedelissimi del partito continuano a non avere dubbi sulla vittoria finale.

Isolato fra i suoi compagni d'armi, il generale dell'aviazione Harras ha idee molto chiare circa le prospettive della guerra e l'incombere della catastrofe. Combattere è il suo mestiere, come dimostrano le numerose decorazioni che ha raccolto; un mestiere che non gli impedisce di valutare gli errori e le mostruosità del regime, contro il quale egli impreca liberamente, dovunque si trovi, incurante che i nazisti lo abbiano registrato fra i sospetti di disfattismo.

L'affresco della Berlino che si dibatte fra le vampate degli attivisti hitleriani e la rassegnata attesa di quanti hanno già sentore che il baratro è vicino ha trovato sulle scene dello « Schauspiel » interpreti di eccezionale bravura.

Hannsgeorg Laubenthal, che impersona il generale, può avvalersi di una costituzione fisica

perfettamente adeguata al ruolo: alto e robusto, ha il volto e l'incendere dell'uomo di azione abituato a sfidare quotidianamente la morte ma incline alla generosità fino alla debolezza e non insensibile ai passatempi goderecci, una buona bottiglia e una bella donna.

Intorno a lui ruotano, come in un caleidoscopio, i più giovani ufficiali pronti ad eseguire i suoi comandi, una cantante d'operetta che è stata sua amica di gioventù e la nipote di lei, abbinata dal fascino dell'uomo maturo. Non mancano il gerarchetto nazista, la ragazza che è pronta a sacrificare il suo amore alla volontà del « fuehrer », gli agenti del controspionaggio, le S.S.

Il generale Harras finirà impigliato negli ingranaggi di una congiura alla quale è estraneo. Alcune cellule di sabotatori hanno provocato la caduta di aerei dell'aviazione militare tedesca durante prove di collaudo. Incaricato di scoprire i responsabili, per dimostrare la sua « lealtà » verso il partito, l'inquisitore li smaschera ma al termine di una tormentosa analisi introspettiva, decide di non denunciarli. Pagherà, quindi, di persona. I nazisti lo abbattano camuffando la sua uccisione con la formula dell'incidente avvenuto durante il servizio. Al caduto verranno tributate onoranze funebri a spese dello Stato.

Il protagonista del dramma di Zuckmayer non è l'antinazista attivo, determinato cioè ad abbattere la tirannide come lo furono gli organizzatori del fallito attentato contro Hitler avvenuto nel luglio del 1944. Egli dimostra coraggio irridendo alla dittatura al cospetto dei più fedeli seguaci del regime, ma non si sottrae alla partecipazione attiva alle imprese belliche. E', insomma, un « resistente » sui generis, ben consapevole di essere diventato uno strumento del Male e ansioso di assistere alla vittoria delle forze del diritto, che travolgeranno anche lui. La ribellione di Harras è sterile e perciò masochistica; in questi termini va interpretata la solidarietà del pubblico tedesco per il complesso personaggio, nel quale molti cinquantenni si riconoscono, e non importa sapere quali mansioni essi avessero svolto durante gli anni della guerra, se fossero al fronte, nelle industrie o addirittura guardiani di Lager.

L'autore avverte, nelle sue annotazioni, di aver voluto scrivere un pezzo di teatro « per la Germania ». La prima stesura del dramma fu da lui iniziata nel 1942, mentre risiedeva negli Stati Uniti, dove era emigrato fortunatamente.

Lo spunto gli fu dato da una notizia letta in un giornale americano: un ufficiale dell'aviazione del terzo Reich, Ernst Udet, secondo le informazioni diffuse dal quartier generale berlinese, era caduto mentre collaudava una nuova arma e il regime aveva ordinato una cerimonia funebre solenne, a spese dello Stato. Zuckmayer aveva conosciuto personalmente Udet. Si erano incontrati per l'ultima volta a Berlino nel 1936. L'ufficiale aveva detto allo scrittore: « Scuoti la polvere di questo paese dalle tue scarpe e vattene via, senza più tornare indietro. Qui non esiste più il rispetto della persona umana ». Zuckmayer aveva replicato: « E tu? ». « Io », aveva risposto Udet, « sono impigliato nelle maglie dell'aviazione e non saprei districarmene. Ma un giorno il diavolo mi tirerà fuori ».

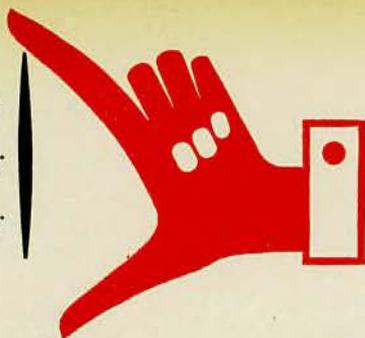
Per la stesura del primo atto, che è forse il migliore, l'autore impiegò tre settimane; per il resto gli occorsero altri due anni. A distanza di venticinque anni, Zuckmayer ha però avvertito il bisogno di riscrivere una parte del copione, per « chiarire » che il suo protagonista non condivideva le azioni di sabotaggio destinate a colpire gli innocenti. Il sacrificio fu compiuto dal generale Harras nell'assoluta certezza che le persone da lui coperte avessero sbagliato, perché l'unica congiura valida avrebbe dovuto puntare contro Hitler.

Lo scrittore, tornato in Germania negli anni 1947 e 1948, quando *Il generale del diavolo* fu presentato per la prima volta sulle scene, rimase colpito dalle obiezioni che molti giovani spettatori formularono discutendo con lui circa la validità del personaggio centrale del dramma. Appariva evidente che la generosità, e soprattutto l'umanità, di Harras mal si conciliasse con la codardia di un sabotaggio destinato a causare la morte dei suoi subalterni. Nella nuova stesura, il generale accusa i congiurati di avere sbagliato tutto, perché bisognava « colpire la radice », cioè il dittatore stesso.

Sul palcoscenico di Francoforte è distesa a mezz'aria una grossa croce uncinata, sotto la quale si muovono gli attori. Il pubblico non manifesta reazioni al cospetto dei simboli del regime nazista ma la platea ribolle a metà del secondo atto quando lo straziante ululato delle sirene dà l'allarme aereo e comincia a tuonare un bombardamento registrato su nastro. Quando il sipario cala gli spettatori rimangono come impietriti per un paio di minuti, oppressi da uno choc collettivo che solo lentamente si scioglie nell'applauso.

Luigi Forni

Bonn, maggio 1967



LA CHIACCHIERA DI MORAVIA

Abbiamo ascoltato, al teatro Carignano di Torino, nel corso delle consuete « conferenze » di questa Stagione, per l'Associazione Culturale Italiana, Alberto Moravia, scrittore. Lo vedevamo per la prima volta di persona ed il suo parlare in pubblico ci era quindi del tutto nuovo. Ha il tono apodittico di colui che non ha alcun dubbio su ciò che dice. Ha revisionato tre secoli di teatro da Molière a Beckett, con la perentorietà ed il tono di colui che parla a gente che non ha la più piccola conoscenza del teatro. Ed invece eravamo quasi tutti teatrali, e ci si cercava con gli occhi, in continue interrogazioni. Riferendosi al filosofo tedesco Heidegger, Moravia ha detto che la « chiacchiera » (titolo della conversazione: La chiacchiera a teatro) « non è un mezzo di comunicazione, ma una maniera di essere: ciò che si dice con la chiacchiera non conta, conta semplicemente il fenomeno in sé, come modo di far consistere la personalità ». A rifletterci sembra uno scherzo e forse lo è, ma Moravia che ora è molto svenevole quanto interessato con Talia, dopo averla pubblicamente dileggiata, è risaputo, sembrava proprio convinto. Egli oppone alla chiacchiera il testo dialettico e ci fa entrare tutta l'opera di Molière, Goldoni e Cecov, e di quest'ultimo dice « teatro della chiacchiera simbolica ». Chiarendo che il personaggio più importante di questo autore è quello che tace. Gesù, siamo ancora a questo punto, per una faccenda tanto antica e risolta, diventata luogo comune. Affermare oggi che il silenzio cecoviano conta più delle parole significa non essersi accorti di nulla nelle faccende cecoviane-teatrali, di questi ultimi ma recentissimi tempi. Da Visconti ad Enriquez.

In Shakespeare, afferma, « la chiacchiera era confinata nel fondo, riservata ai personaggi marginali. Amleto non chiacchiera mai. Fa del teatro dialettico ». Perché è nel teatro dialettico soltanto che Moravia crede, quello che obbliga lo spettatore a discutere, che trova in Pirandello il suo maestro. Certo che con Pirandello rinasce il teatro di pensiero, ma ciò non esclude — come ha escluso Moravia, senza il pur minimo accenno — Shaw, Ibsen e Strindberg. Ha però ricordato Genet, Sartre, Brecht e Weiss, come autori nella scia di Pirandello, ciascuno con un proprio stile, s'intende, affermando che se « Pirandello partì dal naturalismo di marca ottocentesca; Brecht si è ispirato in qualche modo al teatro cinese; Sartre e Genet vi hanno introdotto influenze diverse. Beckett, per Moravia, è autore adulterio nei confronti del pubblico, un vero ottimista sperimentale per il quale il mondo e il suo destino non contano, ma la letteratura. Ma Lionel Abel, critico americano, non ha scritto che tutti i drammi di Beckett sono degli apologhi? Ma sono soltanto letteratura « Aspettando Godot » e « Fine di partita »? A noi è sembrato che la chiacchierata di Moravia fosse alquanto disordinata, quasi impreparata; di preciso c'era la sua sicurezza. Alla fine, proprio un vero « per finire »: parlando Moravia degli esperimenti teatrali di Carmelo Bene, ha detto di considerare costui come « uno degli attori di maggiore rilievo non solo nazionale ». In principio aveva dichiarato di aver accettato di tenere la conferenza per « propagandare il teatro, visto che oggi ne ha più bisogno

che mai ». Il teatro, di propaganda, ne ha fin troppa; ad esso occorre soltanto un po' di simpatia come abbiamo già spiegato più volte, ed ora aggiungeremo, un po' meno chiacchiere.



Centenario di Pirandello

Il centenario della nascita di Luigi Pirandello è stato commemorato a Roma dal dottor Giuseppe Padellaro, nella Casa Argentina. La complessa personalità di Pirandello, il suo pensiero, la sua arte sono stati criticamente esaminati dal Padellaro, che non ha mancato di ricordare episodi significativi della vita dell'artista, strettamente collegati con la sua visione del mondo, come la redazione delle ultime volontà: « Sia lasciata passare in silenzio la mia morte. Agli amici, ai nemici preghiera non che di non parlarne sui giornali, di non farne pur cenno ». Giuseppe Padellaro ha particolarmente posto l'accento sulla disperata solitudine di Pirandello, sulla sua visione della vita come tragedia e in definitiva sulla sua attualità. « L'opera di Luigi Pirandello — ha detto — pur rappresentando una condizione eterna dell'uomo, è attuale: essa rispecchia una tragedia particolarmente viva e presente nel nostro tempo. Mai come oggi l'individuo ha subito tanta pena e tanto dolore, affrontando tante umiliazioni e tante torture, è stato così apertamente esposto al giudizio degli altri, violato nella sua interiorità e mortificato nella sua intimità ». Facendo quindi proprio un giudizio espresso nel 1961 dal Ginestrier, secondo il quale la commedia Sei personaggi in cerca di autore contiene « il germe di tutte le idee valide nel teatro moderno », l'oratore ha constatato che sono stati necessari più di quarant'anni per riconoscere

che tutto il teatro moderno nasce da Pirandello.

Il dottor Giuseppe Padellaro, siciliano, è da oltre trent'anni al servizio dello Stato nella Pubblica Amministrazione, direttore generale per le informazioni e la proprietà letteraria, artistica e scientifica della Presidenza del Consiglio.

La sala era gremita di uomini di cultura, di uomini politici e di personalità, tra cui il presidente della Corte Costituzionale, Ambrosini, l'onorevole Salizzoni, sottosegretario alla Presidenza, l'onorevole Umberto Delle Fave e il presidente della federazione della stampa, Missiroli.

Gli amanti

Al Teatro Duse di Genova, la Compagnia Proclemer-Albertazzi ha rappresentato - il 6 aprile 1967 - la commedia di Brunello Rondi: « Gli amanti » - Regia dello stesso autore.

