

26° ANNO - N. 105 - 15 MARZO 1950

Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 150

# IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI



# TABACCO D'HARAR

Il più grande successo della  
profumeria internazionale  
degli ultimi anni

*TABACCO D'HARAR*  
è per la donna come il tocco  
magico dell'artista, una nota  
di elegante distinzione, viva  
come una pennellata di colore



BIANCANI  
79



*La Cines*

**RIPRENDE LA SUA ATTIVITÀ DI PRODUZIONE**



# **CUORI SUL MARE**

*regia di Giorgio Bianchi*

**JACQUES SERNAS \* MILLY VITALE \* DORIS DOWLING**

**MARCELLO MASTROJANNI \* PAOLO PANELLI \* GUALTIERO TUMIATI \* NICOLA MORABITO \* ALDO FIORELLI \* ENZO BILIOTTI**

e con la partecipazione di **CHARLES VANEL**

**Una produzione CINES-ALBATROS FILM - ROMA**



TREMILA TRAME  
DI DRAMMI, COMME-  
DIE, FARSE, FILM

**P**er gli amatori del Teatro una grande notizia: è finalmente pronta l'ENCICLOPEDIA DEL TEATRO E DEL CINEMA, diretta da Armando Curcio; l'Opera che realizza una aspirazione sentita da tutti quanti allo spettacolo in genere, ed al Teatro in ispecie, dedicano il loro vigile amore. Redatta alfabeticamente, secondo la tradizione classica, contiene i nomi di tutti gli autori, di tutti gli attori, dei registi, dei critici, illustrazioni, caricature, ritratti di attori ed autori, scene di commedie e di film.

**ENCICLOPEDIA**  
DEL  
**TEATRO**  
E DEL  
**CINEMA**  
DIRETTA DA **ARMANDO CURCIO**

■ Un volume in grande formato (16x22) di circa 650 pagine 1300 colonne, 1.800.000 lettere, 1200 illustrazioni, rilegato in tutta tela con incisioni in oro, sovracoperta in carta patinata a 3 colori L. 2500

*L'Opera viene venduta a rate di L. 500 mensili, senza anticipo e senza cambiali*

Ordino una copia della ENCICLOPEDIA DEL TEATRO E DEL CINEMA, impegnandomi a pagare lire 500 all'arrivo e 4 rate mensili di L. 500 cad. Inviatemi gratis il volume TEATRO COMICO

■ A tutti gli acquirenti che richiederanno, contr'assegno della 1<sup>a</sup> rata, l'ENCICLOPEDIA DEL TEATRO E DEL CINEMA, viene inviato GRATIS il volume TEATRO COMICO di Armando Curcio, contenente 5 commedie rappresentate dai De Filippo, tra cui "A che servono questi quattrini?".

Inviare il tagliando qui contro stampato, corredato dei seguenti dati ben leggibili: nome, cognome, luogo e data di nascita, professione, ditta presso la quale lavorate, alla CASA EDITRICE CURCIO - via Sistina, 42 - Roma

**“la radio per tutti,,  
è anche per le donne di casa**



ASCOLTATE OGNI SABATO SERA LA TRASMISSIONE "IL MICROFONO È VOSTRO,,

**CONSIGLIATE A VOSTRO MARITO DI ABBONARSI ALLA RADIO**

Segnalando alla "Radio per tutti,,  
il nome di un amico che non  
abbia ancora la radio e che  
desideri averla,  
vostro marito parteciperà  
ai sorteggi di

**10 automobili Fiat 500 c**

la persona segnalata  
parteciperà a sua volta  
ai sorteggi di

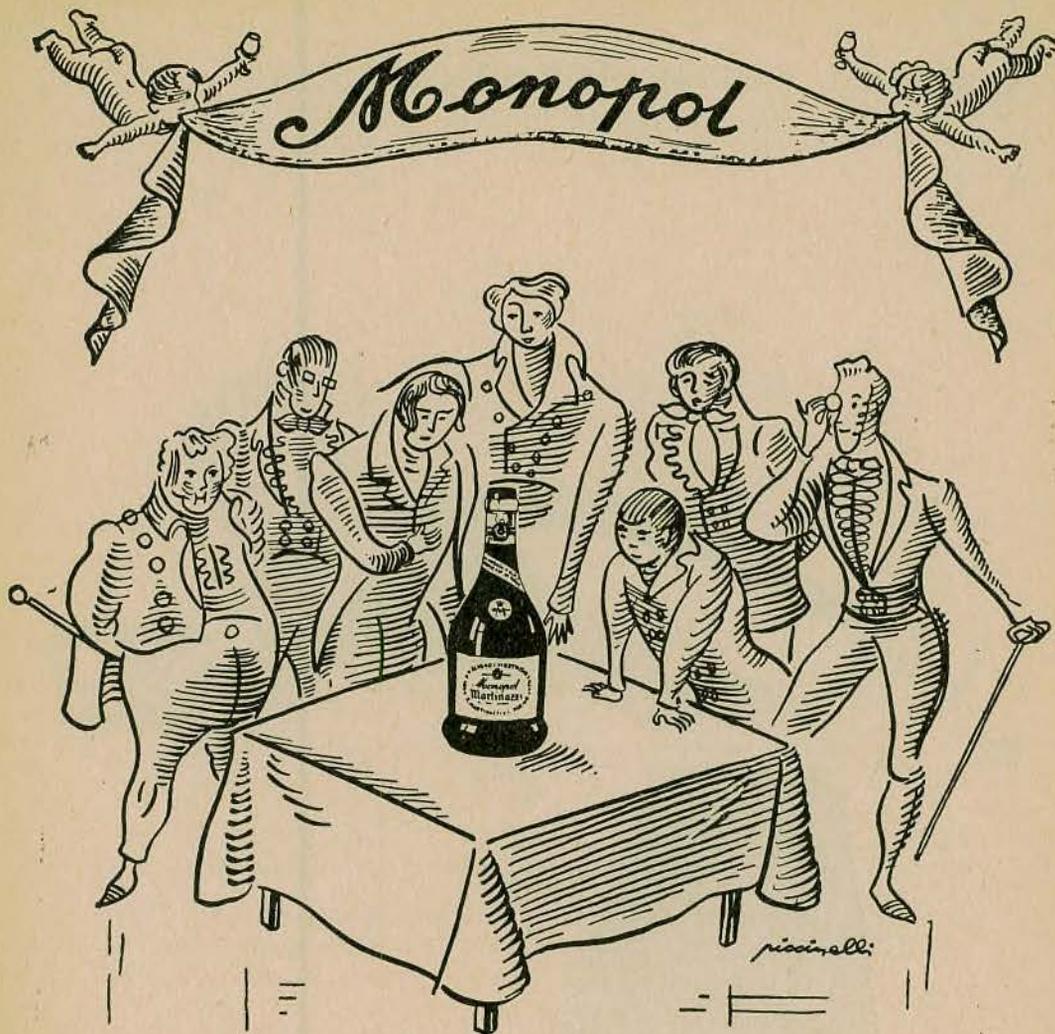
**1000 apparecchi radio**

*"la madre di famiglia che  
vive la sua giornata fra  
le mura domestiche trova  
nella radio la sua  
più fedele amica".*

radio italiana

**RAI**

INDIRIZZATE LE VOSTRE SEGNALAZIONI ALLA  
RADIO PER TUTTI, VIA ARSENALE 21, TORINO



**Martinazzi**

*... finalmente, un liquore!*



S. T. D.

## SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO DI MILANO

DIRETTA DA

*Giovanni Orsini*

★

*Il Teatro drammatico non  
può morire. Unico peri-  
colo la brutta recitazione.  
(Da un'intervista col Di-  
rettore della S. T. D.).*

**BIENNIO**  
**OTTOBRE 1949**  
**GIUGNO 1951**

Le iscrizioni sono aperte  
in permanenza per chi  
desideri di porsi in nota  
come candidato ai posti  
che eventualmente ri-  
marranno vacanti.

Segreteria: Via Castel-  
morrone, 5 - Milano

■  
L'INSEGNAMENTO  
È GRATUITO

■  
**SEDICI BORSE**  
**DI STUDIO \* \***

*Febbraio - Maggio 1950*

### CONVERSAZIONI DEL GIOVEDÌ - CALENDARIO DEL MARZO-APRILE

- 2 Marzo - CARLO LARI: Vita esemplare di un attore.  
9 » - SABATINO LOPEZ: Ermete Zacconi come l'ho conosciuto io.  
16 » - GIUSEPPE BEVILACQUA: Rivoluzione in Teatro.  
23 » - GIUSEPPE LANZA: Ibsen interpretato.  
30 » - GIOVANNI MOSCA: Theatralia.  
13 Aprile - FRANCESCO PRANDI: Petrolini, miracolato buffone  
dell'Arte.  
20 » - ENZO FERRIERI: Vitalità della Commedia dell'Arte.  
27 » - LUCIO RIDENTI: Carlo Gozzi teatrante.

*Per il maggio hanno aderito ROBERTO REBORA e CARLO TERRON.  
Hanno tenuto conversazioni: CLEMENTE GIANNINI, GINO DAMERINI,  
GIUSEPPE CLEMENTI, SABATINO LOPEZ, CARLO LARI.*

★

### COMPAGNIA DELLA S.T.D. - ALLO STUDIO PER L'ESTATE 1950:

1. PIETRO ARETINO

**LA ORAZIA** Nell'intarsio scenico di Giovanni Orsini  
*L'intarsio scenico per la buona recitazione, con a fronte il testo della trage-  
dia, secondo la stampa veneziana del MDXLIX, sarà edito dalla S. T. D.*

ALTRI LAVORI ALLO STUDIO:

2. ANDRÉ BIRABEAU

**I L S E D U T T O R E**

3. CESARE LODOVICI

**T O B I A E L A M O S C A**

4. THOMAS D. PAWLEY

**I L G I O R N O D E L G I U D I Z I O**

5. IMPROVVISO

DA UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE

LAVORI PRONTI:

6. GIOSUÈ BORSI

**D I A D E S T É**

7. GIUSEPPE CLEMENTI

**S E R E N A T A A C R I S T O**

# SHAKESPEARE

---

## *degli italiani*

Il nostro quinto volume della Collana "I Capolavori" sarà dedicato al grande William, e qualche nostro lettore si domanderà perchè non lo abbiamo fatto prima. Risponderemo: perchè era troppo facile pensarlo, e perchè in Italia non mancano versioni delle opere di Shakespeare, ad incominciare dal Rusconi. Non volevamo ripeterci in senso generale; ma ora che il pubblico stesso ci domanda di non privare la Collana di un tal nome - ed ha invero ragione - diamo soddisfazione al lettore e nello stesso tempo evitiamo di incorrere nel peccato di ripetizione, restringendo i termini, centrando il nostro interesse su un aspetto e una direzione dell'immensa opera. Riuniremo così in volume i testi shakespeariani direttamente ispirati al nostro Paese, ambientati in Italia o mossi da fatti e figure della nostra storia e della nostra leggenda. Tutta l'Italia feerica, fantastica, trasfigurata da Shakespeare, raccolta in un unico prezioso volume. E per la prima volta. Il nostro Shakespeare; lo Shakespeare degli italiani.

### *Le opere:*

LA BISBETICA DOMATA \* I DUE GENTILUOMINI DI VERONA  
ROMEO E GIULIETTA \* IL MERCANTE DI VENEZIA \* MOLTO  
RUMORE PER NULLA \* GIULIO CESARE \* OTELLO  
ANTONIO E CLEOPATRA \* CORIOLANO \* LA TEMPESTA

■ Come per tutti gli altri nostri volumi, ogni opera sarà nuovamente tradotta e presentata, ed il volume avrà una introduzione su Shakespeare italiano; una cronistoria degli interpreti di Shakespeare in Italia; un saggio sulla Storia romana del teatro di Shakespeare. Il prossimo annuncio vi dirà i nomi degli studiosi ed esperti collaboratori.

# IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

15 MARZO 1950

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - Tel. 40.443 - Un fascicolo costa L. 150 -  
 Abbonamenti: Anno L. 3100; Semestre L. 1575; Trimestre L. 800 - Conto corr.  
 postale 2/6540 - Estero: Anno L. 4300; Semestre L. 2200; Trimestre L. 1150.  
 Pubblicità: C.I.P.P. Compagnia Internazionale Pubblicità Periodici - Milano -  
 Via Meravigli, 11 - Telefono 17.767 - Torino - Via Pomba, 20 - Telefono 52.521

Prodigio del grande attore \* Il teatro è eterno per l'esistenza dell'attore: per sua virtù, per il continuo rinnovarsi dell'interprete che si perfeziona con lo studio e diventa "grande", il teatro si rinnova. La maggior parte del fascino del teatro consiste nella presenza dell'attore sulla scena, perchè a lui solo è concesso di trasformare in personaggio il fantasma poetico dell'autore. Se non esistesse l'attore non potrebbe esistere teatro nel senso rappresentativo, perchè il testo poetico non potrebbe mai diventare "realtà". Il paradosso dell'arte consiste appunto nella trasformazione del testo reale in finzione, cioè in "realtà scenica". Senza l'attore quel testo rimarrebbe opera di fantasia. Noi abbiamo ancora oggi, per nostra fortuna, dei grandi

attori: il primo fra tutti è Ruggero Ruggeri. L'Italia è sempre stata ricca di attori: nel secolo scorso — come oggi Ruggeri — ne abbiamo avuti non pochi: a metà di questo secolo — oggi — non vediamo, fra i giovani sulla trentina, chi potrà domani essere un grande attore. A Ruggeri, quindi, guardiamo con quella attonita attrazione, fatta di trasporto di ammirazione, che è il prodigio dell'arte, e particolarmente dell'attore. Forse per quel molto di più degli altri artisti che all'attore è concesso in vita, esso perde molto — e quasi tutto, talvolta — dopo la sua scomparsa. Dell'arte dell'attore,

taccuino

si dice — infatti — sia pure per luogo comune: scritto sull'acqua. Abbiamo detto nel fascicolo del quindici febbraio dell'entusiasmo suscitato a Roma da Ruggero Ruggeri, al suo esordio in questa Stagione Teatrale. Il prodigio ha perfino ravveduto Silvio d'Amico — non nei confronti di Ruggeri, individualmente, s'intende — ma nei termini di limite del "grande attore" cioè di quell'interprete sommo che, come fatto specifico, il suo famoso ed altrettanto inutile libro polemico — frutto di ragionamento e senza apporto del cuore — voleva distrutto. Abbiamo già riportate le parole scritte da d'Amico, dopo l'esordio di Ruggeri a Roma, ma perchè i suoi giovani allievi abbiano la possibilità di impararle a memoria, trascriviamo ancora una volta il punto più saliente: "L'arte di questo prodigioso attore, il più moderno fra quanti ne conosciamo, di anno in anno sembra affinarsi: la sua dizione, impeccabile al punto di essere accusata, un tempo, di lieve preziosismo, ha oggi acquistato non so che risonanze arcane, accenni a un'intimità misteriosa, vaghi echi d'un segreto piano del nostro destino". Da Roma, Ruggero Ruggeri, è passato a Napoli — con la sua Compagnia — e quindi a Milano, rinnovando il prodigio, come un miracolo. Non è più un attore che recita: è un artista che crea, facendo sue le parole del poeta. Dimostrazione più che evidente di quanto detto in principio di questa nota. Ruggero Ruggeri si è staccato dalla realtà materiale di "far teatro". Recitando "Tutto per bene" di Pirandello — ha scritto Renato Simoni — « la sua interpretazione era la stessa udita e vista, ma era un'altra. Pareva che nascesse nuova dalla propria bellezza disperata, tutta approfondita, non più dalla ricerca, che era già compiuta e perfetta, non già dalla potente e generosa attuazione, che era già nota alla nostra meravigliata esperienza. Non so quale novità si immetteva nel grande disegno del personaggio, quale umanità, e quale misteriosa ansia emergevano da una immensa solitudine, con un plantsa senza lacrime e una voce che pareva fieramente sdegnata e invece chiedeva invano misericordia e carità per l'anima troppo derelitta. Questa recitazione, diciamo pure, prodigiosa, di Ruggeri, sollevò fino all'entusiasmo la passione del pubblico. Gli applausi a scena aperta e quelli a sipario calato non si contano, decine dopo decine. Il nome del grande attore era gridato dal pubblico acclamante. Ruggeri non potrà dimenticare il dono purissimo che ci ha fatto, e l'ardore e il clamore della riconoscenza del pubblico ». Prodigio del grande attore.

## COLLABORATORI

EDUARDO: LA GRANDE MAGIA, gioco d'illusione in tre atti \* Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di PAUL ARNOLD; MARCEL LE DUC; ANTON GIULIO BRAGAGLIA; RENATO SIMONI; ENRICO BASSANO; ORIO VERGANI; ARTHUR HOBSON QUINN \* Copertina: ONORATO (sintesi della commedia «La grande magia») \* Disegni di BRUNETTA; SOGLOW; PICASSO \* Seguono e cronache fotografiche e le rubriche varie.

# Confessione

## di un figlio del mezzo secolo

*Gli hanno domandato: — Che cosa ci ha voluto dire, Eduardo, con questa Grande Magia? Ha risposto: — Questo ho voluto dire. Che la vita è un gioco, e questo gioco ha bisogno di essere sorretto dall'illusione, la quale a sua volta deve essere alimentata dalla fede. Ed ho voluto dire che ogni destino è legato al filo di altri destini in un gioco eterno: un gran gioco del quale non ci è dato scorgere se non particolari irrilevanti.*

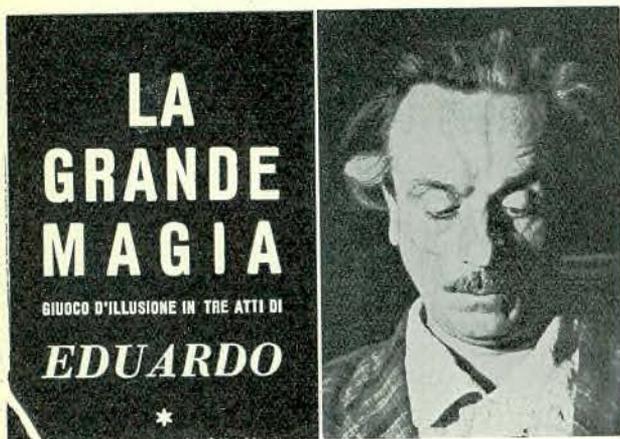
*In chiave italiana, anzi genuinamente latina, Eduardo riprende uno dei discorsi più vivi e dolenti di questo dopoguerra, il discorso avviato da O'Neill qualche anno fa con The Iceman Cometh e proseguito — per registrare solo le voci più alte — da Eliot col recentissimo Cocktail Party; s'inserisce in quella ch'è forse la polemica più attuale del nostro tempo: la posizione dell'uomo di fronte alla vita. Se cioè l'uomo debba affrontare la vita attraverso la maschera dell'illusione, o se la possa invece risolvere e vincere in uno scontro diretto.*

*Eduardo ha scelto la strada di O'Neill: in tutt'altro tono, naturalmente, e con ben diversa intenzione, guidando cioè ad uno scioglimento pateticamente poetico una situazione che il drammaturgo americano aveva ritenuto di dover avviare a una soluzione disperata e tragica. Ma si dichiara anch'egli per il rifugio dell'illusione contro la persecuzione della realtà; per l'evasione del sogno contro il carcere della realtà.*

*Il suo è un dialogo fra la piccola magia che opera e si esaurisce nel comune mondo della realtà banale dove, complice il mago ciarlatano, due amanti prendono il largo sotto gli occhi ignari del marito, e la grande magia che dissolve la realtà dolorosa in un mondo d'illusione nel quale, sotto l'influsso del mago, ogni limite fra la cosa e la sua immagine svanisce, sensi esterni e senso comune abdicano, le gioie e i lamenti e le querele degli uomini si fanno contorsioni di pupazzi, echi di altri suoni e il marito ingannato depone la gelosia, i giudizi e i sentimenti di un giorno per immergersi nell'incantesimo di una lunga attesa: ha imparato che «ogni gioco ha bisogno del suo sviluppo» e che, alla fine, se saprà aver fede piena, gli basterà aprire una scatola per ritrovarvi la compagna scomparsa. Ma quando la donna ritorna dopo quattro anni di infedeltà e il gioco dovrebbe concludersi e la scatola aprirsi, Calogero di Spelta rifiuta la realtà degli altri perchè possiede ormai la propria nella quale preferisce rimanere stringendo al petto la scatola chiusa e, custodita in essa, la sua fede.*

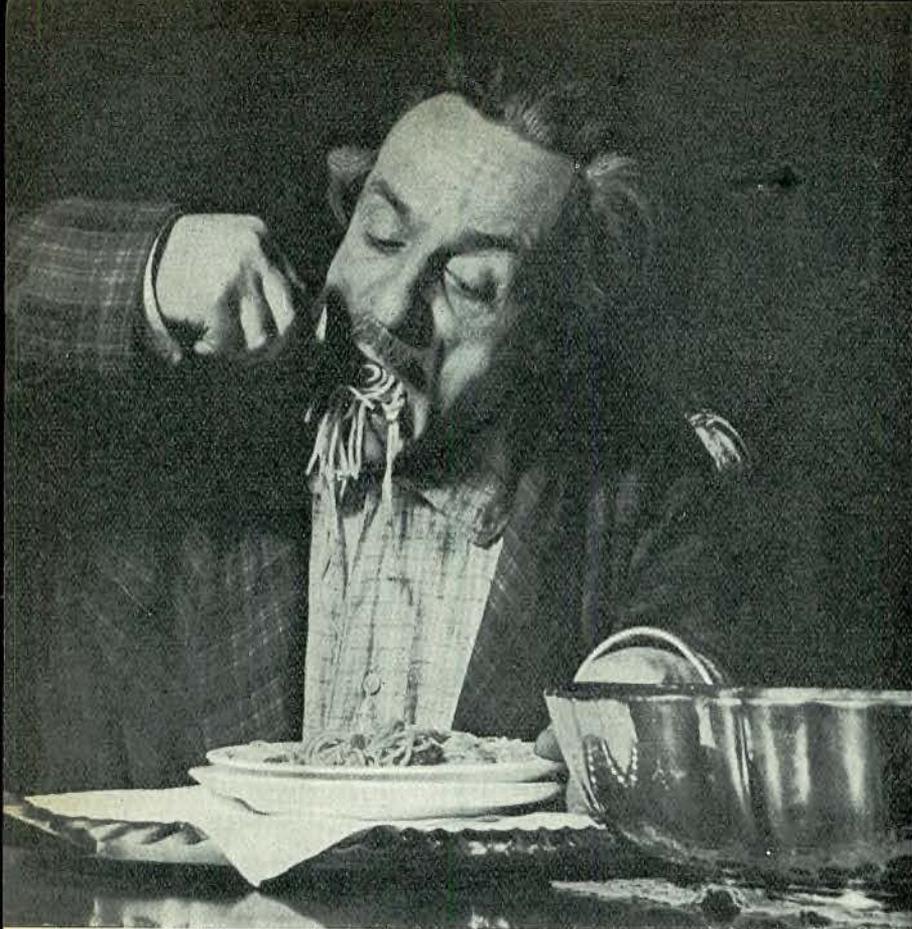
*Con La grande magia, Eduardo De Filippo ha detto forse la sua parola più alta e sofferta di uomo e di artista rivelando i termini del proprio dramma di creatore che, insoddisfatto dei pur luminosi risultati fin qui ottenuti, tenta vie nuove rinunciando coraggiosamente alla maestria, all'esperienza, alla facilità acquisite nel suo ormai lungo operare. Per giungere ad una dimensione teatrale più completa, Eduardo ha accettato di affrontare problemi nuovi di tecnica, di forma e di contenuto: si è allontanato dal terreno che gli è familiare del teatro dialettale per dilatarsi alla conquista del teatro in lingua; ha cercato di uscire dal mondo realistico per sovrapporre ad esso una realtà trasfigurata, una favola della realtà. Ha, infine, travalicato i limiti della morale provinciale per adeguarsi a quelli della morale universale. La grande magia è costata ad Eduardo un travaglio immenso: perchè in essa l'autore ha voluto sottoscrivere una sorta di confessione dell'uomo moderno, fare il punto della posizione etica e psicologica dell'uomo moderno che venti e correnti e derive di fatti, di idee, di sentimenti, di ricordi, di speranze e di minacce hanno trascinato lontano dai punti tradizionali di approdo. Onde la necessità d'una macerazione poetica più lunga dell'ordinario, l'accantonamento della estemporaneità brillante e fascinosa in nome d'una conquista artistica più scavata e significativa. Di qui l'importanza della Grande magia come la commedia del mezzo secolo. O, meglio, la confessione di un figlio del mezzo secolo.*

\*



Alcune scene della commedia, nella quale - con gli altri due interpreti principali, Titina De Filippo e Pietro Carloni - la figura di Calogero Di Spelta (Eduardo) è sempre viva e presente.





Sopra: Eduardo; sotto: Eduardo con Titina De Filippo e Pietro Carloni.



Pietro Carloni e Eduardo.



Anche in queste scene, nei vari atteggiamenti del personaggio interpretato da Eduardo, c'è sempre lo sconforto del grande bene perduto: l'illusione.

# LA GRANDE MAGIA

\* GIOCO D'ILLUSIONE IN TRE ATTI DI EDUARDO \*

## LE PERSONE:

LA SIGNORA LOCASCIO - LA SIGNORA MARINO - LA SIGNORA ZAMPA - LA SIGNORINA ZAMPA, sua figlia - MARTA DI SPELTA - CALOGERO DI SPELTA, suo marito - MARIANO D'ALBINO, amante di Marta: clienti dell'albergo e finto pubblico, perchè quello vero deve fingersi mare. - IL CAMERIERE dell'albergo Metropole - GERVASIO PENNA - ARTURO RECCHIA - AMELIA, sua figlia: finti clienti dell'albergo e finto pubblico - OTTO MARVUGLIA, «professore di scienze occulte, celebre illusionista, suggestione e trasmissione del pensiero» - ZAIRA, sua moglie - IL BRIGADIERE DI P. S. - ROBERTO MAGLIANO - GENNARINO FUCECCHIA, servo di Calogero - GREGORIO DI SPELTA, fratello di Calogero - MATILDE, sua madre - ORESTE INTRUGLI, suo cognato - ROSA INTRUGLI, sua sorella e moglie di Oreste - AGENTI DI P. S. - SERVI DI SCENA, aiutanti del professore - CLIENTI DELL'ALBERGO - CASIGLIANE

## \* ATTO PRIMO \*

Il rideau si leva insieme al drappaggio di velluto: «il grembiule» che di solito serve per sottrarre alla vista degli spettatori la visione realistica del sottopalco, cioè il posto riservato alle orchestre. Il rideau scopre un ampio giardino all'inglese, fiancheggiato da aiuole e da vetuste palme, le quali ombreggiano la ricca facciata posteriore del grande albergo Metropole, sul mare. Questa, situata in fondo, al limite massimo del palcoscenico, oltre a mostrare i balconi centrali e le finestre dei piani, dalle ampie vetrate sottostanti, lascia scorgere la grande hall. Il «grembiule», contemporaneamente al rideau, come abbiamo detto, scopre la parte sottostante del giardino: una scogliera contro la quale, mediante effetti di luci e trucchi scenici, un mare immaginario, partendo dal centro della platea, frange mollemente contro di essa le sue placidissime onde. Quattro

robusti pilastri in cemento sostengono il limite del giardino. Sagome di variopinte barchette figureranno ormeggiate agli scogli, mentre in primo piano, fra i due pilastri centrali, dondola lentamente un piccolo motoscafo. Nell'attimo stesso in cui il rideau e il «grembiule» si levano, al posto della ribalta, mediante apposito congegno, sorgerà una ringhiera in ferro tubolare dipinto in bleu. Essa delimita il giardino dell'albergo e converge in basso ai due lati del palcoscenico, formando in tal guisa i passamani delle due scalette che portano giù, all'imbarcadere. In fondo, addossate ai due lati della facciata, vi saranno, ordinatamente disposte, tre file di tavoli e sedie da giardino. Tutt'intorno ad esse, lasciando libero il passaggio centrale, vi sarà un'aiuola di folta e rigogliosa mortella. Gruppi di sedie a sdraio, ai due lati del giardino.

(Tramonto inoltrato. In primissimo piano, a sinistra, intorno ad un tavolo, giocano a pinnacolo quattro di quei tipi insignificanti che spesso s'incontrano, in estate, al mare, nei grandi alberghi: la signora Marino, la signora Locascio, la signora e la signorina Zampa. Al lato opposto, in primo piano a destra, Gervasio Penna, tutto solo, ha finito di bere il suo caffè, ed ora fuma beatamente la sua pipetta di radica. Ad un altro tavolo, un po' più presso all'entrata dell'albergo, in conversazione di scarso interesse, si troveranno Arturo Recchia ed Amelia, sua figlia. Amelia è un tipo esile, leggero, tutt'occhi. I suoi gesti sono infantili, come infantile è la sua voce, facile al riso come facile al pianto).

LA SIGNORA LOCASCIO (dopo aver pescato la carta per la chiusura, senza soverchia importanza, dice) — Ho chiuso. (Gli altri tre cominciano a contare i punti per il pagamento).

LA SIGNORA ZAMPA — Hai chiuso un'altra volta... Brava! Ma mò basta, però: croce nera!

LA SIGNORA LOCASCIO — Alla fine, che hai perduto? Poche centinaia di lire.

LA SIGNORA ZAMPA — Io sto scherzando; anzi, se non fosse per questo giochetto, che te fa passà 'nu paio d'ore, starriamo frische.

LA SIGNORA MARINO — E dove si trova questa tranquillità? Io sono qua da circa un mese. Non sono andata una volta a un cinema, a un teatro.

LA SIGNORA ZAMPA — E che bisogno ci sta? Basta trattarsi fuori a questo giardino, di pomeriggio o di sera, altro che spettacolo.

LA SIGNORINA ZAMPA — Ogni stagione ci sta la coppia che diventa l'attrazione principale.

LA SIGNORA LOCASCIO — Quest'anno è la coppia Di Spelta. Ieri mattina, sulla spiaggia, è stato un vero teatro. E già, perchè il marito... Calogero... uno come fa a chiamarsi Calogero, non capisco... arrivò proprio nel momento che la moglie stava in posa, e D'Albino faceva scattare l'obiettivo. Lui non se l'aspettava. Si era presentato con un mezzo mellone di acqua, rosso come il fuoco. Nel vedere la scena, diventò più rosso del mellone che teneva in mano e si mise la sigaretta in bocca dalla parte accesa. D'Albino, con quella faccia tosta che tiene, se la squagliò, e rimasero loro due, marito e moglie, senza parlare e senza guardarsi in faccia.

LA SIGNORA ZAMPA — Lei è una bella donna. Il marito se è geloso, un poco di ragione ce l'ha.

LA SIGNORA LOCASCIO — Ma farebbe meglio a dimostrarlo. Lui invece no, si tiene tutto in corpo per non dare soddisfazione. E, secondo me, fa peggio. Perchè non sfoga, il veleno aumenta, e diventa scortese pure quando non sarebbe il caso.

LA SIGNORA MARINO — Ma allora, scusate, come giustifica il fatto che quella poveretta è priva di fare due passi sola, che la chiude in camera quando esce, che non la lascia respirare un momento?

LA SIGNORA LOCASCIO — Perchè ci sono certi uomini che si sentono diminuiti se devono confessare che amano la moglie; che prima di dire che sono gelosi si farebbero uccidere. E allora si credono che disprezzando ottengono qualche cosa. E io sono felice quando questi tipi finiscono confratelli di San Martino.

LA SIGNORINA ZAMPA — D'Albino che dice?

LA SIGNORA LOCASCIO — D'Albino ci ha il veleno qua. Perchè con tutte le sue pazzerie non riesce a rimanere cinque minuti solo con quella donna. E lui perciò l'ha fotografata. Ieri sera mi disse: «Con la fotografia che le ho fatto, questa volta non mi sfugge, e voglio vedere se il marito riesce a non farmi parlare con la moglie».

LA SIGNORA ZAMPA (*guardando verso sinistra vede giungere Calogero e Marta*) — Stanno venendo. Essa me pare una condannata a morte e lui un funerale 'e terza classe.

LA SIGNORA LOCASCIO — Ma io non capisco. Quando due persone si riducono in quelle condizioni, perchè non si dividono?

LA SIGNORA ZAMPA — E chi te l'ha detto che non succede? (*Dalla sinistra entrano Marta seguita da Calogero; un uomo di media età, dall'aria imbrogliata, dai nerissimi baffetti a virgola nel bel centro di un coloritissimo volto. Veste con eleganza abbastanza spinta: giacca a riquadri vistosi, con i due spacchi posteriori e tasche a toppe, pantaloni un po' stretti, a tubo, in capo una paglia fiammante: un pupazzo da esposizione. Marta è una bellissima donna giovane.*

*Appare indifferente, nervosa. Sono tutti e due tormentati da un intimo ragionamento che li tiene immersi in un profondo sconforto. L'uomo nasconde la sua tristezza con atteggiamenti grotteschi, cerca di darsi un contegno che lo faccia apparire superfluo e noncurante. Tutti osservano la coppia fingendo di parlare indifferentemente fra loro. Calogero segue Marta a breve distanza. E fanno così il giro del giardino*) Sedetevi un poco qua, vicino a noi, facciamo quattro chiacchiere.

MARTA — Grazie. (*Siede accanto agli amici*).

LA SIGNORA LOCASCIO (*a Calogero*) — Sedetevi pure voi. Che diavolo, ci «snobbate» sempre.

CALOGERO — Io non «snobbo» nessuno. Specie le persone che mi sono antipatiche.

LA SIGNORA ZAMPA — 'O vvedete? Neanche siete arrivato, e ci avete detto la prima scortesia.

CALOGERO — Niente affatto. Vi ho detto la prima verità.

LA SIGNORA LOCASCIO — E questa è la seconda scortesia. Non fa niente, ve la perdoniamo perchè state di cattivo umore.

CALOGERO — Chi ve lo ha detto? Io odio i giudizi espressi così, come sentenze inappellabili. Sono allegrissimo, invece. Si putisseve capi quanta importanza dò ai fatti e alle cose... Mettetevi bene questo in mente: io sono un uomo felice perchè non mi faccio illusioni, mai. Per me il pane è pane, il vino è vino, l'acqua di mare è amara e salata.

LA SIGNORA LOCASCIO — E che volete dire con questo?

CALOGERO — Voglio dire che mi aspetto qualunque cosa. Sorprese dalla vita non ne posso avere, perchè non concedo tre centesimi di fiducia nemmeno a me stesso.

LA SIGNORA ZAMPA — Nemmeno alle donne?

CALOGERO — Non ne parliamo. Specialmente alle donne, nessuna si offenda!

MARTA — Ma non ti accorgi che sei ridicolo? (*Alle donne*) Scusate, mio marito ha scherzato.

CALOGERO — Certamente: di questo potete essere più che sicure. Non mi sarei mai permesso di prendervi sul serio.

