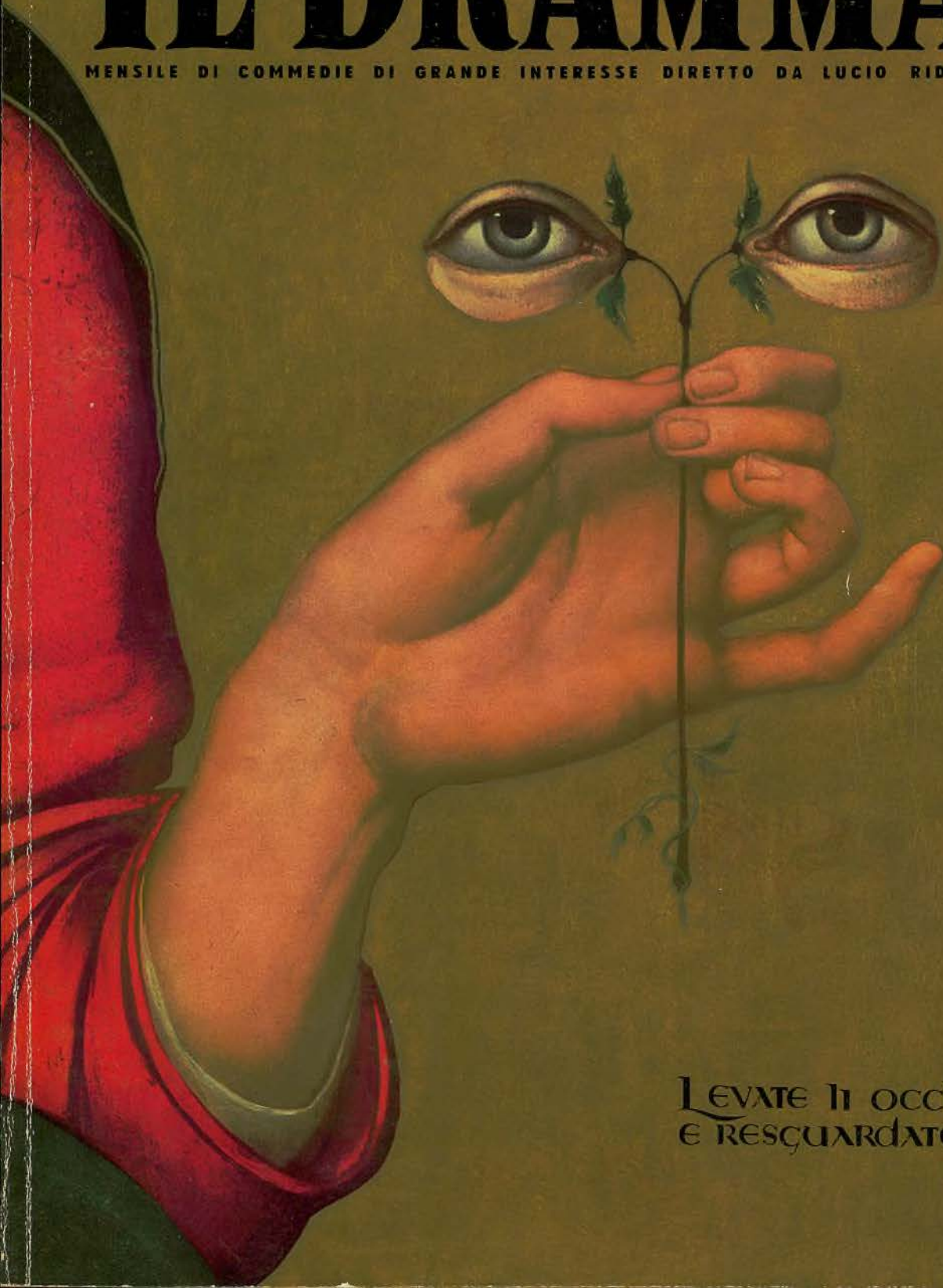


36° ANNO - N. 283 - APRILE 1960

Sped. in abb. post. 3° Gruppo LIRE 400

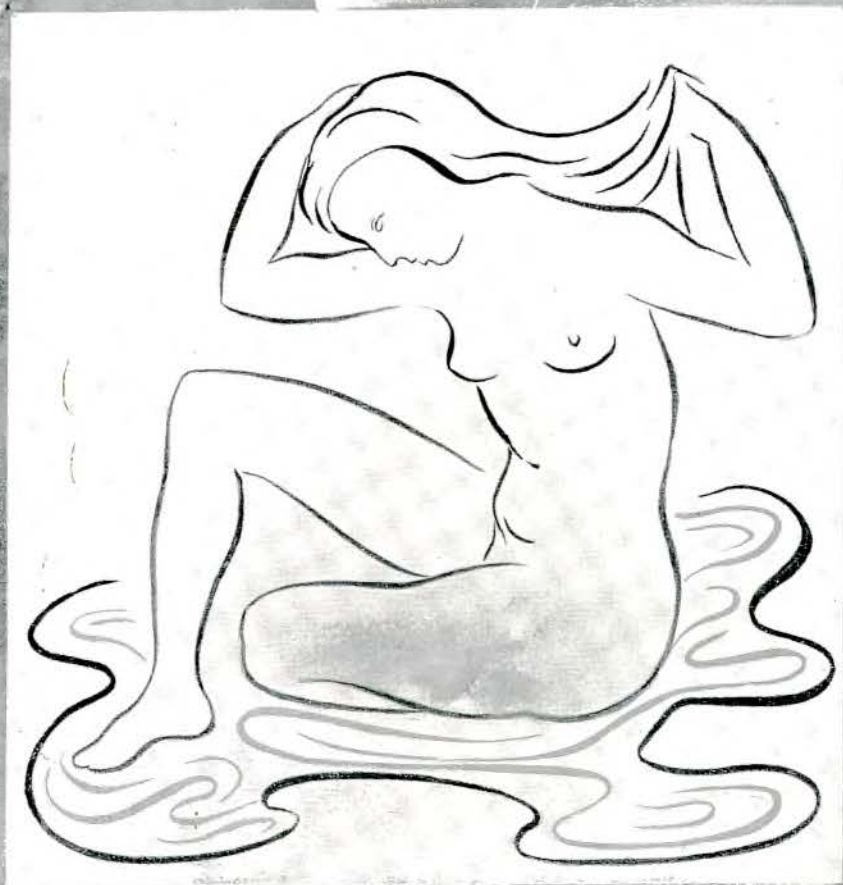
IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI



LEVATE LI OCCHI
E RESGUARDATE

M. De Mattei



la fraîcheur
DES EAUX DE TOILETTE DE

Ce R M

*Primavera
fiorentina della*

FIAT 1800-2100



UNA TRADIZIONE TEATRALMENTE SUGGESTIVA E DI ARTISTICO IMPEGNO

Rappresentazione Sacra a

SORDEVOLO



*LA
PASSIONE
DI CRISTO*

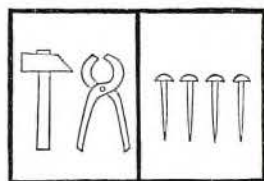


“Si sono raggiunte una perfezione, una intensità, una religiosità singola e collettiva che, per il sentimento, riconducono il dramma sacro alle sue origini, e, per la potente delicatezza dell’espressione, sembrano il frutto di una grande esperienza spirituale, intellettuale e tecnica”.

RENATO SIMONI

“Per ammirare uno spettacolo di tanta semplicità, di tanta potenza evocativa e di tanta fede ci si può scomodare anche da lontano”.