Gli amanti, di Brunello Rondi, è il dramma più disperato che sia giunto alle nostre scene da un bel po' di anni a oggi. Di drammi e quindi di creature disperate, in scena ne sono apparse tante altre, ma la disperazione di questa creatura, di fronte ad una catarsi che ha una scadenza tremendamente irrevocabile, è spaventosa per lucidità, per violenza di reazione, per l'ostinatezza quasi ottusa nel volersi precludere ogni speranza, ogni conforto, ogni spiraglio di luce; perché questa è la disperazione del nostro tempo. Arriverà, per questa Giulia che conosciamo alle soglie della morte, una fine certamente più raccolta nella composta remissività di una mente, di una carne, di un cuore placati dai mezzi che la scienza offre, come ultimo ed estremo soccorso di clinica pietà, a chi è stato unto dal tremendo male che non perdona; ma la remissione e la compostezza di Giulia parlata dalla morfina somiglieranno a quella Giulia che conosciamo fisicamente, come un'ombra somiglia alla persona o all'oggetto che la proietta.

A noi, che della disperazione di Giulia abbiamo ascoltato — quasi tremando — l'urlo più disumano, non rimarrà che il ricordo di una creatura umana trascinandosi, come una belva ferita, nel fondo del suo covo primordiale: la caverna.

Abbiamo voluto, prima di rendere conto del dramma in sé,

come opera teatrale, toglierci dal petto l'affanno che vi si è annidato, prima nel leggere il testo, poi nel conoscerne, passo a passo, la materiale proiezione scenica. Siamo rimasti dubbiosi (un dubbio lieve, ma esistente) sulla validità totale dell'opera, per l'esperienza che ci ha tante volte offerto la sempre misteriosa trasposizione della parola scritta in carne pulsante, dalla pagina orizzontale alla figura verticale. Ma sono bastate poche battute, pronunciate da Giulia e Valerio, isolati dal resto del mondo, concentrati in un'esperienza spaventosamente semplice e crudele, per rassicurarci: della disperazione di cui è imbevuto fino al midollo questo dramma, neppure un'ombra si sarebbe sperduta. Là, dietro la quarta parete, tutto si sarebbe coagulato nel sangue, nel gesto, nel grido, nella parola; tutto vivo, alle soglie di un estremo traguardo.

Ora dovremo anche dire delle intenzioni espresse da Brunello Rondi; leggere, o rileggere, le sue « spiegazioni »; non ne siamo capaci. Quando avvertiamo da noi stessi (presunzione? comunicativa pronta, risoluta, mediana dell'autore?) ciò che riteniamo sia scaturito dalla mente di un uomo fatto a nostra immagine e somiglianza, delle sue « spiegazioni » siamo piuttosto portati a diffidare. Nessuno (è vecchio motivo) conosce a sufficienza se stesso, quindi neppure l'intimo delle crea-

ture nate nel travaglio della creazione. Ascoltiamole, queste creature, senza neppure l'intermediario più diretto, più carnale. Esse, se vive, ci diranno tutto, attraverso il loro patire. Una donna, ancora giovine e bella, forse di nascita borghese, ma andata sposa ad un principe, e da lui divisa, conosce esattamente quanto l'attende, a pochi passi, sul cammino della vita: la Morte. Ha un male senza scampo, annidato nella bianca polpa di una spalla. Ha, freddamente, saputo e conosciuto il traguardo del suo male. Tra quindici giorni, al massimo, la carne sarà agguantata dalla belva, e solo la morfina, sconvolgendo ogni senso fisico, le sarà compagna. Prima che la mente e i sensi vengano scardinati dai pietosi stupefacenti, Giulia chiede alla vita avarissima un dono: quindici giorni « terrestri », quindici parentesi, l'una all'altra concatenate, di bene esclusivamente materiale. Non vuole altro. Non sa chiedere altro. Non sa neppure congiungere le mani e volgere lo sguardo in alto. Non crede. Epperò vuole una consolazione estremamente garantita dal più semplice e materiale dei gesti. Null'altro. Nella solitudine dell'alta montagna, in una baita che è soltanto una forzata caricatura di ogni addobbo moderno, Giulia, accanto a Valerio, un giornalista che è stato prescelto quale compagno dell'incredibile soggiorno, tenta di aprire e chiudere, nel più redditizio dei modi e dei tempi, la sua « vacanza » prima dell'inizio del grande viaggio. E tutto fallisce. Non v'è gesto, non v'è parola, non v'è ragionamento, o respiro, o battito dei cuori, che miseramente non ricada inerte su chi lo ha emesso, compiuto, invocato. Lunghi, eterni, inverosimilmente vuoti, quindici giorni in una solitudine che, snervata dagli immediati richiami umani, si colma di echi,

si elettrizza di memorie, si riempie dei suoni che la natura inconsapevole offre. La vita appare sotto le sembianze di una giovane e procace e muta contadina straniera; gli alberi abbattuti dai boscaioli risuonano macabri dei colpi delle accette, come i ciliegi di Cecov; un ferito, precipitato da una croda, forse morirà nel fondovalle, per la ostinazione di Giulia a non volerlo ospitare nelle baita; perfino un cane (e qui l'episodio è di un'amarezza che schianta il cuore) rifiuta il calore della mano della donna che vorrebbe, ancora, offrire un palpito della sua carne già intaccata, ad un qualsiasi essere vivente.

Non servono, a riempire i vuoti che sempre più inondano le ore e i minuti della naufraga, né i giochi infantili, né le provocate risse amorose, né i gesti senza senso compiuti come li compiono i ragazzi alle soglie della vita; nulla si condensa in una larva di consolazione.

I due amanti decidono di troncare il loro povero esperimento; ripartiranno per le loro case, rientreranno nelle loro fredde larve. Ma nell'istante stesso dell'ultimo saluto, una rivelazione inaudita, incredibile. E qui, non vogliamo togliere al lettore del testo (che verrà pubblicato prossimamente in « Il Dramma »), né allo spettatore, la veemente sorpresa che non è il fatidico « colpo di scena », ma che conclude amaramente la vicenda in una catarsi d'alta potenza drammatica.

Un dramma con un'ossatura e un clima da teatro greco. Scarne le parole, anche se i due personaggi sono soli in scena e quindi le battute sono tutte per loro; ma sotto le parole, il gran patire che affiora, e che la carne e lo spirito alimentano senza sosta.

Tutto nasce e muore nel tremendo gioco di un dialogare che scatta dalle creature e si al-

larga come una sinistra nube atomica sui loro destini. Mai un dramma disperato come questo avrebbe potuto scaturire dalla mente di un poeta, prima di questi tempi nostri, così sinistri, così gonfi di una squalida attesa. Questo è veramente il dramma del nostro tempo, espresso con grande coraggio, senza speculazioni, senza la perfidia di un falso richiamo. Più e meglio di tante opere moderne, gettate sul crudo lastrico del nostro tempo, questa di Rondi affascina, soggioga, ammonisce. Forse, ascoltarla e capirla può essere un bene consolatore per tutti.

Il dramma è stato scritto per Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi. Nella prefazione a *Gli amanti*, Rondi dice: « Ho trovato in Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi gli attori che portavano già in sé da prima la voglia e la capacità di illuminare per gli altri le istanze di musica nuova di un testo ».

Le teorie musicali di *Gli amanti* (altre ve ne sono, sempre nella presentazione) non le abbiamo capite: come algebra, ne siamo totalmente negativi. Ma che la coppia Proclemer-Albertazzi fosse lo stampo ideale di Giulia e Valerio, questo sì, è chiaro come il sole. Due interpretazioni che si collocano stupendamente sul cammino di questi « furibondi » di teatro, due esseri impastati lievitati di teatro. Non facciamo cronaca, qui. Ma il lettore un po' attento, « leggendo » i personaggi di Giulia

e Valerio, sentirà che le battute, i dialoghi, le parole, hanno già le voci, il timbro, la forma esteriore e la profondità interiore, di Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi. E i due attori hanno dato tutto, in Giulia e Valerio. Come se nulla, proprio nulla, dovesse più appartenere a loro stessi, creature anche fuori del mondo della scena. E anche quest'atto di donazione, bello, grande, raro, ha contribuito a creare il clima del grosso successo.

Enrico Bassano

Se il teatro italiano non fosse, nei confronti degli autori, continuamente offeso e soffocato, ma vivessimo come nei primi trent'anni del Secolo, tra una fioritura di autori non misconosciuti ma sollecitati, rispettati, rappresentati, Brunello Rondi sarebbe sul piano di un Marco Praga della nostra epoca — il riferimento ha significato soltanto come notorietà — e non avrebbe bisogno tutte le volte che rappresenta una commedia nuova di essere riproposto e ripresentato.

La commedia Gli amanti è opera di alto valore che la critica del nostro Enrico Bassano pone in piena luce, come merita. Il lettore la leggerà in uno dei nostri prossimi fascicoli, ed avremmo potuto pubblicarla anche subito ma lo abbiamo fatto volontariamente per non togliere allo spettatore, nei primi mesi di rappresentazione da parte della Compagnia Proclemer-Albertazzi, la « sorpresa », come si dice, che Bassano giudica « veemente » precisando tuttavia non trattarsi del « fatidico colpo di scena », ma una conclusione di alta potenza drammatica. Di Brunello Rondi abbiamo pubblicato, nel fascicolo del marzo 1966, la commedia La camera degli ospiti facendo precedere la stessa da una nota personale ed artistica esauriente e necessaria per il lettore.

Un equilibrio delicato

Dopo un rodaggio a Ferrara, Modena, Padova, una formazione artistica espressamente riunita dal regista Franco Zeffirelli, con Rina Morelli, Sarah Ferrati e Paolo Stoppa, ha rappresentato al Teatro Duse di Genova, il 18 aprile 1967, la commedia di Edward Albee: « Un equilibrio delicato ».

Sarà fortunato, questo Edward Franklin Albee? A trentanove anni appena appena suonati, con un « curriculum » di cinque atti unici, due libretti d'opera (in un atto), due commedie ridotte

da altrui romanzi, e quattro lavori in tre atti (di cui due « caduti »), s'è combinato una casa (cinque stanze) al sibaritico Greenwich Village di New York, una « home » campagnola a Long

Island con un prato, una figura sdraiata di Henry Moore (quello che fa anche le statue con un buco e la pietra o il marmo intorno), e il mare. Il mare non è tutto di sua proprietà, ma è sempre capitale liquido, di ottimo reddito. In più, Edward è alto 1 metro e 77, è sottile, ha gli occhi verdi e i capelli castano scuri. Anche gli occhi verdi; sarà fortunato, questo Albee?

Non scherziamo, per niente. Abbiamo trovato queste notizie « in cauda » al bellissimo libretto offertoci a teatro, pubblicato a cura di Ludovica Ripa di Meana, impaginato da Salaroli e Piludu, e contenente svariate fotografie di Edward Albee: con la penna fra le dita mentre scrive, con un gran piatto di frutta strana sotto il naso e lo sguardo perduto lontano lontano, e di profilo con occhi a mandorla socchiusi, e di prospetto con la sigaretta pendente dal labbro inferiore, e seduto su una sdraia di paglia con in grembo un canino bianco che somiglia (mille scuse) a Bette Davis. Nell'aulico libretto vi sono anche raccolte storiche frasi maieuticate da scrittori di Albee; eccone una: « L'ideale sarebbe che tutti i critici teatrali venissero sottoposti ogni anno a una rielezione da parte degli autori e degli attori ». Questa frase da « affissione » è del 1965. Il contenuto è lapalissiano. Noi siamo, personalmente, e senz'ombra di burletta, della stesa opinione. E attendiamo gli sviluppi di questa proposta. Dopo di che, accettata che sia, e sbuffati tutti in blocco (difficile altra soluzione) chiederemo al simpatico Edward Albee se saremo ospiti, come disoccupati, nella sua casa di Greenwich Village o nella « home » di Long Island; « Thank-you »!

Sistemati come critici, vorremmo esporre anche noi un piccolo « quiz », e stavolta al riguardo degli autori italiani. Se un autore italiano avesse nel cassetto

della scrivania bell'e pronta all'uso, una commedia dello stampo e della stesura di *A Delicate Balance*, credete che un regista della statura di Franco Zeffirelli, e tre artisti del valore extra quali Rina Morelli, Sarah Ferrati e Paolo Stoppa, si sarebbero offerti, senza il minimo indugio, di realizzarla? C'è davvero chi ci crede? « Please »!

Con la commedia *Chi ha paura di Virginia Woolf*, Albee, in molte parti del mondo, s'ebbe un grosso successo, a teatro e al cinema; ma con questo *Equilibrio delicato* il grande « exploit » della *Woolf* non è stato eguagliato. Il corrispondente di questa rivista da New York ha scritto nel fascicolo scorso ed in questo di aprile, mentre scriviamo, che la commedia in questione, oltre che discussa, è stata tolta dal cartellone, a Broadway, dopo poche settimane; tanto poche, che già non se ne parla più. Chiuso. Tra *Virginia Woolf* e *Equilibrio delicato* si nota facilmente un evidente calo di tesura drammatica, e si scoprono con una certa facilità le batterie di questo autore che s'è posto da troppo tempo ormai sulla scia di un Tennessee Williams, non tanto per la tecnica dei testi quanto per l'uso della tematica impegnata.