LA SIGNORA MARINO — Non fa niente. Noi non ci offendiamo, perchè sappiamo quali sono le cose che prendete sul serio.

LA SIGNORA LOCASCIO — Mariano d'Albino...

CALOGERO — Ma voi siete pazza. Io non lo vedo nemmeno. Mia moglie sa il valore che dò a queste cose. Non sono stato mai geloso di nessuno, figuratevi di lui..

LA SIGNORA LOCASCIO — Ma perchè partite in quarta? Io ho detto Mariano d'Albino, perchè sta venendo da quella parte. (*Indica la sinistra*).

CALOGERO (*confuso*) — Non avevo capito.

MARIANO (*dalla sinistra*) — Eccomi qua. Signora Marta, sono stato puntuale. Ho fatto una corsa in piazza dal fotografo, e queste sono le fotografie. Sono riuscite una meraviglia. Marchè, ci state pure voi.

LA SIGNORA ZAMPA — Quel gruppo che facemmo l'altro giorno?

LA SIGNORA LOCASCIO — Quello col cane?

MARIANO — Precisamente. (*Apri la busta delle fotografie, e le mostra*).

CALOGERO — Non ci avete dormito.

MARIANO — Le promesse alle signore si mantengono. *(Le signore osservano le foto, e se ne compiacciono)* Signora Marta, la vostra è riuscita tanto bene, che mi sono permesso di farne stampare sei copie.

MARTA — Grazie. Veramente bene.

MARIANO *(porgendo una fotografia a Calogero)* — In questa ci siete voi con il mezzo mellone in mano. *(Alle donne)* Scattai l'obiettivo e non se ne accorse nemmeno. *(A lui)* Sembrate un venditore...

CALOGERO — E le sei copie di mia moglie?

MARIANO *(gliela porge)* — Eccole.

CALOGERO *(dopo averle contate)* — E queste sono cinque.

MARIANO — Si vede che ne hanno stampata una in meno e non me ne sono accorto.

CALOGERO — C'è pure il negativo? *(Prende una sigaretta dal pacchetto e se la mette fra le labbra).*

MARIANO — Sì. *(Lo trova fra gli altri e lo mostra)* Eccolo qua.

CALOGERO *(prende il negativo e lo osserva in trasparenza)* — Riuscitissimo. *(Fingendo di accendere la sigaretta, avvicina la sigaretta al negativo di celluloido e lo accende)* Uh! S'è bruciato. Che peccato. *(Tutti si scambiano un'occhiata)* Il negativo si è bruciato, e le cinque copie me le tengo io. *(Intasca le cinque fotografie).*

MARIANO — Vuol dire che a me è rimasta la gioia di avervi fatto cosa gradita. Permesso. *(Ed esce per la destra).*

LA SIGNORA ZAMPA *(per cambiare argomento)* — Stasera c'è spettacolo, qui, in giardino.

CALOGERO — E chi vi dice di stare presente? Se vi diamo fastidio, vi potete alzare e andar via.

LA SIGNORA ZAMPA — E perchè?

CALOGERO — E voi dite che diamo spettacolo!

LA SIGNORA ZAMPA — Signor Calogero, ma voi vi credete che tutti quanti si svegliano la mattina e si interessano solo di voi? Io ho detto: « C'è spettacolo in giardino » perchè mi hanno detto che lavora un prestigiatore.

CALOGERO — Scusate, non avevo capito.

MARTA — A me i giuochi d'illusione divertono moltissimo.

CALOGERO — È un'arte superata.

MARTA — Non credere ch'io sperassi di trovarmi d'accordo con te.

CALOGERO — Ma scusa, al giorno d'oggi la gente vive nei giuochi d'illusione. Tanti anni fa uno spettacolo del genere faceva impazzire le platee; il pubblico era più ingenuo; ma oggi chi può impressionare più un disgraziato di giocoliere?

GERVASIO *(che ha sentito il dialogo, interviene)* — Eppure, rimarrete a bocca aperta. Questa volta le risate me le farò io. *(Si alza e si avvicina al tavolo, presentandosi)* D'Aloisi. *(Convengono).*

CALOGERO — Scusate, perchè avete detto: « Questa volta, le risate me le farò io »?

GERVASIO — Perchè conosco bene questo prestigiatore. Lui qualche spettacolo straordinario lo dà solamente nei grandi alberghi.

MARTA — È bravo?

GERVASIO — Bravo, non è la parola per descriverlo: è un mago, una cosa che non riesco a capire.

ARTURO — Pur io lo conosco. L'ho visto lavorare a Parigi.

AMELIA — L'anno scorso: una serata indimenticabile. E che impressione! *(Ride senza convinzione: una risatina breve, infantile, ritmata)* Ah, ah, ah!...

LA SIGNORA LOCASCIO — Non esageriamo. Un illusionista non può essere che un ciarlatano, un imbroglione!

ARTURO — Seh, così pensavo anch'io... Permette? *(Presentandosi)* Avvocato Taddei. *(Mostrando Amelia)* Mia figlia. Anch'io pensai che fosse un imbroglione; ma dovetti ricredermi, e come!

GERVASIO — Quello mi fece passare un momento tragico.

ARTURO — Mia figlia svenne.

AMELIA — Io svenni! *(Ride come sopra)* Ah, ah, ah!...

MARTA — Ma che fa di tanto sconvolgente? Quali sono gli esperimenti?

ARTURO — Assistevamo allo spettacolo io, la buon'anima di mia moglie e mia figlia...

GERVASIO — Scusate se vi interrompo. Nessuno può dire di aver passato un quarto d'ora più tragico di quello che fece passare a me il professor Marvuglia. Dopo i primi giuochi, Dio mio, divertenti ma niente di eccezionale: sparizioni, riapparizioni, sostituzioni di oggetti, le solite cose, iniziò una serie di esperimenti di trasmissione del pensiero e suggestione. E qua venne il bello. Invitava delle persone del pubblico ad avvicinarsi a lui, e io fui tanto scemo da andarci. Mi guarda fisso negli occhi e mi dice: « Voi siete un perseguitato; siete stato condannato a morte. Fuggite, se no siete perduto. In tasca avete un passaporto. Prendete il treno, e buona fortuna ». Con quel passaporto girai mezzo mondo: Francia, Inghilterra, Russia, Giappone... per anni ed anni, senza fermarmi mai e sempre con la paura di essere arrestato. Pigliavo treni, piroscafi, aeroplani. Scalavo le montagne. Mi trovai in mezzo al ghiaccio, alla neve... Attraversai il deserto, le foreste...

CALOGERO — Sempre con lo stesso passaporto?

GERVASIO — Ma il passaporto non ce l'avevo. O meglio, lo avevo e non lo avevo. Agivo per suggestione. Insomma, alla fine del viaggio, mi ritrovai in presenza del professore e del pubblico; non era passato che un attimo; ma io avevo avuto l'impressione di aver viaggiato per anni ed anni.

CALOGERO — Non metto in dubbio le sue affermazioni, signor...

GERVASIO — D'Aloisi.

CALOGERO — ...signor D'Aloisi; ma mi sembra un po' grossa!

GERVASIO — Ve ne accorgete stasera.

LA SIGNORA ZAMPA *(rivolta ad Amelia)* — E lei svenne?

AMELIA — Io svenni, perchè trasformò mio padre in un cervo.

LA SIGNORINA ZAMPA — Un cervo?

ARTURO — La trasformazione avvenne in brevissimo tempo. Una cosa da sbalordire: un bel cervo.

CALOGERO — Ma come è possibile?

ARTURO — Sentite, io quale interesse avrei per

dire una cosa per un'altra? Là fu un'impressione generale, perchè dice che io correvo e saltavo da un punto all'altro con agilità impressionante...

LA SIGNORA ZAMPA (*ad Amelia*) — E lei quando svenne?

AMELIA — Quando vedette 'e corne 'nfronte a papà.

ARTURO — Capirete, era impressionante, perchè mentre gli altri mi vedevano saltare, io mi sentivo tranquillamente seduto sulla mia sedia. Sentivo gridare: «'E corne! Tene 'e corne!»; ma io mi passavo la mano in fronte e non le sentivo!

CALOGERO — Fenomeno di suggestione collettiva!

GERVASIO — Sarà, ma come fate a rimanere insensibile di fronte ad uno spettacolo simile?

LA SIGNORA LOCASCIO — Ma che tipo è?

GERVASIO — Non è giovane; avrà una sessantina d'anni. Una faccia segnata, patita... Parla lentamente; le parole le articola più con le dita che con la bocca. Quelli che sono straordinari sono gli occhi: uno se li sente sempre addosso. Insomma, da come si muove, da come si veste, da come si presenta, voi non l'apprezzate tre soldi, pare un disgraziato; ma se vi guarda, non riuscite a sostenere il suo sguardo.

LA SIGNORA ZAMPA — Quasi faccio a meno di assistere al suo spettacolo.

LA SIGNORINA ZAMPA — Ma non esageriamo!

IL CAMERIERE (*dal fondo a destra, accompagnando due facchini, i quali recano un grande cesto di vimini*) — Qua, mettetelo qua. (*Indica un punto della scena. I facchini eseguono*) Tutto il resto degli attrezzi, come ha disposto il professore, portateli qua. Fate presto, perchè è tardi. Il professore è già arrivato. (*I facchini escono per il fondo a destra*).

CALOGERO — Chi? Il prestigiatore?

IL CAMERIERE — Sì, questi sono i suoi attrezzi; ma non è tutto, chillo ha purtato 'na carretta 'e irrobba! (*Infatti i due facchini tornano, recando due tavoli tondi in metallo cromato, poi due sedie dello stesso stile, e un tavolo rettangolare un po' più grande sempre in metallo, ed un sarcofago egiziano grande quanto una persona normale*).

CALOGERO (*scettico*) — Sono tutti trucchi.

GERVASIO — Seh, trucchi! Io vi consiglio di stare attenti.

MARTA (*al cameriere, alludendo al giocoliere*) — Lui è arrivato?

IL CAMERIERE — Da poco. Stava parlando col direttore. (*Guardando verso l'ingresso centrale della hall*) Eccolo. È lui!

OTTO (*dalla porta centrale dell'albergo. Il suo fisico risponde perfettamente alla descrizione fatta da Gervasio. Entra con passo lento. Sembra assente. Indossa un abito arrangiato, di antica foggia. L'ampio colletto floscio della camicia è fermato dalla cravatta alla Laval-lière. In capo ha un panama ingiallito. Un insieme rassegnato e stanco; ma che eleva a dignità grottesca ogni sua manifestazione istrionica; un lestoante, un ciarlatano simpatico, quitto e intelligente. Nell'entrare osserva il luogo e scruta ogni singolo personaggio. Lunga pausa, durante la quale tutti osservano con il massimo interesse ogni suo minimo gesto. Finalmente, Otto si rivolge al cameriere, chiedendo*) — Qui?

IL CAMERIERE — Qui, professore. Lo spazio c'è. OTTO (*osservando il panorama*) — È veramente bello.

IL CAMERIERE — È un posto incantevole. Guardate i colori e la grandiosità di questo mare. (*Con largo gesto indica la platea*).

OTTO (*fissando con commiserazione il cameriere*) — Secondo te, il mare è grandioso. Povera creatura, povero imbecille. Una volta, pur'io credevo la stessa cosa, e mi tuffai tranquillo in un mare aperto come questo; ma non riuscii a trovare un posticino per muovermi agevolmente. L'umanità intera vi si era tuffata prima di me; mille mani mi respinsero violentemente, facendomi schizzare al punto di partenza. (*Mostrando la platea*) È una goccia di acqua, caro mio. Ha di prodigioso solamente il fatto che non riesce a prosciugarsi, o per lo meno il processo è lento e sfuggevole all'occhio umano. Una goccia di acqua al centro del buio, un buio senza confine, un buio che esiste anche nelle ore in cui crediamo che il sole lo distrugga... (*Ora si rivolge un pò a tutti con tono di voce ciarlatanesco*) In pieno sole vedo il buio, signori. Il sole passa, sì; ma passa suo malgrado, da condannato, e quando passa non intende distruggere il buio. Il buio potremmo distruggerlo noi con il terzo occhio, se riuscissimo a possederlo tutti. Con il terzo occhio: l'occhio senza finestra, l'occhio del pensiero, il solo che io possegga; ormai gli altri due, quelli visibili, quelli che durante gli anni della mia giovinezza vedevano tutto grande, enorme, sorprendente, li ho perduti per sempre. Essi si spensero definitivamente dopo i cinquant'anni.

LA SIGNORA ZAMPA (*timida*) — Ma è cecato?

OTTO — Non sono cecato, signora; lei sì, fino all'inverosimile, poichè fa parte di quella grande massa di gente, che pure avendo passata da un pezzo la cinquantina, non le sarà mai dato di acquistare il terzo occhio. E del resto è provvidenziale: guai se lo acquistassero tutti. I casi sono rarissimi, e di differente importanza. Il mio terzo occhio non è molto importante, in quanto che con esso non riesco a dare che delle piccole illusioni. I miei giochi sono innocenti e semplici. Altri, invece, una volta in possesso del terzo occhio, se ne valgono per dare illusioni di ben altra portata. Quando il terzo occhio funziona, i giochi d'illusione si moltiplicano all'infinito, con ogni mezzo, con ogni trucco, ai danni di tutto e di tutti. Dica lei, signor D'Aloisi, se non sono innocenti i miei giochi. La feci viaggiare, è vero; ma per poco. E lei, avvocato Taddei, le dispiacerebbe se io la facessi saltellare ancora come un cervo in libertà?

ARTURO — No, professò non facciamo scherzi.

OTTO — Che ne direbbe il signor Di Spelta, se io durante lo spettacolo riuscissi a trasformarlo in un loquacissimo pappagallo?

CALOGERO (*sorpreso*) — Mi conoscete?

OTTO — Tutti, conosco tutti. La signora Locascio, la signora, la signorina Zampa, Conosco tutti: posseggo il terzo occhio! Ci divertiremo, più tardi. Lo spettacolo sarà interessantissimo: spero che mi onoreranno.

TUTTI — Certo... Senza dubbio...

LA SIGNORA ZAMPA (*avviandosi per uscire*) — Permesso?

OTTO — Prego.

MARTA — A più tardi, e auguri di successo. (*Escono per il fondo. Il cameriere ha fatto loro strada ed esce anche lui.*)

OTTO (*ai due facchini*) — Voi aspettate mia moglie all'ingresso principale dell'albergo. (*I facchini escono.*)

GERVASIO (*confidenziale ad Otto*) — Ma Mariannina non è venuta con te?

OTTO — No.

GERVASIO — Ma perchè, vi siete contrastati un'altra volta?

OTTO — È una donna impossibile, credi a me. Ti giuro che, certe volte, di mattina, quando mi sveglio, resto con gli occhi chiusi perchè penso: « Mò, se li apro, capisce che mi sono svegliato, e comincia la tortura ».

ARTURO (*conciliante*) — Pace, pace. Già la vita è triste per conto suo; perchè ve la dovete amareggiare di più? Fossero tutte chiste 'e guai.

OTTO — Qua, sta tutto a posto?

GERVASIO — Stai tranquillo.

ARTURO (*porcendo un foglio ad Otto*) — Questo è l'elenco di tutti i nomi dei clienti dell'albergo; nun ce manca nisciuno.

GERVASIO (*a sua volta porge ad Otto una fotografia*) — E questa è la fotografia della signora Di Spelta.

OTTO (*osservando ammirato*) — È quella signora che stava qua col marito? È somigliante?

GERVASIO — Vai sicuro.

OTTO — E Mariano d'Albino s'è fatto vivo?

GERVASIO — L'ho visto un'oretta fa. Ma il canando suo sta qua. (*Affacciandosi alla ringhiera e guardando giù*) Eccolo lì.

OTTO (*affacciandosi*) — Beh, sarà pensiero suo.

GERVASIO — Noi abbiamo fatto un «pezzo di lavoro» di primo ordine. Troverai un'atmosfera favorevolissima.

OTTO — Speriamo bene. (*Si avvicina al cesto di vimini, lo apre, tira fuori degli oggetti e li comincia a disporre ordinatamente al centro del giardino, preparando così il suo numero.*)

ARTURO (*premuroso a sua figlia*) — Come ti senti?

AMELIA — Bene, papà.

ARTURO (*con precauzione trae dalla tasca della giacca un cartocetto, lo disfa e dopo averne estratto un uovo, amorosamente lo porge a sua figlia*) — È fresco fresco: pigliatillo.

AMELIA (*esasperata*) — Non lo voglio, papà.

ARTURO — Ma comme, l'ho trovato in campagna. L'hanno pigliato 'nmanze a me 'a dint'ò gallenaro. L'ho pagato cinquanta lire.

AMELIA — Non me lo piglio, nemmeno se mi dite che l'avete pagato un milione. A un certo punto viene la nausea. Nun m'ò facite vedè, pechè m'avota 'o stommaco. Non me lo piglio!

ARTURO — Ma perchè?

AMELIA — Perchè è inutile.

ARTURO — Ma tu mme vuò fa ascì pazzo? Dio lo sa i sacrifici che faccio... Chillo 'o miedeco fa ampressa ampressa: « Ci vuole questo e questo ». Ma per comprare « questo e questo », ci vogliono pure « questi »!

AMELIA — Ma tu perchè vuoi pensare a quello che ha detto il medico? Io mi sento bene; e poi ti devi convincere una buona volta. Se quello che ha detto il dottore è vero, mi sono convinta io, non ti vuoi convincere tu? Quando sarà il momento, ci salutiamo e buona notte.

ARTURO — Ci salutiamo, è vero? Vedite comme parla bello mia figlia. Secondo lei dovrei stare allegro. Siente a me, io dico che con una forte alimentazione...

AMELIA — Ma site tuosto, sa. Non dipende dall'alimentazione...

ARTURO — Ad ogni modo, fa cuntento a papà, e pigliatillo.

AMELIA — Va bene, più tardi.

GERVASIO — Artù, facciamoci un altro giretto per l'albergo. Continuiamo a spargere voci. E po' è meglio ca nun ce vedeno assieme. (*Ad Otto*) Ci vediamo più tardi. Buon lavoro. (*E, seguito da Arturo e da Amelia, esce per il fondo.*)

MARIANO (*entra dopo piccola pausa*) — Professore.

OTTO — Buongiorno.

MARIANO — Siamo d'accordo?

OTTO — Non ci pensate.

MARIANO — La fotografia l'ho consegnata a quel vostro amico.

OTTO — Sì. Me l'ha data.

MARIANO (*firmando un assegno*) — Queste sono cinquantamila lire. (*Dopo aver riempito e firmato il modulo, lo passa ad Otto*) A voi. Ho bisogno di un quarto d'ora.

OTTO — È 'na parola.

MARIANO — No. Non facciamo storie. Io ho armato quest'ira di Dio. Ho parlato col proprietario per farvi venire a lavorare in albergo. Non devo contare nemmeno su di un quarto d'ora?

OTTO — Voi avete ragione, ma io come faccio?

MARIANO — Io che ne so. Ve lo vedete voi.

OTTO — M'arrangerò.

MARIANO — Io aspetto nel motoscafo.

OTTO — Va bene.

MARIANO — Professò, fate il vostro dovere se no finisce male fra me e voi. Arrivederci. (*Ed esce per il giardino.*)

ZAIRA (*dopo poco come una furia. Entra dal fondo rivolgendosi minacciosa ad Otto. È una donna sui 45 anni, esuberante, volgare, noiosa. Veste con affettata eleganza da vecchia divetta dei caffè-concerto. I due facchini la seguono recando dei pacchi voluminosi*) — Senti, padreterno, perchè tu dici che sei il Padreterno: un'altra volta che mi lasci sola coi pacchi in mano, e mi piantì mentre si discute, ti azzecco uno schiaffo che ti fa finire di fare i giuochi di prestigio. (*Otto non raccoglie. Con la massima calma prende i pacchi dalle mani dei facchini, fa loro un gesto di congedo. Infatti essi escono, mentr'egli, tranquillamente, si accinge a disporre al centro del giardino gli attrezzi e gli oggetti utili per il suo spettacolo: i due tavolini tondi ai due lati della scena, con al centro quello più grande rettangolare; il sarcofago a destra degli spettatori, in primissimo piano. Aiutato da Zaira, tira fuori dal cesto e dai due pacchi gli oggetti più vari e singolari: spade, rivoltelle, cappelli a cilindro,*

due enormi dadi, ventagli giapponesi, una bandiera italiana, velluti rossi con frange dorate, una scatola giapponese rettangolare decorata con disegni strani e piccoli pezzi di specchio di diverse forme e misure, nonché altri oggetti a piacere) Mi devi dire, e lo voglio sapere, quando finiremo di fare questa vita da cani, sperduti per gli alberghi, gli ospedali, le caserme, le fiere... E quando ti deciderai a trovare un contratto buono in teatro...

OTTO — Marianni, miettatello buono 'ncapa; t'aggio ditto tanta vote: in teatro l'illusionista non va più. Potrei sperare qualche contratto solo se avessi come «partner» una bellissima donna giovane. Tu vuoi stare per forza appresso a me, e allora t'he a cuntentà di alberghi, caserme e 'spitale.

ZAIRA — Questo lo dici tu, perchè ti fa comodo. Ma tutti mi trovano ancora giovane e piacente. Pascà, quando sono vestita e truccata per la scena, ne voglio cento di belle ragazze di diciotto anni...

OTTO — Io ti vedo con il terzo occhio...

ZAIRA — Io te li ceco tutti e tre, ricordatello!

OTTO — Quanto sei noiosa, e quanto ma quanto sei inoportuna! E nun 'o vvuò capi ca stammo 'nguaiate, e si nun pagammo e mmesate, 'o padrone 'e casa ce mette 'mmiez' a strata! (Alludendo ad un pacchetto di monete che gli servono per un esperimento) Damme 'e sterline.

ZAIRA (porgendogli un sacchetto di monete false) — Teh, pigliatelle.

OTTO — A casa stammo 'o seuro pecchè 'a società ce ha staccato 'a corrente...

ZAIRA — Mme fa piacere.

OTTO — ... fra giorni resteremo senz'acqua... (Vuota il sacchetto di monete in un cappello a cilindro).

ZAIRA — Meglio.

OTTO — ... nun ce sta che mangià 'a matina...

ZAIRA — Sono contenta. Muorte 'e fama avimma ferni; nella miseria più nera. All'elemosina, meglio! Colpa tua, tutta colpa tua che sei un apatico, un fesso, un uomo senza iniziativa... Mondo càdimi, addosso! E così se n'è passata tutta la nostra vita. E poi, se insisto nel seguirti, è perchè ti conosco. Che ti pensi, che mi sono dimenticata di quando facevamo i teatri di varietà; che ti credi che non mi ricordo di quando ti trovavo abbracciato con le sciantose?

OTTO — Lasciamo stare certi ricordi, Marianni. Non ti conviene! Pecchè tu faive 'o stesso. Una volta ti sorpresi con un ginnasta...

ZAIRA (come se rivivesse il passato) — Sandro, un torace da Ercole, una muscolatura di ferro!

OTTO — Un'altra volta con l'uomo aquarium...

ZAIRA (c.s.) — Demetrio! Che simpatia di uomo!

OTTO — ... un'altra volta col digiunatore...

ZAIRA (voluttuosamente presa dal ricordo, con slancio) — Ah, che mi fai ricordare! Che amore di uomo: un san Luca!

OTTO — ... e ricordati che le sorprese non si limitavano a semplici constatazioni di natura più o meno intuitiva; ti sorprendevo nel senso più crudo e positivo della parola, per cui non mi restavano che due soluzioni, o il colpo di rivoltella o il «chi se ne frega»... È chiaro ed evidente che scelsi sempre la seconda!

ZAIRA (apparentemente offesa, ma orgogliosa dentro di sé) — Eri geloso come un Otello, e ancora lo sei...

OTTO (condiscendente, rassegnato) — Sì, amore; ancora lo sono.

ZAIRA — E perciò mi tormenti; ma ricordati che la pazienza ha un limite; e se ancora mi esaspero, me ne fuggo col primo che mi capita.

OTTO (sempre freddo e volutamente minaccioso) — Questo non lo farai. Bada, Mariannina! 'A bacchetta magica, addò sta?

ZAIRA — Sta qua. (Gliela porge rabbonita, amorosa) Lo sai che non lo faccio, e per questo ne approfitto.

OTTO (carezzandole i capelli con un gesto ormai abituale e monotono) — Mariannina cara, ti amo tanto.

ZAIRA — E dammi un bacio.

OTTO — Certo. (La bacia) Teh. (Poi quasi sbadigliando) Andiamo a prepararci.

ZAIRA (anch'essa con un mezzo sbadiglio) — Andiamo. (Prendono il cesto vuoto e si avviano).

OTTO — 'A marenna ll'hé purtata?

ZAIRA — 'Na frittata 'e maccheroni di ieri, quattro zucchini a' scapece e 'na butteglia 'e caffè.

OTTO — Mò mannammo a piglià pure 'nu litro 'e vino. (Ed escono per la destra. Intanto è scesa la sera. Il giardino viene illuminato dalla luna e dai fanali situati nei posti più adatti. Dal fondo, entrano signori e signore, clienti dell'albergo, i quali alla spicciolata prendono posto ai tavoli in fondo. Tutti chiacchierano e ridono fra loro. Ad un tavolo scorgiamo la signora Marino, la signora Locascio, ad un altro la signora Zampa con sua figlia. Scorgiamo pure Calogero Di Spelta e Marta sua moglie. Poi Gervasio, Arturo e Amelia. Dopo questa lunga pausa che servirà a sistemare ogni cliente, compreso qualche ritardatario, entra dal fondo il cameriere e prende posto al centro della scena, di spalle al pubblico vero).

IL CAMERIERE — Ha inizio il trattenimento disposto ed offerto dalla direzione dell'albergo. Il professor Otto Marvuglia a momenti si presenterà a noi. Tutti conosciamo per sentito dire la sua potenza magica. Egli compie prodigi. Prego quindi la massima calma ed auguro buon divertimento. (Risale la scena, piazzandosi in fondo sulla soglia della porta centrale).

OTTO (dalla destra. Si è tolta solamente la giacca, ora, per indossare sul pantalone bianco, un'ampia redingote nera, fermata alla cintura da una sciarpa di seta rossa, con frangia dorata, annodata a sinistra, in modo da formare un ricco fiocco. Entra lento e misterioso. Raggiunge il centro del giardino, salutando il pubblico con un lieve cenno del capo. Uno stremenzito applauso lo accoglie. Lo segue, a breve distanza, Zaira. Essa indossa uno smagliante abito da gran sera, lunghi guanti neri e ricca acconciatura in capo. Ilare e arzilla si inchina ripetutamente al pubblico. Un altro applauso stremenzito, questa volta misto a risate, accoglie la donna) — Signore e signori, non sempre i miei spettacoli riescono interessanti. Già, perchè ho bisogno di una grande comprensione e fiducia da parte del pubblico. Per i giuochi d'illusione a base di trucchi, ci penso io; ma per esercitare il mio potere magico, nella suggestione e nella trasmissione del pensiero, ho bisogno di voi tutti. Io non posso suggestionarvi, se non vi lasciate suggestionare. Io non

posso trasmettervi il mio pensiero se non siete pronti a riceverlo. Se mi seguite, abbandonandovi all'istinto, si avvereranno fenomeni di alto interesse scientifico. Per esempio, io non posso arricchire il mio numero con una grande orchestra, mi costerebbe troppo; d'altra parte, senza la musica, l'illusionista perde il novanta per cento. Pensiamo allora fortemente alla classica musica con cui gli illusionisti, miei predecessori, presentavano il loro numero.

UN SIGNORE (*accenna un motivo classico da fiera*).  
IL PUBBLICO (*ride*).

OTTO — No, silenzio. Se restiamo in silenzio, ve la trasmetterò io, la musica. (*Dopo una piccola pausa, si ode come in lontananza, flebile, un motivo che ricorda i vecchi numeri da caffè concerto*) Eccola: la sentite anche voi altri? (*La musica prende corpo, diventa sempre più forte. Finalmente un piccolo applauso di adesione da parte del pubblico*) Ecco, con la musica si lavora meglio. Non posso cominciare il mio numero senza pensare alle signore. Zaira!... (*Zaira gli porge un grande foglio di carta bianca. Egli lo mostra da una parte e dall'altra, poi forma con esso un cono, dal quale comincia a cavarne fiori, gettandoli sui tavoli alle signore*) A lei... a lei... fiori, fiori per tutte le belle signore. (*Altro piccolo applauso*) Per i signori penso che un caffè sarebbe gradito. (*Prende da un tavolo una piccolissima caffettiera di metallo cromato, la agita, come per avvertirne il contenuto*) È piena; ma basterà per tutti? Spero di sì... Divideranno da buoni amici... (*Si avvicina ai tavoli e con il braccio sinistro in alto muove rapidamente la mano come per afferrare a volo qualesia nell'aria. Infatti, appare magicamente fra le sue dita una candida tazzina da caffè in porcellana. Il gesto si ripete per ogni singolo spettatore fra l'ilarità di tutti. Questo trucco si potrà ottenere con semplicità; ogni spettatore porge destramente al professore la tazzina che dovrà servire a sé stesso*) Ora passiamo ad un esperimento più importante.

GERVASIO (*deciso*) — Io vado via. (*Si alza per lasciare lo spettacolo*).

ARTURO — E io pure. (*Si alza*).

OTTO (*fermandoli*) — Ma no...

GERVASIO — Se ha intenzione di servirsi di me come meglio crede, ha sbagliato. Non dimentichi lo scherzo che mi fece al Majestic di Brighton.

ARTURO — E quello che fece a me in Francia.

OTTO — Ma no, signori; non uso mai ripetere gli esperimenti con le stesse persone. Ho pregato: collaborazione e fiducia. Se una gentile signora si volesse prestare... Una signora di coraggio, però. (*Marta si leva dal suo posto e, con furbo sorriso, avanza di qualche passo*).

MARTA — Se vuole...

OTTO — Se voglio? Ma certamente! (*Osservando in disparte la fotografia datagli da Gervasio durante le scene precedenti*) Ella signora, è la persona adatta. Venga avanti.

MARTA (*disinvolta avanza verso il professore, piazzandosi accanto a lui, ammirata ed applaudita dal pubblico*) — Eccomi. (*La musica internamente cessa*).

OTTO — Complimenti, signora, per la sua bellezza e per il suo coraggio. Vuole avvicinarsi a questo

sarcofago egiziano? (*Marta, preceduta dal professore e da Zaira, esegue*) Lo osservi bene: è autentico. (*Zaira apre il sarcofago*) Vuole avere l'amabilità di entrarvi?

MARTA — Certo. (*Fa per entrare nel sarcofago*).

OTTO (*fermandola*) — Un attimo dopo rinchiuso il sarcofago, avverrà la sua sparizione. Si sentirà attratta verso un mondo di sogni, avvertirà un senso di beatitudine, disperdendo il corpo dopo averne distaccata l'anima. E soprattutto, ascolti: quando il giuoco sarà finito, quando tutto, anima e corpo, avrà a reintegrarsi, ricordi bene, signora: ignori l'anima le sensazioni del corpo, sappia il corpo che l'anima ignora. Trasite! (*Marta entra nel sarcofago, mentre il professore lo richiude. La luce in giardino scende in resistenza, bassissima, in modo da percepire appena le ombre dei personaggi: la musica continua. Otto si muove come se spiegasse al pubblico dell'albergo qualche cosa di importante inerente al suo esperimento. Nell'istante stesso in cui si abbassa la luce in giardino, l'imbarcadere s'illumina. Dalla scogliera appare Mariano d'Albino. Agilmente salta nel motoscafo e, con abile manovra, si avvicina alla scaletta di destra. Tutto questo mentre Zaira, piroettando, raggiunge il sarcofago dalla parte posteriore, quella visibile al pubblico vero, ne apre una piccola porta segreta, invitando Marta ad uscirne. Infatti Marta ne esce e, dritta come un fuso, s'avvia alla scaletta di destra, ne discende svelta gli scalini. Una volta giù, aiutata da Mariano, con un piccolo salto prende posto nel motoscafo. Otto riapre il sarcofago, mostrandolo vuoto al pubblico. Un piccolo applauso. Otto richiude il sarcofago. Musica pianissimo*).

MARIANO (*un po' in collera*) — Finalmente!

MARTA — Come se tu non conoscessi mio marito, ed in quali condizioni sono costretta a vivere. Gli occhi di tutta la sua famiglia spiano ogni mio passo, specialmente il fratello. Figurati, non aspetterebbero altro: insidie, pettegolezzi, un inferno! Quattro straccioni, che non vedrebbero l'ora di disfarsi di me per aver nelle mani mio marito e togliergli fino all'ultimo soldo. Calogero non mi lascia un momento. La sua gelosia è arrivata al massimo, mi opprime. Se deve andare in bagno, mi chiude in camera e si mette la chiave in tasca. Bada, non posso rimanere più di un quarto d'ora.

MARIANO — Partiremo subito.

MARTA — Come dici?

MARIANO — Dico che partiremo subito. Domattina saremo a Venezia.

MARTA — Sei pazzo?

MARIANO — Vedrai.

MARTA (*alzandosi per andare*) — Lasciami andare.

MARIANO — Tu non scendi di qua. Verrai con me.

MARTA — Mariano...

MARIANO — Verrai, con me. (*Musica più forte. Con un gesto fulmineo Mariano avvia il motore del motoscafo. Vira abilmente, e una volta guadagnato il centro dell'imbarcadere, punta verso la porta centrale della platea. Marta protesta, ma Mariano non l'ascolta. Lentamente il motoscafo attraversa tutta la platea. La luce torna come prima. Otto richiamato dal rombo del motore, guarda un po' smarrito l'allontanarsi del*

*motoscafo, poi parlando al pubblico dell'albergo, con allusione intima).*

OTTO — Si sa come comincia un esperimento, ma spesso si ignora come finirà. Speriamo bene. Zaira! *(Dal tavolo centrale prende una gabbietta con un canarino)* Ecco, signori, tutti possono osservare il povero prigioniero. *(Si avvicina ai tavoli mostrando il canarino agli spettatori)* È vispo, allegro. Povero canarino! Ignora la sua infelicità. *(Ogni tanto guarda verso il mare con la speranza di rivedere il motoscafo di Mariano d'Albino)* Chi può raggiungerci, se riesci a fuggire? Ma tu non devi, tu puoi sparire per un poco, magari per un quarto d'ora, ma poi devi riapparire, questi sono i patti. *(Chiamando)* Zaira. *(Zaira pronta gli si avvicina, riceve la gabbietta dalle mani di Otto e, prendendo posto a sinistra della scena, la mostra al pubblico. Otto ricopre con un quadrato di stoffa nera, prende una rivoltella dal tavolo centrale, e dopo essersi allontanato di qualche passo, punta l'arma in direzione della gabbietta)* Prego, signori, attenzione... Uno, due, tre! *(Spara un colpo. Nell'attimo stesso Zaira scopre la gabbietta mostrandola vuota. Altro piccolo applauso)* Passiamo ora ad un altro esperimento.