EMILIO ZANZI



A SORDEVOLO IN PROVINCIA DI VERCELLI ~ MAGGIO E GIUGNO

A highly detailed decorative border surrounds the entire page. It features intricate floral and scrollwork patterns, with repeating motifs of flowers and leaves. At the top and bottom center, there are larger, more complex designs that resemble architectural elements or heraldic symbols. The border is symmetrical and frames the central text area.

la Ilte

annuncia una superba novità editoriale: la riproduzione de

IL LIBRO D'ORE DI FERRANTE D'ARAGONA

La riproduzione in facsimile di questo prezioso e stupendo Codice miniato del primo '500, eseguita con amore e fedeltà dai Maestri fotografi, cromisti e impressori della ILTE, vedrà la luce all'inizio dell'estate del corrente anno. Il manoscritto, per gentile concessione del proprietario Conte Paolo Gerli di Villa Gaeta, è da circa tre anni in possesso della ILTE che ha in questi giorni terminata la riproduzione in litografia.

La presentazione del "Libro d'Ore" di Ferrante d'Aragona è un avvenimento che interessa la cultura e l'arte tipografica. Nelle ottanta miniature di bellezza incomparabile, con scene dell'Antico e Nuovo Testamento, nelle cornici e nei fregi, nelle grandi e piccole iniziali, che ornano le 231 carte (462 pagine) del codice membranaceo, si rispecchiano con immagini ancora inedite la sontuosità, l'eleganza e la raffinatezza del grande secolo.

La riproduzione del manoscritto, condotta direttamente sull'originale, restituirà in modo perfetto non solo la vivacità delle tinte e la festosità degli ornati, tipiche dei codici che la tradizione definisce "carte ridenti", ma anche l'intrinseca preziosità di fattura di un libro destinato alla preghiera e alla meditazione di un Principe del Rinascimento.

La riproduzione del codice ha richiesto un lavoro paziente, minuzioso e appassionato, nonché la soluzione di nuovi e complessi problemi di tecnica, soprattutto per la stesura in rilievo dell'oro e per la stampa in litografia, fino a diciotto colori, con un retino a 120 linee.

Del codice sono stati stampati 1000 esemplari. Il volume sarà venduto su prenotazione, al prezzo definitivo di L. 200.000. Coloro che fossero interessati all'acquisto potranno richiedere alla ILTE l'apposita cedola di prenotazione e ogni altra notizia al riguardo.

ILTE - INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE - CORSO BRAMANTE 20 - TORINO



QUESTO IL QUINTO ED ULTIMO VOLUME
COMPRENDE GLI ANNI DAL 1946 AL 1952

Renato Simoni

Trent'anni di cronaca drammatica

I Vol. esaurito
II Vol. L. 4.800
III Vol. L. 4.800
IV Vol. L. 4.800
V Vol. L. 4.800

ILTE

"Trent'anni di cronaca drammatica" e "Le commedie" sono in vendita da tutti i librai, ma non trovando i volumi, rivolgersi direttamente alla ILTE - corso Bramante, 20 - Torino. Servirsi del c/e postale n. 2/56, intestato a ILTE - Industria Libreria Tipografica Editrice.

Crama di Nuvole - Per la prima volta in Italia e in Europa le nuove calze di tessuto operato, traforate leggerissime, dai riflessi chiaroscuri emanati dalle tinte di ultima moda: "Arancione", "Testa di negro", "Antracite", "Nero", sono state messe in vendita a Milano, esclusivamente nel **NEGOZIO FRANCESCHI, VIA MANZONI N. 16**