In *Equilibrio delicato* è prospettato un quadro di ambiente familiare; due coniugi, ancora relativamente giovani, trascorrono un'esistenza grigia, convenzionale, costellata d'improvise e fragorose reazioni, ma poi puntellata dai rattoppi della consuetudine.

Attorno ai due coniugi Agnes e Tobia agiscono, come forze d'urto, una figlia collezionista di divorzi, l'ombra amara di un figlio morto, una rispettiva sorella e cognata debitamente impregnata d'alcole da mane a sera, e una coppia di amici, marito e moglie, che cercano, in-

credibilmente, un antidoto sotto il letto amicale, alla loro non meglio identificata « paura ».

L'impianto della commedia è tutto qui. E' affidato, nello sviluppo, al concorso di elementi che il teatro americano manovra da molto tempo: l'angoscia, la paura della solitudine, la difficile intesa tra individui, il terrore di un oscuro tremendo domani (si fa anche accenno, fuggitivo, al « fungo » atomico). La coesione della famiglia è scardinata da queste forze centrifughe. Ma il tema di Albee non è solo questo: esso punta logicamente su qualcosa di più consistente, cioè sull'allargamento del panorama umano negativo, dall'individuo alla famiglia, da questa alla società, e al mondo, all'universo intero. E il fulcro di un'azione interiore, invisibile ma onnipresente, è quello della possibile resistenza di un equilibrio, debitamente delicato, che le forze avverse minacciano ad ogni istante, con ogni mezzo. E' chiaro che senza questo impegno, la commedia non avrebbe ragione di esistere, ma sono altrettanto reperibili — oltre le intenzioni — una genericità che allontana la convinzione, un impiego di ferri del mestiere ormai consunti, un gioco che s'abbandona alla battuta facile, alle ripetizioni stucchevoli, alla dispersione dei valori umani e poetici. Resta, per l'abilità dell'autore a condurre in porto tre atti gonfi solo di parole, uno spettacolo che diverte, in certi punti attrae, ma che ben difficilmente può convincere.

Vero è che con un gruppo di interpreti del valore di solito eccezionale, e questa volta eccezionalissimo, quali Rina Morelli, Sarah Ferrati e Paolo Stoppa, e si aggiunga un regista qual è Zeffirelli, si può raggiungere facilmente il grosso successo: ed è quanto è avvenuto puntualmente, e quanto avverrà in

seguito. I tre attori, in una gara di bravura, hanno composto personaggi che riescono a far credere alla presenza di sofferenze fonde, a drammi intimi, a scardinate umane, là dove, in sostanza, fa solo gioco una indiscutibile abilità « a teatrarre » di un autore che ha forse vuotato il sacco dei suoi temi.

Altri interpreti di buona resa sono apparsi Daniela Nobili (che sostituisce Fulvia Mammi indisposta), Ernes Zacconi e Giuseppe Pagliarini.

Il « Living Theatre » sempre più sporco

Il « Living Theatre », emanazione spettacolare americana che deambula da tempo sulle scene italiane (è il complesso che a Trieste, per un atto osceno, si ebbe guai troppo facilmente appianati e dimenticati) (1) ha esordito l'11 aprile 1967 al « Genovese » di Genova, con una edizione di *Antigone* di Sofocle rielaborata da Bertolt Brecht.

Non entriamo in merito al testo, inesistente o quasi come forma verbale, con scarse battute in lingua inglese, qualche « didascalia » orale (poche, per fortuna) in un italiano incomprendibile; diremo, e a sommi capi, di quanto è avvenuto in scena.

Mezz'ora — all'inizio — di urli, ronzii, imitazioni di sirene e clacson, gargarismi, starnuti repressi, singulti, e ancora imitazione di galline, ranocchi, ecc.

Per creare il « clima » della tragedia, pare. Il popolo di Tebe, ad un certo punto, si agita, salta in platea, si disperde lungo i passaggi, si rotola in terra (peccato: c'è il tappeto, e alto e soffice, bello sarebbe stato il nudo e freddo pavimento), i giovanotti tebani strisciano tra una fila di poltrone e l'altra, qualcu-

Al centro del plafone sulla scena, la presenza di un enorme paralume stile liberty (ripetuto, come « leitmotiv » grafico, sulle locandine, sui manifesti e sull'aulico programma) e verso il quale volgono spesso lo sguardo lagrimoso le creature sottostanti, non è apparsa troppo chiara; comunque, quando c'è la salute del teatro, cioè il grosso successo, certi chiarimenti non sono necessari: il paralume stile liberty viene dall'America, e basta.

Enrico Bassano

no si appiatta in fondo alla sala, e di là, al buio, ogni tanto urla, ulula, grugnisce, scatta in violenti gargarismi.

Poi s'leva un canto, un coro che ricorda gli « spirituals » dei negri del cotone (ce ne sono tre o quattro, nel gruppo dei venti « attori »), è il momento accettabile di tutto lo spettacolo. Qui, veramente, un clima si forma. Si è quasi tentati di ritornare e rivedere giudizi già espressi.

Ma poi ecco aprirsi un sabba crescente di gesti e di adeguati sospiri: si danza a Tebe mentre il nemico avanza. Come si danza, nel gergo del « Living Theatre », a Tebe? compiendo per circa tre quarti d'ora, senza soste, gesti osceni, di una oscenità chiara, palese, didattica, tutta esposta senz'ombra di dubbio al pubblico che è in sala. Silenzio e attenzione ovunque. Poi qualcuno s'alza dalla poltrona (pagata) e se ne va. Una signora, coraggiosamente, da un palchetto, grida « basta! » e giù, dalla sala, voci giovanili rispondono: « se ne vada! », « vada a casa », e qualcosa ancora.

Non conosciamo l'esito finale di questo « spettacolo ». Segnaliamo lo svolgimento, fino al momento della nostra permanenza in sala. Può darsi che qualcuno,

al finale abbia reagito, ma non crediamo.

Chi dovrebbe intervenire, a nostro preciso avviso, non era in sala; cioè *in servizio*. Dovrebbe esserci invece, per mostrare alla gente che in Genova c'è anche chi non la pensa come gli addetti del « Living Theatre ». La sera dopo, secondo spettacolo, purtroppo: dalle porcherie di *Antigone*, passiamo al terrore di Frankenstein: orripilante rassegna di mostruosità già apparse due anni orsono al Festival della Prosa veneziano.

Si dovrebbe trattare di una caracollata « thrilling » (sensazionale, palpitante) attraverso i « luoghi deputati » della violenza, delle jatture umane, delle catastrofi della specie.

La storia del Frankenstein del romanzo e delle successive edizioni affidate al cinema, non c'entra. I giovanotti del « Living » hanno dato la caccia a tutte quelle violenze che scattano, nel tempo, sulle creature umane, per torturarle, per violentarle, per farle morire di lenta morte.

E si comincia (nello spettacolo) con una lunghissima attesa: sedici persone, accasciate a terra, attendono che si compia la « lievitazione » di una « girl » posta al centro. La ragazza, pure essendo di carne visibilmente tenera, è dura da lievitare: occorre un buon quarto d'ora di meditazione collettiva, marca « yoga ». Poi lievita, cioè balza in piedi e cerca di tagliare la corda. Illusa. I giovanotti attorno la serrano sempre più selvaggiamente, l'agguantano (le urla!) e la chiudono, viva, in una bara (piuttosto vecchia e ammaccata). Dentro la bara, la ragazza continua a urlare, ma sempre un poco più debolmente, si capisce che il lievito non dura. La bara, portata a spalla, seguita da un gruppo di prefiche e di giovanottame, compie il giro di tutta la sala, salmodiando.

(1) N.d.R. - Il pretore li ha assolti in questi giorni. Allora hanno ragione loro, nel nostro divertente Paese.

Al rientro in palcoscenico, scoppia l'uragano collettivo: tra urla bestiali e invocazioni e strilli, assistiamo a una impiccagione, ad una esecuzione con sedia elettrica, ad uno squartamento, ad un strozzamento, ad un garrottamento, e perfino (e qui ci si domanda come mai non si sia ancora pensato ad un serio e deciso intervento) ad una crocifissione e poi alla resurrezione tra canti liturgici. Intanto una voce avverte, in altoparlante « come possiamo mettere fine alla sofferenza umana? ».

Rispondiamo: anche il teatro può servire, eccome e quanto, per mettere fine alla sofferenza umana; ma si chiede un poeta e degli attori autentici. Tutto qui. Lo spettacolo continua con una lunga serie di operazioni chirurgiche, esposte nel volgare dei tempi. Piuttosto schifose. Scuoiamenti, estrazioni di organi interni, trapianto di un cuore (il coro, coscienziosamente e clinicamente, commenta: tic tac tic tac tic tac); e altre quisquiglie, compresa l'estrazione di non sappiamo bene che cosa dalle viscere della ragazza « lievitata » e semi risorta anche lei.

Napoli giorno e notte

Al Teatro Stabile di Roma, il 13 aprile 1967, con la regia di Giuseppe Patroni-Griffi, sono state rappresentate due commedie di Raffaele Viviani - *Tuleto 'e notte* - e - *La musica dei ciechi* - uniti sotto il titolo - *Napoli giorno e notte* -.

Il Teatro Stabile di Roma ha concluso la sua Stagione presentando, con la regia di Giuseppe Patroni-Griffi, uno spettacolo intitolato *Napoli giorno e notte* e costituito degli atti unici di Raffaele Viviani *Tuleto 'e notte* e *La musica dei ciechi*.

La prima delle due eccezionali operette risale al 1918 ed ha origine dalla rielaborazione di personaggi che il Viviani aveva già portati isolatamente sulle scene fin dal 1908.

E' per questo, pur appartenendo al periodo iniziale di attività del commediografo (è preceduta cronologicamente soltanto da

Sentite. In fatto di « thrilling », cioè di sensazione spaventosa, voi giovanotti arrivate con mezzo secolo di ritardo sul « Grand Guignol » di Parigi (fatto anche in Italia da Alfredo Sainati e Bella Starace) e, soprattutto, sui baracconi del Luna Park, quelli della « Donna decapitata », della « Fanciulla con due teste », della sedia elettrica, del ragno con la testa da donna, del Salone Anatomico, del Museo degli Orrori e del Castello delle Streghe.

Siccome è vostra mira sbalordirci con le vostre invenzioni, vi avvertiamo, semplicemente, che avete un ritardo enorme.

In quanto alla messinscena, niente da dire: a giocherelli colorati ce ne avete fatto vedere di tutti i generi. Però ci siamo accorti che dall'enorme quadro dei manometri, delle valvole, delle leve, dei tachimetri, dei termometri, mancava una rotellina. E un'altra ne manca, evidentemente nel vostro cranio, giovanotti. Ma fino a quando in Italia dovremo ancora sopportare questa gente?

Enrico Bassano

'O Vico), una composizione densa e rigorosa, come può esserlo il risultato e la sintesi di una lunga e lenta esperienza. I protagonisti e i parassiti della vita notturna partenopea (venditori ambulanti, prostitute, sfruttatori, sfaccendati) emergono l'uno dopo l'altro dalle ombre, per dar vita ad una specie di celebrazione rituale della loro miseria ricca di un'assurda felicità di vivere e della loro antica magnanimità intrisa di abiezione altrettanto vetusta ed irreparabile.

Particolarmente interessante è in *Tuleto 'e notte* l'alternanza dei

dialoghi in prosa con le canzoni, alternanza effettuata con un senso di schietta accettazione della convinzione e con una tempestività drammaturgica perfetta. La tecnica della « sceneggiata » napoletana è ricondotta ad una ragione espressiva che la eleva ad una realtà di stile. Più di un critico ha richiamato a questo proposito il nome di Bertolt Brecht e, infatti, le canzoni dello scrittore tedesco nascono da un recupero della tecnica dei cantastorie popolari e del « cabaret », come le canzoni del Viviani nascono da un recupero della « sceneggiata », con la differenza non trascurabile che il recupero brechtiano è provocato da uno stimolo essenzialmente intellettuale, mentre il recupero del Viviani scatta per un istinto prodigioso.