CALOGERO *(alzandosi, chiede cortesemente al professore)* — Scusate, signor giocoliere, volete essere tanto gentile di far riapparire mia moglie?

OTTO *(con lo stesso tono gentile)* — E voi, scusate, chi siete?

CALOGERO — Come, chi sono? Sono il marito. Perciò vi prego di far riapparire la signora. *(Il pubblico osserva divertito la scena).*

OTTO — Già. Un poco di pazienza. *(Chiamando)* Zaira! *(Zaira prende dal tavolo un grosso dado e lo porge ad Otto, il quale lo mostra al pubblico)* Ecco. Prego osservare la precisione dei numeri. Lor signori potranno giudicare spassionatamente. Il trucco è perfetto. Io...

CALOGERO — Aspettate. Prima di passare appresso, volete essere tanto gentile di riprendere l'esperimento che avete lasciato a metà? *(La musica cessa).*

OTTO — Non capisco.

CALOGERO — Come, non capite? È tanto semplice. Vi prego di essere tanto gentile di far riapparire mia moglie.

OTTO — Ma scusate, l'esperimento lo devo portare a termine io o voi?

CALOGERO — Voi, naturalmente; ma mia moglie la devo reclamare io.

OTTO *(apparentemente divertito)* — Chesta è bella, mò. È veramente spassosa! Perché voi credete fermamente che vostra moglie sia sparita...

CALOGERO — E si capisce. Il sarcofago è vuoto.

OTTO — Un momento. Che c'entra il sarcofago! Che può fare un sarcofago? E voi siete tanto ingenuo da credere che un affare di legno dipinto abbia la potenza di far sparire le persone, ed in questo caso vostra moglie? Insomma, non pensate nemmeno per un attimo che, vostra moglie, l'avete fatta sparire voi?

CALOGERO — Io?

OTTO — Senza volerlo, d'accordo: voi l'avete fatto in buona fede. E siete pienamente convinto che vostra moglie sia sparita un attimo fa?

CALOGERO — E come no? Stava seduta vicino a me.

OTTO — Ma quando mai! Non lo dite nemmeno per ischerzo... Vostra moglie vicino a voi non c'era. Probabilmente non è mai venuta in albergo con voi. Vostra moglie chissà quando è sparita, e tutto quello che avviene davanti ai vostri occhi è solamente illusione. Voi state qua, solo, vostra moglie non l'abbiamo mai vista. *(Rivolgendosi al pubblico)* Conosciamo forse la moglie di questo signore, noi?

TUTTI *(prestandosi al giuoco)* — Nooo...

CALOGERO — Ma io, quanto è certo Iddio, non ho fatto niente per far sparire mia moglie...

OTTO — Ecco, lo credete voi; e lo credete fermamente perchè non possedete il terzo occhio, l'occhio senza finestra, l'occhio del pensiero... Ma non vi accorgete che il giuoco lo state facendo voi? Voi avete fatto sparire vostra moglie e voi dovete farla riapparire... Io che c'entro? Io se mai posso aiutarvi, e questo lo faccio senz'altro. Volete essere gentile di venire qua, dove sono io?

CALOGERO *(spazientito)* — Ma io non sono un buffone, non posso essere preso in giro da voi...

IL PUBBLICO — Ma sì, ci vada, è uno scherzo...

CALOGERO — Niente affatto. L'impudenza e la malacrezza devono avere un limite. Lui deve ricordare che io sono un signore e non mi posso prestare a certe imposture.

OTTO — Volete perderla per sempre, vostra moglie?

CALOGERO *(ridendo all'affermazione assurda di Otto)* — Ma vedete che tipo! È una bella faccia tosta!

IL PUBBLICO *(invogliandolo)* — Su, su, ci vada. Ci divertiamo!

CALOGERO *(cedendo di malavoglia)* — Bè, eccomi. *(Avanza di qualche passo avvicinandosi).*

OTTO — Molto bene. *(Il pubblico si fa più attento)* Rispondete a poche mie domande. Siete molto geloso della vostra signora?

CALOGERO — Queste sono cose intime; non riguardano nè voi nè il pubblico.

OTTO — Ad ogni modo, rispondete. Siete geloso di vostra moglie?

CALOGERO — Ebbene, sì.

OTTO — Hai capito, Zaira? Il signore è geloso.

ZAIRA *(rimproverandolo comicamente con un gesto della mano, accompagnato, come si fa ai bimbi, da un)* — Ah, ah, ah!...

OTTO — Le avete mai fatto delle scenate?

CALOGERO *(offeso)* — Ma la volete smettere, sì o no?

OTTO — Non vi arrabbiate. Rispondete con calma. Avete mai avuto sospetti sulla sua fedeltà?

CALOGERO *(pronto, con fierezza)* — Mai!

OTTO — Sta bene. Vostra moglie è sparita. Osservate bene il sarcofago. *(Calogero esegue osservando scrupolosamente l'interno del sarcofago)* Siete convinto?

CALOGERO — Sì.

OTTO — Venite qua. *(Calogero gli si avvicina)* State attento. *(Prende dal tavolo centrale una scatola giapponese, rettangolare, alta 12 cm. e lunga 40)* Tenete. *(Calogero incuriosito prende fra le mani la scatola, dalle mani di Otto)* Vostra moglie è in questa scatola. Aprite.

CALOGERO — Santa pazienza. *(Fa l'atto di aprire la scatola).*

OTTO (*fermandogli repentinamente il gesto*) — Un momento. Avete fede?

CALOGERO — In che senso?

OTTO — Siete convinto di trovare vostra moglie in questa scatola? Ascoltate: se non avete fede, non la vedrete. Siamo intesi? Se non siete convinto, non aprite.

IL PUBBLICO (*incitandolo*) — Apra, apra, non esiti... Chi aspetta? Apra!

OTTO (*interviene energico*) — Ma no, signori, prego. Non cerchino di influenzarlo. È lui che deve decidere, la responsabilità è solamente sua. (*Di nuovo si rivolge a Calogero*) Voi avete dichiarato, poc'anzi, di non aver mai sospettato della fedeltà di vostra moglie. Ho dei dubbi sulla vostra affermazione, ad ogni modo ora pensateci bene, se voi aprite la scatola con fede, rivedrete vostra moglie, al contrario, se l'aprirete senza fede, non la vedrete mai più. Aprite, se credete. (*Calogero rimane perplesso. È in dubbio. Sorride ebete, per darsi un contegno. Otto ne approfitta per insistere con maggiore padronanza*) Ma insomma: avete fede o non avete fede?

CALOGERO — Ma certo che ho fede.

OTTO — Allora, cosa aspettate? Aprite. (*Calogero non batte ciglio. Rimane muto, assorto in un pensiero fisso che lo sprofonda in un mare d'incertezza: «che fare?»*). Mettendo in dubbio l'affermazione del professore deve, implicitamente, ammettere l'infedeltà della moglie. D'altra parte, chi può dargli la certezza che la sua donna si trovi effettivamente in quella scatola? Gli spettatori seguono e par che sentano in pieno il complesso atroce che tiene inchiodato in terra l'uomo. Finalmente, dopo una lunga pausa, egli decide: lentamente si mette la scatola sotto il braccio sinistro e, mogio mogio, come un cane bastonato, riprende posto al suo tavolo. Gli spettatori hanno seguito la sua azione senza staccargli gli occhi di dosso e, finalmente, ora, ipocriti e maligni, commentano sommessamente l'accaduto. Il professore, con infinita calma e serenità, come se nulla di strano fosse accaduto, riguadagnando il centro della scena, riprende il suo numero) Chiedo un po' di attenzione per passare ad un altro esperimento... (*La musica monotona riprende*)... Zaira!...

## \* ATTO SECONDO \*

La misera casa di Otto Marvuglia. La stanza che vediamo è angusta e malinconica. Un ampio finestrone in fondo a sinistra, lascia vedere i tetti ed i terrazzi di altre povere case dirimpettaie. La comune è in fondo a destra. In prima a sinistra altra porta che introduce in un'altra stanza.

La scena è ingombra di ogni cianfrusaglia: i tavoli di metallo cromato, che abbiamo visti al primo atto; cilindri, cassette, bandiere, elmi, sciabole. L'arredamento è costituito da poveri mobili e sedie spaiate. Al centro del finestrone pende un'enorme gabbia «popolata» di canarini. Sul davanzale un'altra gabbia con dentro quattro o cinque colombi. Giorno chiaro, prime ore del mattino.

AMELIA (*affacciata alla finestra, come parlando a qualcuno che abita di fronte*) — No, non te lo permetto! Non lo devi fare. Guarda, te lo dico sinceramente, se vieni a parlare con papà, non ti guardo più in faccia! (*Resta in ascolto, seguendo la risposta dell'altro, poi riprende*) Non lo devo dire a te! La ragione è perchè, per adesso, non mi voglio sposare. Va bene, l'hai saputo? Adesso sei contento? (*Rimane in ascolto*) La ragione non te la posso dire; viene il momento che la saprai. Te lo dico domani. Domani è il mio compleanno; vedi come «ti devi mettere». Faccio 19 anni. Se hai la costanza di aspettare due o tre anni, ci sposeremo. (*Pausa*) Ah, ma sei cocciuto, sa! Non te lo dico. Parliamo d'altro. Tu forse non mi vuoi bene veramente, perchè non mi hai fatto una domanda che fanno tutti i giovani che vogliono bene a una ragazza. (*Pausa*) Non mi hai domandato quali sono i fiori che mi piacciono. (*Pausa*) È la prima cosa che si domanda. A me me l'ha detto una amica mia, che ci ha un fidanzato che muore e «spantica» per lei. (*Pausa*) Si capisce, perchè adesso te l'ho detto io! (*Pausa*) I garofani... Mi piacciono i garofani rosa pallido, ma quelli piccoli piccoli... quelli che i venditori mettono per bellezza sopra i cesti di gelse bianche. Quanto mi piacciono! Perchè una volta, quando ero piccola, stavo sola fuori al balcone di casa mia, abitavo al primo piano, e me ne rimase impresso uno che stava in mezzo ad un fascio d'erba, che un cocchiere dava a mangiare al cavallo suo. Piano piano, vedevo che l'erba finiva, e la bocca del cavallo si avvicinava al garofano... (*Pausa*) Sì, poi se lo mangiò, povero garofano! (*Piange in una maniera infantile*) E che vuoi fare? Ogni volta che ci penso mi viene a piangere. Te lo devi ricordare: i garofani rosa pallido, sì; ma quelli piccoli, piccoli, piccoli...

OTTO (*dalla sinistra, in pantalone e giacca di pigiama: una giacca di pigiama stremenzita, senza colletto, e con il solino della camicia aperto. Entra come parlando a qualcuno che lo segue*) — Ma no, Gervà, 'o filo dallo a me; è meglio che l'interruttore 'o tengo io dint' a sacca, perchè dipende tutto da me.

GERVASIO (*porcendo ad Otto un piccolo interruttore di galalite, dal quale pende un filo che si perde in quinta, un sottilissimo filo elettrico*) — Ma, scusa, è meglio che 'o movimento 'o faccio io; se 'o pubblico vede 'o filo, è finita.

OTTO — Niente affatto, che vede? Quando il numero è finito, il pubblico è distratto, perchè una fregatura non se l'aspetta più. Mò facciamo una prova. Tu, vattene dentro, innesta la spina, e stai attento al disco. (*Gervasio esce per la prima a sinistra*) Quando sei pronto mi avverti. (*Si piazza al centro della scena e attende*).

GERVASIO (*di dentro*) — Pronto.

OTTO (*comincia a manovrare il piccolo interruttore con la mano destra, portandoselo, come per nascondere, dietro le spalle. Si ode, come trasmesso da un invisibile altoparlante, un brevissimo, lacerante rumore radiofonico*) — Questa volta ho sbagliato io. Devo prenderci la mano. Riproviamo. (*Balenandogli una idea*) Aspetta. (*Parlando verso la prima a sinistra*) Venite qua, voi altri. Vieni anche tu, Artù, facciamo una prova completa. Piecerà... Amelia.

GERVASIO (seguito da Arturo e da Amelia) — Eccoci.

OTTO — Voi altri fate da pubblico. Mettetevi qua. (Li piazza in prima quinta a destra, quasi al proscenio) Fate conto che il numero sia finito. Io m'inchino. (Infatti s'inchina. I tre iniziano un applauso) Bravi. (Come prima comincia a manovrare l'interruttore. Questa volta si ode l'inizio di un applauso nutrito che, aumentando di volume, e fondendosi con l'applauso dei tre, piano piano diventa un'ovazione imponente, una di quelle manifestazioni di piazza, le quali, nel momento in cui sembrano esaurirsi, riprendono con più forza e vigore. Il volto di Otto si illumina. L'illusione è perfetta. Si sente celebre e compreso. Con riservatezza e sufficienza s'inchina ripetutamente a questa immaginaria massa di gente che freneticamente l'applaudisce).

ZAIRA (dal fondo. Indossa un povero consueto abito, non privo di qualche tocco audace di sfrontata dignità, i quali non riescono che a rendere un insieme pietoso e grottesco. Reca con sé una borsa ricolma di verdura, un pacco di spaghetti sotto il braccio e una bottiglia di olio. Nel vedere Otto, l'osserva incuriosita, fermandosi sulla soglia della porta) Nè, ma voi siete pazzi? Giesù, quello si è scimunito! Ma che stai facendo?

OTTO (manovra l'interruttore per far cessare la manifestazione. Difatti, cessa) — Il nostro numero è finito, ed il pubblico applaude.

ZAIRA — Ma quale pubblico?

OTTO (candido) — Sono o non sono un illusionista? Ho creato questo trucco, e l'ho chiamato: la moltiplicazione degli applausi. Quando finisce il numero, lo mettiamo in funzione, e avremo l'illusione di aver lavorato di fronte a platee gremite di spettatori. Un amico mio che sta alla Radio mi ha regalato un vecchio disco passato di moda, un disco che riproduce un'oceania manifestazione di popolo in piazza. Siente... siente se l'illusione non è perfetta. (Si piazza al centro del paleoscenico) Il numero è finito, va bene? (Rivolgendosi ai compagni cui si è unita Amelia che si diverte un mondo al giuoco) Iniziate l'applauso. (I tre iniziano l'applauso. Otto manovra l'interruttore con accorgimento ed accuratezza, in modo da ottenere con lenta progressione la travolgente manifestazione. Poi con la stessa progressione ne determina la fine. Rivolgendosi felice a Zaira) Hè capito, Marianni? Chi non si sentirebbe orgoglioso? L'illusione è perfetta!

ZAIRA (dopo averlo guardato con infinito disprezzo, ai tre compari) — Ma voi capite, vi rendete conto di fronte a quale incosciente ci troviamo, e per disgrazia mia mi trovo? Quello pensa a moltiplicare gli applausi, e non pensa che qui c'è una sottrazione di soldi continua. Oggi, per fare questo poco di spesa (mostra la verdura e gli altri pacchetti), ho dovuto pignorare l'ultimo orecchino che ci avevo, perchè con i soldi che guadagnammo quattro giorni fa dovetti pagare i debiti.

OTTO — Ma erano cinquantamila lire!

ZAIRA — E che so' cinquantamila lire, oggi? I mensili arretrati al padrone di casa... diecimila lire solo per riattaccare la corrente... Anzi, ti prego di non fare esperimenti elettrici, se no, alla fine del

mese, ce levano 'a luce un'altra volta... il salumiere, il macellaio... c'è da mettersi le mani nei capelli.

AMELIA (conciliante) — Va bene, non fa niente. Qualche cosa succede.

ARTURO — Chello ca succede 'o ssaccio io. Ieri al giorno sa' chi ho incontrato? Roberto Magliano.

OTTO (nell'udire quel nome ha un breve sussulto) — Magliano?

ARTURO — Io non l'avevo riconosciuto perchè è ridotto in uno stato che fa pietà. Ha riconosciuto isso a me. Voleva l'indirizzo tuo.

OTTO — E tu?

ARTURO — Ma che m'hé pigliato pe' scemo? Ho detto che non ti vedevo da molto tempo e ca nun saccio addò staje. Vo' 'e solde. Vo' 'e cientemila lire che t'ha prestato. Ha detto che mette Napoli sottosopra, ma ti deve trovare. Statte accorto, perchè è avvelenato. Ridotto in quelle condizioni, chillo è capace pure 'e te sparà.

OTTO (filosofo) — Mi spara? E va bene. Tu hé giucato maje 'a rulette? La rulette è composta di 36 numeri; una città avrà duecentomila case... Me trova? È 'na parola!

ARTURO — Professò, io 'a ruletta l'aggio giucata 'nu sacco 'e vote. Int'a pallina ce sta 'o diavolo, gira e gira e te vide arrivà Roberto Magliano dint'a casa toia.

OTTO — Speriamo di no.

AMELIA (a Zaira, indicando la borsa con la verdura) — Che avete comprato?

ZAIRA — Quello che ho potuto. (Rovistando nella borsa e traendone cinque o sei garofani piccoli e rosa pallido) Tè, aggio pigliato pure 'e garofane pe' tte!

AMELIA (felice come una bambina) — Quante so' belle! Grazie. Io ve voglio bene, a vuje, 'o ssapite?

ZAIRA — E io pure voglio bene a tte.

AMELIA — E come so' profumate! So' tale e quale a chille... (Piange come prima).

ZAIRA — Guè, embè?

ARTURO (avvicinandosi preoccupato) — Ch'è stato? (Campanello interno. Gervasio esce per aprire).

ZAIRA — Niente. Ha visto 'e garofane e s'è misa a chiagnere. Si faje accussi, nun t'hé porto cehiù. (Amelia pone i fiori in un vaso sul fondo. Torna Gervasio seguito dal cameriere del Metropole).

GERVASIO — C'è il cameriere dell'albergo Metropole; vo' parlà cu tte.

IL CAMERIERE — Bongiorno, professò.

OTTO — Bongiorno, ch'è stato?

IL CAMERIERE (porgendogli una lettera) — È arrivata ieri in albergo; forse non sapevano l'indirizzo vostro, siccome sono di libertà e abito da queste parti...

OTTO — Grazie, sei stato veramente gentile. (Aprè la busta, spiega il foglietto, ne scorre il contenuto).

IL CAMERIERE — È cosa importante?

OTTO (ammettendo) — Sì, grazie ancora. Vuoi sedere?

IL CAMERIERE — No, vado via subito.

OTTO — Un caffè?

IL CAMERIERE — No, grazie.

OTTO — In casa di un prestigiatore, un caffè può apparire. Dunque non costa niente.

ZAIRA (ironica) — Come no... Qua tutto appa-

risce come per incanto. (*Indicando la bottiglia d'olio e la borsa con la verdura, rivolgendosi un po' a tutti*) Vedete questa roba? L'ha fatta apparire lui con la bacchetta magica. Alla fine del mese fa così... (*solleva il braccio destro in alto, accennando un rapido gesto con la mano come per afferrare qualcosa*) ...e paga il padrone di casa! Quando servono le scarpe, suggeriscono il calzolaio e quello gliel'è porta a casa senza pretendere un soldo. Io poi sono brava per le sparizioni... Chi sa quale volta dico: «Uno, due, tre!» sparisco e chi s'è visto s'è visto! (*Al cameriere*) Venite, venitevi a prendere il caffè.

IL CAMERIERE — Ma non c'è bisogno, signora. ZAIRA — E che c'entra, siete stato tanto gentile.

AMELIA — E poi ce lo dobbiamo prendere pure noi. È fatto, si deve solo riscaldare; venite.

IL CAMERIERE — Grazie.

AMELIA (*invitandolo ad entrare*) — Prego.

IL CAMERIERE — Molto gentile. (*Ed esce per la prima a sinistra seguito dalle due donne*).

ARTURO — Io mme vaco a ffa' 'a barba; po' faccio 'na corsa 'o café, pe' vedè si pozzo cumbinà quacche affaruccio.

GERVASIO — Ascimme 'nzieme. (*I due escono per la prima a sinistra*).

OTTO (*rimasto solo arrotola ordinatamente il filo con l'interruttore e poggia il tutto su di un mobile a sinistra. Il campanello dell'ingresso trilla. Otto nell'udirlo esce svelto per la comune. Dopo piccola pausa rientra, precedendo il brigadiere di Pubblica Sicurezza, due agenti e Calogero di Spelta, il quale stringe sotto il braccio sinistro la scatola giapponese del primo atto*).

IL BRIGADIERE (*con spiccato accento siciliano*) — Fermi tutti!

OTTO — Ma quando mi sono fermato io è tutto quanto può desiderare: sono solo!

IL BRIGADIERE (*sospettoso, ambiguo*) — Lo vedo, non sono cieco. Non cerchi di fare il furbo con me. Io faccio il brigadiere, lei l'illusionista. Io dico: «Mani in alto! Fermi tutti! In nome della Legge, aprite!». Sono frasi che mi danno coraggio e autorità, le devo dire: intesi? (*Ai due agenti*) Voialtri, sorvegliate l'uscita. (*A Calogero*) Lei, signor Di Spelta, stia accanto a me.

CALOGERO (*guardingo, ma sicuro delle conclusioni, data la presenza della Giustizia*) — Benissimo.

OTTO (*senza perdere la sua calma abituale*) — Ma cosa accade, a che devo l'onore della vostra visita, signor Di Spelta?

CALOGERO (*rabbioso, con dispetto*) — Io non vi rispondo, avete capito? Non vi rispondo, quello che dovevo dire, l'ho già detto al brigadiere qui presente. È a lui che dovete rivolgervi, ed è lui che vi risponderà.

OTTO — Benissimo. Allora, signor brigadiere, posso chiedere per quale motivo ho l'onore di riceverla in casa mia?

IL BRIGADIERE (*assumendo una falsa aria ironica per dare l'impressione al suo interlocutore di essere al corrente*) — Non fare la colombella smarrita, amico del sole. Ricordati che la Polizia sa tutto, ed è sempre al corrente di tutto. (*Indicando Calogero*) Il signore ha fatto una denuncia precisa, e io non aspettavo altro per agire perchè già sapevo ogni cosa. Quattro

giorni fa, nel giardino dell'albergo Metropole, con una strategia da delinquente consumato, hai fatto sparire sua moglie...

OTTO (*azzarda un*) — Ma...

IL BRIGADIERE (*autoritario*) — Silenzio! E fermi tutti! (*Riprendendo il discorso*) La signora aveva indosso molti gioielli, ori e brillanti.

CALOGERO (*timido, precisando*) — E uno smeraldo di dieci carati.

IL BRIGADIERE (*c.s.*) — Silenzio! Ho detto: ori e brillanti! E quando si dice ori e brillanti, sono anche compresi gli smeraldi e i rubini gialli. E fermi tutti. (*Di nuovo ad Otto*) Dunque, amico del sole... la signora è stata derubata e soppressa. Ora si tratta solamente di assodare la residenza provvisoria del cadavere. Se confessi è meglio per te.

OTTO — Posso parlare?

IL BRIGADIERE — Avanti.

OTTO — Già spiegai al signor Di Spelta che si è trattato di un semplice giuoco di prestidigitazione. E che, per giunta, fu lui ad iniziarlo chissà quando. Il fatto poi che io l'abbia messo di fronte all'illusione, fermando per un attimo in forma concreta le immagini mnemoniche della sua coscienza atavica, non comporta responsabilità da parte mia.

IL BRIGADIERE (*imbarazzato, torvo*) — Ma la signora è sparita, sì o no?

OTTO — Non v'ha dubbio. La signora è scomparsa. (*Indicando Calogero*) E da lui solamente, ora, dipende la riapparizione. Su, coraggio, signor Di Spelta... non create equivoci, e non fate perdere tempo alla Giustizia. Fate riapparire vostra moglie.

CALOGERO (*che ha compreso l'illusione di Otto testardo*) — Io la scatola non l'apro. Non sarò tanto fesso da prestarmi ad un'impostura del genere.

IL BRIGADIERE (*più imbarazzato di prima*) — Quale scatola?

CALOGERO (*mostrandogliela*) — Questa.

IL BRIGADIERE — E che c'entra la scatola?

CALOGERO — Perchè lui (*indica Otto*) sostiene che mia moglie si trovi qui dentro.

OTTO (*mellifluo, insinuante*) — Sicchè, signor Di Spelta, voi non avete ancora aperta la scatola?

CALOGERO (*deciso*) — E non l'apro.

OTTO — Ed allora, per quale motivo assurdo volete insistere?

IL BRIGADIERE (*sospettoso*) — Ma, scusino... Come si può pensare di trovare la moglie in una scatola?

OTTO — Non una, signor brigadiere, ma tante. Cento, mille mogli può contenere una scatola, anche più piccola di quella.

IL BRIGADIERE (*distogliendo il suo sguardo da quello di Otto, come se ne provasse fastidio*) — Storie! Queste sono storie. Ma in giro mi vuole prendere? La signora è scomparsa. Ti ripeto, amico del sole, è meglio per te, se confessi. Perchè l'hai uccisa? Come l'hai uccisa? Dove sta il cadavere? (*Calogero ha un moto di soddisfazione nell'udire l'intimazione del brigadiere a Otto*).

OTTO (*dopo una pausa, decide*) — Ho capito... Sarà meglio confessare.

IL BRIGADIERE (*energico più che mai*) — Fermi tutti! Parla.

OTTO — Già, ma io voglio confessare tutto alla

Giustizia. Vuole avere l'amabilità, signor brigadiere, di allontanare per un momento il signor Di Spelta?

IL BRIGADIERE (a Calogero) — Lei si metta lì. (Indica un punto della scena in fondo a destra. Calogero ubbidisce).

OTTO (traendo da parte il brigadiere) — Venga qua, s'accodi. (Seggono) La signora Di Spelta, la moglie del signore che ha sporto denuncia contro di me, si trova a Venezia.

IL BRIGADIERE — Morta?

OTTO — Non è stata mai viva come in questo momento. La sera del mio spettacolo, nel giardino del Metropole, colse un attimo propizio per scappare col suo amante Mariano d'Albino...

IL BRIGADIERE (lentamente gira il capo verso Calogero, squadrando dalla testa ai piedi) — La signora aveva un amante?

OTTO — Già. E fu appunto per non mettere questo disgraziato di marito di fronte alla realtà, che feci passare il fatto per un giuoco di illusione, inventando l'affare della scatola.

IL BRIGADIERE (preoccupato) — E se l'apre?

OTTO — Crederà di non avere avuto fede abbastanza.

IL BRIGADIERE — E se non l'apre?

OTTO — Vivrà nell'illusione della fedeltà.

IL BRIGADIERE — Non ho capito.

OTTO — Non fa niente.

IL BRIGADIERE (divertito. Poi d'un tratto sospettoso) — E questo lei come me lo può provare?

OTTO — Ecco. (Prende di tasca la lettera che gli ha portato il cameriere dell'albergo e gliela mostra) Questa è della signora, me l'ha inviata da Venezia. (Legge) « Gentile professor Marvuglia, sono molto in pena ed avvilita per averla messa in imbarazzo nei confronti di mio marito; ma, creda pure, non è stata mia la colpa. Fu il signor Mariano d'Albino che volle trascinarci a Venezia. Ora sono con lui in un paradiso di felicità. Unico mio rammarico è il povero Calogero. Cerchi di avvicinarlo e di distoglierlo dall'idea di ritrovarmi. Egli non è il mio uomo. Mi perdoni e mi creda, sua: Marta di Spelta ».

IL BRIGADIERE (convinto) — Mi dia la busta. (Otto gliela dà. A Calogero, mostrandogliela) Riconosce questa calligrafia, lei?

CALOGERO — Mia moglie.

IL BRIGADIERE — Basta. (Avvicinandosi ad Otto) È chiaro: cornuto è. Meschino! (Pausa lunga, durante la quale i tre scambiano sguardi intenzionali, ciascuno per quello che pensa e sente) Professore, che ne faccio, ora, di quello là? (Allude a Calogero).

OTTO (semplice) — Io lo arresterei. Non è male se lo si tiene in po' in disparte.

IL BRIGADIERE — Già, ma per quale reato?

OTTO — Falsa denuncia.

IL BRIGADIERE (perplesso) — Ma neanche la falsa denuncia esiste.

OTTO — Nei confronti miei, sì.

IL BRIGADIERE — Ma, scusi, perchè non glielo dice lei? Quattro e quattro fanno otto... Tua moglie è scappata con un amante... Lui mi fa la denuncia, io li sorprendo, e finisce la giostra.

OTTO — E, scusi, perchè non glielo dice lei?

IL BRIGADIERE — Io? E che me ne frega?

OTTO (pronto) — E perchè dovrebbe fregarmene, a me?

IL BRIGADIERE (ammettendo) — Già. Resta soltanto un fatto: io che ne faccio di quello là.

OTTO (bonario, insinuante) — Entri nel giuoco, brigadiere... Entri nel giuoco anche lei. Si trarrà d'imbarazzo, lasciando nel contempo, quel disgraziato di marito nella sua illusione. (Pausa).

CALOGERO (ne ha le tasche piene di quel colloquio appartato, e spazientito) — Ma volete o non volete farmi sapere qualche cosa? Insomma che si fa? (I due, muti, si interrogano).

IL BRIGADIERE (reagendo al tono di Calogero, quasi arrogante) — E che si deve fare? Lo chiede a me?

CALOGERO (meravigliato) — E a chi, se non a lei?

IL BRIGADIERE (risentito, quasi offeso dall'atteggiamento di Calogero) — Lei faccia silenzio, ha capito? Cerchi di stare tranquillo, e accenda due belle candeline a San Gennaro che «gli» ha fatto la grazia di non «fargli» passare un brutto quarto d'ora! (Calogero è come impietrito) Il professore qui presente, giustamente, «gli» potrebbe sporgere una bella querela per diffamazione; mentre io, dal canto mio, potrei portarmelo in Questura, e «fargli» passare un paio di notti in camera di sicurezza, al fresco, per aver osato di prendere in giro un pubblico funzionario.

CALOGERO (sbarrando gli occhi) — Io?

IL BRIGADIERE (sempre più severo) — Lei, lei lei! Lui. Iddu! Lei, quando parla, deve sapere quello che dice, specialmente quando si rivolge alla Giustizia. Quale furto, quale delitto è venuto a denunciarmi? Fatti... fatti, ci vogliono per muovere la Legge. Documenti, prove inconfutabili. Se lei viene e mi dice: « Mia moglie è stata assassinata! », morta me la deve far vedere, scannata. Se mi dice, per esempio, ascolti professore: « Mia moglie è sparita perchè è scappata con un altro uomo... », mi fa sapere dove si trova, io vado e li arresto. Mi può dire tutto questo, lei? Me lo può dichiarare con una denuncia scritta e controfirmata col suo riverito nome e cognome?

CALOGERO (in buona fede) — No.

IL BRIGADIERE — E allora? Che cosa dovrei fare io? Che c'entro io in tutto questo? Si è trattato di un giuoco, un esperimento d'illusione. È lei che deve farla finita, santo Iddio! Il solo responsabile è lei. Come si dice? « I panni sporchi si lavano in famiglia ». Se lei vuol chiamare la lavandaia, la chiami pure; ma allora i panni fuori di casa li deve mettere... non le sembra? (Si rivolge al professore accomiatandosi con una strizzatina d'occhi) Buona giornata, professore, complimenti! (Mentre si avvia si rivolge nuovamente a Calogero, rallentando il passo) Di fronte a certi giuochi d'illusione, egregio signore, fermi tutti! (Agli agenti) Nnamuninne, picciutte! (Ed esce seguito dagli agenti).

CALOGERO (dopo una lunga pausa durante la quale, come dissolvenze cinematografiche, sono passate sul suo volto tutte le espressioni del suo complesso interno, lentamente siede in preda ad un abbattimento morale e, appena perettibile, dice) — Ho capito! (Un singhiozzo inaspettato lo costringe ad abbandonarsi ad

*un pianto infantile, semplice, che egli, in fondo, accetta volentieri e senza riserve).*

OTTO (*dal suo posto, comprensivo, ora lo guarda con infinito senso di pietà*).

CALOGERO (*fra le lacrime, ripete*) — Ho capito!

OTTO (*dolcemente si avvicina*) — Ma no, non così, signor Di Spelta. Cosa credete di aver capito? Mi dispiace veramente. Non credevo che voi foste entrato così profondamente nel giuoco.

CALOGERO (*sfiduciato*) — Quale giuoco?

OTTO (*semplice*) — Uno degli esperimenti che sto presentando al pubblico dell'albergo, qui, in giardino, durante il mio spettacolo... Io, in possesso del terzo occhio, non ho fatto altro che fermare nel tuo cervello una convenzione atavica irradicata e dare al tuo pensiero immagini mnemoniche, le quali, a loro volta, ti danno per cosa reale certe sensazioni che possono semplicemente definirsi fenomeni di pura coscienza atavica: il tempo!

CALOGERO (*sospettoso*) — Come?

OTTO — Ho capito, va. Il tuo abbattimento potrebbe procurarti un collasso che ti spingerebbe in un attimo all'altro mondo. Allora sono costretto a tradire il mio segreto professionale e renderti complice del mio terzo occhio, pur lasciandoti nel giuoco fino all'esaurimento di esso, perchè purtroppo qualunque esperimento del genere, una volta iniziato, se ne può determinare la fine solo quando il soggetto è in condizioni di raccontarlo egli stesso, e di riderne. Stamme a senti. Tu credi che il tempo passi? Non è vero. Il tempo è una convenzione. Se gli uomini non si fossero organizzati in questo mondo, tu come potresti trovarti ad un appuntamento? Se ognuno di noi vivesse senza impegni, senza affari, voglio dire una vita naturale, primitiva, tu dureresti. Dureresti senza saperlo. Dunque, il tempo sei tu.

CALOGERO — Io?

OTTO — Un disgraziato, per esempio, che viene condannato a trenta anni di galera, secondo te, per riacquistare la libertà, che cosa deve aspettare?

CALOGERO — Che passino i trent'anni.

OTTO — Bene. E se, per ipotesi, il condannato morisse un attimo dopo la sentenza, secondo la tua affermazione, quei trent'anni passerebbero lo stesso?

CALOGERO — Certamente.

OTTO — Per chi?

CALOGERO — Per quelli che restano.

OTTO — E perchè quelli che restano, dovrebbero accorgersi dei trent'anni lasciati insoddisfatti dal condannato? Quei trent'anni esistevano nella coscienza del condannato e di coloro che avevano emanato la sentenza. Credi a me, convenzione su convenzione... Tu, di solito, a che ora mangi?

CALOGERO — Verso l'una e mezzo.

OTTO — Bene. Sicchè verso l'una, l'una e un quarto, ti viene appetito?

CALOGERO — Caspita... una fame!... Io incomincio verso la mezza.

OTTO — Rispondi, rispondi a me. Ti viene appetito perchè è l'una e mezzo... o è l'una e mezzo perchè ti viene appetito?...

CALOGERO — E non è lo stesso?...

OTTO — No che non è lo stesso. È l'una e mezzo

perchè ti viene appetito. L'orologio è il tuo organismo che ha funzionato. Dunque il tempo, come vedi, sei tu!