NUOVE CALZE

Thousand Needles



Mille aghi

senza cucitura 474 cellule
le più belle nel mondo

ESCLUSIVITÀ PER L'ITALIA: **NEGOZIO FRANCESCHI** VIA MANZONI 16 - MILANO

Queste nuove calze create dalla genialità italiana saranno certamente imitate, per cui si consigliano le signore consumatrici e gli uomini che vorranno acquistarle per regalare di non equivocare il negozio di vendita

la prosa alla radio e alla televisione

APRILE
1960

PROGRAMMA

Radio

- | | | |
|------|-----------|---|
| 15-4 | TERZO | LA RECITAZIONE DEL CASO DI PIETRO PAOLO BOSCOLI E AGOSTO CAPPONI
<i>di LUCA DELLA ROBBIA - adattamento di ANDREA CAMILLERI</i> |
| 16-4 | NAZIONALE | LA LEGGENDA DELLA CROCE <i>Fantasia radiofonica di MARIA LUISA VON KASCHNITZ - traduzione di DORA DOLCI ROTONDI - musiche di BORIS BLACHER</i> |
| 18-4 | SECONDO | BUONANOTTE PATRIZIA <i>tre atti di ALDO DE BENEDETTI</i> |
| 18-4 | SECONDO | GIALLO PER VOI « <i>Paul Temple e il caso Gregory</i> » <i>di FRANCIS DURBRIDGE (sesto episodio della serie)</i> |
| 22-4 | TERZO | TEATRO SURREALISTA DI GARCIA LORCA <i>(prima trasmissione)</i> |
| 25-4 | SECONDO | L'ULTIMA AVVENTURA DI YUBA BILL <i>Racconti del vecchio West di BRET HART adattamento e traduz. di WERTMUELLER e SPINOLA</i> |
| 25-4 | SECONDO | GIALLO PER VOI <i>(settimo episodio)</i> |
| 26-4 | NAZIONALE | IL CONTE DI CARMAGNOLA <i>di ALESSANDRO MANZONI</i> |
| 27-4 | TERZO | IL MARESCALCO <i>di PIETRO ARETINO</i> |
| 28-4 | SECONDO | IL GRANDE COLTELLO <i>di CLIFFORD ODETS - traduzione di LEA DANESI</i> |
| 29-4 | TERZO | TEATRO SURREALISTA DI GARCIA LORCA <i>(seconda trasmissione)</i> |

MAGGIO

- | | | |
|------|-----------|---|
| 2-5 | SECONDO | UNA COSA DA NULLA <i>di ROBERTO CORTESE da una novella di WILKIE COLLINS</i> |
| 2-5 | SECONDO | GIALLO PER VOI <i>(ottavo episodio)</i> |
| 4-5 | TERZO | PICCOLI BORGHESI <i>di MASSIMO GORKI</i> |
| 7-5 | NAZIONALE | CHIAMAMI BUGIARDO <i>di JOHN MORTIMER</i> |
| 9-5 | SECONDO | BELLO DI PAPA' <i>tre atti di GIUSEPPE MAROTTA e BELISARIO RANDONE</i> |
| 9-5 | SECONDO | GIALLO PER VOI <i>(nono episodio)</i> |
| 13-5 | TERZO | BIEDERMANN E GLI INCENDIARI <i>di MAX FRISCH</i> |
| 14-5 | NAZIONALE | STORIA DI UN PATRIMONIO <i>di GIOVANNI COMISSO</i> |

APRILE
1960

Televisione

- | | |
|------|--|
| 15-4 | VIA CRUCIS <i>di HENRI CHEON</i> |
| 16-4 | UNA CATTEDRALE PER L'ISOLA <i>di JEAN JAKE BERNARDE</i> |
| 20-4 | TUTTE BUGIE <i>di ALESSANDRO DE STEFANI</i> |
| 22-4 | AUGUSTO <i>di RAYMOND CANSTANS</i> |
| 25-4 | QUANDO I PULCINI CANTANO <i>di ARNALDO BOSCOLO</i> |
| 27-4 | SGANARELLO E LA FIGLIA DEL RE <i>di ALESSANDRO FERSEN</i> |

MAGGIO

- | | |
|------|--|
| 3-5 | GIORNO DI FESTA <i>di GASTONE TANZI</i> |
| 4-5 | IL TUNNEL <i>di COSTANDUROS e HAGG</i> |
| 6-5 | IL REVISORE <i>di NICOLA GOGOL</i> |
| 8-5 | TOM JONES <i>di THOMAS FIELDING (prima puntata)</i> |
| 13-5 | MARIANA PINEDA <i>di GARCIA LORCA</i> |
| 15-5 | TOM JONES <i>(seconda puntata)</i> |