La musica dei ciechi, che fu per la prima volta rappresentata nel Teatro Adriano di Roma nel marzo del 1927, appartiene invece alla maturità dello scrittore e dell'attore. Don Ferdinando, il contrabbassista di un'orchestrina ambulante di musicanti ciechi, ha improvvisamente il sospetto che la moglie Nannina, da lui mai conosciuta nelle sue parvenze, lo tradisca con il monocolo Don Alfonso, impresario ed accompagnatore del gruppo di suonatori. La gelosia del cieco che, aizzato perfidamente da un ostricaro, si crede tradito ed offeso esplose violentemente; ma Nannina riesce a placare l'ira del compagno confessando che è brutta e che nessuno può desiderarla: « Tu faie chesto — dice la povera donna sospettata a Don Ferdinando — pecché nun mme saie... Si mme vedisse, nun sarisse accusi geluso... Ferdina', io so' brutta ».

Costruito con straordinaria sensibilità teatrale, svolto con il senso di misura così vigile nel Viviani, questo secondo atto unico è nell'ultima parte specialmente più frutto di maestria sce-



Lilla Brignone e Valeria Moriconi, rispettivamente Irina e Nina, nella commedia di Cecov *Il Gabbiano*. Dopo oltre settant'anni, quest'opera è da considerarsi un capolavoro.



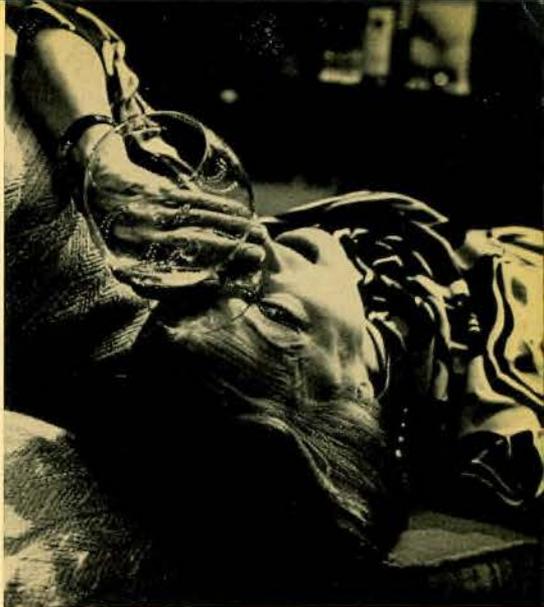
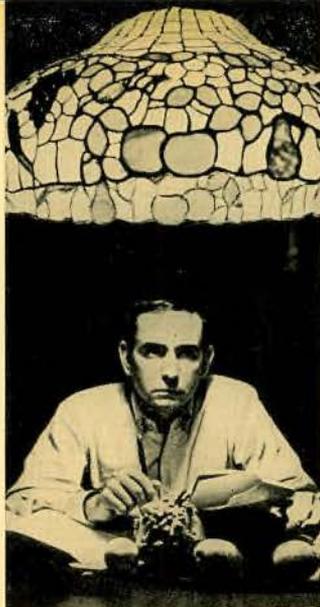
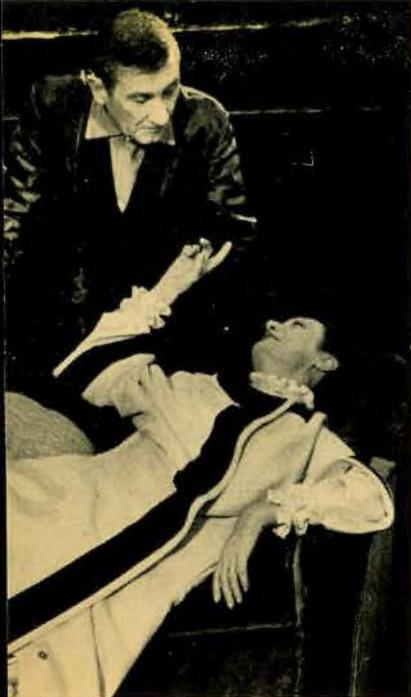
IL GABBIANO

Nella foto grande, a destra, Valeria Moriconi è con Corrado Pani, come Konstantin; in basso: Lilla Brignone con Glauco Mauri, come Trigorin. Grazie al « regista associato » del Teatro Stabile di Torino — secondo la precisazione del manifesto — abbiamo avuto in questa non troppo brillante « Stagione » nella nostra città, uno spettacolo affascinante e perfetto, che ha avuto un successo vivissimo. Lo « Stabile » non è stato prodigo, poiché né Moravia (*Il mondo è quello che è*) né Levi (*Se questo è un uomo*, trasposizione scenica dal romanzo omonimo) hanno avuto né potevano avere, per l'inesperienza teatrale del primo e per il rifacimento scenico dell'altro, un consenso di pubblico entusiasmante, cosa che il paziente spettatore abbonato e no, ha riservato alla bella riuscita de *Il Gabbiano* curata da Franco Enriquez.





◀ A sinistra, nello uguale formato, Francesca Benedetti, Vincenza Benedetti, Vittorio Alfano, Alfredo Senari e Alfredo Senari e Alfredo Senari, in *Il Labirinto* di Pierluigi Guelfi, al Teatro Duri (Compagnia del Teatro di Sandro Pertini); a destra, Francesca Benedetti e Vincenza Benedetti, in *Un'ora di Pinter*; e in basso, Calenda. Le due scene sono state riunite in un unico spettacolo.



A sinistra: due scene (Sarah Ferrati e Paolo Stoppa) di *Un equilibrio delicato* di Edward Albee. Qui sopra, l'autore sotto il paralume Liberty che è stato preso a simbolo della commedia e ripetuto sulle locandine e programma. Accanto, Rina Morelli, in uno degli atteggiamenti del suo strano personaggio.



Le foto di
 Sara: Franco
 io Gazzolo,
 Maurizio
 di Arrabal,
 di Milano
 (ouno). Re-
 qui. Sotto:
 e Giuseppe
 ero males-
 di Antonio
 commedie
 un unico



Qui sopra, nel mezzo della pagina, la prima foto a sinistra, Paolo Stoppa e Rina Morelli, sdraiata per terra. I personaggi di questa nuova commedia di Albee (la cui cronaca di Enrico Bassano, della prima rappresentazione a Genova, è in questo stesso fascicolo) sono tutti esseri non comuni, chiusi in un loro mondo « interno » e fanno parte della tematica cara a questo autore: « l'incomunicabilità drammaticamente sentita e vissuta come condizione o vizio, inevitabile (secondo Albee) nella società contemporanea ». Nella seconda foto il terzetto Claire (Morelli) Tobia (Stoppa) Agnes (Ferrati) in una scena tra le più stridenti e drammatiche; nella foto piccola qui accanto a sinistra, uno degli atteggiamenti abituali di Sarah Ferrati nel suo inquietante personaggio, tutto scatti pur nelle pieghe talvolta patetiche. Alla rappresentazione hanno contribuito, con molta bravura, Daniela Nobili (che ha sostituito Fulvia Mammi), Ernes Zacconi e Giuseppe Pagliarini.



Nella prima foto in alto, Rino Silveri, Piero Mazzarella, Giuliana Pogliani e Marilena Possenti; nella seconda, Piero Mazzarella. Questi eccellenti attori fanno parte della Compagnia Stabile del Teatro Milanese, ed all'«Odeon» di Milano, con la consulenza di Angelo Frattini, hanno rappresentato *L'Amis de tutti* di Carlo Bertolazzi, a celebrazione provinciale Liberty di Nicola Benois e la regia a due mani di Carlo Colombo e Pitta De Cecco. Al successo della serata, oltre la interpretazione di Piero Mazzarella ed i ruoli principali, hanno concorso con molta bravura, Elena Borgo, Rino Silveri, Groggia, Baroni e Montini.



Al Ridotto del Teatro Eliseo, Giusi Dandolo e Mario Scaccia, con uno spettacolo dal titolo *Gente su*, hanno rappresentato alcune commedie in un atto, di Trilussa, Courteline, Nediani, Tardieu, Terron; tutte con la regia di Scaccia, oltre che interprete. Hanno ottenuto un caloroso successo. Nella foto sopra, Scaccia e la Dandolo in *L'onore dei Brossarbourg* di Courteline; sotto, gli stessi attori nel piccolo capolavoro di Carlo Terron *Le Piume* che noi abbiamo pubblicato, inedito, nel fascicolo di «Il Dramma» del gennaio 1964, n. 328.

nica che di ispirazione poetica, mentre nella prima parte, dove sono rappresentati i battibecchi fra il maligno ostricarco e l'impresario Don Alfonso testimonia, come *Tuleto 'e notte*, delle più alte qualità del commediografo.

Queste qualità, che scaturiscono da una severa ed al tempo stesso pietosa considerazione del sottobosco napoletano, possono riassumersi nella rara capacità di non indulgere mai né al facile colorismo folcloristico né alla polemica demagogica: i personaggi del Viviani sono traboccanti di vitalità (e l'esuberanza, pur nelle condizioni spiritualmente e materialmente più misere, li dota di una felicità quasi fisica, insopprimibile), ma questa vitalità appare anche, in ogni momento, costretta a manifestarsi verso una direzione sbagliata per i condizionamenti subiti all'origine. Ogni creatura del grande attore napoletano, come un tragico promemoria, porta impresso il segno di quel che poteva essere; ed esso non costituisce l'emblema di una consapevole nostalgia, ma il sigillo di una sentenza che è ormai divenuta statuto dell'individuo e del suo destino. Personaggi, dunque, grottescamente felici e tragicamente vitali.

La regia di Giuseppe Patroni-Griffi (la più persuasiva di quelle finora offerte dal giovane commediografo napoletano) è affettuosamente sentita anche nelle sue molteplici implicazioni intellettuali e sottolinea giustamente come l'istinto del Viviani, soprattutto in *Tuleto 'e notte*, sia riuscito a conseguire immediatamente, con la sua carica di spontaneità, alcuni risultati teatrali ai quali la drammaturgia di oggi, senza dimostrare spesso un'eguale forza, è arrivata attraverso un laborioso e contraddittorio processo intellettuale.

Gli interpreti, ai quali il Tea-

tro Stabile di Roma in questa occasione ha fatto appello, sono tra i più validi della scena napoletana o di estrazione napoletana: il bravissimo Franco Sportelli, caffettiere girovago in *Tuleto 'e notte* e contrabbassista geloso nella *Musica dei ciechi*; Pupella Maggio, Nannina umiliata dalla gelosia; Angela Luce, prostituta innamorata di un « guappo » tisisico; Corrado Annicelli, efficacissimo e incisivo impresario monocolo dell'orchestra e, con loro, Antonio Casagrande, Alberto Carloni, Mariano Rigillo, Orazio Martucci, Umberto Anastasio, Raffaele Giangrande, Franco Acampora. Una degna cornice visiva e sonora hanno dato infine allo spettacolo le scene di Ferdinando Scarfiotti e gli adattamenti musicali di Fiorenzo Carpi.

Nonostante l'edizione di trentaquattro opere curata da Lucio Ridenti nel 1957 con un imponente apparato di commenti critici e nonostante la riesumazione di varie commedie compiute in anni recenti da Nino Taranto e da Vittorio Viviani (figlio dell'attore), il teatro di Raffaele Viviani deve ancora oggi considerarsi quasi completamente sconosciuto nei suoi più autentici valori alle nuove generazioni degli spettatori italiani. Questo spettacolo, con il quale si è conclusa la seconda stagione del Teatro Stabile di Roma, non costituisce soltanto una giusta scelta critica, della quale deve riconoscersi il merito al direttore Vito Pandolfi, ma è anche un'opportuna operazione di politica teatrale.

Giovanni Calendoli

La Pozione

A Ca' Foscari di Venezia, l'8 aprile 1967, il Gruppo Universitario ha recitato « La Pozione », di Andrea Calmo, col testo curato da Sannazzario e la regia di Renato Padoan.

Da quando, nel lontano agosto del '50, Cesco Baseggio, Gianni e Gino Cavalieri, Cesarina Gheraldi, posero mano, per la prima volta nel nostro tempo al repertorio di Andrea Calmo, presentando, con memorando successo, in campo di San Trovaso e per il Festival della Biennale, il *Saltuzza*, altre commedie del rivale del Ruzzante sono tornate sia pure a lunghi intervalli, alle luci delle ribalte italiane. Al teatro di Ca' Foscari, per restare tra noi, già si ebbe, per la regia del Poli, *La Spagnola*, poi ripresa altrove come il *Saltuzza* e la *Rodiana*; ieri sera a Ca' Giustinian sede del nostro Teatro Universitario è comparso *La Pozione*, forse la meno idonea a valorizzare l'opera complessiva del commediografo.