CALOGERO (*convinto*) — Già... Perchè se io sto poco bene, non ho fame...

OTTO — Quando è sparita tua moglie?

CALOGERO — Quattro giorni fa.

OTTO — Me l'aspettavo la risposta. E tu ci credi?

CALOGERO — Per forza.

OTTO — Per forza di che?... Di chi?... Di chi se non per forza della tua coscienza?... Se tu credi che siano passati quattro giorni... questo è il risultato dell'esperienza piuttosto che di una cosa dimostrabile. Te lo dico perchè ho tradito il mio segreto professionale: sto facendo il giuoco! (*Indicando il fondo della camera*) Guarda... là ci sono tutti i clienti dell'albergo che assistono al mio spettacolo. Tu sei convinto di essere in casa mia, ma siamo nel giardino del Metropole. Tutte le sensazioni che provi, tutte le immagini, te le sto trasmettendo io, sfruttando la tua memoria atavica. Tu, per esempio, credi fermamente di aver cercato tua moglie dappertutto...

CALOGERO — Ho portato qua un brigadiere con due guardie...

OTTO — Non è vero. Hai creduto di averlo fatto. Credi perfino di essere in casa mia, ma non è vero. Insomma, tu in questo giuoco agisci come avrebbe agito chiunque. In altri termini: come per coscienza atavica. Subisci l'imposizione di questo giuoco, ma in realtà e praticamente non ne sei il protagonista...

IL CAMERIERE (*dalla sinistra porgendo al professore una tazza di caffè in un piccolo vassoio*) — Ecco, professore, un caffè squisito. (*Calogero nel vedere il cameriere, lo riconosce e ne rimane stupito*).

OTTO (*cogliendo a volo l'occasione propizia ne approfitta per rafforzare le sue affermazioni*) — Grazie, caro, ma non sono solo. Servilo al signore, ne porterai un altro a me.

IL CAMERIERE — Certamente. (*Porgendo il caffè a Calogero lo riconosce e si inchina a lui rispettosamente*) Signor Di Spelta, sono molto lieto di servirla. (*Calogero, mezzo intontito, come di fronte ad una cosa irreal, prende la tazzina dalle mani del cameriere e comincia a sorseggiare il caffè*) Il signor Di Spelta è uno dei clienti più affezionati del nostro albergo...

CALOGERO — Già.

IL CAMERIERE — Permesso. (*Ed esce per la prima a sinistra*).

CALOGERO (*sempre sorseggiando il caffè, guarda intorno per rendersi conto della autenticità di ciò che lo circonda. Ogni qualvolta gli capita di incontrare lo sguardo del professore sorride fra l'incredulo e il furbo*) — Ogni anno vengo... vado... qua sì... vengo in questo albergo... mi dispiace che vi siete privato voi del caffè...

OTTO — Sciocchezze. E poi qua, in albergo, fanno presto.

CALOGERO — Sì, è vero, il servizio in questo albergo è stato sempre di primissimo ordine...

OTTO — E pure il ristorante...

CALOGERO — Una cucina ottima. Vi garantisco che quando lascio l'albergo per un po' di tempo non me cunctenta nemmeno 'o cuoco d'a casa mia.

IL CAMERIERE (*dalla sinistra, recando un'altra tazza di caffè*) — Ecco, professore, questo è per voi. Scusate professò, adesso ho da fare. Se avete bisogno di me...

OTTO — Ti chiamerò, stai tranquillo.

IL CAMERIERE — Signor Di Spelta, ai suoi ordini.

CALOGERO — E tu sei sempre in albergo?

IL CAMERIERE — Sempre.

CALOGERO — Anche adesso?

IL CAMERIERE — Certamente. Anche adesso. Di nuovo. (*Inchino ed esce*).

CALOGERO (*dopo lunga riflessione*) — Scusate, professore, quello che se n'è andato, io l'ho riconosciuto: è il cameriere dell'albergo. Allora io penso che ci deve essere un errore, perchè se voi mi state trasmettendo queste immagini, per darmi le sensazioni che dovranno portarmi all'esaurimento del giuoco, allora il cameriere non dovevate farmelo vedere. E già, perchè fa parte della realtà, non della vostra magia.

OTTO — Bravo. Mi piaci perchè approfondisci le cose; ma io te l'ho detto, siccome mi sono commosso alle tue lacrime, ho tradito il mio segreto professionale.

CALOGERO — Ho capito. Il fatto del terzo occhio.

OTTO — Precisamente. (*Con la bocca rifà la musica del primo atto. Calogero si unisce a lui*).

ROBERTO (*entra dal fondo a destra. È un uomo sui 48 anni, pallido e stravolto. Veste un abito liso ma di buon gusto. Nell'entrare egli scorge immediatamente Otto, senza nascondere il proposito ben maturato che lo ha portato ad una risoluzione estrema*) — Buongiorno. (*Siede stanco sulla prima sedia presso la porta*).

OTTO (*nel vederlo ha un attimo di smarrimento, ma si riprende subito*) — Caro Roberto, come stai?

ROBERTO — Capisco, tu non mi aspettavi. Sei rimasto molto male. Non trovare pretesti e scuse perchè non ne ricavi niente. Con me non dovevi agire come hai fatto. Sei stato capace di sparire dalla circolazione; però quando avesti bisogno di me sapesti dove trovarmi. Oggi tu non sai in quali condizioni mi trovo io. Ti ho scritto, te l'ho mandato a dire, niente, niente, è stato tutto inutile.

OTTO — Guarda, Robè, non l'ho fatto per male. Le mie condizioni sono disastrose.

ROBERTO — Ma che m'importa delle condizioni tue? Io penso 'a condizione mia. Tengo tre figlie, e mia moglie in procinto di entrare in clinica per un'operazione. (*Si alza avvicinandosi ad Otto*) Insomma, tu te si' scurdato 'e quanno si' vvenuto addu me per essere aiutato, e io nun te facette manco arapi 'a vocea? Ti consegnai cento biglietti da mille, cento biglietti da mille che oggi mi possono salvare...

OTTO — Ma non puoi trovare qualche amico?

ROBERTO — E perchè? Io aggia cercà 'a lemmosena, o pure aggia vedè 'e figlie mieie che moreno 'e famma per essere gentile con te? Guarda, la mia situazione è disperata. Si nun me daie 'e solde, questo fatto finisce tragicamente, pecchè io t'accido, hé capito? Deciditi. (*Con calma trae di tasca una rivoltella e la punta verso Otto*).

OTTO (*non perde la sua calma. A Roberto*) — Un momento. (*Si avvicina a Calogero e gli spiega l'accaduto*) Vedi, quel signore fa parte di un altro giuoco

iniziato chi sa quando e da chi.

CALOGERO — È un giuoco?

OTTO — Fa parte di un giuoco. Si presta inconsiamente come ti sei prestato tu, senza volerlo. Mò che succede? Adesso te lo spiego. Il giuoco può prendere due strade. Se gli dò le centomila lire esco dall'esperimento; se mi faccio sparare, allora ne nasce una confusione che non ti saprei dire, perchè il giuoco potrebbe prendere delle proporzioni vastissime, coinvolgendo altri uomini e altre cose; articoli sui giornali, agenti di pubblica sicurezza, tribunale penale, il carcere, il cimitero...

CALOGERO — Tutte immagini mnemoniche?

OTTO — Naturalmente.

CALOGERO — Uno spettacolo formidabile! (*A Roberto*) Sentite, volete essere gentile di sparare sul professore?

ROBERTO — Insomma, ceà ll'avutammo a pazzia?

OTTO — Un momento. Guarda, se lui spara...

CALOGERO — Voi non morite! Non avete detto che si tratta di un giuoco?

OTTO — No, nun hé capito niente. Si me spara, io moro; e proprio questo è il giuoco. Io muoio e finisce il mio mondo. Nessuno ha il diritto di distruggere un mondo. Il mio mondo è collegato al tuo. Se il mio finisce, chi sa per quale strada precipita il tuo. È una catena. Non possiamo sottrarci, dobbiamo prestarci. Lui deve sparire. Per farlo sparire, non ci vuol niente. (*Comincia a parlare con la classica voce dell'imbonitore nel momento che presenta al pubblico un esperimento d'illusione*) Prego la massima attenzione. Qualsiasi giocoliere, per fare un esperimento chiede sempre al pubblico un anello, un oggetto, un fazzoletto, un orologio. Ora per questo giuoco, io ho bisogno di centomila lire. Chi è disposto a darmi centomila lire per questo esperimento? (*Punta l'indice verso l'immaginario platea invitando gli spettatori uno per volta*) Lei? lei? lei?... (*Poi come richiamato dal prestarsi spontaneo di uno del pubblico si rivolge a Calogero*) Lei? Grazie!

CALOGERO (*un po' perplesso*) — Ma veramente...

OTTO — È un giuoco. Tu me le dà, va bene; ma senza nessun timore, perchè si tratta di un giuoco.

CALOGERO — Ma non ce l'ho. (*Rovistandosi nelle tasche*) Ti posso firmare un assegno, ma forse non va bene...

OTTO — Va benissimo, invece. Come no? Basta che la cifra sia scritta ben chiara.

CALOGERO (*traendo di tasca il carnet degli assegni ed una stilo*) — Ecco. (*Lo trascrive regolarmente, lo stacca e lo porge ad Otto*).

OTTO — Bene. (*Leggendone l'intestazione*) Intestato a me. Dammi la stilo. (*Calogero gliela porge*) Ora non faccio che girarlo a suo nome. (*Esegue*) Uno, due, tre! (*Lo porge a Roberto*) A te, sparisci!

ROBERTO (*intascando l'assegno, dopo averlo controllato*) — Lo credo. (*È senza salutare esce in fretta*).

OTTO — «Et voilà!» Il giuoco è fatto. Roberto Magliano è sparito. (*Musica con la bocca*).

CALOGERO — Straordinario! Scusate, professò: e 'e solde mieie?

OTTO — Quali?

CALOGERO — Come quali? L'assegno.

OTTO (*precisando*) — L'immagine dell'assegno! Hai creduto di avermelo dato, ma non è vero. È 'nu gioco hé capito? Metti il caso che tu avessi preso sul serio l'assegno, il giro bancario, i giuochi di borsa, le anticipazioni, gli interessi, le scadenze... tu nun me ll'avarrisse dato! Per il giuoco invece si: m'hé dato centomila lire. E che so' centomila lire per un giuoco d'illusione? Torneranno a te, per un'altra strada, sotto un'altra forma... Quando? Non ha importanza. Ogni giuoco ha bisogno del suo sviluppo. Esistono giuochi che durano da migliaia d'anni convenzionali e non si sono ancora conclusi... (*Dalla camera accanto si odono grida confuse. Poi distinta la voce di Arturo*).

ZAIRA — Amè!

ARTURO — Figlia mia!

ZAIRA (*dall'interno*) — Non t'impressionare!

ARTURO (*entra stravolto, rivolgendosi ad Otto con voce disperata*) — 'O ssapevo, 'o ssapevo!

OTTO — Ch'è stato?

ARTURO — Amelia nun dà segno 'e vita! 'A 'nu mumento a 'n'ato, ce ll'avimmo vista perza p'e mmane. È diventata pallida come una morta, e non parla... (*Cade affranto fra le braccia di Otto che cerca di confortarlo*) Me so' rovinato pe' chella figlia, e tu 'o ssaie! So' ridotto al l'elemosina per portarla da tutte le celebrità mediche: cuore infantile, non arriverà ai 20 anni. Niente, nisciuno ha potuto fa niente. Ma pecchè, dimme tu, pecchè? Che male ha fatto chella creatura? E che male aggio fatto io?

OTTO — Ma nun fa accussi. Sarà una semplice crisi.

ARTURO — No, nun è 'na cosa semplice. E pecchè, pecchè?

ZAIRA (*internamente con voce soffocata*) — Amelia! Amè... (*Poi più forte*) Amè!...

ARTURO (*si ferma e rimane in ascolto sgomento. Segue una pausa, un silenzio sinistro. Dopo poco Zaira entra e si ferma sulla soglia. Non riesce a parlare ma il suo volto esprime tutto il dolore interno. Arturo non chiede ma afferma straziato*) — È morta! (*E visto che Zaira non risponde, si precipita nella camera accanto. Dall'interno, dopo poco, si odono le grida e il pianto disperato di Arturo*).

OTTO (*guarda Zaira come per chiedere conferma*) — Sì?

ZAIRA (*fra le lacrime*) — È morta, povera Amelia. (*Ed esce per la prima a sinistra*).

CALOGERO (*che era rimasto in disparte, agghiacciato dalla scena, ora chiede timido*) — Professò scusate, ma ch'è stato? (*Il pianto internamente è ormai sommerso*).

OTTO (*annientato risponde con amarezza*) — Un altro esperimento. (*E cade affranto su di una sedia presso la porta di sinistra*).

CALOGERO — Un altro giuoco. Ma scusate, la signora ha detto: «È morta!».

OTTO — Proprio così. Un altro giuoco.

GERVASIO (*entra in scena dalla porta dell'altra camera. Passando batte la mano sulla spalla di Otto e via dalla comune*).

CALOGERO (*dopo pausa*) — Ma perchè facciamo

questi esperimenti? Scusate, professò, ma che ce ne viene in tasca facendo questi giuochi di illusione?

OTTO (*colpito dalla domanda di Calogero, lo guarda lungamente, assumendo un'aria sincera quanto sconfitta*) — Non lo so. È un trucco che non conosco. Io che esercito la professione di illusionista, mi presto ad esperimenti esercitati da un altro prestigiatore più importante di me... e così via, via via fino alla perfezione... Ecco il giuoco prodigioso dell'illusione! Guarda... (*Mostrando la gabbia dove sono i canarini*) Li vedi quegli uccelli?... Appena me vedeno se mettono a cantà... Accostati. (*Si avvicina alla gabbia seguito da Calogero*) 'È ssiente? (*Infatti si ode il cinguettio petulante dei canarini insieme*) Hé vedè comme me cunoscono; e forse, me vonno pure bene. Per forza, li governo io ogni matina. Lle porto 'a preta 'e zucchero, 'a cemetella 'e 'nzalata, ll'uosso 'e seppia, il mangime... Hé a vedè comme m'aspettano.

CALOGERO — Veramente?... Quante so' belle!

OTTO — Ogni tanto io po' sa che faccio? Metto 'a mano dint'a gabbia e ne piglio uno che mi deve servire per un esperimento d'illusione. (*Prende da un mobile una gabbietta, quella del primo atto*) Lo metto in quest'altra gabbietta più piccola e lo presento al pubblico. Ecco, signori. La copro con un quadrato di stoffa nera, m'allontano di quattro passi, e sparo 'nu colpo 'e rivoltella. Figurati il pubblico: « È sparito. Come ha fatto! È un mago! ». Ma il canarino non sparisce! Muore. Muore schiacciato tra un fondo e un doppio fondo. Il colpo di rivoltella serve a mascherare il rumore che produce lo scatto della piccola gabbia truccata. Poi naturalmente la devo riordinare, e sai che trovo? Una poltiglia di ossicini, sangue e piume. (*Mostrando i canarini*) 'E vvide chisti ccà, chisti nun sanno niente. Illusioni non se ne possono fare. Noi, invece, sì, ed è questo il privilegio... (*Osservando il volto triste di Calogero, muta di umore in un attimo. Ridiventa allegro e superficiale*) Guè, embè? Su con la vita: svegliati. Dobbiamo continuare il giuoco, il nostro giuoco. Guarda, là ci sta tutto il pubblico che aspetta. Ti sembrerà un secolo; ma poi vedrai che in un attimo si concluderà. (*Mostrando la platea*) C'è un mare veramente calmo, stasera! Tu stai vedendo che mare magnifico?

CALOGERO (*conquistato dal giuoco vorrebbe concedersi completamente ma cerca ancora di opporre lieve resistenza, obiettando*) — Ma quello è muro! Questa è una parete della tua casa!

OTTO — Lo credi tu, ma, attraverso questo muro, non vedi il mare? Damme 'a mano. Cammina con me. (*A lenti passi lo costringe ad oltrepassare il limite del boccascena*) Hai visto? Se ci fosse stato il muro saremmo urtati, invece noi siamo passati benissimo. Che significa un muro? Che cos'è un muro se non un giuoco preparato? Dunque, devi essere d'accordo con me che non esiste. La pietra è una. (*Mostrando ancora la platea*) E quello è mare! (*Dalla prima a sinistra entra Zaira. Prende i garofani che Amelia aveva messi nel vaso e rientra. Mentre Calogero cerca di intravedere il mare, egli approfitta di quest'attimo per impadronirsi dell'interruttore di galalite, destramente lo adopera per mettere in funzione il radio-*

grammofono col disco degli applausi. Infatti si ode come in lontananza l'ovazione della prima scena. Man mano, l'insieme degli applausi e del vociò diventa simile al mormorio del mare. Zaira, entra, si avvicina alla finestra e toglie dal piccolo vaso di vetro quei pochi garofani che aveva offerti ad Amelia. Contemporaneamente, dalla comune, torna Gervasio seguito da due o tre casigliane. Una di queste porta due stremenzite candele. Tutti insieme, dopo aver parlato della morticina, escono muti e compunti per la sinistra).

CALOGERO — Si sente! Si sente! (Le ondate di entusiasmo aumentano, simboleggiando sempre più l'urlo di un mare inquieto. Calogero, rapito dal giuoco magico, sovrastato dai fatti, incantato dal fascino dell'irreale, prende una sedia e siede, guardando la platea, come per godere della visione di un autentico mare. Otto esce per la prima a sinistra. Rimasto solo, Calogero mormora convinto) È mare! È mare!... (E scende il sipario).

## \* ATTO TERZO \*

Il ricco appartamento di Calogero di Spelta. Un enorme stanzone di passaggio con in fondo, a destra e a sinistra, due finestre vetrate, attraverso le quali si scorgono le artistiche inferriate panciute. Al centro di esse, un grande armadio di stile inglese in legno mogano con gli sportelli numerati. Altri mobili e sedie in pelle intonati. A sinistra e a destra, porte stile barocco. Soffitti e quinte in velluto rosso come per una messa in scena di fine Seicento. Sono trascorsi quattro anni.

(All'alzarsi del sipario la scena è quasi buia perchè le imposte delle due finestre saranno chiuse. Dopo una piccola pausa entra dalla destra Otto seguito da Gregorio Di Spelta, fratello minore di Calogero, e Gennarino Fucecchia, servo di casa Di Spelta).

OTTO — Apri, apri le finestre... Sono le nove e mezzo... Luce, aria...

GENNARINO (inappuntabile nel suo fiammante abito gallonato) — Voi parlate bene, ma il signore non vuole. Se trova una finestra aperta fa rivoltare la casa.

OTTO — Apri, responsabilità mia.

GENNARINO (parla mentre apre le due finestre) — Voi, caro professore, non dovrete mancare mai... Perchè solamente quando ci siete voi si trova un poco di pace. I «crapicci» sono troppi. Io ci sto perchè 'o voglio bene, e poi perchè la «piazza» è buona; ma, sull'anima santa di mio padre, certe volte (a Gregorio) vostro fratello mi fa perdere la pazienza. Professò, ma la moglie torna o non torna?

OTTO — Questi sono affari che non ti riguardano; tu sei pagato per fare il tuo dovere.

GENNARINO — Pagato? (Sbarrando gli occhi) Pagato da chi? Quando parlo di stipendio, dice che non mi spetta ancora perchè il giuoco non è finito, che io ho l'impressione che sia passato il tempo, ma che non è vero. Caro professore, oramai devo avere quasi quattro anni di arretrati...

OTTO — Tu avrai fino all'ultimo centesimo. Qualche anticipo te l'ha già dato il signorino. (Indica Gregorio).

GENNARINO (preoccupato) — Ma adesso si è complicata peggio la cosa. Voi mancate da quasi una settimana e non sapete niente. Il padrone sono quattro giorni che non vuole mangiare.

OTTO — Non vuole mangiare?

GENNARINO — E non vuole bere. Dice che quando gli viene appetito è una impressione sua. Dice che allora mangerà quando sarà finito il giuoco. Capirete, è preoccupante, quello non vuole andare nemmeno al gabinetto! Sono quattro giorni... Quello schiatta! Stanotte si lamentava... Certo, voi capite, quattro giorni senza mangiare... Gli ho portato pane e salame, niente, non l'ha voluto. Figuratevi che io devo mangiare di nascosto, perchè ha detto che se mi vede mangiare, mi caccia via.

OTTO — Ora lo svegli, e ci parlo io. Tu intanto, ordina in cucina un piatto di spaghetti.

GENNARINO — Statevi attento, professò, perchè se vede un piatto di spaghetti diventa furioso.

OTTO — Non discutere, fa come ti ho detto.

GENNARINO — Va bene. (Via).

GREGORIO — E questo, secondo voi, è un uomo normale?

OTTO — E perchè non lo dovrebbe essere?

GREGORIO — Gesù, allora non avete sentito niente?

OTTO — Ho sentito: ma che significa?

GREGORIO — Significa che mio fratello è pazzo, e che a farlo impazzire avete contribuito voi.

OTTO — State su una strada completamente sbagliata. Fra me e vostro fratello non esiste che un giuoco, un giuoco più sottile di una ragnatela, e più antico del mondo che, secondo voi, dovremmo essere proprio noi a distruggerlo adesso. Come posso spiegarvelo? È difficile. Lui non crede a quello che gli dico: dunque è savio. Però vuol sapere, cerca di mettermi in difetto. Infatti, spesso, a certe sue domande repentine, faccio sforzi incredibili per non cadere in contraddizione.

GREGORIO — Però la scatola non l'apre?

OTTO — Perchè, contemporaneamente, ha paura di smentirmi!

GREGORIO — Ma perchè non volete ammettere che ci troviamo di fronte a un pazzo?

OTTO — Sentite, io ho l'impressione che a voi farebbe piacere!

GREGORIO — Come sarebbe?

OTTO — E scusate! Uno vi dice: «Vostro fratello non è pazzo! È soltanto un uomo che, sapendo di essere stato colpito, si aggrappa alle cose più assurde pur di non confessarlo nemmeno a se stesso», e voi insistete. Che devo pensare? Significa che vi fa piacere!

GREGORIO — Io non ho chiesto la vostra opinione. Se mi fa piacere o no, sono affari che non vi riguardano. L'impressione mia è un'altra, e ve la dico in faccia. Voi, approfittando di questo stato di fatto, vi siete «messo appresso» a mio fratello, e piano piano lo state spogliando. Ma non durerà. Ho già riunito la famiglia, ed ho deciso...

OTTO — Badate a quello che fate. Una mossa sbagliata potrebbe effettivamente far impazzire vostro fratello.

GREGORIO — Non abbiamo bisogno di consigli.

Ancora pochi giorni di tempo, e poi non metterete più piede in questa casa. (Ed esce per la comune).

CALOGERO (dopo un poco, entra dalla sinistra. È molto cambiato dai primi due atti. È invecchiato, pallido. I solchi dell'intima sofferenza conferiscono al suo volto un insieme nobile, venerabile. Parla lentamente, accompagnando ogni parola con un sorriso fra il bonario e lo svagato. I capelli e i baffi, ormai incolti, sono divenuti grigi. Ogni tanto chiude gli occhi per rispalarli subito dopo, perdendo ostinatamente lo sguardo in una visione piacevole, disincantata. È in vestaglia e camicia da notte. Piedi nudi in due pantofole scendiletto. Stringe gelosamente, sotto il braccio sinistro, la ormai indivisibile scatola giapponese. Nel vedere Otto si ferma, e con un cenno del capo, garbatamente, lo saluta).

OTTO — Buon giorno Di Spelta.

CALOGERO (senza rispondere, siede su di una poltrona accanto ad un tavolo, guardandosi agli specchietti incastrati sulla scatola, ed osserva lungamente la sua immagine).

OTTO — Buon giorno. Non vuoi rispondermi?

CALOGERO (gentile) — No, non rispondo. Perché dovrei dire delle parole inutili, delle frasi convenzionali? Tu ti prendi giuoco di me, ed io ti odio. Vedi, ti sorrido e ti odio. E resisto. Ho deciso di resistere, caro. Tu mi hai reso in parte complice del tuo esperimento; ma non vuoi svelarmene il mistero. E resisto. Non mangio più, non bevo, non vado al gabinetto... e sì che ne avrei voglia... (Con un moto di sofferenza si contorce sulla poltrona) Il tempo non passa... e il giuoco dura un attimo. Perché allora mi viene appetito? Perché mi viene sete? Perché... (Si contorce come prima. D'un tratto, esaltandosi diventa aggressivo) Smettila! Non vedi che soffro? Non vedi che non posso sopportare oltre questo giuoco diabolico? (Quasi piangendo) Aiutami. Abbi pietà di me. Fai terminare il giuoco. Guarda... sono invecchiato, sono diventato grigio. Ho l'impressione che siano passati degli anni, e tu mi dici che non è vero. Ti uccido, sai!... (Ripigliando il tono gentile) Avevo pensato di ucciderti, ma non tu posso. Se ti uccido, finisce il tuo mondo, e con il tuo precipiterebbe il mio chissà come.

OTTO — Perché fai così? Ti ho detto tante volte che non devi abbandonarti a queste crisi. Lasciati andare, invece. Sei tu, solamente tu, che vuoi rimanere fermo nel giuoco. Perché non apri la scatola?

CALOGERO (quasi piangendo) — Perché non posso.

OTTO — Perché non hai fede, ecco tutto. Poi dici che resisti. Vuoi resistere a che? Vuoi opposti a chi?

CALOGERO (guardandosi ancora agli specchi) — Ma sono grigio, non vedi che sono diventato grigio?

OTTO — Certo, il giuoco è perfetto, le sensazioni te le dà tutte. Se opponi resistenza alla mia forza, il giuoco non finisce mai, ti avverto. Due forze in lotta si neutralizzano. Se al contrario ti lasci andare, abbandonandoti completamente al tuo istinto, faciliterai lo svolgersi dell'esperimento, provocandone la fine.

GENNARINO (dal fondo a destra reca timidamente un vassoio d'argento con al centro un piatto di spaghetti fumanti) — Ecco servito.

OTTO — Vieni avanti, vieni Gennarino. (Invitante a Calogero) Vedi? Un magnifico piatto di spaghetti, non ne senti il profumo? Se hai appetito, mangiali.

CALOGERO (come in preda ad abbattimento) — Ma sono quattro anni che mi viene appetito e mangio, mi viene sete e bevo, mi viene sonno e dormo... Che giuoco stupido è questo? (Ad un cenno di Otto, Gennarino si è avvicinato a Calogero e con occhi incoraggianti gli mostra il piatto) Però il profumo è squisito!

GENNARINO — Ed il sapore, signore! Sono fatti con pomodoro fresco e doppio burro...

CALOGERO (rivolgendosi ad Otto, senza staccare gli occhi dal piatto degli spaghetti, ed ingoiando saliva, timidamente) — Tu dici che per arrivare alla fine dell'esperimento devo abbandonarmi al mio istinto?

OTTO — In tutto e per tutto, bestiale che sia. Quello che pensa il tuo cervello, anche disordinatamente, dillo, fallo: agisci, concediti. Altrimenti, ripeto, il tuo giuoco non finirà mai.

CALOGERO (dopo un attimo di riflessione) — Vedi, certe volte penso il motivo di una canzonetta, di un'opera, e mi vien voglia di fischiettarla o di cantarla. Ma, sai, nei momenti più tragici della mia vita. Una volta, seguendo il funerale di un mio carissimo amico, mi veniva voglia di cantare « Funiculi, funiculà...! ». Ma non lo feci, perché mi vergognavo di me stesso.

OTTO — Male. Perché te ne vergogni? Se ti piace di cantarla, cantala. Il cervello è indipendente.

CALOGERO (convinto) — Sì, questo è vero. Adesso, per esempio, ho un appetito da sbadigliare, e mi vien voglia di cantare. (Accenna l'aria della « Tosca ») « E lucean le stelle... parapapa... papà! ». (A Gennarino) Dammi gli spaghetti! (Gennarino glieli porge) « L'ora è fuggita... ». (Comincia a mangiare, ma d'un tratto si contorce per un malessere interno. Guarda mortificato il professore, volendo giustificare lo sconcio) L'istinto... non c'è che fare... bisogna seguirlo! (A Gennarino porgendogli il piatto) Conserva gli spaghetti, coprili con un piatto... Torno subito. (Si alza e si avvia verso la sinistra, comprimendosi le mani sulla pancia e cantando) « E lucean le stelle... parapapa!... ». (Ed esce svelto).

ZAIRA (dalla destra, affannando per la corsa; reca con sé una valigia; rivolgendosi ad Otto) — Finalmente. Credevo di non trovarti.

OTTO — Che c'è?

ZAIRA — Vieni qua. (Lo trae in disparte e gli dice qualcosa all'orecchio).

OTTO (dopo averla ascoltata, meravigliato) — Sul serio?

ZAIRA — Il vestito tuo e il mio li ho portati, stanno qua. (Mostra la valigia) Il suo dice che non ce l'ha più, ma che ne metterà uno quasi uguale.

OTTO — Benissimo. (A Gennarino) Dove si può mettere questa valigia? Il padrone non deve vederla.

GENNARINO (indicando la prima a destra) — Qua, date a me. (Prende la valigia dalle mani di Zaira) La metto a posto io. (Ed esce per la prima a destra).

OTTO (con interesse) — Dove sta?

ZAIRA — A casa.

OTTO — Vai con un taxi. (*Esce in fretta da destra, Zaira dalla comune.*)

GENNARINO (*torna, copre gli spaghetti con un piatto, secondo l'ordine di Calogero.*)

CALOGERO (*dall'interno, chiamando*) — Gennarino!

GENNARINO (*pronto*) — Comandi!

CALOGERO (*di dentro*) — Sei fesso!

GENNARINO (*deluso*) — E perchè?

CALOGERO (*d.d.*) — Così... l'ho pensato, e l'ho detto. Il cervello è indipendente, è libero. Se non mi abbandono al mio istinto, se non dico quello che penso, il giuoco non finisce.

GENNARINO (*rassegnato*) — E dite, signuri... Dite. Se è per il vostro bene, dite...

GREGORIO (*dalla destra, seguito da Matilde, Oreste e Rosa. Parla animatamente, rivolgendosi a quelli che lo seguono*) — Adesso ci penso io. Mamma, scusa se te lo dico; ma tu sei stata sempre debole. Papà lo diceva sempre.

MATILDE (*sessantacinque anni tormentati da un passato di rinunzie, pallida come un'ostia, occhi gonfi e arrossati dal pianto, sempre pronta a difendere la sua condotta illibata*) — Ingiustamente, Gregorio. Immeritamente tuo padre mi accusava di debolezza. Ma egli stesso non riusciva a frenare le sue idee balorde, che giorno per giorno determinavano il disgregamento della nostra famiglia. Ormai son quarant'anni che piango copiosamente. I miei canali lacrimogeni sono diventati consunte grondaie, sotto l'infuriare di una tempesta eterna! (*Piange con lunghi gemiti un pianto che non sorprende nessuno.*)

ROSA (*esasperata*) — In quarant'anni, mamma, avreste dovuto capire che il piangere non decide nè modifica niente.

GREGORIO — Oggi ci troviamo di fronte al disastro completo. Mio fratello è pazzo, non c'è dubbio. Calogero è in preda alla più travolgente follia. Cosa aspettiamo? La gente ride, la famiglia Di Spelta è oggetto di continue discussioni e di pettegolezzi da parte di tutta la città. Perdio! Cosa aspettiamo? Il professore Marvuglia, quel ciarlatano, lo ha circuito. Il patrimonio va in frantumi. Energia, energia, perdio! Tu, mamma, non sei in condizioni di sopportare il peso del da farsi. A me le redini, le redini a me! Numero uno: Calogero deve divorziare da quella prostituta di sua moglie, insozzatrice del nostro cognome. Numero due: tutti d'accordo, chiedere per lui l'interdizione totale e perpetua, per infermità mentale. Numero tre: degno riposo per nostra madre in una bella casa di salute, dopo aver nominato me tutore con pieni poteri.

ORESTE (*che è il marito di Rosa*) — Ma, seusa, c'è anche mia moglie. Non è tua sorella, forse?

GREGORIO (*che si aspettava l'obiezione, reagisce*) — Tua moglie è una Intrugli, non è più una Di Spelta.

ORESTE — Ma deve riconoscere l'infermità di tuo fratello, e nominarti tutore! Le nostre decisioni...

GREGORIO (*tagliando corto*) — Chi decide è nostra madre!

ROSA (*dispettosa*) — Io non firmo.

MATILDE (*pacifica, petulante, interviene*) — Pace, pace! Son quarant'anni che piango! (*Piange come sopra.*)

CALOGERO (*d. d.*) — Gennarino! (*La famiglia si dispone in fondo. Calogero entrando*) Dove sono gli spaghetti?

GENNARINO — Qua. (*Glieli indica e poi glieli porge*) Qua, signò.

CALOGERO (*siede a sinistra, disponendosi a mangiare, e sceglie, dopo poco, la famiglia*) — Buon giorno, miei congiunti: mamma, fratelli, cognato! (*Osservandoli come si osservano delle statue in un museo*) Niente di cangiato in voi! Mi apparite come nella più pura ed evidente realtà. Immagini perfette di un atavico sentire. Mamma Matilde piangente, il fratello iroso per l'invidia, la sorella ambigua, il cognato avido. Siete perfetti. Non vi offro gli spaghetti, per non costringervi a gesti faticosi, inutili. Io ho interesse che il giuoco cessi, a voi che ve ne frega degli spaghetti miei? (*Olimpico e sereno consuma gli spaghetti con forchettate abbondanti.*)

GREGORIO (*prendendo posto a destra, di fronte a Calogero. Matilde, Rosa e Oreste lo seguono, schierandosi alle spalle*) — Ascolta, Calogero. Sono quattro anni che vivi in queste condizioni. Ora, noi siamo venuti per fare un ultimo tentativo.

CALOGERO — E poi?

GREGORIO — Ascolta, non è più il caso di nasconderti la verità. Tua moglie...

CALOGERO — Ma che parli di mia moglie, tu che l'hai sempre calunniata come hai voluto, cercando di diminuirmi, sperando così di portarmi al tuo livello?

GREGORIO (*ipocrita*) — Io?

CALOGERO (*spietato*) — Sì, tu. Oggi, credendomi vinto e in istato di inferiorità, fai affiorare in te la legge del sangue, che può metterti in condizioni di aiutarmi, riservando per te la ipocrita sublime tristezza di veder finalmente appagata ogni tua ingordigia...

GREGORIO (*colpito nel vivo, come di fronte ad una enormità*) — Ma stai scherzando.

CALOGERO — No, fratellino mio diletto, dico sul serio. È per raggiungere tutti i tuoi sporchi disegni che stai facendo il possibile per imbrogliare quella rimbambita di nostra madre, la quale più piange più diventa inutile.

MATILDE (*dolorosamente offesa*) — Calogero! Come puoi dirmi questo? Sono tua madre!

CALOGERO — Non vorrei dirvelo, mamma. Ma se non dico quello che penso, il giuoco non finisce mai.