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

DIREZIONE-AMMINISTRAZIONE-PUBBLICITÀ: IL TE (Industria Libreria Tipografica Editrice) Torino, corso Bramante, 20 - Telefono 693-351 - Un fascicolo semplice costa L. 300 - Il fascicolo agosto-settembre, ed il fascicolo di Natale costano 500 lire. Abbonamenti: Un anno L. 3200; semestre L. 1700; trimestre L. 850 - Conto Corrente Postale 2/56 intestato a IL TE. Abbonamenti per l'Estero, con la spesa di raccomandazione postale di ogni fascicolo, obbligatoria: per un anno L. 4690; per un semestre L. 2540; per un trimestre L. 1270.

Collaboratori di questo fascicolo

Taccuino: ARRIVI E PARTENZE * **Commedie:** LEVATE LI OCCHI E RESGUARDATE, *Lauda del Venerdì Santo di Anonimo del XIV Secolo* * UN VERME AL MINISTERO, *commedia in cinque parti di Dino Buzzati* * PITTURA SU LEGNO, *dramma in un atto di Ingmar Bergman* * **Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione):** LORENZO GIGLI, ELIGIO POSSENTI, MARIPIERA DE VECCHIS, GINO DAMERINI, FRANCESCO BERNARDELLI, CARLO TRABUCCO, GIORGIO GUAZZOTTI, VITTORIO VECCHI, MARCEL LE DUC, VITO PANDOLFI, ERNESTO CRASSI, LUIGI BACCOLO, EDOARDO BRUNO, VITTORIO TRANQUILLI * **Copertina:** Mario Donizetti: *dipinto eseguito per la lauda "Levate li occhi e resguardate"* * **Fotografie:** Morandotti, Globe Film, De Rota, Bernanos, Invernizzi, Archivio Fotografico IL TE.

La nostra Rivista già tutta stampata, oggi 6 aprile, non ci permette altro segno immediato per la morte, improvvisa ed incredibile, di Orio Vergani. Ne siamo più che desolati, affranti. La nostra fraternità di affetto, che durava da oltre quarant'anni, dirà nel prossimo fascicolo dell'illustre scrittore. Anche il Teatro gli deve molto, perchè al teatro ha portato sempre in cuore fin da bambino, serbandolo intatto, un amore di Uomo assai più profondo di quello professionale di autore e critico drammatico.

ARRIVI E PARTENZE

Quando nel mondo il "Teatro" — inteso in ogni sua espressione — ricomincia a girare da una nazione all'altra, da un continente ad altro continente, vuole dire che si alza il livello di civiltà per una convivenza culturale fra i popoli e, conseguentemente, si allontanano i conflitti. A vent'anni dall'ultimo massacro, il teatro di tutto il mondo ha ricominciato a girare, e l'Italia, come sempre nei secoli, si trova tra le pattuglie avanzate. Noi siamo girovaghi per antica tradizione; lo siamo tanto, che un autore (René Lelièvre) francese, come avviene sempre per faccende simili, ha scritto un libro appena uscito, di 650 pagine, estremamente importante per noi italiani e particolarmente per quanto diremo appresso. Il volume ha titolo "Le théâtre dramatique italien en France 1855-1940": si tratta della minuta e scrupolosa documentazione di tutte le tournées fatte in Francia da attori italiani nel tempo indicato. E l'autore avverte: "Si j'ai choisi ces dates limites, c'est que la période qu'elles enferment (1855-1940) me permettait d'étudier deux moments et deux aspects du théâtre italien: les pièces jouées dans la langue et les pièces jouées en traduction". Ed immediatamente afferma: "Cependant l'Italie poursuit et accomplit son unité; ses auteurs s'efforcent de lui donner un théâtre digne d'elle et de l'imposer à l'admiration étrangère". A quale nostro autore verrebbe in mente di comporre un'opera simile, per la conoscenza nel mondo di un periodo italiano così glorioso di espansione della nostra scena di prosa?