Non si dice alcunché di nuovo quando si ripete che il Calmo fu una delle figure più rappresentative del Cinquecento veneziano: poeta saporoso commedio-

grafo divertentissimo, epistolografo estemporaneo, epigrammista faceto, narratore ed attore popolarissimo, partecipe con tutti i sensi alla gagliarda vita intellettuale, politica, amorosa e libertina della capitale veneta, in quel periodo di giganti di ogni arte amico dei maggiori, ebbe l'adorazione per la sua città come regola della sua esistenza, e per meglio esprimerla rimase un dialettale. Nessuno dedicò a Venezia immagini d'amore, descrizioni, carmi, sonetti, più commossi e più scintillanti dei suoi; pronto sempre, come era, a liberarsi, fuori dai pretesti faceti, sulle ali di un lirismo sensuale. Di poco più giovane del Ruzzante, alla commedia popolare si dette anche lui come autore e come interprete. Quale fascino riuscisse presto ad esercitare sulle folle sappiamo dalla notissima lettera del Parabosco in cui è notizia dell'assalto che queste davano, scavalcando muri o

steccati, ai luoghi ove egli si produceva. Quanto all'arte sua niun dubbio che evollesse arditamente dalla imitazione dei classici alla maniera che era già del Beolco ma che, tuttavia, integrò con una perizia tecnica e con una costruttività architettonica che l'altro non possedette. Già col *Saltuzza* egli rivela quella personalità rivoluzionaria, la quale, rifiutando i luoghi comuni della tradizione, si autodefinisce « piena di naturalità » mettendo le mani avanti contro i barbogianni disposti a deplorare di non trovare nelle sue commedie « le solite vicende dei figli perduti e delle figliole ritrovate ». Elemento fondamentale del naturalismo del Calmo è l'impiego del dialetto, anzi dei diversi dialetti anche esotici che di commedia in commedia si moltiplicano, secondo l'origine dei personaggi, e finiscono col provocare un guazzabuglio di parlate babelico per noi, oggi, ma non tale per i suoi contemporanei, i quali dovettero goderselo riconoscendovi una espressione originale di quel medesimo loro pittoresco coacervo di voci adriatico-levantine, di cui gli ultimi bagliori si ritrovano nelle *Donne de casa soa* e nello *Impresario della Smirne*, del Goldoni. In anni di infatuazione postpetrarchesca, l'uso da parte del Calmo di tanto materiale folcloristico dette sui nervi, lui vivente, ai puristi di allora felicemente rimbeccati da padre Sisto Medici, insegnante di teologia alla università di Padova, il quale mentre notava che il Calmo voleva ridurre lo spettacolo « nella casa del riso e della letizia » lo lodava di servirsi « di parole cotidianamente usate » e sollecitava gli infatuati della lingua elegante ad andarsela a cercare nel Bembo e nel Trissino. Per molti versi è vero che il Calmo apre la via, ma senza sua colpa, alla Commedia dell'arte

e propone coi suoi « vecchi » i quali egli interpretava di preferenza, taluni lineamenti della maschera di Pantalone e con altri personaggi, quelli della maschera di Arlecchino, ecc. Occorre affermare, peraltro, contro le riserve dei dubbiosi, la genuinità della personalità artistica del Calmo che, nutrito di ricordi letterari, attinge bensì alle più varie fonti letterarie, dal Boccaccio al Machiavelli, ma che rifoggia e ricrea la vita da cui essenzialmente trae l'ispirazione con un vigore che eccelle di gran lunga sulla maggior parte dei commediografi cinquecenteschi. *La Pozione*, rappresentata nel teatro di Ca' Foscari, non è la migliore delle commedie del Calmo. Niun dubbio che derivi quanto all'argomento, dalla *Mandragola*; ma con tutto il resto l'autore fa sfoggio del suo. Compone la commedia in cinque scene scattanti, una per atto, dà una fisionomia nuova ai personaggi che parlano un succoso e duro dialetto plebeo, esclude dalla presenza in pubblico la protagonista la presunta sterile Calidonia, moglie dell'impotente Desporao, alla quale è destinata la composizione che « opera ad restaurandum matricula mulieri »; non ha bisogno di interventi fratreschi per vincere con la loro autorità la arrendevolezza del vecchio mercante desideroso di figli, per giustificare la moralità del giuoco brutale combinato dal « parasito » Garganio, per soddisfare l'aspirazione amorosa dello studente Randolpho, e corre dritto alla meta della burla lasciva cospargendo alla brava di oscenità la vivezza del dialogo. Ma la commedia, pur tanto dinamica, rimane acerba. Questo fa pensare che si tratti di una esperienza abbastanza giovanile. Stampata nel 1552 poco dopo la *Spagnola* ed il *Saltuzza*, precedette nella rappresentazione, con ogni probabilità, la *Rodiana*

(1540) ed il *Travaglia* (1546). Come si sa dal Sanudo, gli attori Cherea e Zuan Polo recitarono a Venezia, la prima volta pubblicamente, la *Mandragola*, il 13 febbraio del '22 (il Calmo aveva allora non più di dodici anni) né fino al '32 il grande diarista ebbe più occasione di ricordarla.

Recitare un testo come quello della *Pozione*, e recitarlo facendone trasparire intelligibilmente le preziosità dialettali ed il singolare concerto di voci allogene, non è davvero agevole; le difficoltà pareggiano, se addirittura non le superano, a causa degli accennati apporti extra veneziani, stradioti, e addirittura greci, le difficoltà di recitare (e di intendere) il pavano del Ruzzante. Ma i giovani del teatro di Ca' Foscari, aiutati dal regista Renato Padovan e dal Sannazzario hanno con molto impegno sostanzialmente vinto la prova. Il personaggio tipico del « vecchio mercante » pantaloneggiante, Desporao, che il Calmo riservava a se medesimo, è stato assunto da Gian Campi reduce al teatro di Ca' Foscari, dopo lunga assenza (Campi conquistò nel '60, il premio « Noce d'oro », quale migliore « giovane attore » italiano). Toni Cremonese ha vestito i panni di Garganio parasito bergamasco; Gianni Guidetti è stato lo studente Randolpho e Giulio Szekely il compiacente Rospo.

La Pozione ha un prologo definito « alla greca » perché scritto nel linguaggio veneziano levantino — una specie di argot del tempo che doveva divertire molto la gente per la somma burlesca delle sue strampalerie — indicativo delle intenzioni e delle idee del Calmo (ma qualcuno di questi prologhi, sebbene in italiano, era frutto della invocata collaborazione e di altri scrittori autorevoli, come ci attesta il contemporaneo padre Agostini). Rappresentando dunque il Cal-

mo, lo ha bene esposto Walter Cortese.

La Pozione ha costituito spettacolo, con le scene di Maurizio Boato e i costumi di Masi e Falzari. Due « epitaffi », e alcune

citazioni epistolari hanno preceduto la breve commedia, interpretati da Alfredo Toniazzi e Mirella Zardi. Effetti sonori e musiche, di Possiedi. Vivo il successo.

Gino Damerini

L'amis de tutti

La Compagnia stabile del Teatro Milanese, diretta da Carlo Colombo e Edgar Biraghi, ha commemorato il cinquantenario della morte di Carlo Bertolazzi (1916) e il proprio decennale di vita, rappresentando all'Odeon di Milano, il 21 aprile 1967, la commedia « *L'amis de tutti* »; consulenza e revisione di Angelo Frattini; regia di Carlo Colombo e Pitta De Cecco.

Sarà vero, come s'è detto più volte, che *L'amis de tutti* (giunta alle scene nel 1899 nella versione veneta di quel grande scopritore ch'era Ferruccio Benini, dopo che molti l'avevano rifiutata nel testo originale milanese e nella stesura in lingua: e non fu un caso unico) svela le corde, vibranti ma opache, d'un Bertolazzi minore. Sarà anche vero; eppure, l'idea che c'è dentro è di quelle che indicano l'ampia apertura morale d'uno scrittore; la pittura di ambiente (un caffè e una casa borghese d'un qualche paesotto alle soglie di Milano) nasce attraverso il filtro d'un verismo di prima mano; e, infine, il personaggio in cui la commedia si identifica può bene allinearsi ai più famosi che animano la galleria del teatro bertolazziano, non tanto, certo, per il gioco meccanico in cui si articola alla ribalta, quanto per il dramma che dietro ad esso si deve indovinare e si intuisce. Questo sur Lissander che si prodiga indefesso nel rendere servigi a chicchessia, nel favorire chiunque gli si accosti, comunque e sempre nel tornar gradito al prossimo, questo amico di tutti che, pasticci su pasticci, finirà vilipeso e scacciato ma non guarito del suo mal d'altruismo, non è né un babbeo fidente né un ingenuo servile. Bisogna, per capirlo, immaginarlo fuori del caffè della sura Cristina, dove s'agita a prestar soccorsi a destra e a manca, fuori della casa dei litigiosi genitori di Giacomina, dove ha imparzialmente e rovinosamente

portato le domande di matrimonio di due avversi pretendenti: e vederlo nello squallore della sua solitudine, nella desolazione del suo alloggetto in cui non c'è amore di donna né calore di famiglia. Non è un generoso che dona; è un infelice, quasi ai limiti della paranoia, che chiede. La parentela con un'altra angosciante creatura bertolazziana, il Franco Marteno dell'*Egoista*, è strettissima. Sebbene diversi siano i modi con cui il sur Lissander si proietta nella dimensione scenica.

Così, quella sura Cristina, troneggiante padrona del caffè, quando s'angustia per la perduta integrità della sua gattona Messalina (che due avventori burleschi hanno tolta dal guinzaglio e sacrificata — con la compiacente ma inconsapevole complicità di Lissander — agli appetiti d'un sorriso tettaio), non è il ritrattino convenzionale della solita zitella zoofila, bensì lascia travedere l'angustia segreta di un'esistenza cui è mancata la sentimentale solerzia d'un uomo — diciamo pure d'un maschio — ed ecco perché anche Messalina avrebbe dovuto condividere la sorte d'una forzata verginità.

A voler continuare di fino, troveremmo che tutti i personaggi, anche quelli — come i giocatori di scopone in un angolo del caffè, o l'avidissimo lettore di giornali — che sembrano tirati via con l'aria delle macchiette, tutti hanno una evidente matrice drammatica, e denunciano la vena sofferente di un Bertolazzi non dis-

simile, quanto a macerante indagine di verità umane, dal Bertolazzi « maggiore », quello del *Nost Milan*, della *Gibigianna*, di *Lulù*.

Che poi l'impianto dell'*Amis de tutti* — con quel prim'atto esemplare, il secondo dispersivamente grottesco, e il terzo inevitabilmente contorto da una conclusione concitata ancorché riscattato da un colpo d'ala finale — soffra di qualche fragilità e di palesi scompensi, ciò è innegabile e però non toglie la commedia dalla sua alta collocazione critica. La scelta di questo copione per commemorare il cinquantenario della scomparsa di Bertolazzi (morì nel giugno del 1916) ha dunque chiare e plausibili ragioni, di cui deve pur aver tenuto conto Angelo Frattini, sensibilissimo uomo di teatro, conoscitore ineguagliabile della letteratura drammatica milanese, che anni orsono curò una regia dell'*Amis* (un'altra non dimenticata edizione la diresse il povero Carlo Lari) e che ora s'è assunto il compito d'una consulenza preziosa e d'una acuta revisione del testo sul quale Carlo Colombo e Pitta De Cecco, registi associati, hanno operato con amorevole puntiglio, e profonda e faticata dedizione. Lo spettacolo — oltretutto col viatico d'una stupenda scenografia del « mago » Nicola Benois e i precisi costumi della stessa De Cecco — tocca un livello assai rilevante e celebra degnissimamente, anche, il decennale della Compagnia stabile del Teatro Milanese, appunto trasferitasi — per la duplice occasione — dal glorioso ma angusto « Gerolamo » all'ospitale « Odeon ». C'è solo da rammaricarsi che non sia data ad altre platee italiane la possibilità d'apprezzare un autore e una Compagnia che, senza strepito, fanno onore al teatro italiano. Le cinquanta commedie, in gran parte novità, che la Stabile milanese ha presentato dal 1957 ad oggi dovrebbero ormai

aprirle le porte d'un ampio circuito fuor del confine dei Navigli. Anche e soprattutto per il talento e la bravura dei suoi attori: li ricordiamo interpreti de *L'amis de tutti*, cominciando da Piero Mazzarella che nel sur Lissander non impasta l'amarissimo fondo con l'umore grottesco ma, con clamoroso diletto del pubblico, accentua la comicità (che gli è istintiva) nei primi due atti, per rimarcare, nel terzo, la lacrimosa delusione del personaggio vinto dalla (sacrosanta) ingratitudine del prossimo. E' così che Mazzarella patina di simpatia quel sur Lissander che, in fondo, Bertolazzi non vide simpatico. Elena Borgo è una sura Cristina di autentica, sincerissima intensi-

tà; Giuliana Pogliani caratterizza con spiritosa disinvoltura la madre di Giacomina (una ben colorita Marilena Possenti), nonché moglie bisbetica d'un più bisbetico marito che ha l'irresistibile, burbanzoso cipiglio di Rino Silverì. Nella parte del vecchio, acido, autoritario cameriere Domenico conferma la sua ammirevole, fantasiosa duttilità Carlo Montini. E ancora restano da citare l'eccellente Mino Mancini, Ennio Groggia, Pierino Ravani, Pio Spreafico, Ernesto Pagano, il Baroni, il Caporali, l'Acerbi, il Frigeri. Un successo fervidissimo che risponde non soltanto a un buono spettacolo ma anche a dieci anni di onesto, tenace lavoro.