GREGORIO — Allora, tu hai pensato quello che hai detto?

CALOGERO (*semplice*) — Ma naturale! Lo pensavo anche prima, non lo dicevo perchè mi ostinavo a controllare il mio cervello.

ROSA — Sicchè, ci hai trattati sempre con falsità?

CALOGERO (*e. s.*) — Sì, cari congiunti.

GREGORIO (*ingoiano fiele*) — Benissimo. Allora, voglio proprio dirtelo. Tua moglie è scappata con un amante, e tu sei restato qui a fare il fesso per quattro anni.

ROSA (*anch'essa velenosa*) — E già da prima ti tradiva. (*Ad Oreste*) È vero?

ORESTE — Verissimo.

GREGORIO (*a Matilde*) — È vero, mamma?

MATILDE — Sono quarant'anni che piango! (*Piange come sopra*).

CALOGERO — Credi tu, da quarant'anni; ma sono secoli che piangi... millenni... (*Alla madre*) Tu, sei un altro giuoco! Tu, Gregorio, sei un altro esperimento... Anche tu, Rosa... anche tu, Oreste... anche Gennarino è un giuoco più stupido, ma anche lui è un giuoco. Voi dite che mia moglie è scappata quattro anni fa con un amante, e che prima ancora che scappasse già mi tradiva? E perchè non me ne avvertiste subito? Perchè non me lo diceste quando ancora mia moglie era presso di me? Perchè vi prestaste al giuoco. Ed allora mi apparite quali esseri reali e viventi, ma non siete che immagini di una memoria atavica.

ORESTE — Queste sono idee che te le ha messe in testa il professor Marvuglia, il quale giorno per giorno ti sta mangiando fino all'ultimo soldo.

GREGORIO — Basta con le chiacchiere! Tu sei impazzito. Ti accorgi, mamma, che non c'è più niente da fare? Quest'uomo, oltre a mandarci alla rovina, ed a mettere il nostro cognome sulla bocca di tutti, ci insulta, capovolgendo e spezzando quelle che sono sempre state le sane tradizioni della nostra famiglia.

CALOGERO (*sorridendo olimpico*) — Buffone!

GREGORIO (*fuori di sé*) — A me?

CALOGERO — L'ho pensato. (*E mangia l'ultima forchettata di spaghetti*).

GREGORIO — Ed io penso che tu, oltre ad essere un pazzo, sei un criminale.

ROSA — E finirai molto male!

CALOGERO (*chiamando*) — Professore, dove sta il professore?

OTTO (*dalla destra*) — Sono qua. Che vuoi?

CALOGERO (*mostrando la famiglia*) — A te queste immagini ti interessano?

OTTO — No. Perchè?

CALOGERO — Perchè, se non sono indispensabili al giuoco che dobbiamo fare, è meglio che le fai sparire. Mi vorrei mangiare questo piatto di spaghetti in grazia di Dio!

OTTO — Ai fini del giuoco non servono a niente. Ti danno fastidio? Ed io le faccio sparire subito. (*Si avvicina alla famiglia e parla a questa in disparte*) È tornata la moglie!

GREGORIO (*meravigliato*) — Quando?

OTTO — Pochi momenti fa.

ROSA — Dove sta?

OTTO — In quella camera. (*I familiari di Calogero*

*si consultano brevemente, e decidono di lasciare la casa. Infatti, senza parlare, compassati e compunti, in fila indiana, escono per la comune*) È fatta. Sono spariti.

CALOGERO — Grazie.

OTTO — Hai bisogno di altro, Calogero?

CALOGERO — Sì, vorrei il cameriere.

OTTO (*chiamando*) — Gennarino! Il padrone ti vuole. (*Ed esce per la prima a destra*).

GENNARINO (*entrando*) — Comandi.

CALOGERO — Una immagine di formaggio.

GENNARINO (*ipocritamente angustiato*) — Veramente, non ce n'è più. Stamattina mi sono abbandonato al mio istinto e, per prestarmi al giuoco, me lo sono mangiato.

CALOGERO (*sincero, comprensivo*) — Hai fatto bene. Non ce n'è nemmeno una sensazione?

GENNARINO — Niente, signore: nemmeno un fotogramma.

CALOGERO — Abbi allora l'impressione di portarmi un bicchiere di vino.

GENNARINO — Le ultime quattro bottiglie, ieri sera, ebbi l'impressione di averle portate a casa mia, e di averle bevute a cena con mia moglie. Ma una visione così naturale, che se fosse stata vera ci saremmo consolati!

CALOGERO — Benissimo: ma in cucina che c'è rimasto?

GENNARINO (*pronto*) — Niente, signò. C'è l'immagine della dispensa vuota.

CALOGERO — Allora, credi fermamente di andare al mercato, e compra delle immagini di viveri.

GENNARINO — Subito, signore. Però devo credere pure di prendere il denaro dall'immagine del vostro cassetto. Perchè se le immagini dei venditori al mercato, non vedono le immagini dei soldi, non si prestano al giuoco.

CALOGERO — Fai tu.

GENNARINO (*fa per andare, poi torna*) — La fotografia del piatto di spaghetti vi è piaciuta?

CALOGERO (*facendo schioccare la lingua sotto il palato*) — Riuseitissima!

GENNARINO (*soddisfatto*) — E allora, sviluppatela bene, e permetteteci. (*Esce in fretta per la comune*).

CALOGERO (*rimasto solo, sorride placido. Dopo poco, raggiungendo il centro della scena, comincia a canticchiare*) — « E lucean le stelle... parapapa. ». È straordinario, sapete! Mi viene in mente questo motivo, e devo cantarlo, non resisto! (*Mirandosi nello specchio della scatola*) I capelli sono sempre grigi. Il giuoco non è finito. (*Divertito*) Chissà che impressione mi farà quando finisce il giuoco e mi troverò un'altra volta con i capelli neri! Ma vedete che guaio! Quando ci penso c'è veramente da impazzire. E già, perchè questo è un giuoco che mi potrà dare pure la sensazione della vecchiaia. La faccia piena

di rughe, le cateratte... Un bel giorno, guardandomi nello specchio, mi troverò senza denti... Già ce n'è uno ca tuculea, ma è una impressione... e può darsi pure che mi sarà trasmessa l'immagine della morte. Avrò paura? (*Esclude l'ipotesi*) Nooo! Di che cosa dovrei aver paura? Della conclusione di un giuoco? Non credo! E poi, dipende da me. Se voglio far finire il giuoco, non ci vuole niente. Mi devo abbandonare all'istinto. Il cervello pensa una cosa? E io la devo dire! È una parola! Come faccio? Io certe volte penso tante cose contemporaneamente!... Ipotesi, desideri, pensieri... (*Esaltandosi, sbarra gli occhi, e fissandoli davanti a sè, alza il braccio e muove la mano, articolando tutte le dita, come per frugare e penetrare il punto stesso in cui il suo sguardo è fissato. D'un tratto, esultante, stringe rapidamente il pugno, come se avesse afferrato qualcosa, e dice*) Ecco: il termometro! (*Deluso come tra sè*) E che c'entra il termometro? L'ho pensato, si vede che c'entra. (*Ripete il gesto di prima*) L'uomo! Già, l'uomo. L'uomo, in media, vive settant'anni, forse anche meno. Poco, è troppo poco. Perchè gli si preparano esperimenti e giuochi per quella determinata durata di anni convenzionali. Ma se l'uomo potesse vivere quattrocento anni, si dovrebbero rivedere e rifare tutti i trucchi. La politica, per esempio, com'è preparata adesso, sarebbe un giuoco fallito. E già perchè, logicamente, i giovani sarebbero quelli di 150 anni e i discorsi degli uomini politici non troverebbero più credito, e dovrebbero mantenere anche le promesse, perchè verrebbero fuori i vecchi di 365 anni, e direbbero: « Amico, cambia disco! Queste fesserie ce le hai dette 320 anni fa! ». (*Canta*) « E lucean le stelle... parapapapà! ». Quanto era bella quella gabbia piena di uccelli. (*Si ode internamente il cinguettio degli uccelli. Tristemente ricorda le parole di Otto al finale del secondo atto*) « Introduco una mano, ne afferro uno, e me ne servo per un piccolo giuoco di illusione. Ma il canarino non sparisce. Muore. Muore, schiacciato tra il fondo e il doppio fondo della gabbietta a trucco. Il colpo di rivoltella serve a mascherare il rumore dello scatto ». (*Sempre più in preda a fantasticherie allucinanti*) E poi tanti colpi di rivoltella, tante detonazioni, tante esplosioni... Quanto sangue, e quante ossa schiacciate... senza piume! (*È commosso, quasi piange. Pausa*) Lasciarsi andare, abbandonarsi al proprio istinto... (*come di fronte ad una rivelazione*) per arrivare alla fede! (*Ricordando le parole di Otto all'inizio del giuoco*) « Se voi aprirete la scatola con fede, rivedrete vostra moglie. Al contrario non la rivedrete mai più! ». Ma io ho fede. (*Mostrando la scatola*) Mia moglie sta qui dentro. E l'ho rinchiusa io, in questa scatola! Ero diventato insopportabile, egoista, indifferente: ero diventato « marito »! (*Si alza di scatto e, svelto, raggiunge l'armadio. Lo apre, raccogliendo alla rinfusa quanto gli*

*capita per le mani: abiti, biancheria, cappelli e scarpette da donna. Guadagna il centro della camera e lascia cadere tutto in terra. Poi, sdraiandosi sul pavimento, fra quegli oggetti, li comincia ad osservare con ammirazione nostalgica*) I suoi vestiti! I suoi cappelli! Le sue scarpe! (*Prende uno dei vestiti, e se lo lascia cadere mollemente sulle braccia, parlando ad esso come ad una persona viva*) Io ricordo quando ti mettesti questo vestito nuovo. E mi ricordo pure che cercavo di non guardarti per non dire che mi piaceva. Chi lo sa? Forse per orgoglio, forse per timidezza. Invece avrei dovuto dire: « Sei più bella del solito! Mi piaci! ». (*Dalla destra, vestito come al principio dell'esperimento, entra Otto, seguito da Marta e da Zaira. Quest'ultima indossa l'abito del primo atto; mentre Marta ne indossa uno quasi simile a quello che indossava al momento della fuga. Marta appare stanca e disfatta. Qualche filo d'argento nei capelli, e un solco profondo in mezzo alla fronte, accompagnano tristemente uno sguardo ormai dolce, comprensivo. Tutti e tre rimangono in ascolto, senza farsi scorgere da Calogero*) Si era stabilito un gelo, fra me e lei. Io non parlavo. Lei nemmeno. Non le facevo più un complimento, una tenerezza. Non riuscivamo più ad essere sinceri, semplici. Non eravamo più amanti! Ma ora ho fede... (*Con voce opaca, sommessa, come se temesse la gioia enorme che gli viene da una fede di cui suo malgrado considera ancora l'improbabilità*) E posso aprirla... Se apro la scatola, ti vedo, perchè ho fede! E riavrò i capelli neri. Mi rivedrò giovane come un attimo fa, come all'inizio di questo esperimento! (*Stende una mano e la colloca sulla scatola, cercando di indovinare il punto più agevole per l'apertura*) Apro. (*Avverte il punto che cercava*) Ecco. (*Come di fronte al gesto più importante della sua vita*) Uno, due...

OTTO — ...e tre! (*Con il classico gesto con cui un prestigiatore presenta al pubblico la conclusione di un esperimento, mostra Marta*) Il gioco è fatto! (*Marta guarda Calogero con il suo sguardo più dolce, mentre Zaira assume l'atteggiamento ed il sorriso stereotipati della partner*).

CALOGERO (*voltandosi verso i tre, senza aver dato neanche un'occhiata alla scatola chiusa, non osa parlare. Lunga pausa. Poi, con un filo di voce, timidamente*) — Marta!

OTTO — L'esperimento è finito. Ecco tua moglie!

CALOGERO (*come per chiedere la riprova di quanto asserisce Otto*) — Parla, Marta, parla!

MARTA (*commossa, quasi piangendo*) — Sono io!

CALOGERO — Tu! (*Gira attorno lo sguardo come per rendersi conto del luogo dove si trova e di quanto accade*) Ma allora perchè sono in casa mia? Se il giuoco è finito ed è durato un attimo, perchè non siamo nel giardino dell'albergo?

OTTO — Perchè non hai resistito. Quando è terminato l'esperimento, sei stato preso da uno «choc», e sei caduto in deliquio. Con una macchina ti abbiamo ricondotto qua.

CALOGERO (*non del tutto convinto, ricorre alla scatola, per guardarsi nello specchio*) — Ma i capelli sono grigi. Perchè non sono ritornati neri?

OTTO — Sono diventati grigi per lo «choc».

CALOGERO — In un attimo?

OTTO — In un attimo. Ecco tua moglie.

CALOGERO — Marta!

MARTA (*il fatto di dover fingere di fronte a Calogero la sconvolge. Non vorrebbe rendersi complice di se stessa. Tuttavia, quasi suo malgrado, dice*) — Sì, eccomi!

CALOGERO — Pure tu hai sofferto! Il giuoco è stato inesorabile anche per te. Qualche capello bianco ce l'hai pure tu. Parla, dimmi qualche cosa.

MARTA (*ad Otto e Zaira*) — Basta. Lasciatemi in pace voi due. (*A Calogero*) Che parlo, che dico! Tu sai tutto. Perchè dovrei sostenere questo giuoco umiliante per tutti e due? Sono passati quattro anni; quattro anni veri, autentici. E tu hai fatto i capelli bianchi perchè gli anni invecchiano, distruggono, annientano! Tutto è successo per puntiglio, per incomprendimento, per un senso di libertà. Nella mia vita c'è stato un altro uomo. E tu lo devi sapere, se vogliamo salvarci da questa illusione pazzca.

CALOGERO (*in uno scatto di amara sincerità*) — Che hai fatto! (*Ora nei suoi occhi passano rancore, odio, gelosia, disprezzo; ma si domina, e riprende il tono svagato delle prime scene*) Chi è questa donna? Che cosa ha detto? Io le parole sue non le capisco! (*Si ode in lontananza il «valzer dei pattinatori», come durante il numero del giocoliere al primo atto*).

OTTO — È tua moglie. Non è più un'illusione. Il giuoco è finito.

CALOGERO — Quale?

OTTO — Il giuoco iniziato da me un attimo fa nel giardino dell'albergo Metropole.

CALOGERO — Non è vero. Fu iniziato da me, lo dicesti tu. Io spinsi il giuoco fino al limite massimo. Io solo, allora, posso far riapparire mia moglie! La responsabilità è solamente mia. Ti sei tradito. Hai sbagliato proprio all'ultimo momento. Sei entrato un attimo prima che io aprissi la scatola. Peccato!

OTTO — Ma la scatola è vuota!

CALOGERO — Chi lo dice? Come puoi affermarlo? In questa scatola c'è la mia fede. Come puoi pretendere di vederla tu? Non conosco questa donna. Forse fa parte di un esperimento che non mi riguarda. Diglielo che il suo mondo è legato a tanti altri, e che deve prestarsi, non può sottrarsi. Portala via questa immagine mnemonica di «moglie che torna». Due esperimenti in uno non li sopporterei.

OTTO — Ma io veramente ti ho portato tua moglie.

CALOGERO — Hai creduto di averlo fatto. Credi perfino di essere in casa mia: ma non è vero. È la successione continua delle tue immagini accumulate. Ora sono io che faccio rivivere in te le immagini mnemoniche. Lei (*indica la moglie*), appare come una comune moglie adultera ma che in realtà non esiste: e tu come un meraviglioso giocoliere, ma sei una immagine. Il giocoliere più importante, sono io, ora! Continuiamo il giuoco, professore! Il tempo è in noi stessi, non gli facciamo i conti addosso, giorno per giorno, come dei bottegai. Guarda con il mio terzo occhio. (*Indica il fondo della camera*) Lì c'è il pubblico che aspetta...! (*Mostrando la platea*) Quello è mare! Ci sembrerà un secolo, ma poi ci accogeremo che il giuoco è durato un attimo! (*Chiamando*) Gennarino!

GENNARINO (*entrando*) — Comandi!

CALOGERO — Queste immagini devono sparire. Abbi l'illusione di aprire la porta d'ingresso. Credi fermamente di vederle uscire. Quando te ne sarai proprio convinto, richiudi: ma con fragore.

GENNARINO — Ma...

CALOGERO (*autoritario*) — Va!

GENNARINO (*dopo una scrollata di spalle, invita i tre ad uscire. Marta piange sommessamente e, confortata da Otto e Zaira, esce con essi. Gennarino fa loro strada ed a sua volta esce. Dopo poco si sente il rumore della porta di ingresso, sbattuta sgarbatamente alle spalle dei tre. Come per incanto cessa il valzer*).

CALOGERO (*dopo una pausa, in silenzio assoluto si sente isolato dal mondo. Stringe più che mai la scatola al cuore e dice quasi a se stesso*) — Chiusa! Chiusa! Non guardarci dentro. Tienila con te ben chiusa, e cammina. Il terzo occhio ti accompagna... e forse troverai il tesoro ai piedi dell'arcobaleno, se la porterai con te ben chiusa, sempre. (*Rimane estatico nel gesto e fermo nella sua illusione che ormai è la sua certezza*).

#### FINE DELLA COMMEDIA

\* Questa commedia è stata rappresentata la prima volta a Napoli, il 14 dicembre 1949, al Teatro Mercadante, dalla Compagnia di Eduardo, con la seguente distribuzione delle parti: **La signora Locascio** (M. Pezzullo); **La signora Marino** (G. D'Aprile); **La signora Zampa** (C. Luciani); **La signorina Zampa, sua figlia** (I. Carli); **Marta di Spelta** (L. Gore); **Calogero di Spelta, suo marito** (Eduardo); **Mariano D'Albino, amante di Marta** (A. Laraina); **Il cameriere dell'albergo Metropole** (C. Pennetti); **Gervasio Penna** (G. Amato); **Arturo Recchia** (S. Costa); **Amelia, sua figlia** (R. Pisano); **Otto Marvuglia, prof. di scienze occulte celebre illusionista, suggestione e trasmissione del pensiero** (P. Carloni); **Zaira, sua moglie** (T. De Filippo); **Il brigadiere di P. S.** (A. Giuffrè); **Roberto Magliano** (M. Frera); **Gennarino Fucecchia, servo di Calogero** (E. Donzelli); **Gregorio, fratello di Calogero** (P. Ragucci); **Matilde, sua madre** (V. Crispo); **Oreste Intrugli, suo cognato** (C. Giuffrè); **Rosa Intrugli, sua sorella e moglie di Oreste** (C. Crispo).

\* Tutti i diritti riservati all'Autore.

# RACINE E SHAKESPEARE

INEDITO DI PAUL ARNOLD

Un breve saggio contro l'evoluzione critico-estetica che anche da noi va facendo strage. Paul Arnold intende dimostrare qui con i termini e il rigore logico proprio della sua professione di filosofo del teatro ciò che, in forma meno razionale, ognuno di noi pensa istintivamente: che, cioè, la grandezza di uno scrittore — Shakspeare o Racine — non dipende in alcun modo dalla profondità o dall'estensione delle sue conoscenze particolari ma esclusivamente dalla perfetta combinazione di queste specialità.

■ Quando — poco più di un secolo fa — Stendhal pose a confronto Racine e Shakspeare, l'abitudine mentale e le esigenze di una fra le polemiche fra le più appassionanti del suo tempo lo indussero ad esprimere il proprio giudizio in funzione della regola delle tre unità. Nella sua disperata ricerca di una verità umana che i pallidi imitatori dei classici avevano trascurata a beneficio d'un formalismo vuoto e ridondante Stendhal, che stava per creare il romanzo inteso come *cronaca* di minuziose osservazioni, non poteva non schierarsi a favore d'una forma più duttile, più libera, di andamento meno preconcepito e volontariamente artificioso; e credette così di vedere una superiorità nella forma elisabettiana che — tirate le somme — non era che un'altra via. Esteticamente infatti il *romantico* di Stendhal in cui venivano demoliti gli assiomi dei fautori del classicismo, è altrettanto indifendibile che il suo *accademico*. Oggi che l'esperienza della libertà in materia drammatica è stata condotta fino al limite, questa pretesa liberazione ci appare un credo non meno rigido del rigorismo dei Classici. Un credo con false arie di libertà che hanno fatto girar la testa a più di uno scrittore. Stendhal il *Romantico* aveva senza dubbio buon gioco a dimostrare al suo supposto avversario che il ridurre allo spazio-tempo di due ore la rappresentazione dei fatti che s'immagina avvengano in ventiquattro era tanto inverosimile quanto lo stiparvi gli avvenimenti di parecchi mesi o anni; e poteva anche aggiungere che c'era una certa quale inverosimiglianza supplementare a comprimere nelle ventiquattr'ore immaginarie i fatti che nella vita reale non si svolgerebbero mai a un tale ritmo. Ma riuscì con questo a dimostrare, come credeva, la superiorità della forma scespiriana sulla forma di Racine?

A dire il vero, il dibattito in generale e la dimostrazione di Stendhal in particolare, poggiavano su di una petizione di principio poiché questo problema di forma era inseparabile

da una visione dei fatti. Altrove ho tentato di dedurre le leggi che presumibilmente governano quel meccanismo essenziale dell'arte scenica che è il tempo scenico. L'evoluzione psicologica e la successione delle azioni il succedersi delle quali congiura a formare l'opera teatrale, diventano ammissibili per noi soltanto se vediamo o indoviniamo o siamo messi in grado di sopporre tutti gli stadi che nella vita reale ci appaiono come una naturale progressione.

Ora questi svolgimenti possono essere più o meno condensati, gli scalini intermedi possono esser ridotti a poca cosa o anche semplicemente suggeriti dai più diversi procedimenti che legano l'un l'altro i «momenti» successivi che costituiscono gli «atti» del classicismo francese o le «scene» del teatro scespiriano. Di modo che la differenza essenziale tra le due drammaturgie non è già nella scelta del procedimento ma nella scelta del tema. Pertanto noi potremmo facilmente girare l'argomentazione del *Romantico* e dire che c'è così poca credibilità nella successione stranamente accelerata di avvenimenti di lunga durata rappresentati dal dramma elisabettiano quanta nella condensazione in cinque atti della storia di *Phèdre*. Infatti nell'uno e nell'altro caso la vera convenzione scenica adottata sia da Shakspeare che da Racine ha permesso ai due poeti di offrire al nostro spirito complice (convenzione è uguale a complicità) avvenimenti della stessa vastità spirituale e mondiale; poichè sarebbe facile dimostrare — e la grande illusione di Stendhal fu di non averlo capito — che meno gli avvenimenti sono contratti per mezzo di una convenzione, e tanto più strettamente va circoscritto il punto di crisi da rappresentarsi in due ore effettive; sarebbe facile dimostrare che l'accorciamento della convenzione del tempo conduce forzatamente ad un accorciamento del campo di visione drammatica, una delle maggiori debolezze del teatro contemporaneo derivato da Antoine. Non è completamente vero come diceva Stendhal che l'*Otello*, condensato nelle ventiquattr'ore della tragedia francese, ci sarebbe parso ridicolo; se Shakspeare vi fosse stato costretto o se Racine fosse stato tentato da quel soggetto, essi avrebbero semplicemente condensato maggiormente gli sviluppi psicologici senza perder nulla dei vari gradi, e la crescente

gelosia del Moro di Venezia ci sarebbe parsa credibile tanto quanto il lento progresso di crudeltà nello spirito di Nerone come ce la descrive il *Britannicus* di Racine.

D'altronde il problema Racine o Shakespeare è un falso problema in quanto che il valore artistico da una parte è umano, dall'altra delle loro opere è comparabile. Poiché il nodo della questione è appunto qui: il problema che ci si presenta è un problema di verità *interna*, d'esattezza spirituale, di valore e di efficacia umana delle due opere, al di là dello stampo vasto o volontariamente limitato entro il quale i poeti le hanno fuse.

Sicché Stendhal ha torto pensando che a causa di questa forma che egli condanna, la verità di Racine divenga funzione del suo secolo e che noi oggi non possiamo più crederci. Non crediamo più alle tragedie di Quinault né a quelle di Voltaire, non perché essi abbiano osservato le regole delle tre unità scrupolosamente come Racine, ma perché la verità umana delle loro opere è contestabilissima, perché non hanno avuto il genio di creare dei personaggi convincenti.

So bene che dicendo ciò io mi perdo agli occhi degli esteti i quali hanno come assioma che il valore d'ogni opera d'arte risiede unicamente nella maggiore o minore perfezione della forma. Ma non bisognerebbe cominciare col dimostrare che la perfezione formale è, per l'appunto, soltanto la funzione di un rapporto di armonia — e non d'imitazione — con la natura, le sue leggi, la sua verità obiettiva, così come l'ha dimostrato per le arti plastiche e grafiche, Matilda Ghyka, rivelando la costanza del numero d'oro (*phi*) così nella natura come nel risultato volontario od empirico degli artisti? Senza dubbio, l'emozione di fonte non intellettuale ma affettiva è creata dall'opera d'arte soltanto nella misura in cui la sua espressione artistica, cioè la sua forma, tende verso una certa perfezione; ma non è forse un'altra petizione di principio, dato che noi non possiamo misurare questa perfezione formale altro che sull'effetto prodotto, cioè sulla conformità — analogica e non necessariamente d'imitazione servile — dell'espressione con la verità che ci ha rivelato l'esperienza da noi fatta dell'emozione riprodotta?

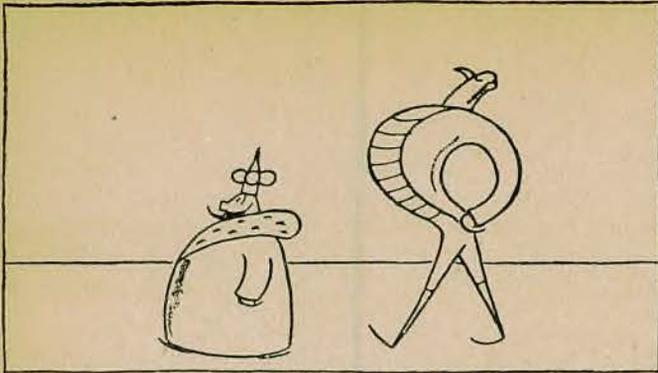
Forse è in funzione di questa osservazione che si deve apprezzare il grado d'efficacia d'un'opera d'arte. Per limitarci al teatro, quel che è comunemente chiamato un capolavoro, non è forse il pezzo che crea in noi un'emozione uguale o simile a quella che esprime l'eroe? In altri termini, quello che esprime con maggiore esattezza (il che ancora una

volta non vuol dire con imitazione servile) i nostri miti e il nostro fondo affettivo? E non è forse per ciò che il nostro giudizio critico (non per quel che riguarda l'estetica pura, ma per la validità, cioè per l'efficacia drammatica) classifica le opere secondo la mentalità da cui sono derivate e non può, nonostante le leggi dell'estetica astratta, porre sullo stesso piano un dramma magico-religioso del teatro giavanese e una tragedia di Racine? E questo dipende dal fatto che la verità umana (o mitica, la mentalità prelogica, che vive con la stessa intensità un'emozione effettiva ed un'emozione puramente religiosa) del dramma giavanese non risponde a nulla in noi, non comporta nessuna risonanza interna, quindi per noi è nulla; mentre la verità umana di Racine persiste poiché si inserisce in un'idiosincrasia ed in un mondo affettivo identico o quasi. E, se si può ancora aggiungere una parola intorno a questo soggetto, per l'esteta è ormai un luogo comune il dire che non è affatto per le sue speciali conoscenze (psicologia, medicina mentale, flora, colore) che Shakespeare sorpassa gli specialisti delle materie in questione, i quali specialisti lo batterebbero con la massima facilità, ma semplicemente ed unicamente per la forma. A ciò si potrebbe rispondere che la grandezza dello scrittore non dipende infatti da simili conoscenze particolari, bensì dalla perfetta combinazione di queste specialità, allo scopo non di farci capire ma di farci provare analogicamente un'emozione umana, essendo evidente che una simile esperienza-citazione ci insegna molto di più sulla creazione e su noi stessi di un approfonditissimo studio su qualsiasi materia particolare. Indubbiamente una simile emozione fittizia non nasce che in ragione della perfezione raggiunta dall'artista nella forma in cui l'esprime, ma non potrebbe riuscirvi se non avesse la scienza o la prescienza della verità umana obiettiva che traduce l'emozione ch'egli sta per dipingere. Sicché una volta di più la finitezza della forma e la sua potenza d'evocazione ci appaiono legate indissolubilmente all'intrinseco valore delle idee e dei sentimenti espressi dall'opera d'arte.

Mi pare che queste osservazioni generali non dovrebbero esser perse di vista quando si procede a un confronto fra Racine e Shakespeare.

E non dubito nemmeno per un momento che quando si confrontino Nerone e Riccardo III, Fedra e Cleopatra, Ifigenia e Desdemona o i due Agamemnoni (e ne lascio la cura al lettore e ai critici) non appaia immediatamente l'uguaglianza dei due poeti.

**Paul Arnold**



Riproduciamo dal «New Yorker» l'immagine del *Piccolo Re* di Soglow. Toglietegli anche voi la corona, come ha fatto il nostro Le Duc, e diteci se non è la caricatura perfetta seppur involontaria di Tennessee Williams.

## ... CONOSCIUTO IL PICCOLO RE

Conosciuto Tennessee Williams. Il celebre autore del più famoso *Tram* del dopoguerra — il «*Tram* chiamato *Desiderio*» — dimostra meno dei quarant'anni che ha ed evoca irresistibilmente l'immagine buffa del «piccolo re» immortalato dalla matita ben temperata del caricaturista O. Soglow: tale e quale, eccettuati naturalmente la corona e l'ermellino, ma ben compresi i baffi, la pancetta e la statura.

— Ah! Lei viene da Parigi? — mi chiese appena ebbe afferrato il mio nome. — E allora me lo spiega che cos'hanno contro di me i suoi colleghi critici?

C'era molta gente intorno a noi. Gente d'ambo i sessi che faceva un fracasso d'inferno. Dichiarai a Williams che no, in quell'atmosfera non glielo potevo proprio spiegare.

— Bene — disse — mi venga a trovare uno di questi giorni. Si parlerà con più calma.

Con più calma. E' una parola. Tennessee Williams abita in un piccolo albergo della 23<sup>a</sup> strada, in uno dei quartieri più popolari di New York. Il suo appartamento non è situato che al secondo piano e quando il drammaturgo mi ricevette, alle diciotto del giorno seguente, il frastuono della via era sconcertante. Inoltre, nella stanza accanto, una mezza dozzina di suoi amici avevano avviato con la segretaria di Williams una conversazione estremamente animata. E, poichè la camera dov'io ero stato introdotto serviva anche da salotto e da stanza da pranzo, c'era un andirivieni continuo di gente che si veniva a riempire di whisky il bicchiere vuoto e a far rifornimento di tartine.

— Sono qui: mi interroghi e le risponderò, disse Tennessee Williams. Che cos'è che può interessare i lettori europei? Ero perplesso: — Che cos'è che le domandano quelli che vengono a domandarle qualcosa?

— Quattrini — disse. — La prima cosa che mi domandano sono quattrini. Lei vuole domandarmi quattrini?

Arrossii. — No. Quattrini, no. Non a lei, almeno.

— Bene — proseguì. Poi mi domandano perchè mi chiamo Tennessee.

— Suppongo che sia perchè lei è nato nel Tennessee.

— Niente affatto. Io sono di Columbus, Mississippi. Quando nacqui, i miei genitori avevano lasciato il Tennessee da un pezzo. Mi chiamarono così per riversare nel mio stato civile la nostalgia ch'essi avevano della loro terra natale. La loro nostalgia. Non la mia.

Ammirevole America! Come tutto qui è semplice. Ve l'immaginate la faccia di un sindaco francese nel momento in cui gli comunicaste l'intenzione di chiamare Poitou il vostro figliuolo o Gironda la vostra bambina? O d'un sindaco italiano a sentire che volete battezzar Piemonte il primogenito e Lombardia la sua sorellina?

— L'Europa, forse, è un po' in ritardo in queste cose — mi rassicurò Williams — ma io sono convinto che sul piano filoso-

fico e letterario è ancora la parte più importante del mondo. Ai vostri critici non è piaciuto, ma io vi posso dire che le edizioni europee del mio «*Tram*» sono fra le più intelligenti e penetranti. Parlo delle edizioni inglesi, francesi, italiane.

Ci siamo messi a parlare del «*Tram*». L'opera è ormai vicina alla millesima replica consecutiva e sta per essere dato il primo colpo di manovella alla sua riduzione cinematografica affidata alla direzione di Elia Kazan e, se ho capito bene il diabolico inglese di Tennessee Williams, con Olivia de Havilland e Gertrude Lawrence nelle parti principali. Quello che non va giù a Tennessee Williams è l'accoglienza fatta dalla critica parigina al suo dramma.

— Al pubblico è piaciuto — commenta. — Come può essere che i critici di questa Francia aperta ad ogni voce sincera e avvezza ad ogni audacia abbiano potuto — soli in tutto il mondo — parlare di scandalo, di premeditata provocazione alla morbosità sessuale? senza contare che io, nel «*Tram*», affronto il problema del sesso ma non mi ci esaurisco. E lei — m'interpella direttamente — condivide l'opinione dei suoi colleghi?

Confessai di non aver veduto l'edizione francese del «*Tram*» e di non essere ancora riuscito a trovar modo di assistere a quella americana in quanto occorre prenotarsi tre mesi prima. (E questo, fra parentesi, è ancora poco perchè per la rivista *South Pacific* le prenotazioni si fanno con uno scarto di tre mesi). Urlo alla segretaria. Telefono. Biglietto di presentazione: avrei assistito al «*Tram*» entro una settimana.

— Ne riparleremo quando l'avrete visto — disse Tennessee. Adesso parliamo d'altro. Gli parlai del recente allestimento dello *Zoo di vetro* in Francia.

— Sono al corrente — mi assicurò — ma disgraziatamente non l'ho visto. Conosco quello italiano, di Luchino Visconti, con Rina Morelli: mirabile. Ma comunque tornerò presto in Europa.

— Spero che vi si rappresenterà ancora il «*Tram*» — dissi educatamente.

— Non ha la minima importanza. In Europa ci vengo soprattutto per vedere Jovet, Ruggeri, Oliver, Barrault e i classici. Forse le fa meraviglia, ma io sono un vero patito del teatro classico. Quand'ero ragazzo saltavo i pasti per andare a vedere la Terry in *Giulietta*, Adler in *Shylock* e John Barrymore, la grande passione della mia adolescenza, in tutto quello che faceva. Di Barrymore ho tutti i dischi, sapete? Li volete sentire?