Lasciamo andare e ritorniamo agli arrivi e partenze; che sono questi per il momento, ma andranno sempre via via infoltendosi e speriamo che l'ambizione e l'orgoglio dei comici non giungano all'inflazione con il rituale "ma come? loro sì e noi, no?". Il primato di iniziativa spetta al Piccolo Teatro di Milano. Senza rifare la storia arcinota a tutti dell'"Arlecchino" che da anni gira entusiasmando centinaia di migliaia di spettatori sotto ogni latitudine, ricorderemo ancora, mentre scriviamo, che quella Compagnia si trova attualmente nell'America del Nord, ottenendo il successo vivissimo del quale si è occupato il nostro corrispondente nel fascicolo scorso. Dal 29 marzo invece la Compagnia, diremo del Teatro (l'altra viene formata di volta in volta appositamente e quella per "La Maria Brasca" è una formazione con pochissimi attori scritturati per tale opera), ha iniziato un corso di rappresentazioni di due settimane sul palcoscenico del Théâtre National Populaire a Palazzo Chaillot, mentre Jean Vilar, col suo T.N.P., reciterà dodici sere a Milano portando un Marivaux e, squisito

ma si fa come
"rappresentanza". Non si tratta di suscettibilità nazionale,
il "Piccolo" di Milano è un Ente facilmente riscontrabile, almeno per
come facente funzioni di quel Teatro Nazionale del quale si auspica la nascita
occasione nei preliminari noti della legge sul teatro.

In attesa di questa, ci pare chiaro come sia il "Piccolo" di Milano a "rappresentare" il Teatro Italiano nel mondo: molto onore; ma anche qualche dovere. Riteniamo, quindi, che l'aver portato a Parigi la pur bellissima "Opera da tre soldi" possa soddisfare certamente regista ed attori; ma un po' meno la diplomazia del gemellaggio. Tanto è vero, che subito lo hanno fatto osservare, e Paolo Grassi ha risposto, ed i giornali riportato, che "Il soggetto dell' 'Opera da tre soldi' è già noto in Francia, poichè tale lavoro è già stato dato, a varie riprese, e così gli spettatori potranno capire facilmente, anche se non conoscono l'italiano". Risposta valida se si trattasse della Germania, ci sembra, dove recitare in italiano un'opera più che conosciuta, popolare, di Brecht, costituirebbe un omaggio; ma a Parigi, dopo "Arlecchino", che è soltanto una trascrizione di Goldoni da un canovaccio dell'arte, bisognava portare un Goldoni vero, spettacolo che il "Piccolo" ha nel proprio repertorio in una esemplare edizione. Sia chiaro che non vogliamo sempre cercare il solito pelo nel consueto uovo, ma visto che siamo in cammino col teatro, nel mondo, bisogna marciare bene. Gli amici del Piccolo Teatro non ce ne vorranno.