Carlo Maria Pensa

segnata, di Ernesto Calindri, Nino Besozzi, Elio Jotta, Aldo Pierantoni, Mila Sannoner, Edoardo Borioli, Evaldo Rogato, ed altri ancora.

c. m. p.

Teatro inTV

Riproporre oggi, nel centenario della nascita di Pirandello, le sue opere in un ciclo organico, ha un estremo valore culturale, è un modo concreto di verificare la validità di un teatro, di un pensiero, di una problematica, tuttora validi e operanti. Così è *se vi pare*, *Tutto per bene*, *I sei personaggi in cerca d'autore* ed *Enrico IV* rappresentano alcuni momenti di un discorso più folto di incontri ma già indicano una influenza aperta sul teatro contemporaneo, una vasta dialettica rinnovatrice. Quattro spettacoli televisivi non sono certo sufficienti ad aprire un dibattito tra gli spettatori. Sarebbe stato opportuno dare una collocazione più precisa all'opera di Pirandello anche in relazione all'attuale momento culturale, mettere in relazione il passaggio dal teatro espressionista al teatro moderno, rilevare come tracce fortissime del teatro di Pirandello si ritrovino nel teatro di Brecht sino alle angoscianti proposte di Beckett.

La dialettica di *Così è (se vi pare)* si fonda su un sentimento di inquietudine che va molto al di là della costruzione dell'intreccio, della ricerca di una verità che si nasconde e rincorre; è una occasione per trasferire in una rappresentazione le sottili proposizioni del ragionamento, accogliendo il loro riflesso tal quale si accoglievano ieri gli intrighi e i fatti. Vittorio Cotafavi (come si disse a suo tempo, giacché questa è una replica) ha centrato lo spirito del-

Italia 2500

Al teatro Sant'Erasmo di Milano, l'11 aprile 1967, la Compagnia del Teatro delle Novità ha rappresentato, con la regia di Maner Lualdi, la commedia di Giovanni Mosca « Italia 2500 ».

Giovanni Mosca è un commediografo avaro di sé. L'intenso lavoro di scrittore, di giornalista e di critico (un critico sempre vigile, dall'intransigenza caparbia) lo tiene lontano dai palcoscenici per lunghi periodi e con assai profondo rammarico. La volta che vi ritorna, perciò, lo fa sotto la spinta di una idea a dir poco stravagante, un'idea che, comunque, sembrerebbe un peccato respingere e soffocare. Da *L'ex-alunno* (che, a distanza di venticinque anni, rimane ancora il suo copione più importante) a quest'ultima *Italia 2500*, la carriera di Mosca autore di teatro è infatti contrassegnata dall'acredine di un polemista che « deve » dire certe cose, e le dice chiedendo soccorso all'umorista che è in lui.

In *Italia 2500* vediamo come Mosca crede sarà il nostro Paese fra 533 anni, quando l'incuria, il malvolere, la disonestà, le false promesse, le menzogne, gli appetiti, l'incapacità dei governanti (quelli di oggi, s'in-

tende) lo avranno lasciato rodere dalle alluvioni riducendolo a un altipiano, verso le Alpi, lambito dalle acque donde affiorano, sì e no, la cupola di San Pietro e la testa dorata della Madonnina.

Ma l'ingordigia e lo strapotere dei politici hanno fatto di più e di peggio: la vecchia signora con falce, anticamente chiamata Morte, è stata imprigionata e le sue funzioni sono state attribuite a un apposito ministero che dispone i decessi a mezzo di cartoline precetto, naturalmente secondo una « giustizia » all'italiana per cui tirano le cuoia soltanto i povericristi, e i soliti raccomandati intrallazzatori arrivano a età bibliche. Finché la Morte, libertà, ristabilirà le buone norme della natura: con ben poca speranza, però, che i giovani, succeduti sui « cadregghini » dei vegliardi, riusciranno ad essere migliori di loro.

Lo spettacolo è animato dalla regia di Lualdi e dall'interpretazione, per quanto possibile im-

l'opera, questa amara disillusione borghese a non « entrare » nella vita degli altri; ha tradotto in termini concreti quella volontà di distruggere e ricostruire il segno e la parola che Pirandello sottende, oltre a rendere perfettamente la malinconia chiusa di una vita che soffoca, nel provincialismo di allora. Cottafavi ha giustamente sottolineato il « gioco » dialettico dove le parole, i sofismi, le teologie si costruiscono in precisi momenti teatrali. (Se si vuole il moraviano *Il mondo è quello che è* presentato quest'anno dalla Stabile torinese non è che un prolungamento di questa proposta, in chiave ironica).

Tutto per bene, scritta per Ruggero Ruggeri, sembra espressione di un teatro volto all'indietro; una riproposta del dramma ottocentesco; ma il personaggio del galantuomo che d'improvviso si svela nella sua fragilità è ricco di pensieri nuovi, dà l'avvio ad una soluzione del dramma in direzione di rappresentazione proprio quando tutto è finito. Bisogna forse alleggerire nella messinscena l'« aspetto » tradizionale dell'opera in favore di un'accentuazione critica che traesse fuori i personaggi dal vieto repertorio figurativo. Anton Giulio Majano ha invece badato più all'apparenza che alla sostanza, non ha saputo individuare i nodi innovatori che un personaggio che d'improvviso « si scopre » poteva fornirgli. Renzo Ricci è stato di una sobrietà assoluta. Con lui hanno recitato ottimamente Eva Magni, Cesarina Gheraldi e Raffaella Carrà. *I sei personaggi in cerca d'autore* è stata trasmessa nella edizione dei « Giovani » diretta da Giorgio De Lullo e con l'*Enrico IV* (regia di Claudio Fino) si è conclusa la serie dedicata al « Centenario » di Pirandello.

Edoardo Bruno

TUTTODISEGUITO

Sul quotidiano « Avanti », Nando Gazzolo, figlio d'Arte, da Lauro e Aida Ottaviani, nato nel 1928, scrive: « E' sbagliato considerare il teatro come passatempo. Oggi si deve avere la consapevolezza di ciò che il teatro rappresenta, di ciò che vuole indicare ed essere. Il pubblico ha bisogno di spogliarsi di quella comoda veste di spettatore a sé stante per assumersi la responsabilità di parte in causa, solo così si arriverà ad una vera civiltà artistica ». Gazzolo, per piacere si legga il « Taccuino » di questo stesso numero, e poi tolga dal cranio queste imbotiture, che sono gli imbonimenti degli interessati « impegnati » da quella sola parte. Quale responsabilità dovrebbe avere lo spettatore? dell'attore, del regista, del capocomico, dell'impresario? Non riusciamo davvero a capire, perché quando se la sarà presa, ammesso che voglia prendersela, dietro di lui ci saranno sempre quegli spettatori che pagando il biglietto, si vogliono divertire, proprio divertire. Altrimenti non vanno a teatro; come infatti avviene, ed il televisore acquista sempre più forza. Caro Gazzolo, meno fesserie, altrimenti avverrà su più larga scala, quanto è capitato a Carmelo Bene *** Sentite come è finita, con Bene, *Nostra Signora dei Turchi*. Il lavoro non ha incontrato il favore del pubblico, e fin qui siamo all'ordinaria amministrazione del fare teatro di questo autore-attore, non per segno divino ma per coccitaggine personale. Ma questa volta il pubblico non ha manifestato rumorosamente la propria disapprovazione, non ha urlato, fischiato, beccato, niente: *si sono alzati tutti ed hanno abbandonato la sala nel più profondo silenzio*. Caro Nando Gazzolo, questo pubblico evidentemente non si vuole « spogliare dalla comoda veste di spettatore a sé stante, per assumersi la responsabilità di parte in causa »; che è il solo modo ancora a vostra disposizione di fregare definitivamente il teatro. Amen *** Esiste già un Sindacato Autori Drammatici. Ma gli « scrittori di teatro » (forse sarà un'altra cosa che essere commediografi) ne hanno creato un altro, riunendosi a Riccione e costituendo una nuova Associazione Sindacale « scrittori di teatro ». Eduardo è il presidente; i consiglieri, sono: Codignola, Fo, Garinei, Dursi, Mazzucco, Squarzina, Fabbri. Le

prime dichiarazioni fatte riguardano il problema dell'importazione dei testi stranieri; le sovvenzioni agli stessi testi; gli agenti commerciali che figurano anche produttori; la configurazione professionale della categoria. Poiché non ci si può davvero accusare di non difendere gli autori italiani, possiamo dire ai responsabili di oggi che se la loro battaglia non si svolgerà fuori dal terreno politico l'associazione « sindacale » non ha ragione di essere: a leggere i nomi di coloro che fanno parte del consiglio direttivo, meno Fabbri (sempre chiamato e sempre solo), sappiamo già ciò che pensano e ciò che vogliono. E non sono di quelli che « non » sapendo ciò che vogliono, lo vogliono subito; al contrario è proprio sul tempo e la distanza che essi contano. *** Il Consiglio di Amministrazione del Teatro Stabile di Torino ha riconfermato per due anni i direttori attuali, artistico ed amministrativo. Non crediamo che essi confermeranno a loro volta Franco Enriquez e soci. *** Sentite un po' che cosa vuole sapere (dall'« Europeo ») il signor Alberto Leone di Pavia: « sono uno studente universitario, cattolico, rimasto scosso da una notizia nella quale si annuncia l'ottenuto annullamento del matrimonio fra il signor Vittorio Gassman e la moglie (durato sei anni e con una figlia) per il seguente motivo, che le trascrivo parola per parola (« Stampa Sera », 17 aprile): « Hanno sposato con il convincimento che il vincolo nuziale non fosse per la Chiesa Cattolica un sacramento e che, quindi, fosse dissolubile ». Ora, sempre che la notizia sia vera, lei crede che lo stesso trattamento avrebbe ottenuto il signor Pinco Pallino, operaio alla Necchi? Che cosa disse agli egregi signori in questione il sacerdote che li unì? E come può la Sacra Rota credere che, pur nel 1943, in un paese cattolico come l'Italia, due persone adulte ed istruite fossero all'oscuro dell'indissolubilità del vincolo matrimoniale? Ben venga il divorzio! Che permetterebbe certo di risolvere casi ben più gravi ». La domanda è più che « pertinente », come dicono alla televisione, ma non è ad un settimanale che bisogna rivolgerla. Due volte Amen.

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

La biografia di Eleonora Duse ha compiuto in questi giorni un passo importante fuori dal mito luminoso e romantico in cui l'hanno, per tanta parte, rinchiusa i suoi più autorevoli e appassionati cultori; un passo che la riconduce alla realtà umana di un aspetto particolare di vita autenticamente vissuta. Costo aspetto, quasi inedito, è stato affrontato e illustrato, ora per la prima volta, da Lucio Ridenti con il volume che reca il titolo «La Duse minore» (Casini ed., Roma). Un titolo peraltro che non precisa e non rende l'idea esatta della materia contenutavi, perché si può affermare che in sostanza, di questa, sebbene rimasta quasi ignorata fuori del mondo dei comici, era impastata la Duse che tutti conobbero, ammirarono, esaltarono, avvolta nella sua gloria di interprete.

... Riappaiono, da codesta ignorata raccolta, i carteggi che ella ebbe con Mazzanti, relativi alla organizzazione degli spettacoli, ai rapporti della capocomico con gli attori, che entravano a far parte della sua compagnia: lettere, biglietti, confidenze, telegrammi, ordini di ogni specie. E da tale documentario Ridenti ha ricavato una vibrante immagine finora sconosciuta della Duse, quale «manager» di se medesima, alle prese con i suoi compagni d'arte, e particolarmente coi primi attori che lavoravano accanto a lei, comparse e testimoni insieme dei suoi trionfi. Da Flavio Andò a Ciro Galvani, da Rosaspina a Garavaglia, a Leo Orlandini a Rasi, da Benassi a Carminati, ritornano in primo piano gli uomini che, pur possedendo spiccate personalità, si sacrificarono rimanendo nel cono di ombra che la prepotente prevalenza artistica della capocomico lasciava alle proprie spalle.