Il sortilegio scespiriano riprodotto dal vecchio disco fruscicante e singhiozzante cresceva male sul tronco del gran chiasso che saliva dalla 23<sup>a</sup> strada. Ma Tennessee Williams, con gli occhi languidamente socchiusi e il capo abbandonato all'indietro, salmodiava religiosamente in coro con la voce dell'attore morto. Vibrava. Letteralmente vibrava come una corda di chitarra tesa e poi lasciata andare. Ho capito perchè questo piccolo buffo ometto che somiglia tanto al *piccolo re* di Soglow scrive le più inquietanti commedie del dopoguerra.

Marcel Le Duc

New York, marzo 1950.

# BALLI NELLE COMMEDIE





Le tre illustrazioni che hanno la musica in testa, sono ricavate dalla «Nuova e curiosa scuola dei balli teatrali» del Lambranzi (1716).

Tre quarti delle immagini antiche dei comici greci, romani e italiani, figurano nell'atto di danzare; e si tratta di attori, non di ballerini. Tutti sanno che il Comico dell'Arte sapeva cantare, suonare vari strumenti, ballare, come il clown moderno, che è derivato dal montabanco. Uno dei più antichi contratti di Compagnia, del 1567, stipulato da un notaio di Genova, stabilisce una «societatem insimul recitandi comedias» ma anche «sonandi, cantandi, balandi». Capocomico era l'illustre Marcantonio dalle commedie, veneziano, Pantalone e attori principali Michelangelo bolognese e Guglielmo Peridio napo-

letano. (Archivio storico ital., 1888, Serie III, Tomo XV, pag. 422). Nel contratto tipo che Edoardo Scarpetta ragazzo firmò col San Carlino, al tempo di Antonio Petito, si diceva: «L'attore è obbligato a recitare, cantare, suonare, ballare, sfondare e cambiar sesso». Lo sfondare era il passare a traverso di schi come i pagliacci o uscire a traverso i muri di carta, con una pedata nel sedere. Ogni comico era pure obbligato a truccarsi da animale, tagliare, ruggire, muggire. Metà dei scenari all'improvviso finivano «facendo allegorie», l'altra metà chiudevano con le bastonate. Molti canovacci richiedono danze

come Le burle d'Isabella e Il vecchio geloso di Flaminio Scala. In generale i balli sono segnati con generiche indicazioni di festa. Quando gli scenari chiudono con le «allegrezze» s'intende che tutti gli altri ballano, cantano, suonano. Sin dal 1515 nelle recite fatte da Zan Polo e Domenico Tajacalze vediamo balli (Diario Sanudo). Si trattava sempre di ballonchi contadineschi, recitandosi Plauto al modo padovano. Tutte le commedie del Ruzzante o del Cherea o di A. Calmo portavano balli contadineschi. Nel 1526 il Cherea «balla la lodesana» nel Diario del Sanudo. Nella famosa prima descrizione di una commedia all'improvviso fatta da Massimo Troiano (Discorsi della trionfi ecc. in Monaco 1568) la illustre recita di Orlando di Lasso e dei suoi amici, «fatte pace, fu dato la Camilla per moglie al Zanne, e per onor di queste nozze fecero un ballo all'italiana».

Angelo Ingegneri, intelligentissimo di cose teatrali, nel suo prezioso libretto «Della poesia rappresentativa» (Ferrara 1598, p. 26) sostiene la necessità di introdurre musiche e balli nelle commedie regolari perchè il buon istinto teatrale ve lo spinge; ed egli si aiuta con l'esempio di Aristofane, non volendo citare la commedia popolare nostrana il cui successo era già arrivato alla Corte di Spagna e di Francia da molti anni. «Si potesse introdursi o mascherate o compagnie sollazzevoli, la qual cosa suoni con canti o con danze se n'andasse attorno e capitasse più d'una volta nel luogo della Rappresentazione mescolandosi all'azione, secondo che si rendesse più verosimile et a proposito». L'Ingegneri certi personaggi gravi li vuole che «il suo passo dourebbe essere con gravi giri, et etiandio con qualche larga e riposata rivolta, sì che il suo moto non avesse già del ballo à fatto, ma non fosse ancora semplice camminare» (p. 80). Gli è che l'esempio del successo popolare faceva gelosia all'Ingegneri: bisognava inserire i balli nella prosa, magari come riempitivo o intermezzo.

E dopo ancor vedrete una danza ballar sopra la scena di veri e nuovi giuochi tutta piena. (Lasca: Canto di Zanni e Magnifici).

L'Ingegneri voleva dar la parola al balletto: voleva far parlare satiri e

ninfe danzanti come nei versi di Lorenzo:

Questi lieti Satiretti  
delle Ninfe innamorati  
per caverne e per boschetti  
han lor posto cento agguati:  
or da Bacco riscaldati  
Ballan, saltan tuttavia:  
chi vuol esser lieto sia  
di doman non v'è certezza.

Anche le strade erano animate dai balli dei commedianti e dei cantastorie. Nel suo poema su Napoli del Cinquecento G. B. del Tufo scrive: Vedresti ed anco allor tanti buffoni Trastulli e Pantaloni che, per tutti i cantoni con le parole e gesti ed altri spassi fanno muovere i sassi; sentiresti d'intorno cento cocchi di musiche ogni giorno, come anco farse e tresche e im-

[perticate da cento ammascherate, ed al suon del pignato e del [tagliero

cantar Mastro Ruggero e simili persone col tamburello e con lo colassione sentendo in giro chi da la e da qua: Lucia mia Bernagualà! Veder talvolta comparir in scena con dolcissima vena presto e destro, qual suol covar

[navettola Coviell, Giancola e Pascarello Pet- [tola.

Così veder quel ballo alla maltese ma in Napoli da noi detto Sfessania donne mie, senza spese vi guarireste alla febbri o micrania.

Ballano qui maschere della commedia dell'arte, su canzoni a ballo come la Lucia e il Ruggiero.

I balli popolari che risultano fondamento di quelli cortigiani durante tre secoli hanno costituito il quadro finale nelle commedie cinquecentesche e di quelle delle Maschere, mentre la commedia da piazza usava continuamente canzoni a ballo, storielle a ballo, frottole figurate, sempre a dialogo. Se ne veda un esempio nella scenetta di Zan Panza di Vacca (Miscell. Tab. 1 K. III - vol. 267, Università di Bologna).

Mimo dialogato a ballo è il «Contrasto di bravura fra il Capitano Deluvio e Zan Badil, con due canzoni alla Bergamasca» in Ferrara per il Benacci 1613 - (Università di Bologna, vol II - Miscell. 268).

Ne La Bernarda, commedia rusticale in dialetto bolognese (s. d.

ma sex XVII) ch'è un «ballo cantato e ballato».

Eviva amor  
Eviva i Spus  
O Donn, e Tus  
Ch' fa l'amor  
Uni a vder.  
Un bel piaser  
Un bel cantar  
Un bel ballar.

In una commediola napoletana del Seicento ho letto:

Tonnisola, Tonnisola.  
Jesse a ballà.  
— Pecchè mm'aggio a sosere?  
— Te voglio mm'arità.  
— E chi 'nme vuoi dà?  
— Nn masto de poteca,  
ca te cauz a te veste  
e te mette corona 'n testa,  
te miett'aniell'u dito!,  
e te vasa saporito.

Era dunque impossibile metter una maschera senza saper ballare. Ma cosa danzavano i commedianti? Non certo veri balletti. Ce lo dice Goldoni, nella prefazione al vol. XIII delle sue opere (Ed. Pasquali). Una volta la «Bastona vecchia» (Adriana madre della Bastona figlia Marta) recitava una Rosmunda, tragedia goldoniana; il pubblico del San Samuele a Venezia, che si aspettava nell'intermezzo il solito ballo, cominciò a tempestare gridando: «Furlana!». La Bastona, vestita all'eroica, uscì e ballò il ballo paesano tra fieri applausi. Era mancata la ballerina che doveva fare l'intermezzo e la prima donna l'aveva sostituita in fretta.

Gli intermezzi nelle commedie erano di rigore. Si veda, come esempio, Il villano, nobile commedia rustica



(Disegno di Brunetta)

civile di Cesare Ventimonte (Bologna, Gioseffo Longhi, 1689): essa porta quattro intermezzi di ballo: Il ballo delle contadine - La moreasca delle cingare - I giuochi e salti de' fanciulli - Il ballo degli uccellatori.

Anche nei teatri privati vigeva l'uso dei balli.

Al Teatro del Seminario Romano, nelle scene di Fr. Galli Bibbiena, sotto la guida del maestro di ballo Monsù Giovanni Arnò, ballarono principi «da villani» nel Cid. Il conte Cardara vi faceva un ballo a solo (Schedario Maes. c. 1093, volume 6°).

Qui si trattava di balli contadineschi come esplicitamente si dice. Si capisce che «Arlecchino finto scimmiotto» o «Pulcinella scimmia del Brasile» finivano col mettere in parodia la Gagliarda o il Fandango, come facevano nelle parti normali ridicole.

Infiniti sono i soggetti che offrono particolari pretesti al ballo dei caratteri paesani. Nel teatro popolare, specie di piazza, frutta più il ballo che la parola: rende più un bravo cacciatore che un fine dicitore.

Burattino v'è anchor, che similmente E' molto raro nell'imitazione; E in far belle cascate parimente Porge diletto assai alle persone. (G. C. Croce - Stanze in lode delle Virtuose et Hon. Damigelle siciliane, str. XXVI).

I personaggi danzanti nella Scuola di balli teatrali del Lambranzi sono le maschere stesse della Commedia dell'Arte. In quest'opera l'autore distingue le danze dei buffi da quelle degli attori amorosi o di carattere. Questi possono pure danzare la Corrente, la Sarabanda o il Minuetto, danze da salone; le parti ridicole, invece, devono fare la caricatura dei balli popolari. Era diffuso, ad esempio, un passo alla scaramuccia che doveva essere parodistico e grottesco. Si trattava sempre di balli popolari messi in burletta.

Dei balli comici dei commedianti parla Gennaro Magni, «maestro di ballo nei Reali Divertimenti di Sua Maestà Sicilia» (p. 16, Trattato 1779), dicendo «Delle braccia rotonde sforzate se ne servono i Grotteschi in un Scaramuccia, in un Carattero di Maschera di Truffaldino. Caratteri son questi che si ballano nell'istesso tempo di Ciaccona; e bene espressi da un Fabbris, da un Francesco Lucchesi, da un Gennariello

Bimbi, da un Lenzi con la sua celebre Tagliavene». Ma qui nomina artisti della danza, non della commedia. Spiega, però, che anche questi devono conoscere la tecnica caricaturale propria agli attori (che, a loro volta, sapevano ballare, suonare e cantare): «I veri ballerini o sian seri o comici devono avere egualmente il possesso generale di tutto questo che si appartiene al ballo; nè distinzione veruna può correre da un carattere all'altro; che se difficile è il ballare serio, non è più facile il comico grazioso». Questo doveva avere le sue regole e una misura giacchè il Cecchini parla di «torcimenti di vita, nefandità dei balli, obrobri dei gesti» (P. M. Cecchini Frutti delle mod. com. 1628). Comunque, a un certo punto si balla in scena:

Balla Brighella con Franceschina  
Balla Zan Bo con donna Betta  
dice Giovanni Gabrielli nel Maridazzo di Zan Frognocola ai primi del Seicento.

Tutti i capitani acrobati di Callot stanno là a testimoniarmi di saper ballare bombardatamente direbbe il Verucci.

Stefano della Bella che ha illustrato Li buffoni, la bella commedia di Margherita Costa, romana, li presenta tra i balli.

Gli infiniti Pulcinelli di Gian Domenico Tiepolo danzano e non per questo come Pulcinelli tacciono i motti e i lazzi parlati.

Il ballo inscritto nelle commedie diventa regola stabilita dall'uso, cioè dal successo di due secoli. Alla fine del Seicento, il Maestro della Improvisa Abate Perrucci fissava la legge canonica: «Finito ogni atto si deve suonare e farsi qualche ballo». (Della Poesia Rappresentativa 1690 cap. XIV).

«Facciamo vedere a questi signori se pure i Comici sanno ballare», dice un Prologo tra Olivetto e Begolino, scritto da quel capo ameno del pittore bolognese B. Bocchini in teatro chiamato Zan Muzzina.

OLIVETTO

Orsù, via me contento!  
Però voggio ancor mi ballar, tirarghe drento provandome con ti.  
E per compier el ballo voggio sul fallo far comparir

la sguattara col cogo i quai tut'ant interseran corbette e contrapunt.

TUTTI

Su, donca balladori, ciaschedun salta su per confermar i humorì de tanta servità.



606  
Pulcinella (dalla «Commedia italiana»)

Date le man adesso e volzè spesso le spalle e 'l bust, e torneve co i petti a rincontrar mostrando ch'anca i Zagni sa ballar. (Corona Maccheronica di Zan Muzzina).

Autore di tanti libretti di poesiole spiritose, tra i quali La Piva Dissonante (1664), B. Bocchini, ci fa vedere quanto brave del ballo dovevano essere le attrici, e ci mostra pure che i balli di scena, nelle commedie, erano gli stessi usati nella vita.

La sua donna, per cavargli denari, fa tutti i balli popolari nel tempo: Fa la mia cruda ogn'or la Berga- [masca.

E nel susiego un Spagnoletto imita, Forma Chiacone in dimenar la vita, Ma con inchini in Panaviglia casca. Si move à la Gagliarda, e ben che [frasca,

E di Tor di Leon forse più ardità, Meco finge La Zoppa e poi scaltrita, A un Passo e mezzo mi ha la mano [in tasca.

Ma da Ruggero appassionato pesca: E perchè il Bal del Duca in me [non trova,

Con un sonagli sol fa la Moresca. Si che adirata il bel Pianton rinova, La Corrente ribatte, e mi rinfresca La vecchia frenesia con fuga nova. Una canzone a ballo per Ciacona si vede nella famosa commedia Li Buffoni di Margherita Costa romana (1641, Biblioteca teatrale di Roma).

Nei confronti del successo valeva più un balletto, che una scena parlata: «più rende un bò, che cento grilli».

Zan Muzzina istruisce la sua Zagna: Ballè pur co sti vecchi e coi zonne in quadriglia; accordè la Viola o Chitariglia; feghe repicchi e trilli perchè più rende un bo che cento [grilli.

(Corona Maccheronica, II parte, 1632).

Nel Pantaloncino di Locatelli (ms. Casanatense, vol. II) Pantaloncino «nasce ballando, facendo tutti festa et azzi del figlio maschio» di Pantalone.

Non mancavano balli popolari nelle sacre rappresentazioni dove il carattere buffo ne combinava d'ogni colore essendo, infine, l'asso della recita come il Razzullo nella Cantata dei Pastori a Napoli.

Razzullo balla già nella Sfessania di Callot. Il buffo era sempre ballerino ed acrobata come Fedrino, buffone nella sacra rappresentazione San Giovanni del Lottini R.P.F. Giov. Agnolo Lottini, Venezia 1605 (Casanatense Comm. 243).

La chiusura della commedia col ballo generale dei personaggi, che durò fino a tutto l'Ottocento nelle commedie con maschere o semplicemente dialettali, era già in uso nel Quattrocento non soltanto nelle farse, ma già nelle sacre rappresentazioni, come, ad esempio quella di Santa Rossana che termina: «or soniamo, balliamo e facciam festa». Anche gli intermezzi tra un atto e l'altro di una commedia erano qualche volta ballati dagli stessi attori. E contenevano danze popolari anche i «balli coi gesti» come uno scenario balletto del 1638 così intitolato alla Casanatense (Misc. 685). C'era proprio un genere di balletto parlato e danzato insieme. Si veda la Mascherata di vecchi innamorati, ballo danzato e cantato (Firenze 1627).

La stessa macchietta del petit maître, maestro di graziette, di inchini, di sorrisi, saluti e scappellate, oltrechè coreografo, ispirò scene per commedie intere sull'argomento. La capostipite è El maestro de danzar, di Calderon. Sua derivazione italiana il maestro di ballo, citata dal Riccoboni al 15-11-1719.

L'argomento offriva occasione a scene danzate in ridicolo, come quelle tra Pulcinella e il Maestro di ballo di Pulcinella re in sogno del Mancinelli (pag. 55, Bibl. del Burcardo).

Ricordiamo qui la canzonetta sceneggiata in linguaggio francese partenopeo del 1848. Monsù Nguzio lo scarparo nfanatucato de fa lo masto de ballo a na casa de no

baccalajuolo a lo Mandracchio. *Mon-sù Nguzio si definisce:*

E moà che so lo Metro  
de l'abbabbo e llo chiamure.

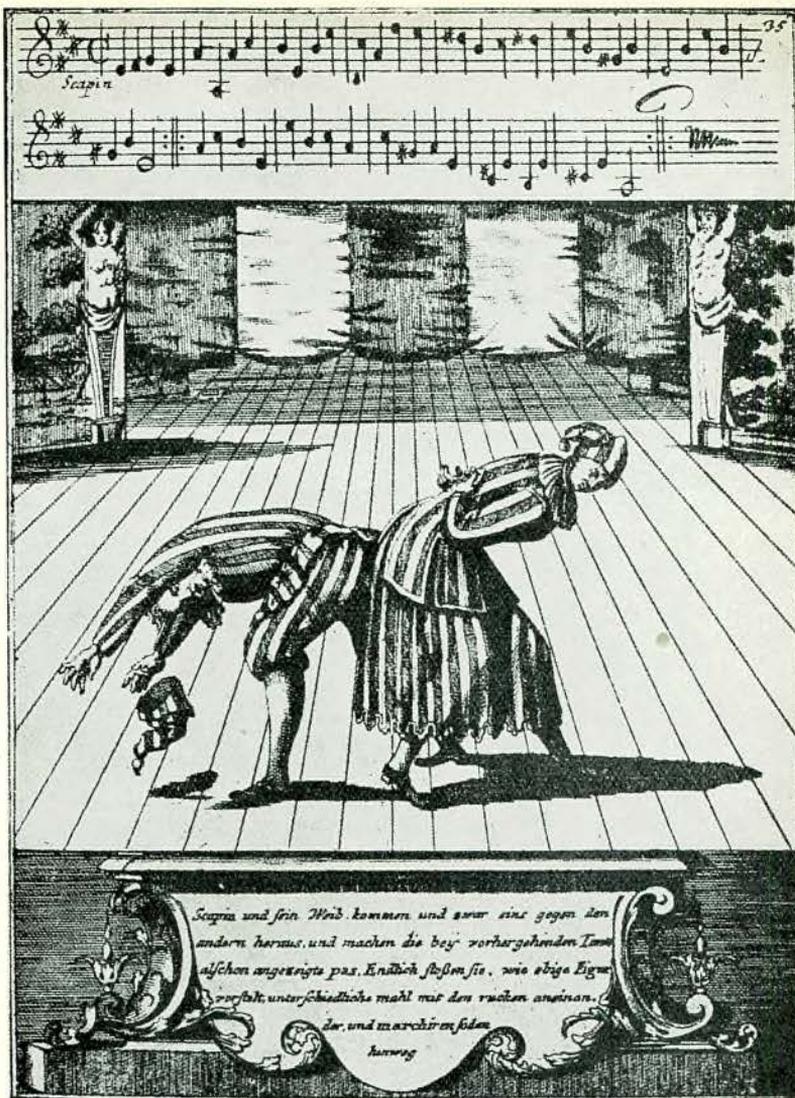
Nchiazza dò pigliate puoste  
Sciavalier, Madamoselle,  
mo moà ve chiamarrà!  
Votre cocchie vu avanzè  
e principia il balansè.  
Anavà, sciasse, sciasse  
votre dame salutè.

Questo curioso e divertentissimo opuscolo è alla Nazionale di Roma (35, I, F.I.). Si tratta d'un monologo, o scena a canzone, da inserire in qualche "burlatta" o rivistuaola.

Non vogliamo recare offesa alle tante Flaminie, Vittorie, Franceschine, Isabelle, Diane, Diamantine, Cintie, Rosalbe, ricordando come brava ballerina Giacoma Antonia Veronese, figlia del celebre Pantalone Carlo Veronese (Mercur de France, 1744) celebrata come ballerina (debuttò a Parigi 1735) e che fu attrice.

Ma ricordiamo quella Franceschina che nel 1575 era a Vienna, e ballava così bene, e Vittoria Püssini tanto celebrata nei balli; Isabella Servili, ottima comica, che cantava e ballava eccezionalmente; G. A. Sacco, che debuttò come Zanni con specialità danzante alla "Pergola", secondo il dizionario di Fr. Bartoli; la Fioretta, attrice di cui parla il Garzoni, abile danzatrice da «i moti armonici e concordi», «i sospiri ladri e accorti», «i risi saporiti e soavi», «il portamento altiero e generoso» (T. Garzoni, La Piazza Universale, 1587). La divina Vincenza Armani che sapeva far tutto, regnando nella seconda metà del Cinquecento. Pier Maria Cecchini, Frittellino, che nella Slessania balla con Francatrippa. Pietro Gandini, primo Zanni, cioè Brighella, pieno di balli, dice il Goldoni (Prefaz. Tomo XII, ed. Pasquali). Il Ciavarelli, illustre Scapino ma «eccellente pantomimico», secondo il Goldoni. La Passalacqua (metà sec. XVIII). La Antonazzoni, Lavinia, detta Ricciolina, ch'era prima donna a vicenda con la Franceschina dei Gelosi, altra ballerina illustrata da Callot. La tremenda Teodora Ricci, famosa attrice, moglie del Bartoli ed amica di Carlo Gozzi, al quale diede i molti guai che tutti sanno per la faccenda del segretario veneziano Gratarol, e già bravissima ballerina. La nipote di Antonio Sacchi, Chiara Simonetti. L'intera famiglia dei Petito, che ormai nel tempo, conta un centinaio di recitanti, i quali tutti sanno ballare popolarmente.

Non c'erano Arlecchini o Servette



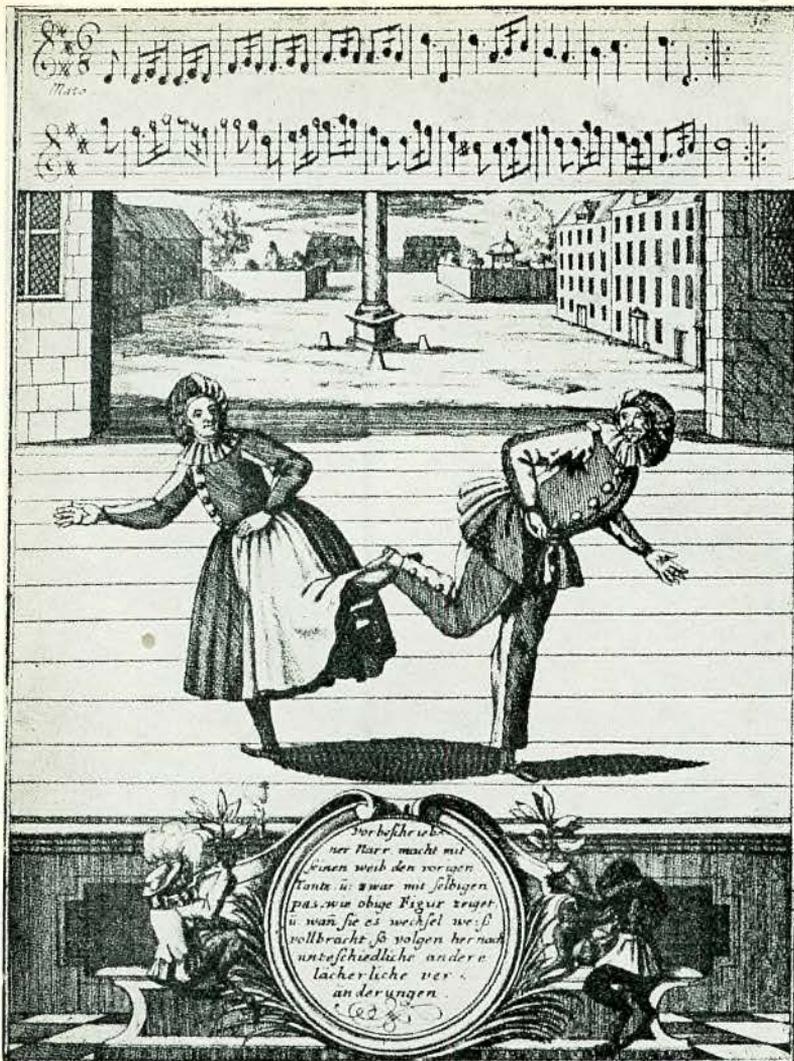
che non ballassero! Si aggiungano le abilità funambolistiche di molti recitanti, che avendo esordito come saltimbanchi nei baracconi facevano ancora i loro numeri finali, come Petrolini i «Salamini», dopo la commedia. Tale Tommasino il Petinaro (Tommaso Grandi) «alla maestà napoletana fece vedere un ballo spagnolo detto Fandangh, eseguito a occhi chiusi in mezzo a un numero d'uova» (pag. 37, Carlo Goldoni, di Caprin).

Furono sempre i semplici balli popolari ad essere inseriti nella commedia, ma come intermezzo i maestri coreografi ammannirono balletti più o meno adatti al caso dell'opera recitata, come faceva Molière. Chi abbia interesse a leggersi il catalogo della preziosa «Miscellanea Santangelo» alla Biblioteca Angelica tro-

verà in molti libretti indicato il nome del ballo che si eseguì in occasione di quel lavoro e il nome del coreografo. Per esempio, si veda il Machbeth al n. 424.

Il caso di Molière, abile danzatore nei balletti e coreografo e allievo del Molière che gli dette il nome d'arte, non riguarda il tema delle danze popolari inserite ad ornamento delle commedie (v. Jennesse de Molière, di P. L. Jacob, pag. 93, 94, e cap. X). Ma Molière ci teneva a saper ballare bene alcune danze popolari, specialmente italiane.

Alla moda dei comici italiani, e del loro primo scolaro Molière, nella "troupe" di Molière, tutti ballavano: perfino la Du Park tragica che passò poi all'Hôtel de Bourgogne. Una lettera sui commedianti del



1740, riprodotta nel «*Mercur de France*», dice che la Du Park «faceva capriole rimarchevoli e le si vedevano le gambe per mezzo della sottana spaccata dalle due parti». Essa era nata da un italiano, Giacomo de Gorla "opérateur", cioè montimbanco e burattinaio, venuto a Parigi dall'Italia.

Nella grande edizione del Socrate Immaginario, che nel 1949 ho dato alla Florida, ho voluto riprendere l'uso della Tarantella finale che l'autore aveva messo al secondo atto con la musica di Paisiello; ed ho fatto ballare tutta la Compagnia insieme con 60 ballerine e 60 comparse che presentarono una Tarantella verace. Ho riprodotto il finale tradizionale delle vecchie commedie, che sfoderavano le più belle attrici e comparse in un gran ballo, per chiudere lietamente la rappresenta-

zione. Alle «Figuranti» della prosa il sor Peppino Belli, nel gennaio 1833, dedicava questo bellissimo sonetto:

Che angeli che ssò! e che puttanelle!  
Uh bbenemio che bbrodo de pol-  
[lanche!

Je metterebbe addosso un par de  
[bbranche

Da nun fajje restà mmanco la pelle.  
A vvedelle arimòvese, a vvedelle  
eo equelli belli trilli de le scianche  
tremajje in petto du' zinnette

[bbianche  
come ggiuncate drento a le froscele!  
Che mmodo de guardà! Che oc-  
[chiante ladre!

Mo vvedo c'ha rragione er prelatino  
che ha mmancato a ffà ffo... er Zan-  
[to Padre.

E bbuttanno la scorza e 'r collarino,  
d'accordo con la fijja e co la madre  
cià ffatto er madrimonio gran-  
[destino.

(Centoventun sonetti di G. G. Belli, a cura di Vergara Caffarelli - Roma, 1945).

I balli popolari furono pure il nocciolo del ballo teatrale. Si può ben sostenere che il teatro in genere è nato dallo spirito della danza, che fu il primo teatro, e contenne in sé il mimo senza parole, prima, e parlato poi. Oserei dire che tutti i grandi balletti da teatro contengono materiale musicale d'origine rustica: motivi che furono prima dei contadini e vennero portati ad arte da qualche musicista con inserzione nei balletti. Questo capitò a tutte le danze principali e specialmente al Minuetto, nato pur esso di origine villereccia nell'Anjou. Fu il fiorentino Lulli a rifarlo per Luigi XIV e lanciarlo nei saloni di Versailles, nel 1660. Da quell'anno il Minuetto entrò nei balletti teatrali.

Che nelle opere liriche si inserissero le danze comuni per consuetudine corrente si vede all'evidenza nella prefazione del Guidotti all'Anima e Corpo, di Emilio de' Cavalieri (1600): «Li quattro maestri che ballano potranno variare una volta Gagliarda, un'altra Corrente, un'altra Canario». In una lettera il Chiafeso (Cortese) propone al suo amico Giambattista Basile di sposare Cecca:

Ca Madamma Grannizia e Pascadoz-  
[zia  
E Renza, e Vesta, e Popa, e Colo-  
[spizzia  
S'hanno fatto li sfuorgie cu li scio-  
[sciolo

Pe farenze a la festa no «canario». Sappiamo che la Gagliarda è la popolare romanesca, il Canario vecchia danza derivata dalle Canarie legiferata dal Thoinot Arbeau nella sua Orchesographia (1589), e la Corrente era un'antica danza popolare: «currens saltatio». Spesso avveniva che una danza contadinesca a tempi stretti, nei saloni, si allentava per darsi tono compassato, ma riprendeva animo a teatro, come nell'originale. Ancor oggi, nel contado piemontese, la Corrente è vivace; mentre grave e solenne è nei trattati del canonico sopra citato, o nelle definizioni del Littré.

Le danze popolari sono state assunte dai melodrammi e dai balletti larghissimamente. Nemmeno i più grandi compositori hanno disdegnato di attingere alla grande fonte popolare. Così la parte viva di tante opere d'arte teatrali è anonima, ma è sorgiva.

Anton Giulio Bragaglia

# ★ QUESTA STAGIONE TEATRALE ★

Al Teatro Odeon di Milano, il 28 febbraio 1950, la Compagnia Torrieri-Carraro ha rappresentato la commedia in quattro atti di Paul Claudel: «L'annuncio a Maria».

\* Questi quattro atti, d'alta ispirazione, son collocati dall'autore in un Medioevo di convenzione. Vi si parla, è vero, della Pulcella e della Sacra di Carlo VII, ma, più che d'indicazioni cronologiche, si tratta di un accorgimento che conferisce ai personaggi una serena primitività e li fa vivere in una speranza di ricostituzione cattolica e monarchica dell'ordine sociale, che corrisponde all'ordine del creato. E l'ordine del creato, nella descrizione che ne fanno i personaggi, dispiega le opere e i giorni dei personaggi con l'amore e il colore d'una vasta georgica, dove il lavoro, le meditazioni, le gerarchie dogmatiche hanno dignità di rito. La prima versione di *L'annonce fait à Marie* s'intitolava *La jeune fille Violaine*, ed era inquadrata nel nostro tempo. Allontanando *L'annonce* in un'antichità immaginaria, l'azione assume un più austero stupore di «mistero». *L'annonce* fu rappresentato a Milano nel '33 da Gualtiero Tumiati. In questi quattro atti, la morte è lo scopo e il perfezionamento della vita; e i dolori sono santi; la croce, dice un personaggio, si deve costruire solo per esservi crocefissi. E questi non sono pensieri disperati; ma anzi chiari e festosi; sì che in un'opera dove appaiono lebbrosi, anzi ove la lebbra è causa ed effetto drammatico e dove una sorella malvagia fa tutto il male che può alla sua sorella dolcissima e gli uomini sono gravi, pensosi, poeticamente sentenziosi, si diffonde spesso uno splendore letificante, un'esultanza in Dio, che trasforma in beatitudine ogni patimento. Di tale felicità ha il cuore colmo Violaine. E' giovane, è bella, ha la ricchezza della fede, è figlia d'un padre contadino ricco e pensoso di Dio, che ha deciso di darla in moglie all'uomo che ella ama, Giacomo Hury. Un altro uomo, un costruttore di chiese, personaggio simbolico, che però fa pensare ai nostri maestri campionesi, s'è acceso per Violaine d'un impuro fuoco di desiderio. Se n'è pentito subito, e s'è rassegnato alla lebbra, con la quale è stato punito per quel lampo di cupidigia carnale; ed è tornato al suo sacro lavoro con il cuore colmo di sicura

fede e di umana tristezza. Una mattina prima dell'aurora egli passa davanti alla casa di Violaine. Violaine ha pietà di lui condannato da vivo all'orribile disfacimento; e in un fervore di felicità, mossa da una caritatevole tenerezza, bacia sulla bocca quell'infelice, quasi per donargli un po' della ricchezza della propria anima gioiosa. E la lebbra si comunica a lei. Ella sola lo sa; e sa che non potrà sposare il giovane che l'ama e che ama, quel Giacomo che la brutta e torva sorella di lei, Mara, vorrebbe cupidamente per sé. Mara è il personaggio meno trasformato dalla lirica di Claudel; è una rappresentazione un po' comune del male. Ha visto Violaine mentre baciava con gioiosa innocenza il costruttore di chiese; e ha subito immaginato intrecci di peccati, e si prepara a rivelarli a Giacomo per impedire le nozze della sorella. Violaine intanto, rivestita di una splendente dalmatica invita il fidanzato a un colloquio d'amore, quasi allo spozalizio. Ma è spozalizio secondo lo spirito. Quando l'amato le parla di spozalizio secondo la carne, ella gli mostra il segno bianco della lebbra che le macchia il seno. Convinta che Giacomo creda nella sua purità, esultando per la volontà del sacrificio, si separa da lui considerandosi la sua vera sposa. Ma Giacomo in quel fiore d'argento vede una prova di peccato. E ripudia aspro Violaine. Mara ha capito ed esulta. La sua dolce sorella si apparta in un lebbrosario, in mezzo alla foresta. Passano gli anni; Violaine è diventata cieca. Erra per quel bosco mantellata di nero, agitando la campanella di legno che fa fuggir chi l'ode. Ha fama di santa. E la notte di Natale Mara la cerca, la trova, le si accosta e chiede un miracolo. Lei è morta la figliolina di pochi mesi, ed ella porta alla odiata eppur invidiata sorella la salma della piccolina, e vuole che Violaine, per quella sua rassegnazione che a Mara pare un potere magico, la risusciti. La povera cieca, piangendo, serra al cuore, entro i propri squallidi panni, la morticina, si isola nel pensiero di Gesù che sta per na-

scere. Ordina a Mara di leggere l'ufficio di Natale. E il miracolo si compie con patimento. Ecco la bimba si muove; sulle labbra ha una goccia di latte; è risuscitata. Ma gli occhi che erano neri, sono diventati azzurri, come quelli di Violaine.

Mara, per tale miracolo, odia ancor più la sorella, per invidia, per disperazione e umiliazione di sé, e tenta di farla morire. La salva il costruttore di chiese che, per il suo pentimento e la sua purificazione, è guarito dalla lebbra. Egli trova Violaine morente, sotto un gran peso di sabbia rovesciata su lei dalla sorella; e la porta nella casa dov'è nata, dove la madre è morta e dove il padre è tornato dopo un lungo pellegrinaggio in Terra Santa; e rivela a Giacomo la innocenza di quel bacio lontano della misera creatura. Violaine muore insegnando che la vera vita comincia dopo la morte.

Questo rapido riassunto stroppia un'opera ove l'azione ha un largo respiro, e il discorso, dignità, ampiezza e ricchezza d'immagini reali e di sintesi mistiche ben diverse da ogni qualità di lirismo teatrale che io conosca. E fra tanti orrori, tutto anela alla purezza; e ogni evento è parte precisa, armoniosa di una pensosa vita terrena anticipante una vita più vera.

*L'Annuncio* ha in ogni sua parte un valore simbolico, ma ha una vita che non si lascia celare dal simbolo! e più importante degli elementi drammatici è la speranza che tutti vi hanno d'un bene meraviglioso che rifletterà sulla terra le gerarchie celesti. Nei quattro atti è quasi sempre il dolore che canta, ma quel canto va verso quiete, bene ordinate, purissime letizie. Veramente il discorso dei personaggi è fatto di esatti realismi e di un'aura che li santifica, dando a essi uno scopo prefisso dal cielo. Ma la traduzione, anche se accurata e intelligente come quella di Ada Salvatore, non può dare quel ritmo vario e profondo della prosa di Claudel, quella scelta limpida e in certo senso mistica delle parole, quel peso delle sillabe o quella gentilezza della loro lievità; soprattutto quelle pause, quelle cesure che ne fanno un saggio stupendo di poesia vivente. Corrado Pavolini, regista, ha avuto, per la recitazione, difficoltà grandi da superare; guai a sfiorare la declamazione, guai a dar troppa espressione a tratti di più alata

semplicità. Il Geli ha trovato il modo di equilibrare la recitazione; non alle prime scene, forse, ma subito dopo, assai bene. Un po' troppo sottolineata, materia d'azione gli è riuscita la scena del miracolo. Un'altra riserva è da fare per la messa in scena, nè neutra nè significante. Belle invece tutte le composizioni di personaggi vestiti molto pittorescamente da Emma Calderini. Nella recitazione ha naturalmente, predominato Diana Torrieri. Violaine s'è fusa nella freschezza gioiosa dell'interprete, nella sua malinconia, nella sua capa-

rità di rinuncia, nel suo entusiasmo. Per la lebbrosa cieca ha trovato una voce stanca, come corrosa, disperata. Insomma Violaine ha avuto in lei una interprete mirabile; Maria Fabbri ci ha dato una Mara ironica e aspra di forte e drammatico rilievo. Gustosa la recitazione di Mercedes Brignone; quella del Carraro, più efficace nell'ira che nella letizia. Ottimo il Farese. Tra gli altri ricordo il Colli e il Barbagli. Applausi dopo ogni atto, ripetuti e convinti. Con gli attori fu chiamato alla ribalta anche il regista.

Renato Simoni

\* Il 20 febbraio, al Teatro Mercadante di Napoli, si è rappresentata la nuova commedia di Federico Petriccione, *Finisce così*, tre atti che — nell'interpretazione di Ruggero Ruggeri — ha riscosso il più vivo successo di critica e di pubblico.

Sulla formula della commedia narrativa della tradizione italiana e senza pretese di appor-tare sensazionali novità nel campo della scrittura drammatica l'opera — ambientata a Roma negli anni che precedettero immediatamente lo scoppio dell'ultima guerra — appare bella, sobria, significativa; non priva di originali finezze e di moderne audacie psicologiche ma anche non senza qualche amabile traccia di grazia, o meglio, di maniere «surannées» come quelle in cui si atteggia e si compone la figura del protagonista, il duca d'Erice. Il quale è un gentiluomo d'antica stirpe alla cui coscienza e saggezza ben corrisponde lo splendore della canizie, come alla fierezza e alla dirittura di carattere si accompagna il portamento della persona. Senatore del Regno per censo (siamo, come si è detto, negli anni precedenti il fatale 1939), vive nel suo splendido palazzo tra libri e memorie avendo sempre dinanzi agli occhi e sempre nel profondo del cuore il ritratto dell'unico figliolo, Norberto, caduto nella prima grande guerra. Ma la discendenza degli Erice non si è spenta: Norberto lasciò un figlio, ora poco più che ventenne, e su questo ragazzo, Leopoldo, il vecchio duca ha riposto affetti e speranze. Con la nuora, cioè la madre di Leopoldo, il duca d'Erice ha rotto ogni rapporto poichè ella anzichè serbare il vedovato e la dignità ducale volle mutarsi nella ricca ma borghesissima signora Parnele, moglie di un americano. Ed ecco che un nuovo dolore viene a colpire il vecchio duca. Il nipote Leopoldo, per effetto di un suo rovinoso amore sortogli nell'ambiente materno, si è messo su una cattiva strada ed è sul punto di far pubblica vergogna a sè e al suo nobile casato. Il duca, usando del proprio prestigio, ottiene dall'«alto» che la colpa rimanga coperta ma a patto che il nipote parta come volontario per la guerra di Spagna. E con la partenza del giovane ha inizio il vero svolgimento della commedia. Ai personaggi presentati s'aggiunge quello della soave e dolente Lu-

Al Teatro Augustus di Genova, il 20 febbraio 1950, la Compagnia Tatiana Pavlova ha rappresentata la commedia in tre atti di Gomez Duharte Ribeiro: «Le sorelle di Segovia».

\* Mare grosso di autori e opere, il Cinquecento spagnolo. Accanto al Cervantes, a Gil Vicente, a Lope de Vega, a Tirso de Molina, a Lope de Rueda, urge e volle una pleiade di autori minori, la schiuma di questo mare squassato dai cavalloni. Centinaia e centinaia di autori, migliaia e migliaia di opere. Prima di Calderon, cioè prima che il Teatro spagnolo riceva il segno definitivo della grandezza, anche un Gomez Duharte Ribeiro (come dire un Don Carneade), può trovare posto nelle fitte schiere dei teatranti iberici con *Le sorelle di Segovia*, che uno sconosciuto — (altro Carneade) — Don Inigo Vincente Esportero, con un libero rifacimento, ridurrà adatte anche alle scene novecentesche.

La signora Pavlova ci ha fatto conoscere queste *Sorelle*, opera che attinge all'«auto-sacramental», che dà di gomito nel dramma, e che, soprattutto, offre il destro ad un'attrice per una interpretazione di forza.

L'autore ha chiamato a raccolta tutti i temi più noti dell'epoca componendo un grandissimo dramma di cui sono protagoniste due sorelle gemelle, l'una religiosa (Madre Dolores della Divina Angoscia) e l'altra satan-nassa, donna Consuelo di Tarragona, viceregina delle Indie Occidentali. I disegni dei due personaggi sono debitamente e violentemente contrastanti, Madre Dolores colma d'ogni virtù divina, donna Consuelo posseduta soltanto dal fuoco dell'inferno; la prima già toccata dalle grazie di Dio, la seconda già unghiata dal padrone del peccato. In que-

sta posizione sta il nucleo dell'opera, il Bene contro il Male, il Signore del cielo contro il Signore del fuoco. Alla pia Dolores vien comandato di recarsi a frenare, e, se possibile, convertire, la sorella Consuelo che si palesa nemica di tutti gli ordini religiosi, e conduce vita dissoluta, da soldataccio ingordo di vino, di comando e di lussuria.

Ma Dolores non ha il coraggio di affrontare la sorella: chiede a Dio la forza di compiere quest'atto supremo di dedizione, e Dio le concede la grazia. Innanzi a donna Consuelo non arriva la sorella, ma un povero corpo inerte, chè, sui gradini del palazzo della viceregina, è giunta soltanto una morta, madre Dolores. Il Bene trionfa. E la Viceregina delle Indie lascia il suo trono fastoso, e s'avvia al chiostro della Divina Angoscia, a prendere il posto della sorella. Il Male ha perduto la sua battaglia.

Il «libero rifacimento» ha rispettato i fondi e netti caratteri dell'epoca. Un drammone, ricchissimo di effetti.

La signora Pavlova ha vissuto i due personaggi con grande bravura, offrendo ai due caratteri una bellissima gamma di annotazioni, di sfumature, di coloriti. Applauditi a scena aperta il bravo Almirante e la signorina Cichi (che ha dato a donna Alfonsina un rilievo tragico di eccellente scuola). La Maver, l'Oppi, la Negri, la Giustiniani, il Privitera, l'Alberici, l'Assan, hanno recitato con disciplina. Applausi calorosi dopo ogni atto.

Enrico Bassano

## La sola commedia americana che piace ai russi. Una delle pochissime opere americane che i russi lasciano circolare nel territorio dell'URSS

Pubblicheremo nel prossimo fascicolo i tre atti di PROFONDE SONO LE RADICI, un dramma che, messo in scena al «Fulton Theatre» di New York il 26 settembre 1945, divenne immediatamente l'opera più interessante e discussa della stagione. «Il problema dei negri nel dopoguerra costituisce il centro teorico di questa commedia coraggiosa e penetrante — scrisse Howard Barnes sulla "New York Herald Tribune". — Gli autori, di cui si ricorda con ammirazione il precedente «Tomorrow the world» (E domani il mondo) presentano le vicende di un valoroso ufficiale negro di ritorno nella sua città natale, negli Stati del Sud, e società bianca retriva e crudele; e ne documentano gli scontri con la presentandone i tragici sviluppi, li sottolineano con gli scatti della loro indignazione umana e della loro aspirazione ad una più distesa convivenza sociale».

L'opera venne trionfalmente e a lungo le scene del «Fulton». Oggi, non senza scoperta polemica, la si replica con grande successo nei teatri dell'Europa orientale, da Praga a Mosca:

## PROFONDE SONO LE RADICI

(Deep are the roots)

di ARNAUD D'USSEAU e JAMES GOW

Versione italiana di Franca Savioli



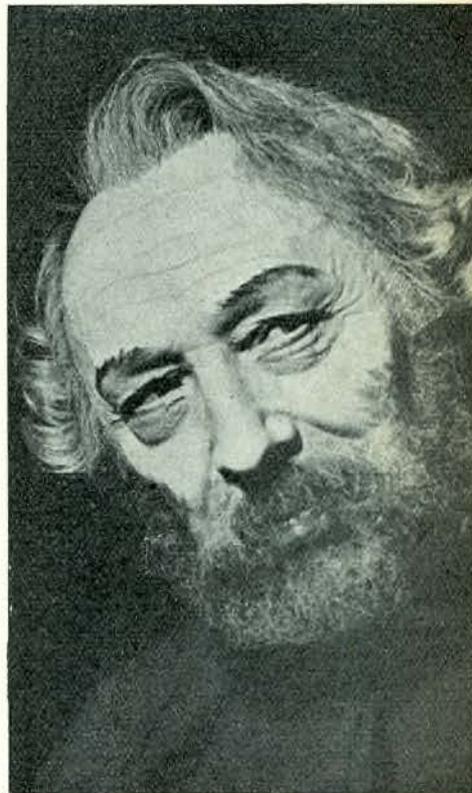
Gli autori di *Profonde sono le radici*: Arnaud d'Usseau (in piedi) e James Gow

cia, la fanciulla sedotta da Leopoldo che si fa ora annunziatrice al vecchio duca d'un altro personaggio non ancora nato, ma già in via di renderlo bisavolo. Sorge di qui l'intimo motivo dell'opera, il più poetico e commosso, pur se forse tradotto in azioni e situazioni non agevolmente giustificabili. E' il motivo che troviamo nell'atmosfera di tenera sollecitudine che avvolge la nuova culla e fa chinare su quella in concordia di animo creature fin allora divise e avverse. Che il nonno abbia voluto tenere il luogo del nipote e sposando Lucia — un matrimonio che, si capisce, non è altro che un espediente legale e sociale —, abbia voluto far rinascere, nel secondo Norberto, il suo diletto figliolo morto; che il giovane Leopoldo, cioè il vero padre, al suo ritorno dalla guerra di Spagna abbia in un sol momento la rivelazione della propria paternità e faccia lode al nonno di averlo surrogato in essa; che tutta la famiglia si ricomponga senza disagio nei complicati rapporti creatisi fra i vari membri... questo e altro di alquanto arbitrario che è non solo nell'invenzione ma anche nella rapidità dei trapassi psicologici lascia però salva la fondamentale verità umana della commedia.

Nell'ultimo atto, che è forse il più bello, originale e significativo, il vecchio duca presentando la bufera che già s'annuncia nel cielo dell'Europa, provvede a porre in salvo nell'arca il nuovo nato, ossia affida a Giovanna, moglie di un americano, il compito di custodirlo nell'altro continente. Un tema tutt'altro che facile, quello che si assume questa commedia: ma si può ben dire che Federico Petriccione ha superato egregiamente la difficile prova. Ruggero Ruggeri si è incarnato con perfetta rispondenza nella figura del duca, esprimendone nei tratti e negli accenti la finezza e la fierezza illuminata: una squisita interpretazione, assecondata con singolare e devota sensibilità da Margherita Magni (Giovanna), dalla Cei (Lucia) e dal Sabbatini (Leopoldo).

Il pubblico che affollava il teatro ha rivolto numerose chiamate ad ogni atto, agli interpreti e all'attore.

Questa la truccatura di Ruggero Ruggeri in «I dialoghi di Platone». Ruggeri, è risaputo, è un abilissimo disegnatore; non poche sue caricature di grandi attori con i quali ha recitato in passato, furono pubblicate in volumi di teatro. Alcune, tra le più belle e significative, sono nel «Rasi: I comici italiani». Noi possediamo ed abbiamo pubblicato a suo tempo, quando interpretò «Il pensiero» di Andreieff, un disegno con due figure: in una, l'attore



(FOTO BOSIO)

truccato come sulla scena, e con la dicitura «come sono»: nell'altra, il volto del personaggio del tutto differente, ma aderentissimo allo spirito dell'opera, con la dicitura «come vorrei essere». Abbiamo detto questo per ricordare che il «prodigio» di Ruggero Ruggeri (leggi «Taccuino» di questo stesso fascicolo) è la più alta espressione di una maturazione artistica che ha raggiunto il sublime attraverso la ricerca continua, appassionata, tormentosa, di ogni significazione, anche minima, anche apparentemente secondaria, dell'espressione dell'attore.

Della nuova interpretazione di Ruggero Ruggeri — appunto «I dialoghi di Platone» — abbiamo detto nel fascicolo scorso; ripetiamo ancora come, per merito di questo grande interprete, il Teatro ritrovi quell'aura di superiore maestà che, qualche volta, lo sgomento di fatti teatrali assurdi ed impensabili ci induce a credere come non più rinnovabile.



(Foto Invernizzi)

Maurice Chevalier e Luigi Cimara, al ricevimento offerto da Remigio Paone all'attore francese ed ai giornalisti. Chevalier ha assistito ad una rappresentazione della commedia di Bernstein: «La sete», recitata dalla Compagnia Adani-Tòfano-Cimara. Egli non intende l'italiano, ma conoscendo benissimo la commedia francese, ha potuto ammirare gli interpreti — che ha definito prodigiosi — e particolarmente, in quella commedia, Luigi Cimara. Come è noto «Gigetto» ha avuto, con la nuova opera di Bernstein, in questa Stagione Teatrale, uno dei successi più vivi e personali della sua splendida carriera. Per Maurice Chevalier, dopo il ricevimento cui si è fatto cenno, quello squisito scrittore che è Orio Vergani, ha redatto questa nota:

## BENVENUTO MAURICE

\* In un bar sotterraneo, davanti a un microfono, sotto il fuoco di una batteria di fotografi appollaiati su un piano a coda, all'ora del cocktail, circondato da cento facce di nuovi amici in gran parte, certamente, a lui del tutto sconosciuti, Francesco Prandi, gli ha rivolto l'allocuzione del benvenuto in un forbitissimo francese. Maurice sta in piedi ad ascoltare l'elogio di Prandi con il più simpatico dei sorrisi. Molte signore che entrano in ritardo chiedono a bassa voce: «Dov'è Chevalier»? Forse credevano di vederlo con la paglietta in capo. Chevalier veste di blu molto scuro, una camicia bianca con il colletto molto attillato: ha i capelli, verso la nuca, vagamente screziati di argento: il viso cotto dal sole, forse da un sole artificiale: i denti perfetti, di uno splendore professionale nella bocca arguta. In quel momento, l'antico figlio della periferia di Parigi ha tutta la compostezza di un vecchio diplomatico, così come se l'immaginano le ragazze che vivono in provincia. In effetti, da molti anni, Maurice Chevalier è una specie di ambasciatore onorario della Francia.

Quando è finito il discorso di benvenuto Chevalier risponde con molta disinvoltura, ricordando che se la storia del mondo dipendesse da lui, tutto si risolverebbe in una buona canzone, in elogio dell'amore, della spensieratezza e della «brava gente». Non c'è da stupirsi che Chevalier sia disinvolto: probabilmente si tratta dell'uomo più disinvolto di questa prima metà del secolo. Ogni anno, poiché pensa che della sua età si parli spesso, offre agli amici un pranzo per il suo compleanno. Fra pochi giorni, al ritorno dalla tournée italiana, offrirà quello del suo sessantaduesimo compleanno. Il suo viso non ha stanchezze, né quei tipici segni del pallore teatrale che a molti attori viene dall'uso dei ceroni e dalla vita in ambienti chiusi.

Chevalier si tiene fermo alla regola di far due ore di bicicletta il giorno, in qualunque stagione con qualunque tempo. Se si volesse trovargli un'assomiglianza, egli si potrebbe identificare con quel tipo «1910» che sorprese la nostra infanzia dagli avvisi pubblicitari dei primi rasoi di sicurezza, quell'antico giovanotto che si radeva allegramente davanti una finestra aperta e che suscitava l'ammirazione di noi ragazzi figli di una generazione che usava ancora, per quanto di nascosto, il piegabaffi e una pomata ungherese per appuntarli e profumarli. Per il resto la sua carnagione ha il colorito sanguigno dei «gaulois» autentici: quello di Lucien Dietrich e, vent'anni fa, del suo amico Dedé Leducq, maglia gialla del Tour del 1931. Dopo molte migliaia di spettacoli e di concerti, dopo non si sa quante dozzine di film, l'interprete di quel capolavoro che è Il silenzio è d'oro porta i suoi anni, la sua fama e il suo fascino di fama mondiale con una discrezione e una eleganza che sorprendono. Quando Ermínio Macario gli dice i propri anni, risponde «Po-treste essere mio figlio... a sedici anni credo si possano avere dei figli...».

Chevalier si è presentato per la prima volta al pubblico a 12 anni, esattamente nel 1900, con in testa un berrettuccio da ciclista, monello di periferia. Era un figlio del popolo, un ragazzo della strada, di una delle sperdute avenues dove nasceva la Parigi industriale. Erano i tempi in cui Parigi era la regina del teatro,

i tempi della Réjan, della Laval-lière, di Guitry: Tristan Bernard aveva la barba nera, Alfred Capus il monocolo con il nastro di seta e Abel Hermant non aveva ancora scritto I transatlantici. Erano i tempi della piena gloria del chansonnier Mayol e del chansonnier Bruant: nelle boîtes di Montmartre si ricordavano ancora i tempi in cui le parole per le canzonette venivano scritte da Maurice Donnay, l'autore degli Amanti. Chevalier debutta con il secolo, con quel 1900 che oggi fa sorridere con il ricordo della sua esposizione universale, degli arredamenti liberty, delle seggiole a forma di calice di giglio. Mezzo secolo di vita teatrale è passato davanti agli occhi e al sorriso dell'antico monello di Parigi, ultima incarnazione di Gavroche. Nel suo bagaglio di canzoni passano i canti vissuti fra due guerre, resistendo al jazz e opponendo le ruote dei mulini a vento di Montmartre alle sagome spettacolari delle torri dei grattacieli americani. Queste canzoni parlano quasi tutte d'amore come le novelle di Maupassant: e per questo non invecchiano e non fanno invecchiare Maurice Chevalier che per quasi tutte ha scritto le parole.

In un angolo del bar, mentre Chevalier parla con la Pagnani e con Gino Cervi, il pianista ha collocato sul leggio il foglietto di una tra le più note canzoni del chansonnier francese: «Place Pigalle». E' inutile dire che nella rissa non si può suonare. Leggo le parole: «A' la place Pigalle on voi sans trêve - la vie s'exciter - On vend la drogue et le rêve - les fleurs, les baisers - C'est comme un marché ou s'entrecroisent - le mal et le bien...». Chevalier sta parlando di Coppi e di Bartali, che l'anno passato ha seguito nella tappa delle Alpi. Mi vien fatto di pensare che potrebbe essergli decretata la «maglia gialla» della canzone. Ma è qualcosa di più, l'attore del Silence est d'or. «Vorrei — dice — poter sentire anche Ruggeri...». Non ha bevuto, non ha preso un sandwich, non ha fumato. Quando insistono risponde: «Le metier...». E' il titolo d'una sua canzone. Prima di tutto, insomma, il lavoro. Conosce la sua responsabilità di essere una delle insostituibili «images» di Parigi, anche sotto la screziatura di argento che gli illumina i capelli.

Orio Vergani



(Disegno di Picasso)

## DIARIO DI CHI DICE E DI CHI FA

\* Il prezzemolo Paolo Grassi. Per quanti fatti riguardano Paolo Grassi, non ne ha mai abbastanza; deve impiccarsi anche di quelli degli altri, altrimenti non può vivere. E così manda una lettera alla rivista dell'Idi — alla quale giunge, naturalmente, come manna dal cielo — per denunciarcisi e come direttore di questa Rivista e personalmente come «scorretti» (scorrettezza che Paolo Grassi — afferma — va denunciando da tre anni) per aver noi tagliato un articolo che il giornalista americano Eric Bentley ci ha a suo tempo offerto, bussando alla nostra porta, entrando in casa nostra con inchini e riverenze, accolto più che amichevolmente. Dichiariamo subito in tutte lettere maiuscole che quel testo lo abbiamo dimezzato: abbiamo cioè pubblicato solo la parte riguardante la scena di prosa italiana, e non quella che si riferiva ai nostri spettacoli di rivista, e particolarmente dedicata a Totò e Macario, perchè, se agli effetti di quella cronaca — scritta per l'America — la parte riguardante la rivista era utile, non serviva a noi che non ci occupiamo di tali spettacoli. Di effettivamente «tagliato» cioè deliberatamente soppresso — e siamo ben lieti di dichiararlo ora — sono state alcune righe, pochissime, con le quali il Bentley offendeva artisticamente un grande attore italiano: Renzo Ricci.

E lo offendeva proprio con quelle stesse parole del vocabolario corrente di Paolo Grassi, e perciò note a tutti, nei confronti di Renzo Ricci. Fino a ieri, si capisce; perchè oggi Paolo Grassi ha proprio al «Piccolo Teatro», interprete mirabile del Riccardo III di Shakespeare, Renzo Ricci. Ora noi vorremmo poter fermare sulle labbra di Renzo quel sorriso che ben gli conosciamo da trent'anni, cioè da quando — attori — frequentavamo le medesime camere mobiliate, al momento in cui egli leggerà queste righe che lo riguardano, pensando a ciò che noi possiamo aver «tagliato» al testo di Bentley, e l'essere egli — in questo momento — il «richiamo del grande attore» al Piccolo Teatro; conoscendo, Renzo, noi e Grassi come ci conosce. Questa parentesi ci voleva, è vero, Renzo?

La piccola faccenda è esaurita; resta solo il prezzemolo Paolo Grassi, che con squisita correttezza è entrato dalla porta di servizio, naturalmente, nella controvversia tra noi e l'Idi, riattizzando il fuoco e aggiungendovi dell'altro olio. Olio rancido. Perchè ripiegando su di un diversivo tattico molto in uso fra le comari e fra le lavoratrici domestiche (le indichiamo sindacalmente così perchè Paolo è, ora, di sinistra) il Grassi finge di ignorare la sostanza delle nostre contestazioni all'Idi e suggerisce, anzi dà modo ai suoi amici, di cambiar discorso: «Ti ha detto che tu fai la

cresta sulla spesa? ebbene tu rispondi che sua moglie lo cornifica».

Con l'Idi non dobbiamo cambiar discorso; lo abbiamo interrotto, come è stato detto nel fascicolo scorso. Ci daranno sempre abbondantemente — siatene certi — materia per riprenderlo. Quando si vive del denaro altrui è facile zoppicare.

Al vicedirettore della rivista dell'Idi, vorremmo invece dare un piccolo suggerimento, che è quello di non instaurare il sistema di pubblicar lettere, poichè egli sa quali, sue, potremmo incominciare a pubblicare. Nella stessa pagina 17 (diciassette: avevamo torto quando per nominare la rivista dell'Idi, dicevamo jettatissima?) c'è anche una lettera di Turi Vasile, il littore che fa acqua; ma alle sciocchezze di costui non ci sentiamo proprio di rispondere perchè il littore continua a fare acqua da tutte le parti.

Resta dunque di tutta la pagina che la rivista dell'Idi ci ha dedicata, l'accusa di Paolo Grassi che noi siamo scorretti. Avete letto bene, amici e lettori? Paolo Grassi dice a noi che siamo scorretti. Hai letto bene Remigio Paone carissimo? Paolo Grassi dice a me, Ridenti, che sono scorretto.

Ma non lo ripete — come afferma — da tre anni; lo dice soltanto da quando, per dare un esempio di correttezza a non pochi, io sono andato al processo Mosca-Grassi-Strelher, a testimoniare contro di lui.

\* La Compagnia Pagnani-Cervi, e *Quel signore che venne a pranzo*, la commedia che essi rappresentano, costituiscono il « fenomeno » di questa stagione teatrale. Un fenomeno, d'altronde, spiegabilissimo, se si considera la personalità dei due capocomici, con la curiosità che Gino Cervi suscita in una folla che non ha nulla a che vedere col teatro, come frequenza normale, ma che va a vedere « come è fatto » l'idolo dello schermo. Si aggiunga l'eccezionalità della formazione artistica; ed infine, che la farsa americana di Moss Hart e Kaufmann è stata allestita come un vero « spettacolo » con tutti gli ingredienti e gli accorgimenti che, di solito, si addicono ad uno spettacolo che si muove come un congegno di orologeria per cronometro. Quel cronometro « spacca il minuto » in tutte le piazze, e

così dopo Roma e Milano, anche Torino ha avuto tante repliche quanti erano i giorni di permanenza preventivamente stabiliti per la Compagnia al Teatro Carignano. Pochi; ma questa è una altra faccenda.

A ribattere il concetto di cui sopra, cioè che una commedia normale se diventa « spettacolo » si trasforma in fenomeno, ecco giungere notizie da Roma, che — al Teatro delle Arti — il 3 marzo, la Compagnia Scelzo-Paul-Porelli (quella dei quattro mesi di repliche della *Presidentessa*) ha rappresentata — nuova a Roma — la commedia di Agata Christie: *Dieci poveri negretti*, nella versione di Enrico Raggio. Noi pubbicammo la commedia, inedita, nel n. 34 del primo aprile 1947. Esattamente due anni dopo (aprile, 1949) la Compagnia inglese « The Players » la rappresentò a Milano, con successo, ma senza nulla che potesse far credere alla straordinaria vitalità scenica della commedia, al Teatro del Parco. Nella stessa città, appena dopo, la mise in scena la Compagnia diretta da Ernesto Sabbatini, con Calindri e Laura Solari, col risultato modesto di una normale commedia di repertorio. A Roma, Brissoni (lo stesso regista di *Quel signore che venne a pranzo*; sia detto per inciso) la rimette in scena e trasforma la commedia in uno « spettacolo ». Anche qui aggiunta di elementi atti a formare un tutto unico col testo, ma di varia sorpresa e di sicuro effetto. *Dieci poveri negretti* ottengono uno straordinario successo, che potrà trasformarsi in « fenomeno » e segnare le repliche della *Presidentessa*. Ed anche qui, eccezionalmente l'interpretazione come insieme, tanto da poter leggere, ad esempio, nella critica di Carlo Trabucco: « Tutti sono stati bravi. Che magnifico complesso; è difficile poter dire meglio questo di quello: tutti in linea alla pari e tutti degni del vivissimo successo. Brissoni ha saputo cavare da Porelli e da Pepe delle battute comiche, ha saputo conferire ad Ave Ninchi qualcosa di così naturalmente caricaturale da creare un prodigio di interpretazione ed uno spettacolo perfetto ». Oltre Porelli, Pepe e Ave Ninchi, sono da ricordare — e come — Andreina Paul, Marchesini, Millo, Valerio Ruggeri, Marialaura Rocca, Carloni e Morzoi.

\* Curiosa combinazione nella Compagnia Pagnani-Cervi: dopo il successo ottenuto a Milano, al Teatro Nuovo, con la seconda commedia inscenata, e cioè *I figli di Edoardo* di Jackson, Bottomley e Sauvajon, la terza commedia è la ormai famosa *Edoardo, mio figlio* di Robert Morley e Noel Langley. Troppi Edoardi per una Compagnia sola e per questa stagione teatrale, evidentemente. Così nonostante il film tratto dalla commedia col titolo originale e che in queste settimane si sta visionando anche in Italia, il che avrebbe certamente « aiutato » la commedia, Gino Cervi ha deciso di cambiare il titolo di *Edoardo, mio figlio* in: *Che cosa avreste fatto, voi?* La versione è di Paolo Ogetti. Regia di Sandro Bolchi. Prima rappresentazione a Bologna nella settimana dal 6 al 12 marzo. Daremo notizia dell'esito nel prossimo fascicolo, perchè, al momento della rappresentazione, questo numero sarà già stampato. Pubblicheremo *Che cosa avreste fatto, voi?* in uno dei prossimi fascicoli.

\* Una sveglia per Jole Fierro. Questa gentile e graziosa attrice della Compagnia Pagnani-Cervi, ha sostituito Anna Proclemer, quale segretaria dell'impareggiabile signor Sheridan, nella commedia di Moss Hart e G. S. Kaufmann: *Quel signore che venne a pranzo*. Come i moltissimi che, ormai, hanno assistito alle curiose vicende del famoso divo della radio americana ricorderanno, la vicenda si inizia col signor Sheridan immobile nella sua sedia a rotelle e la segretaria Maggie che gli sfarfalla intorno. Al Teatro Carignano di Torino, domenica pomeriggio 5 marzo, il signor Sheridan si trovava disciplinatamente nella sua sedia a rotelle, davanti ad una platea gremita all'inverosimile, ma della segretaria Maggie, neppure l'ombra. L'atto si era iniziato da un pezzo e tutti i personaggi sembravano presi da frenesia come nelle comiche di Ridolini: andavano, venivano, slittavano, sguisciavano ed ognuno cercava di dire e non dire al proprio direttore — Gino Cervi: signor Sheridan — che la Fierro non c'era. Gino continuava a dire la sua parte meccanicamente pensando a come avrebbe potuto andare avanti; cercò e riuscì, infatti, a salvare il salvabile; ma quando

# UN PO' DI PAZIENZA

## SIGNORI DEL TEATRO

Perchè sono così numerosi gli amanti del teatro in preda allo sconforto? Perchè molti rinunciano a combattere contro lo stato odierno del teatro?

tutti i personaggi minori ebbero espletato il loro compito e si ritirarono tra le quinte, Cervi-Sheridan, rimase nella sua sedia a rotelle, solo, col vuoto che si era fatto intorno a lui. Impossibile continuare. Allora Gino si rivolse al pubblico e disse: « Qui, signori, accanto a me dovrebbe esserci una segretaria. Come tale si chiama Maggie; nella vita è l'attrice Jole Fierro. Non c'è. L'attrice non si è presentata in teatro. Ora chiudiamo il sipario per qualche minuto e andiamo a cercarla. Perdonate. Fra pochi istanti vi dirò come si sono svolte le cose ». Il sipario venne calato. Un'auto pubblica aveva intanto trasportato il segretario della Compagnia all'albergo della signorina Fierro. Era a letto, la poverina, dormiva. Non l'avevano svegliata — affermava — e la notte aveva fatto un po' tardi nel cabaret di Amedeo's.

Ognuno che abbia sentito parlare almeno una volta di palcoscenico può capire come Maggie giunse, a sipario subito rialzato, ed a commedia ripresa, al punto dove era stata interrotta, accanto al signor Sheridan.

L'atto finì, naturalmente. Gino Cervi, da quell'incantevole uomo che è, non disse una parola; la signorina Fierro nemmeno; ma, forse, come signorina Fierro, non aveva altro fiato. Cervi si avviò verso il suo camerino tra un silenzio generale e passando davanti all'amministratore Monaldi, accompagnò il cenno della mano aperta con questa sentenza: cinquemila lire di multa alla Fierro. Ma quando giunse in camerino, seguito da Monaldi, perfezionò la sentenza: « Con le cinquemila lire di multa comperi una sveglia alla signorina Fierro: ci faccia incidere sopra il nome della Compagnia, della commedia, della data di oggi. E la "regali" alla Fierro ». Ora, Jole Fierro ha una sveglia.

### PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

#### DECIMO ELENCO DEL NOSTRO TERZO MILIONE

Maria Vera Ottolenghi e sua figlia, l'attrice Carla Bizzarri, in ricordo del rispettivo marito e padre avv. Carlo Ottolenghi . . . . .	L. 20.000
Paolo Raviglia, per i componenti la Compagnia « Spettacoli Errepi » diretta da Enrico Viarisio (secondo versamento a chiusura della gestione) . . . . .	» 20.625
P. R. (è Paolo Raviglia, ma trattandosi di cosa personale, vuole che si indichi con le sole iniziali) . . . . .	» 1.000

Somma di questo elenco L. 41.625

Somma precedente L. 690.765

Somma totale a tutt'oggi L. 732.390

\* Una delle qualità che fanno grande l'America è l'ottimismo elevato a virtù nazionale. Uno degli aspetti di quest'ottimismo è la convinzione, incrollabile da quando si scrivono opere di teatro sul territorio degli Stati Uniti — cioè dall'anno 1757 in cui il capocomico Douglas curò la messinscena di *The Prince of Parthia di Godfrey* — che ad ogni testo degno segue immancabilmente un successo adeguato, indipendentemente dalle crisi di sfiducia e di scoramento onde può essere stato tenuto l'autore (o l'aspirante tale) preoccupato dalle condizioni del teatro contemporaneo. Il fondamento di tale convinzione risiede nel fatto che in America si sono sempre sviluppati creatori forniti di tali doti di fede nel teatro e di coraggio da poter trionfare di condizioni negative anche più sconfortanti di quelle attuali. La storia della drammatica statunitense nel secolo scorso è un documento assolutamente probante della tremenda lotta sostenuta da commediografi e drammaturghi contro la mancanza di qualsiasi legge sulla tutela dei diritti d'autore, contro la concorrenza straniera e l'ottusità dei proprietari di teatro e dei direttori di compagnie. Nessun autore di teatro ha dovuto affrontare condizioni peggiori, per esempio, di Robert Montgomery Bird, l'autore di *The Gladiator*, sulla cui opera il capocomico Edwin Forrest si fece una fortuna di centinaia di migliaia di dollari lasciando allo scrittore, in tutto e per tutto, la non grassa somma di mille dollari.