Gino Damerini
«Il Gazzettino», Venezia,
3 gennaio 1967

... Lucio Ridenti, con un garbo aristocratico insaporito dal comprensivo umorismo dell'uomo di mondo, forte di un'erudizione documentata allo scrupolo maniacco e di uno strumento critico affinato dall'essere stato, egli stesso, attore e, di conseguenza, in grado di penetrare, coll'acume di nessun altro, miserie e splendori di un ambiente esaltante ed effimero, apparentemente spalancato e trasparente, in effetti, gelosamente chiuso e impenetrabile, specie in passato, come quello del teatro, senza averne l'aria, con mano delicata, senza venir meno al rispetto e senza intaccare tanto così una grandezza che, del resto, non teme eclissi, anzi, rendendola, semmai, più accostabile, patetica e commovente, è riuscito a restituirci umana la «divina», in un libro modestamente intitolato «La Duse minore», ma che sarebbe stato più esatto chiamare «La vera Duse» (Casini, editore, L. 2.000) al cui rigore storico corrisponde la più piacevole delle letture — fitta, tra l'altro, di eleganti quanto pertinenti ritrat-

Lucio Ridenti

LA DUSE MINORE

Questo libro è in vendita in ogni libreria in tutta Italia. Costa 2.000 lire, ma gli abbonati a «Il Dramma» e coloro che rinnovano l'abbonamento lo pagheranno 1.400 lire. Così come a questo prezzo possono averlo anche tutti gli abbonati dei Teatri Stabili, che daranno con l'importo al nostro ufficio di Redazione, in corso Bramante n. 20, Torino, riferimento alla loro associazione al Teatro Stabile della propria città.

tini, tutto un affascinante mondo perduto, recuperato dai commossi depositi della memoria — in virtù delle tante e tante notizie, testimonianze, lettere e curiosità inedite che ne formano il tessuto; senza disdegnare, ove faccia precisazione, l'aneddoto illuminante, ma senza mai scendere al pedisoleo banale. Un bel fatto, a proposito di una donna biografata tanto da formare ormai una biblioteca e sulla cui vita, unica e «inimitabile», sembra non esistesse più nulla di sconosciuto. Il segreto dell'originalità di questo ritratto così vivo, finalmente, Dio volendo, tolto dal piedistallo e ricostruito sulla terra, deriva dall'insolita angolatura onde è stato ripreso.

Carlo Terron
«La Notte»,
8 febbraio 1967

... Di Eleonora Duse, che in sé e per il tanto che assorbì del suo tempo, è certo uno dei personaggi più pregnanti della storia di ieri, si è ormai detto tanto (e in tutti i toni, dal ditirambo che la volle «divina» alla satira irreverente), che il campo parrebbe corso tutto; e in verità, a giudicarlo dal titolo, anche questo freschissimo ritratto di Lucio Ridenti — «La Duse minore» (Gherardo Casini editore) — sembrerebbe rimandare a cose già note, non potendosi dimenticare, fra le altre, la frizzantissima «Duse minore» che ci ha sparsamente dato, in questi anni, Francesco Bernardelli. Nuovo e rivelatore si rivela invece il libro alla lettura: non soltanto per quel che il Ridenti, il quale conosce il teatro di dentro e di fuori, per esperienza e studio, vi ha derivato di personale e

aneddotico, ma anche perché ha potuto giovarsi di un prezioso materiale biografico finora inedito, un deposito di lettere letterine foglietti volanti istruzioni ecc., quante l'attrice andò accumulando nelle mani del suo fido amministratore Ettore Mazzanti, attore egli stesso e per 18 anni geloso custode dei segreti di lei. Onde la «minoranza» della Duse prende qui un significato speciale: è la Duse per la prima volta osservata nella sua veste di direttrice, nel suo comportamento di «compagna» (come, senza allusioni politiche, si chiamavano fra loro gli attori d'una stessa compagnia), nella sua ocularità di donna d'affari; una Duse circoscritta nell'aspetto tecnico-professionale che certo non la comprende tutta, ma che è tanto più vicina alla verità umana, quant'è vero che in famiglia e non in piazza, sul lavoro e non sulle cerimonie, gli uomini (e le donne) si danno a conoscere per quello che sono.

Leo Pestelli
«Stampa Sera»,
8 febbraio 1967

... Soltanto Ridenti — che conosce come nessun altro i personaggi e le situazioni del Teatro italiano di questo secolo — poteva reperire, valutare e situare nei contesti cronologico e ambientale quelle testimonianze e quei documenti, riannodando pazientemente i fili spezzati, ricostruendo le ragioni dei rapporti fra la Duse, il mondo della scena e la società. «Non c'è più nulla da sapere della Duse: s'è già detto tutto». Il libro di Ridenti, paradossalmente, comincia così. Ed è, in un certo senso, vero. Non soltanto s'è già detto «tutto», ma s'è detto «troppo». Abbagliato dalla cangiante, vulcanica personalità dell'attrice, chi ha portato testimonianze su di lei ha non di rado ceduto alla tentazione di deformare questo o quel lato del carattere, di sopravvalutare questo o quell'episodio eccentrico della sua vita, di ridurre a certi «clichés» i ricchi materiali biografici. Della Duse abbiamo avuto così ritratti magari estrosi ma falsi, o caricature crudeli. Ecco allora che il paradosso di Ridenti — quello di scrivere un libro su un personaggio di cui s'è già detto tutto — si spiega. Sì, della Duse s'è già detto tutto; ma appunto per questo non è inutile, anzi necessario, fare opera di demistificazione. Restituire il vero volto del personaggio da romanzo «dannunziano» (è il caso di dirlo); cercare le tracce delle ferite, delle gioie e degli entusiasmi che s'erano incisi in lei; ritrovare le persone, i luoghi e le carte che le erano stati familiari. Sì, bisognava «ritrovare la Duse», abbassando le luci della leggenda, togliendola dallo spazio convenzionale in cui l'avevano situata i biografi. E' quanto ha fatto Ridenti.

Ugo Ronfani
«Gazzetta del Popolo»,
5 febbraio 1967

... Sulla Duse è stato detto tutto. Le sue ansie di interprete, le figure alle quali dette vita, il suo modo di recitare, la sofferenza che provava ogni volta in scena, tutto ciò ha costituito materia di monografie, saggi e studi che si sono andati arricchendo in questi ultimi anni del materiale inedito e degli epistolari. Rimaneva l'aspetto tutto particolare dei suoi rapporti con i comici. Lucio Ridenti ne « La Duse minore » (Gherardo Casini, Roma) sviluppa in oltre duecento pagine, corredate di preziose illustrazioni e di autografi inediti, un nuovo discorso sull'attrice. E' un libro importante non solo per la conoscenza profonda, viva e sovente diretta che Ridenti ha della materia, ma per l'obiettività che gli viene dal grande amore per il Teatro. L'autore, avendo vissuto in un periodo eccezionalmente fertile le esperienze di palcoscenico, s'è abituato a considerare virtù e difetti dei suoi fratelli d'arte con l'indulgenza della consuetudine. Quando ne scrive è tutto un mondo che si risveglia. Nomi, tipi, avvenimenti, balzano vivi dalla prosa di memoria. Tanta è la verità, che non c'è posto per la retorica. L'affetto trapela dalla semplicità (che non è mai povera) e dall'onesta ricostruzione dei fatti, come avviene per esempio nelle pagine dedicate al matrimonio della Duse con Tebaldo Checchi. Non dimenticheremo, inoltre, la preziosa miniera d'informazioni che è all'origine della monografia: i documenti gelosamente custoditi, sino alla morte dell'attrice, dall'amministratore (oltre che attore) Ettore Mazzanti che fu devoto esecutore della Duse per diciotto anni, nel periodo che va dall'indipendenza capocomicale all'ultima « tournée » nei primi anni del Novecento.

... Così, sulla scorta di documenti rari e di confidenze inedite, Lucio Ridenti ha potuto ricostruire un volto nuovo di Eleonora Duse, e spiegarlo alla luce della sua lunga esperienza. E' un'angolazione completamente diversa, un'indagine paziente che accompagna la grande attrice dai primi passi in palcoscenico fino alla morte a Pittsburg.

C. M. Rietmann
« Il Secolo XIX », Genova,
31 dicembre 1966

... Lucio Ridenti, uno dei pochissimi, e forse l'unico, oggi, che possa veder chiaro e profondo nel « fenomeno » teatrale dagli inizi del Secolo ad oggi, e che ci ha dato un libro di interesse eccezionale (« La Duse minore », Gherardo Casini Editore, Roma), in massima parte basato su documenti inediti, diari, lettere, biglietti e testimonianze di prima mano. E' una miniera di notizie che ci danno l'esatto odore e sapore del tempo. Non è cronaca (che dura un giorno) e non è storia (che è un processo di deduzione a posteriori): il vasto affresco de « La Duse minore » dilata e fissa la sfuggente magia del « presente » e dell'attualità. Nonostante il rigore e la serietà con cui

è stato dipinto questo nuovo ritratto di Eleonora Duse, fuori da ogni abusata e retorica apologia, la figura dell'attrice ne balza fuori più viva, misteriosa e prodigiosa che mai. Sembra prendere ali dalle sue stesse contraddizioni.

Alberto Perrini
« Lo Specchio »,
1° gennaio 1967

... « La Duse minore », ecco un titolo curioso e stimolante. Perché sulla « Divina » si è già detto tutto e più di tutto e davvero può essere una impresa tentare di aggiungere qualcosa ad una biografia sterminata. Lucio Ridenti c'è riuscito, perché è passato dall'altra parte, dalla parte dei « comici » e ha raccontato la Duse attraverso i compagni che le furono a fianco, e gli amministratori e gli impresari che « governarono » le sue compagnie. Ne viene un ritratto che conferma le linee raffinate e tempestose della iconografia riconosciuta, ma che vi inserisce un risvolto umano assai ben definito che è quello della « professionista » del teatro.

Del resto, proprio soltanto Ridenti, credo, poteva riuscirci. Perché, giornalista, scrittore, bibliografo ormai da molti anni, Ridenti è rimasto sempre e soprattutto « in arte », come dice lui, e il suo mondo è ancora quello dei palcoscenici e dei camerini, e del teatro della sua giovinezza. Di questa nostalgia e di questo amore si nutre l'appassionato lavoro di sistemazione che egli ha fatto delle carte di Ettore Mazzanti che fu amministratore della Duse per diciotto anni. Il volume che ne è nato appare dunque ricco e prezioso per la prospettiva da cui muove, per il materiale che raccoglie, per le testimonianze che offre.

Mario Raimondo
« La Fiera Letteraria »,
23 febbraio 1967

... Lucio Ridenti da circa mezzo secolo continua a vivere per il Teatro, scrivendone acutamente, autorevolmente, in libri, saggi, articoli, e dirigendo una rivista di prestigio mondiale quale è « Il Dramma ». All'inizio di questa sua nuova opera Lucio Ridenti avverte che sulla Duse è stato scritto tutto, non c'è niente da aggiungere. Ma egli ora pubblica « La Duse minore » portando a conoscenza un materiale del tutto sconosciuto, concernendo in gran parte i rapporti che intercorsero tra la Duse e i suoi attori, gli amministratori, gli impresari, costituisce una documentazione di ciò che accadeva dietro le quinte, in una fulgida stagione della scena italiana, che facilmente può indurre il lettore informato ad un confronto col presente. E di un libro che raggiunga di queste mete, diventa superfluo sottolineare la utilità.

...Intorno alla Duse anche altre figure minori acquistano nella felice rievocazione di Lucio Ridenti, un suggestivo risalto umano, consentendo incontri che saranno giudicati inattesamente interessanti anche da chi sia stato indotto a leggere

questo libro, solo dal desiderio di essere ulteriormente illuminato circa la vicenda dell'attrice che i suoi contemporanei vollero definire « divina ».

Federico Frascani
« Il Mattino », Napoli,
31 dicembre 1966

Il titolo « La Duse minore » non tragga in inganno perché in esso « minore » sta per rappresentazione dell'efficienza d'una grande attrice posta con le proprie ansie di fronte alle complesse e lunghe responsabilità capocomiche e di fronte a tant'altre, il repertorio, gli attori, le scenografie, le « piazze », il pubblico, le « tournées » all'estero, l'amministrazione: come dire un'affascinante, fragile, sensibile e trascinate personalità alle prese coi mille problemi del proprio mondo, saggia, avveduta, pretenziosa, severa, amministratrice oculata e direttrice esigente. Ora, la nostra aderenza ad una Duse minore, liberata cioè da quei voli poetici e da quelle involuzioni estetizzanti che diedero uno spessore insolito al tessuto più sofferto della sua esistenza, quella nostra aderenza, dicevamo, non poteva venirci che da una grossa personalità del mondo teatrale qual è Lucio Ridenti. Il quale, conosce sì la vera parabola della leggenda dusiana, come conosce a quale reale mito si sia permeata l'arte della « divina ». Così Ridenti ha potuto riscoprire ed arricchire quell'esistenza esemplare con un imponente materiale, tutto prezioso e spesso inedito appartenuto ad Ettore Mazzanti che fu attore, ma soprattutto amministratore per diciott'anni della Duse, e quel materiale gelosamente conservò. Cosa questa, che solo ora ha permesso a Ridenti di darci, della Duse, il ritratto definitivo, un ritratto in punta di penna e sorretto da una documentazione ineccepibile: meglio, ci ha dato un medaglione raro con una sua filigrana in negativo, cioè una Duse semplificata, detronizzata da amplificazioni false e di cattivo gusto, più umana, mano nella mano, una Duse quindi efficiente, tutta da riscoprire, perché controllata, perché vista in una luce come solo un appassionato d'arte poteva vedere.

Daniilo Tello
« Corriere di Sicilia »,
20 gennaio 1967

... Dalla « Duse minore » balza un ritratto vivissimo e fino ad un certo punto inedito della Duse. E perché minore? Perché invece di occuparsi dell'arte dell'attrice (altri lo hanno fatto e rifatto) Ridenti si è occupato dei suoi rapporti con gli attori, gli amministratori, gli impresari. E così capita di ritrovarsi una Duse sconosciutissima, a volte di un egoismo e di un egocentrismo perfino insipienti; di una donna inquieta perennemente insoddisfatta, ingrata — ove capitate — e senza troppi scrupoli nel dimostrare, badando alla tutela dei propri interessi artistici ed economici, una singolare durezza di carattere.

Ma non c'è nulla di irriverente, di men che devoto nel libro di Ridenti: soltanto la volontà, semmai, di « umanizzare » la

Duse, di farle assumere, per un momento almeno, un aspetto meno mitico, meno leggendario. E che in fondo questo volume sia, sostanzialmente, un atto d'amore per la Duse non ce lo dice soltanto la personalità di Ridenti (che dell'amore per il Teatro e quindi anche per la Duse ha fatto lo scopo della sua esistenza), ma ce lo dice, altresì, il netto emergere, dal quadro a chiaroscuri, di un'attrice straordinaria che seppe a volte essere crudele (con se stessa, prima che con gli altri) bruciando la propria esistenza privata pur di vivere più intensamente, più « esclusivamente », la vita dei suoi personaggi. Sotto questa luce il libro di Ridenti è indispensabile per chi voglia rendersi conto non solo dei perché di una Duse minore (rispetto alla fama che di lei ci è rimasta) ma anche delle più intime e profonde ragioni della sua grandezza.

Dario G. Martini
« Corriere Mercantile », Genova,
29 dicembre 1966

I rapporti che la Duse capocomico ebbe con i suoi attori, i gesti generosi e gli atti severissimi da lei usati nei confronti di coloro che condivisero il suo lavoro ma non la sua gloria, erano fino ad oggi un aspetto quasi completamente sconosciuto della vita della grandissima interprete. Ora, con dovizia di documenti in gran parte inediti, ed una narrazione di vivo interesse, ce li rivela Lucio Ridenti col suo libro « La Duse minore ». E' risaputo come Ridenti, prima di fondare 43 anni or sono la rivista « Il Dramma », che ancora oggi dirige, fu attore, e lo fu nel periodo dell'estremo mitico splendore della Duse. Il libro oltre tutto dà un panorama quanto mai curioso del teatro italiano di allora, e svela una Duse che sa badare anche al sodo delle cifre e dei conti. Un libro suggerito da un affettuoso rispetto per la memoria della « Divina », ma anche da un profondo rispetto della verità.

Carlo Maria Pensa
« Gente »
15 febbraio 1967

Hanno pubblicato articoli su « La Duse minore » anche questi quotidiani: « Corriere di Napoli » (29 gennaio) « Roma » (Napoli, 22 gennaio) « Il Lavoro » (Genova, 30 dicembre 1966) « Il Piccolo » (Trieste, 15 gennaio) « Gazzetta di Parma » (27 gennaio) « Gazzetta dell'Emilia » (Modena, 25 gennaio) « La Provincia » (Cremona, 27 gennaio) « Messaggero Veneto » (Udine, 24 gennaio) « Gazzetta di Reggio » (25 gennaio) « Giornale di Bergamo » (18 febbraio) « L'Unione Sarda » (Cagliari, 18 febbraio) « Telestar » (Palermo, 27 febbraio).



Renato Simoni - Trent'anni di cronaca drammatica

Sono esauriti:

Il primo e il quarto volume

(del secondo abbiamo trovato ancora in magazzino qualche copia)

Il secondo - Il terzo

**Disponibili: il quinto volume e
le Commedie**

Ogni volume delle Cronache L. 4800

Il volume delle Commedie L. 2000

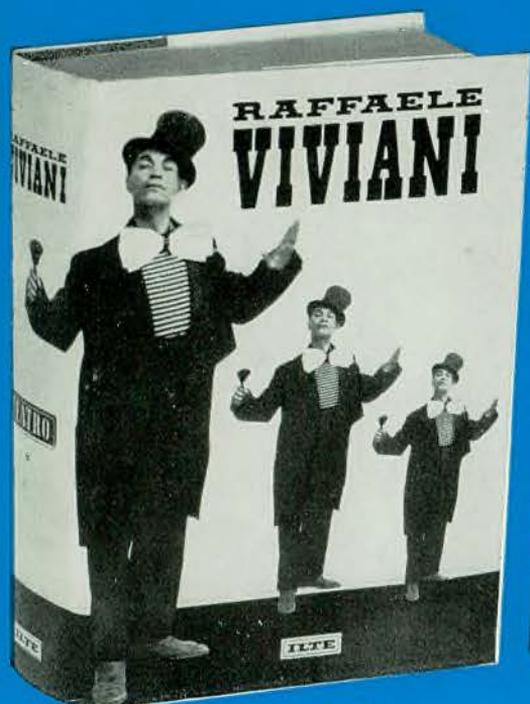
ILTE

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE

TEATRO

Raffaele Viviani

TRENTAQUATTRO COMMEDIE IN DUE VOLUMI



A CURA DI LUCIO RIDENTI • PREFAZIONE DI ELIGIO POSSENTI • INTRODUZIONE DI VITO PANDOLFI



Il Teatro Stabile di Roma ha rappresentato nell'aprile 1967, con la regia di Giuseppe Patroni Griffi, ottenendo un vivissimo successo, due atti di Raffaele Viviani «Toledo di notte» e «La musica dei ciechi». Le due opere sono comprese nel «Teatro di Raffaele Viviani» opera completa di 34 commedie. Esse formano due volumi di mille pagine ciascuno del formato 18 per 24, rilegati in tela, con sovracoperta a colori e scatola protettiva. Sul dorso della scatola stessa sono elencate le commedie che i due volumi contengono. **PREZZO DEI DUE VOLUMI CON CUSTODIA L. 6.000.** I volumi non si vendono separatamente. Richiederli alla **ILTE** (Industria Libreria Tipografica Editrice) Corso Bramante 20, Torino. Servirsi del conto corrente postale intestato a **ILTE** n. 2/56.

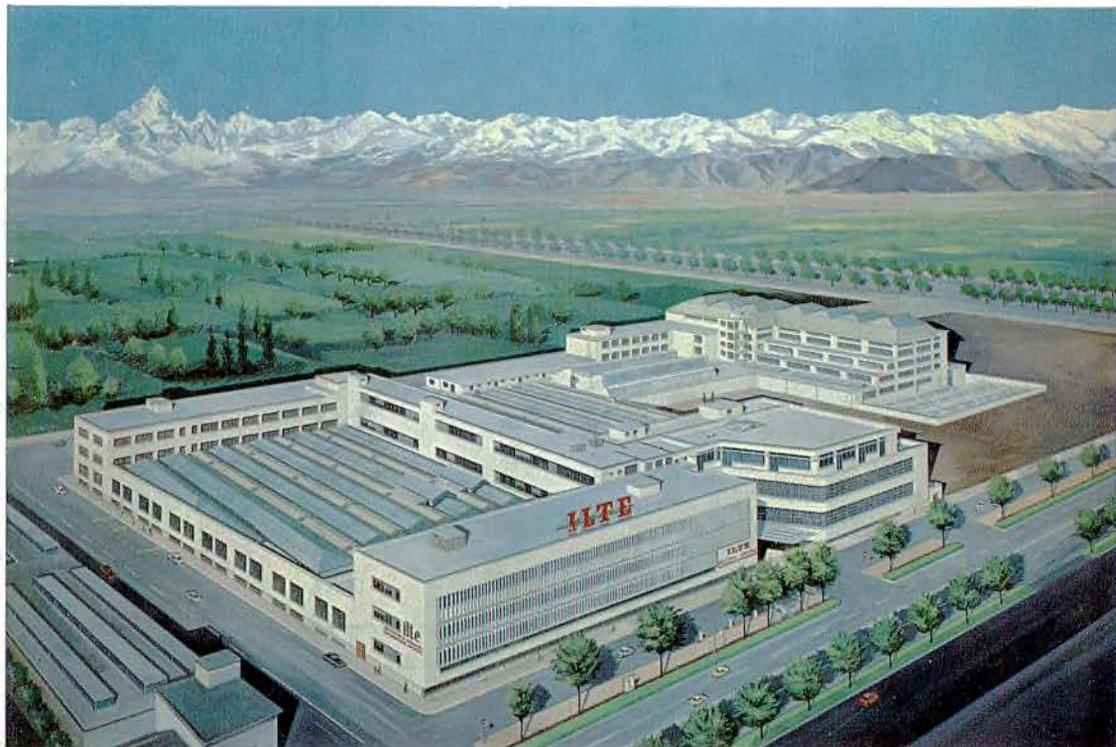
ILTE

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE

ILTE

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE

Società per Azioni - Capitale Sociale interamente versato L. 2.500.000.000 - Sede e Stabilimenti in Torino, 20 Corso Bramante - Telef. 690.494 e 630.033 (19 linee) - Telegr. Edilte - Telex Ilte 21.220 Torino - C.C.P. N. 2/56 ~ Ufficio di Milano, 4 Piazza del Liberty - Telefoni 706.852-3-4 ~ Ufficio di Roma, 4 Via Sistina - Telefoni 462.634-5 ~ Consociata " Ilte France Imprimeurs " S.A. - 7 Rue du 4-Septembre, Paris 2^e - Tel. 742.39.19 - Telex Iltefran 23.055 Paris ~ Agente per il Regno Unito: R.M. Cox Ltd. - 24, Letchworth Drive, Bromley, Kent - Tel. Rav. 6411 - 4902 - Telex. Coxilte Bromley, 25692



La ILTE è tra le maggiori e più moderne industrie grafiche europee. I suoi stabilimenti sono situati a Torino, in posizione particolarmente favorevole per gli scambi commerciali con l'estero. ~ Gli stabilimenti Ilte coprono una superficie di oltre 75.000 mq. e costituiscono un imponente complesso grafico a ciclo integrale di produzione, che comprende, oltre a modernissime attrezzature e nuovi sistemi di lavorazione, numerose macchine per comporre, macchine per la stampa in tipo, offset e rotocalco, piane e rotative. ~ L'equipaggiamento complementare dispone dei più razionali e moderni impianti di fotografia e fotoinci-

sione, sia tradizionali che elettronici, per la lavorazione di clichés, lastre e cilindri, nonché di attrezzature per la ramatura e la cromatura. ~ Una grande legatoria, all'interno dello stabilimento, permette una rapida confezione giornaliera di volumi. ~ Da alcuni anni la Ilte lavora per i mercati esteri, ove ha acquisito una importante clientela. ~ Una particolare organizzazione (aerei giornalieri di linea, telescriventi, fuori sacco ferroviari, oltre i normali mezzi di corrispondenza) rende possibile la tempestiva trasmissione a grandi distanze di menabò, bozze, testi e notizie per la rapida esecuzione delle commesse di stampa.

UNA GRANDE INDUSTRIA GRAFICA ITALIANA CHE OPERA A LIVELLO EUROPEO