Nel 1903, Daniel Frohman documentò in termini inoppugnabili che l'arte drammatica e il teatro di prosa avevano cessato di esistere: eppure la speranza immortale, l'urgenza poetica, l'eterna fede e l'incontentabile ansia di esprimere il sogno in termini di durevole realtà e di universale significato inerenti in ogni generazione di artisti creatori, ha tenuto in vita l'arte drammatica e il teatro. E continuerà a dargli la sua ragion d'essere.

Che il numero degli attori sia esuberante sembra esser provato dalle cifre recentemente citate alla « Conferenza sullo stato attuale del Teatro » indetta sotto gli auspici della « Actors' Equity » e dell'« American National Theatre and Academy ». Queste cifre, da cui apprendiamo come di circa 6.000 attori iscritti al Sindacato nel marzo 1948 soltanto 572 erano regolarmente scritturati, sono più pietose che scoraggianti. Voglio dire che si può simpatizzare con coloro che non riescono a trovar scrittura ma è confortante — d'altra parte — sapere che circa seicento persone, fra uomini e donne, hanno un interesse vitale a far carriera in teatro.

Perchè allora son così numerosi gli amanti del teatro in preda allo sconforto? Perchè c'è tanta amarezza e tanto pessimismo nelle indagini che si avviano per conoscere la vera situazione del teatro contemporaneo?

La questione è così complessa che ogni soluzione proposta nel corso d'un breve articolo non può che interessare uno degli aspetti fondamentali del problema. Io non pretendo di essere un esperto di questioni sindacali ma, nella mia qualità di appassionato studioso della storia del teatro e dell'arte drammatica — due cose distinte seppur interdipendenti — ritengo di poter suggerire la via d'uscita che può esser compendiata nel titolo del mio articolo.

E penso, per cominciare, che non si possa che condividere l'opinione di un vecchio « producer », William A. Brady, il quale, una volta che mi congratulavo con lui per il successo di *Street Scene*, ebbe a dirmi: « Il teatro è un organismo vivo e vitale. Ma ha bisogno di nutrirsi. E il suo nutrimento è uno solo: buone commedie, buoni drammi. Buoni testi ». Buoni testi. Questo è il punto. Ma dove li andiamo a prendere i buoni testi? E, ammesso che li abbiamo trovati, per quanto tempo li dovremo tenere in cartellone perchè il giovane autore sia incoraggiato a superare gli ostacoli che gli vengono apponendo tutti i parassiti del teatro? Perchè è ovvio che nessun scrittore al mondo accetterebbe di scrivere una commedia

(una buona commedia, naturalmente) con la certezza preventiva di vedersela rappresentata una sola sera. Fra gli scrittori più in vista che lavorano per il teatro, Eugene O'Neill, Maxwell Anderson, George Kaufman, Marc Connelly, George Kelly, Philip Barry e Elmer Rice hanno cominciato intorno al 1920 o anche prima; Paul Green, S. N. Behrman, Robert Sherwood, Emmet Lavery, John Van Druten, Dorothy Heyward, Paul Osborn, Lillian Hellman, Howard Lindsay e Russel Crouse hanno cominciato fra il 1920 e il 1930; e Arthur Miller, Tennessee Williams, Joshua Logan, James Gow, Arnaud D'Usseau, John Patrick, William Wister Haines e Mary Chase sono esempi di commediografi e drammaturghi che hanno cominciato in un periodo assai più recente. Tutti costoro hanno ormai una statura che assicura all'opera loro l'attenzione di qualunque «producer». L'elenco, a prima vista, appare imponente, ma si sa che — tranne Anderson — quelli del gruppo più anziano non producono regolarmente: nella stagione 1948-49, solo Anderson infatti, conseguì un successo di qualità artistica.

Limitando la nostra attenzione alle opere di altri scrittori che non siano quelli arrivati, arrivatissimi dei gruppi di cui sopra, rileviamo alcuni fatti che incidono direttamente sulla vita di una commedia o dramma che sia. Ho nei miei schedari il nome di 167 drammaturghi contemporanei, ognuno seguito da una nota critica della loro opera. Ho assistito alla rappresentazione di tutte le loro pièces e dichiaro che molte di esse costituivano un'autentica promessa. Tutti questi autori son riusciti a collocare almeno una loro commedia a Broadway, e alcuni di essi hanno ottenuto un successo degno veramente di tale nome.

Perché costoro hanno rinunciato a combattere contro lo stato odierno del teatro?

Alcuni fra essi sono passati al cinematografo o alla radio, altri si sono dedicati alla narrativa o al giornalismo. Però questo è il punto: che tutti indistintamente questi scrittori sono riusciti — almeno una volta durante la loro attività di autori drammatici — a superare le difficoltà che separano il testo dalla rappresentazione. Ci sono riusciti, mentre

molti altri che hanno tentato, non son pervenuti a nulla.

E mi pare che questa riuscita a metà, questo dichiararsi stanchi del primo risultato, costituisca una colpevole dispersione di possibili ingegni teatrali.

Che cosa si può fare per ricondurre alla composizione drammatica questi soddisfatti o stanchi innanzi tempo? Ritengo che, oggi, il problema più urgente sia quello di trovare il modo di prolungare la vita della commedia giunta attraverso mille difficoltà al palcoscenico.

Mi par già di sentire il coro ironico: «Ma guarda un po! Senti che novità!». Eppure sono certo che se i miei amici produttori avessero maggior dimestichezza con la storia del teatro, saprebbero che alcune delle commedie più redditizie, più vantaggiose alla cassetta non si presentarono come successi à coup de foudre.

Esemplifico. Alla fine della prima settimana di rappresentazioni di Shore Acres, l'autore, James A. Herne, ebbe notificato dal proprietario del teatro che la sua opera doveva considerarsi esaurita e che, pertanto, sarebbe stata tolta dal cartellone. Per fortuna, Herne aveva un contratto che gli garantiva una serie di repliche della durata minima di quattro settimane. Herne era attore e capocomico oltre che autore: e aveva fiducia nel proprio futo di teatrante, oltre che nella propria opera. La conclusione è che Shore Acres si replicò per le quattro settimane del contratto. A queste quattro se ne aggiunsero immediatamente altre quarantotto, dopo di che la commedia fece trionfalmente il giro dei teatri degli Stati Uniti e seguì a replicarsi per anni.

La Shenandoah di Bronson Howard fu presentata in prima a Boston. E costituì tutt'altro che un successo. Ne comprò i diritti Charles Frohman, un giovane «producer» molto illuminato, e la portò a New York: Shenandoah si replicò per anni. E Howard e Frohman si fecero una fortuna. Secret Service, per continuare l'elenco, non ebbe grandi consensi a Filadelfia dove fu allestita per la prima volta nella primavera del 1896. Ma diventò una delle attrazioni di New York poche settimane dopo.

Ma non è neanche necessario andare a frugare tanto lontano nel passato. Non mancano gli esempi recentissimi. Quando Anne

of the Thousand Days fu annunciata a Filadelfia, la data della rappresentazione dovette essere rinviata due volte per una serie di contrattempi di varia natura. L'incertezza sulla data della rappresentazione avrebbe certamente contribuito a tener lontano il pubblico dal teatro. Ogni cosa cospirava a indurre Anderson a rinunciare ai progetti. Ma Anderson aveva troppa fiducia nella sua opera per cedere allo scoraggiamento. E volle che la commedia fosse comunque messa in scena: a mano a mano che proseguivano le prime repliche — dapprima incerte e sfocate — egli modellava lo spettacolo sulle reazioni del pubblico, lo plasmava sul vivo. Quando Anne of the Thousand Days giunse a Broadway, la conquistò nel corso di tre giorni. Il coraggio di Anderson aveva assicurato il successo ad un'opera che sembrava condannata in partenza. Anderson «sapeva» che la sua opera era valida ed «ebbe il coraggio» di «tener duro» finché tale validità fu dimostrata dai fatti.

Questa combinazione di «sapere» e di «osare» è la via di uscita che si offre oggi al teatro. A nessuna intrapresa commerciale si chiede di essere redditizia in partenza, di diventare una miniera d'oro dopo il primo colpo di piccone. Ma lo si chiede al teatro: una commedia che non «esaurisce» il teatro la prima sera è una commedia morta. E la si toglie dal cartellone. Col risultato che si moltiplica la produzione. E se ne compromette la qualità.

Un po' di pazienza, signori del teatro. Date tempo al titolo della commedia di entrare nelle orecchie del pubblico; e vedrete che, prima di uscirne, vi torneranno in casa fino all'ultimo soldo le somme in essa investite.

Arthur Hobson Quinn

\* Tutto il mondo è paese. Il discorso che Arthur Hobson Quinn fa per l'America si può ripetere pari pari per l'Italia. E basterà un esempio per dar forza alle argomentazioni del professor Quinn, un titolo di commedia: «Quel signore che venne a pranzo» che, nella splendida interpretazione di Andreina Pagnani e Gino Cervi continua a mobilitare la Celere per contenere la folla davanti a tutti i teatri in cui è annunciata.

«Adesso» mobilita la Celere. Ma questa fortunatissima commedia ha girato per anni da un capocomico all'altro prima di imbattersi in Gino Cervi. E uno di essi per sette mesi ha spostato il copione da una tasca all'altra del soprabito. La riuscita in teatro dipende da molti fattori. Fra i quali, importantissimo, la pazienza.



## BIBLIOTECA

**TEATRO RELIGIOSO DEL MEDIOEVO FUORI D'ITALIA.** - Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV, a cura di Gianfranco Contini. (Bompiani, Milano, 1949).

\* Compendiato e raccolto per la prima volta in un agevole volume, tradotto da specialisti che uniscono la sicura preparazione filologica alla sensibilità poetica indispensabile alla versione di testi come questi, viene qui offerto al lettore quanto di meglio ci rimane del teatro medioevale esclusa l'Italia, alla quale è già dedicato un volume della stessa collana.

Gianfranco Contini — che ha condotto la scelta, ha dettato la prefazione e le note illustrative, ha saputo con perizia e finissimo istinto critico dare un quadro che, racchiudendo in sé gli elementi più significativi ed efficaci, può dirsi definitivo in materia — illustra nel suo scritto introduttivo la natura, i fini e i limiti di questa singolare antologia:

« Il presente volume intende offrire, attraverso versioni dirette da testi in gran parte accessibili solo agli specialisti, e per di più accessibili solo in compartimenti stagni, regione per regione culturale un'idea sostanzialmente completa del teatro religioso medioevale in lingua volgare fuori d'Italia. Che il libro debba avere un carattere composito, per la varietà dei testi e per la varietà dei traduttori, in buon numero appunto specialisti, è chiaro fin dal principio, e sebbene in ultima analisi imprese simili mirino a un fine di conoscenza poetica, l'assunto, che nella sua definizione non contiene una categoria (espressiva), ma quel semplice cartellino sociologico che è il « teatro », fa della raccolta qualcosa di interesse culturale. Con modestia teoretica, l'erudizione, o quel tanto d'erudizione che qui si contiene, si presenta e magari ostenta nei suoi legittimi limiti ancillari, negativi ma dialetticamente essenziali, in quanto tenda a esaurire la preistoria di talune esperienze poetiche; al termine della lunga macerazione è l'autonomia di quelle esperienze che rimane precisamente isolata.

E intanto non è detto che manchi a questa selva un « terminum comparationis ». Indicando per via di esempi come un fenomeno di portata generale si specifichi via via regionalmente, la raccolta consente di mettere in evidenza, sul momento stesso del loro determinarsi, il tono complessivo delle culture nazionali. Fatto di origine religiosa, anzi sacra e liturgica, secondo una notoria e anche troppo sottolineata fenomenologia, che va dall'Estremo Oriente e dall'India al culto greco di Dionisio e alla Persia sciita (il tazieh persiano rappresenta il martirio di Husein, figlio di Ali, nella pianura di Kerbela), il teatro cede man mano a uno spirito diversamente profano e civile, e con ciò stesso consente di misurare la smobilitazione innanzi al secolo, e di qualificarla. Per il medio evo la specificazione di « religioso » potrebbe anche, innanzi al sostantivo « teatro », sembrare oziosa, se non si trattasse d'indicare che qui si ha lo sguardo a un istituto spontaneo, scervo di quei miti letterari che governano per esempio i sei drammi latini (e pure edificanti) di Rosvita, la benedettina terenzianeggiante di Gandersheim nel secolo X, per non parlare della commedia elagica del XII (Matteo di Vendôme, Vitale di Blois, il Pamphilus) che col teatro non ha infatti nulla a che vedere. Ciò che non vale soltanto per il limite superiore, ma anche per il limite inferiore, in questo senso la frontiera del medio evo varia cronologicamente da regione a regione, trattandosi di un confine piuttosto interno che urti contro il modulo della commedia plautino-terenziana di tipo italiano o della tragedia seneciana o magari la specifica reazione controformistica, ma soprattutto contro una letteratura (poiché i *rhetoriqueurs* del Quattrocento sono letteralissimi anche loro) che sia « *humanae litterae* » (dalla quale, non ha più un determinato schema, nasce l'unico, il liberissimo capolavoro della Celestina). E d'altra parte va separata quella serie di composizioni totalmente laiche, anzi più esattamente borghesi che, in Francia specialmente, riescono a enuclearsi dalla summa teatrale di base religiosa. L'ultima determinazione esclude dal nostro campionario l'Italia, per ovvie ragioni empiriche, cioè per il motivo linguistico e perchè in questa medesima collezione un volume, curato da Bonfantini, contiene una scelta italiana largamente rappresentativa dell'intero « corpus ». Ma proprio questa esclusione ci torna buona per una prima distinzione tonale: in Italia simili rappresentazioni restano troppo più vicine alla festa che a una letteratura teatrale così, anzi più fortemente, in Spagna, dove fino al Quattrocento quasi non si oltre-

passa l'ambito letterario della tradizione orale), cadono in massima sotto il livello letterario. L'osservazione di fatto ha un evidente significato linguistico, espressivo. Se si pensa alle acute parole del grande Meillet, nella sua « *Esquisse d'une histoire de la langue latine* », circa la silloge plautina (« *C'è n'est donc pas un accident... que les premières oeuvres complètes qui ont survécues dans la littérature latine soient des comédies. Au début, la langue n'étais mûre encore que pour des oeuvres de caractère comique* »), potremo concludere che l'italiano era alle origini « solo » maturo per l'alta lirica, per un linguaggio assoluto, troveremo una controprova in Provenza, dove il teatro fu tardo, pochissimo significante e quasi inesistente, di contro la rapidità del francese a costituirsi una produzione media, gradevole, dignitosissima. Infine si dovrebbe ancora aggiungere che quello che qui rimane è il residuo rigorosamente letterario del teatro, appena accennati gli avanzi di liturgia e soprattutto esclusa la musica, dove esse persistono: respinte, insomma, le sue origini, la sua preistoria ».

**W. B. YEATS: MAN AND POET,**  
by Norman Jeffares (Routledge, London).

\* A più di un decennio dalla sua morte seguitano a comparire nuovi libri sulla figura e sull'opera di William Butler Yeats, dimostrando che la sua fama di essere, forse, il maggiore poeta di lingua inglese di questo mezzo secolo non ha subito offuscamenti. Il più recente volume su Yeats reca la firma di Norman Jeffares, ed è uno dei migliori, dei più comprensivi e autorevoli che finora siano stati scritti anche perché sembra che i familiari e gli amici del poeta abbiano fatto quanto stava in loro per aiutare l'autore. Più di ogni altro, lo Yeats contribuì a trasformare l'Irlanda, per quanto riguarda la letteratura, da provincia in nazione. Fondò, insieme con Lady Gregory, un Teatro nazionale; ebbe molte e nobili doti, sebbene esse fossero del genere che affascina più che ispirare affetto; lottò con strenuo coraggio per la libertà delle arti, e sacrificò ogni ambizione mondana per produrre l'opera migliore che potesse, senza lenocini da un lato verso la moda e dall'altro verso la convenienza politica o l'opportunità economica.

Fu amico fedele; ma il suo principale difetto fu l'eccessivo disprezzo di quel che è senza pretese, umile, comune. La sua avversione contro la borghesia come

# GARZANTI

presenta

# SCHILLER

Introduzione, scelta e versioni a cura di

*G. A. Alfieri*

La presente scelta è intesa a porgere un quadro quanto possibile efficace di ciò che è vivo nell'opera dello Schiller. Il primo volume è dedicato ai drammi, tra i quali il *Guiglielmo Tell* è dato nella sua intierezza; nel secondo è offerta una scelta delle liriche e delle opere filosofiche e storiche, fatta in base al duplice criterio di completare il quadro dell'arte dello scrittore e di lumeggiarne particolarmente l'opera drammatica, in cui in effetti consiste la grandezza del poeta tedesco.

Due voll. rileg.: il primo, di 436 pagg. L. 900; il secondo di 276 pagg. L. 700



# TIRSO DE MOLINA

Introduzione, scelta e versione a cura di

*A. P. Ferrarin*

Le opere teatrali del frate mercenario Gabriel Téllez, universalmente noto sotto il nome di Tirso de Molina, qui presentate in nuova veste italiana, sono state scelte tra le più caratteristiche, anche se si è rinunciato a pubblicare quelle più recentemente apparse in edizione italiana. Della triade famosa che campeggia nella storia del teatro spagnolo, Tirso de Molina è certo il meno noto da noi, e sarà perciò accolta con vivo interesse da parte degli studiosi e del pubblico questa presentazione

Un vol. rileg. di 350 pagg. L. 800



**GARZANTI - EDITORE**  
MILANO - VIA DELLA SPIGA, 30

classe e contro tutto ciò ch'essa rappresenta superò il disprezzo filosofico di Nietzsche ch'egli ammirava oltremodo. Partecipò alla Rivoluzione irlandese insieme con Maud Gonne, il grande amore della sua vita: splendida figura di donna, forse con qualche venatura di virago o quanto meno di amazzonia, ch'egli immortalò nei suoi versi. Per un certo tempo fece parte della Fratellanza repubblicana irlandese; ma poi si estraniò sempre più dagli uomini politici della sua patria quando si rese conto ch'essi s'aspettavano da lui più propaganda che arte. Tuttavia, dopo l'insuccesso della rivolta del 1916, egli trasse potente ispirazione dall'eroismo e dal sacrificio dei capi e, suo malgrado, scrisse versi che lo guidarono più vicino a divenire il bardo nazionale dell'Irlanda di quanto fosse mai stato prima, allorchè aveva volontariamente partecipato alla vita politica della Repubblica. Più tardi, si impegnò in ricerche psichiche, nella teosofia, nell'orientalismo, in sedute medianiche, ma senza debilitare per questo il duro e vigoroso profilo della sua poesia che rimase pura e da queste manie non subì gran danno.

Yeats cominciò a scrivere nell'ultimo decennio dell'Ottocento e fu amico di Oscar Wilde, Ernest Dowson, Lionel Johnson e Aubrey Beardsley. A somiglianza dell'opera di questi poeti, i suoi primi scritti furono sovraccarichi di ornamenti, fortemente profumati e tinti di quel falso medievalesimo che il movimento estetico aveva ereditato dai Preraffaeliti: Rossetti, Burne Jones e William Morris. Ma l'opera di Yeats differiva dalla poesia dei suoi contemporanei soprattutto per le sue facoltà melodiche che si ritrovano anche nei suoi scritti drammatici. Neanche sotto la mano di Tennyson e di Swinburne la pura melodia verbale aveva raggiunto la magia che ebbe nello Yeats di *The wind among the reeds* e nella canzone che termina col verso *The lonely of heart is withered away* (Il solitario del cuore si è inaridito). Come apostolo della «Rinascita celtica», Yeats impiegò i suoi anni giovanili ad evocare in forma altamente romanticizzata il genio gaelico dell'Irlanda che svaniva. Nel 1915 fu escluso dall'annuale antologia della poesia inglese intitolata «Georgian Poetry» col motivo che «aveva già dato il meglio della sua opera». Da allora Yeats cominciò ad avviarsi per altra strada, allontanandosi dallo sfondo gaelico di elemento romanzesco verso il suo fondo vero: la civiltà anglo-irlandese dei proprietari terrieri inglesi da cui egli discendeva, più che dai contadini celti.

Nel volume dello Jeffares cono-

sciamo uno Yeats nuovo, umanizzato: più animatore poetico che pratico attivista del fenomeno culturale e artistico. Sfrondata dalle incrostazioni demagogiche che taluno gli ha voluto attribuire, ritroviamo l'arte dello Yeats poeta e drammaturgo nella sua purità non transeunte: un'arte pensosa della tradizione popolare, preoccupata di salvare la poesia e il teatro da ogni pensiero di effimera attualità.

**THE COMPLETE ACTED PLAY, FROM SCRIPT TO FINAL CURTAIN, by Allen Crafton and Jessica Royer (London, George S. Harrap & Co. Ltd.).**

★ Dedicato particolarmente agli amatori, lo scrupolosissimo volume compilato da Crafton-Royer è il prodotto dell'esperienza d'oltre un quarto di secolo di vita filodrammatica. Nel corso di questi anni gli autori hanno allestito insieme circa centocinquanta commedie, ideate, costruite, dipinte e curate l'illuminazione di trecento impianti scenografici; disegnato e realizzato un migliaio di costumi; interpretato alcune centinaia di parti. Lo stato di servizio dei due firmatari del volume non vien sbandierato — come garbatamente si dichiara nella prefazione — per impressionare il lettore ma allo scopo, soprattutto, di rassicurarlo attirando la sua attenzione sul fatto che tanta somma di esperienza non è stata ricca soltanto di risultati positivi ma anche di errori. Errori di ogni genere e qualità che, riconosciuti, hanno permesso di compiere i veri e grandi progressi qui documentati e — soprattutto — hanno dato modo di raccogliere come in lucido e praticissimo «digest» le norme fondamentali ond'è governata l'arte drammatica ad uso degli amatori. Il libro, naturalmente, non è stato dettato per intero dalla sola esperienza vissuta dei suoi autori ma deriva anche — in parte — da altre esperienze e da altri studi di confratelli filodrammatici dei quali è dato ampio ragguaglio in una comprensiva nota bibliografica.

*The complete Acted Play* non è opera, si capisce, che si rivolga all'esperto teatrale, al professionista della scena: si limita ad essere un «abbicci» per principianti. Onde la sua preoccupazione, più che legittima, di mantenersi su un piano di pratica spicciola anzichè di elevarsi nelle zone rarefatte dell'alta teoretica drammatica. E ciò pur non trascurando le necessarie informazioni di generale teoria cui è informato il teatro moderno. Non mancano, inevitabilmente, le lacune. E può darsi che all'orecchio d'un regista rotto a tutte le malizie del-

l'allestimento scenico alcune formulazioni appaiano quanto meno ingenuue. Ma da un punto di vista almeno il volume si raccomanda all'attenzione di quanti — per loro piacere e diletto — s'interessano di teatro: per il coraggio onde vengono proposte vie nuove e diverse da quelle solitamente battute dai filodrammatici, e per la umiltà sincera dell'amore onde i due non più giovani autori si sentono legati al Teatro.

**MOLIERE ET LA COMEDIE DE MOEURS EN ANGLETERRE, di André de Mandach (édit. La Baconnière, Neuchâtel, 1° vol.).**

\* Lo studio di André de Mandach offre ai molieristi un'utile informazione sulla estensione dei rapporti fra il grande commediografo e il teatro britannico. Ricordando che nel 1662 lo *Sganarello* fu rappresentato in Inghilterra e che il *Sir Martin Mar-All* (Sir Martino Guasta-Tutto), che costituisce una replica dell'*Etourdi*, fu il grande successo di Dryden nel 1667 e negli anni seguenti, l'autore non esita a dire — documenti alla mano — che fu merito di Molière quello di aver ridato vita alla commedia di costumi in Inghilterra. De Mandach non ha soverchia difficoltà a dimostrare che *The Sullen Lovers* di Thomas Shadwell; *The Mulberry Garden* di sir Charles Sadlers; *The French Puritan* di Matthew; *She would if she could* di sir George Etherege (per non citare che titoli di commedie inscenate fra il 1662 e il 1668) derivano più o meno direttamente dai *Fâcheux*, dal *Misanthrope*, dall'*Ecole des Maris*, dal *Tartuffe*.

Dal punto di vista della critica storica, se quest'opera non reca l'apporto di documenti inediti, vale quanto meno a precisare che il vero autore dell'acclamatissimo *Sir Martin Mar-All* non è Dryden come si è detto e come troviamo scritto nell'edizione originale dell'opera (e come d'altra parte ha lasciato credere lo stesso Dryden) ma si deve al Duca di Newcastle, grande amatore di teatro e ardente francofilo.

**MARIONNETTES ET MARIONNETTISTES DE FRANCE, di André Charles Gervais.**

\* Non fu Byron che scrisse: *Who loves not puppets is not fit to live?* Chi non ama le marionette non sa vivere?

E' una « boutade » che sotto l'apparenza di brillante paradosso nasconde una verità profonda e tale comunque da indurre a spezzare una lancia in favore di questo genere di spettacolo cui la gioventù d'oggi si è andata disamorando e

per il quale il gran pubblico affetta il più assoluto disprezzo. In Francia assistiamo a un vero e proprio « revival » d'interesse per il teatro delle marionette: è abbastanza recente la curiosità destata allo « Studio des Champs-Élysées » da Maurice Jacquemont che vi ha presentato uno spettacolo marionettistico nato dalla fantasia di prigionieri in campo di concentramento e informato a un gusto e a validità poetica veramente singolari.

Numerosi critici ebbero la gradita sorpresa di constatare che le marionette possiedono una forza vitale sorprendente e che *Le mariage forcé* di Molière o *La Farce des moutons* di Pathelin trovano in esse una verità e un'efficacia nuove quando — beninteso — siano maneggiate da personale accortamente addestrato.

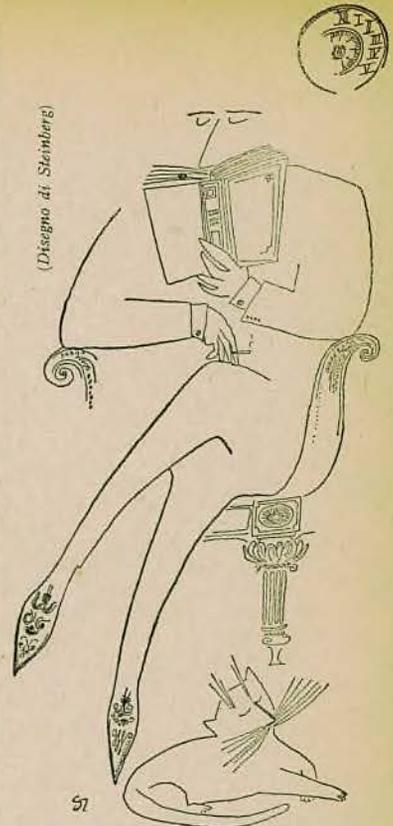
E, oltre che in Francia, il risveglio dell'arte delle marionette si avverte un po' dovunque: la marionetta che, prima della guerra non viveva più che una vita quanto mai precaria affidata soprattutto agli incerti favori di ristretti pubblici snobistici, ricominciano ad essere accolte nelle scuole. E sembra, da segni che difficilmente ingannano, che siano destinate ad occupare una parte complementare di certa importanza in certi settori del teatro: particolarmente quelli periferici del teatro educativo.

E' dunque in un momento psicologicamente centrato che « vient de paraître » il libro di André-Charles Gervais aggiungendosi degnamente al manuale di Temporal, e ai Cahiers pubblicati da Jacques Chesnais, G. Blattner, F. Bouteille, Hubert Gignoux, P. Morel, H. Cordreaux, eccetera.

Ci manca purtroppo lo spazio per esaminare come meriterebbe questo libro affettuoso e lucido d'uno dei più noti e sinceri amici delle marionette (1). Ci limiteremo pertanto a notificare le diverse parti di cui consta l'opera: e tanto basterà a documentarne l'interesse. Frutto d'esperienza oltre che di indagine erudita, il libro offre anzitutto agli amatori dello spettacolo marionettistico un'antologia di consigli tecnici per la costruzione del palco e delle marionette stesse. L'autore consacra poi un largo numero di pagine (abbondantemente illustrate) ai marionettisti contemporanei di qualche fama, sia professionisti che diletanti. E fornisce allo studioso un diffuso repertorio bibliografico che completa felicemente il volume.

(1) A. C. Gervais fu con Marie Brillant, Simone Joffroy, Georges Crozes, André Blin e Paul Higonec, uno degli esponenti della piccola compagnia di marionettisti addestrata a suo tempo da Gaston Baty.

(Disegno di Stanberg)



*termocauteris*

\* Salvatore De Marco non vuole che Remigio sia un grande impresario; o meglio, non vuole che sia il solo. Fu così che don Salvatore si è deciso ad andare a Parigi. Adesso è tornato, e racconta a Petriccione l'« ammulina » (per i non napoletani: cagnara, babilonia) che ha trovato lassù:

— Figurati, dice, Federico mio, che tutti facevano le cose più pazze, sempre continuando a dire: san gene, san fasson, san blag...

— E tu, che dicevi?

— Petricciò, io napoletano sono: sempre san Gennaro rispondevò.

\* Guidino Sacerdote, il farmacista maledetto di Alba, non dice sempre cose sublimi, ma ogni tanto qualche bella idea, l'ha. Descrivendoci Alba, i pomeriggi di Alba, la desolata piazza di Alba, la ferrovia che passa accanto alla farmacia, il retrobottega, il cortile, conclude:

— ...allora costruisco dei ca-

stelli in aria tanto belli, che nella realtà mi basterebbe essere proprietario delle loro rovine.

\* Sei contento, Guidino? Adesso giura ad Alba che l'hai detta davvero.

\* Maurice Chevalier è giunto in Italia per la sua prima rappresentazione all'Alfieri di Torino, all'albergo Piemonte, pochi minuti prima del ricevimento offerto da Remigio Paone. E' giunto in una Citroen nera, in abito grigio e nastrino della Legion d'onore all'occhiello. Durante l'intervista, un cronista gli ha domandato se aveva quell'onorificenza da molto tempo.

— Da molto tempo — ha affermato disinvoltamente —; non vedete che non la guardo più?

\* Christy Cleyn, la gentile sposa di Umberto Melnati, è americana. Per quanto ora conosca abbastanza bene la nostra lingua, tanto da poter recitare con disinvoltura, nella vita — non controllata dall'attenzione della scena — incorre qualche volta in errori divertenti. A Torino, erano al Valentino, quando una cavalletta si posò sul braccio di Melnati. Con un piccolo gridolino di orrore, Cristy avvertì suo marito:

— Umberto, ti è saltato un cavalletto sul braccio.

Liberatosi dall'animaletto, Umberto riprese sua moglie:

— Cavalletta, mia cara; era una cavalletta, non un cavalletto.

— Cavalletta? Femmina? Come l'hai fatto a saperlo?

\* Vittorio Calvino, non è soltanto autore drammatico: è anche il capo dell'Ufficio artistico della Lux Film. Naturalmente è assediato da coloro che hanno scritto la trama di un film e vogliono sottoporlo al suo giudizio. Per fortuna, le trame sono brevissime perchè espongono col minimo possibile di parole la vicenda. Calvino, per sbrigarcela in fretta e non rivedere mai più il postulante, ne legge qualcuna seduta stante, in presenza dell'autore che attende col cappello in mano, e aspetta di sentirsi dire «va bene; le daremo alcuni milioni; prenderà parte alla sceneggiatura».

Dunque, Calvino legge una trama in presenza dell'autore; poi gli domanda:

— Lei afferma di non aver mai letto questo soggetto ad altre persone?

— Lo giuro.

— E allora, come può spiegare l'ammaccatura azzurra che ha sotto l'occhio sinistro?

\* Un giornalista intervista Nerio Bernardi: raccoglie appunti, date, successi, ma vuole anche un aneddoto. Bernardi lo accontenta senza esitare, e racconta: «Quando ero bambino, abitavamo a Bologna. Una mattina, mentre mi recavo a scuola, vidi venirmi incontro tre pantere che, seppi poi, erano scappate da un serraglio. Che fare? Se fossi fuggito le pantere mi si sarebbero certamente avventate dietro; io invece mi fermai, gettai alle bestie la mia colazione e proseguii. Le pantere si accontentarono di alcuni panini imburattati, un etto di prosciutto, due uova sode, una mela renetta...

Il giornalista, formidabile incassatore, senza batter ciglio, domanda:

— Pubblicando l'aneddoto, le dispiace se scrivo che le pantere erano quattro?

\* Diana Torrieri arriva a Milano e scende davanti al Teatro Odeon da una smagliante automobile e con addosso una ancora più splendida pelliccia. Guido Bossi le va incontro, la saluta, la festeggia, poi esclama:

— Oui che bela machina che te ghe!?

— Non è mia — risponde semplicemente Diana.

E Bossi di rimando:

— Ma che pelissa che te ghe; custa tanto?

— Tre milioni.

— Le minga trop?

— Non è troppo: considera che tutti i peli sono appiccicati a mano.

\* Gli irriducibili.

Tempo fa abbiamo ricevuto la lettera disperata d'un signore, a proposito della «Via del Tabacco» di Caldwell: «Ho letto il romanzo — diceva il signore disperato — e non ci ho capito niente. Ho letto la commedia così come l'avete pubblicata voi, e non ci ho capito niente. Adesso aspetto, — proseguiva il signore disperato — di vedere il film. Spero di capirci qualcosa almeno di lì». Il signore ha poi finito col vedere il film. Ieri abbiamo ricevuto un telegramma così concepito: «Via del Tabacco: continuo a non capirci niente».

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Editrice Torinese - Corso Valdoceo, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile

Per la prima volta  
in Italia

## TUTTE LE OPERE

di

*Leopardi*

\*

*I*n cinque volumi dei «Classici Italiani» di Mondadori, stampati su carta India e rilegati in pelle, per la prima volta in Italia sono apparsi tutti gli scritti di Giacomo Leopardi, riconfrontati sugli originali, in edizione critica, integrale e organica, a cura di Francesco Flora. I cinque volumi, che si iscriveranno nella storia dell'editoria italiana come l'edizione «classica» di Leopardi, sono pronti per la consegna immediata, racchiusi in elegante custodia.

### Le poesie e le prose

2 volumi

### Zibaldone di pensieri

2 volumi

### Le lettere

1 volume

**MONDADORI**  
CLASSICI ITALIANI



## *Calze Can-Can*

CREATE DAL MAESTRO PILADE FRANCESCHI A MILANO

Il creatore delle « Mille Aghi » ha ideato queste splendide calze nere a rete, lunghissime (cm. 120) per le attrici di spettacoli di riviste e varietà. Non esistono in Italia che a Milano nel negozio Franceschi, in via Manzoni 16



# **LE SCHIAVE DELLA CITTÀ**

**GINGER ROGERS - RAY MILLAND**

**WARNER BAXTER - JON HALL - MISCHA AUER**

Regia di **MITCHELL LEISEN**

In **TECHNICOLOR**

**Distribuzione LUX FILM**