Il progetto, invece, di Paolo Stoppa e Rina Morelli, per una tournée all'estero di ampie proporzioni, è tutto improntato a quella schietta italianità, più che necessaria, indispensabile, che comporta un classico ed un moderno della nazione che si deve "rappresentare"; quindi la "Locandiera" e "L'impresario delle Smirne", nelle note edizioni di Luchino Visconti, degne di assicurarci successo ed ammirazione ovunque, ed una commedia di Fabbri, indubbiamente l'autore vivente più "attuale" e conosciuto all'estero. La tournée Morelli-Stoppa seguirebbe l'itinerario della "grande tradizione", proprio come le Compagnie elencate nel volume di Lelièvre, cui s'è fatto cenno. I periodi del lungo giro sarebbero due: giugno-luglio, Austria, Belgio, Olanda, Germania, Polonia; settembre-ottobre, Inghilterra, Russia. Sorvoliamo sul Festival Teatrale di Parigi (Théâtre des Nations, al "Sarah Bernhardt": 15 marzo-13 luglio) perchè già scontato dalla consuetudine italiana di prendere parte a quel torneo al quale parteciperà Eduardo con "Pulcinella in cerca di fortuna a Napoli" e lo Sperimentale di Ca' Foscari di Venezia, con due canovacci dell'Arte, ed occupiamoci della tournée del Teatro Stabile di Torino nell'America latina (partenza 15 giugno prossimo), per quanto rientri anch'esso nell'annuale presenza del teatro italiano nel Sud America. Pure, la designazione da parte del Ministero con una sovvenzione di 50 milioni e l'approvazione del Consiglio dell'Ente del Teatro, che ha deciso di assumere in proprio la gestione, vanno intese non soltanto come titolo di merito per questo Teatro Stabile, ma anche per il fatto che esso porterà oltreoceano, con un messaggio artistico tra i più immediati ed attraenti qual è il teatro, il nome della città sabauda che si appresta al grande sforzo della celebrazione "Italia '61". Agli elementi stabili della Compagnia si uniranno Lilla Brignone e Gianni Santuccio. Il tasto scordato, come si dice, della tournée è il repertorio, poichè chi conosce quel pubblico sa anche quanto sia difficile: non vogliono essere "istruiti" per forza, non vogliono rompersi le meningi con astruserie registiche e soprattutto non vogliono annoiarsi. Insomma non sono spettatori (nel caso, nemmeno noi) da "Qui non c'è guerra" e commedie simili. Farsi consigliare, dunque, da chi sa tutto di quei Paesi (è vero Piero Monaldi?) per non avere forti dispiaceri. In quanto agli stranieri che sono e saranno nostri ospiti, le cronache dei quotidiani sono abbondanti: ne abbiamo, ne avremo (ce ne compiacciamo) per tutti i gusti, da Molière alla "Scala", alla Comédie Française che reciterà "Elettra" di Giraudoux, al vecchio Molière, al giovane Planchon, all'amabile John Gielgud che con la sua "An Anthology of Shakespeare" ci onora per la terza volta: nel giugno 1957 al "Piccolo" di Milano; nel giugno 1958 alla "Fenice" di Venezia; nel marzo 1959 al Festival di Bologna, senza contare Spoleto, trattandosi di una faccenda intima, cioè di una riunione per pochi. Ma l'ospite è bravo e Shakespeare è grande. Grazie.

Lauda del Venerdi Santo

LEVATE LI OCCHI E RESGUARDATE

La «Lauda del Venerdì Santo» che «Il Dramma» presenta è una delle più belle del gruppo delle Laude eugubine e fu molti anni fa accolta da Ernesto Monaci in quella «Crestomazia italiana dei primi secoli», che è tuttora uno strumento valido della nostra cultura. Il Monaci le poneva accanto una versione assistiate dello stesso soggetto; e successivamente un altro specialista di letterature comparate, il prof. Vincenzo De Bartholomaeis dell'Università di Bologna, dava posto alla «Lauda di Gubbio» nel primo dei tre volumi della sua raccolta di «Laude Drammatiche e Rappresentazioni Sacre» (Le Monnier, 1943) accompagnandola con le didascalie che si trovano nella versione di Assisi, mentre quella di Gubbio ne è priva. E le didascalie — in questo caso la designazione dei vari personaggi — permettono di stabilire che ognuno di essi, presentandosi a turno davanti agli spettatori, recitava la strofa o le strofe assegnategli, il cui insieme forma appunto il racconto della tragedia del Golgota. E' il coro ad aprire la Lauda: «Levate li occhi e resguardate: morto è Cristo oggi per noi...». Si alternano nel racconto Maria, le Pie Donne, la Maddalena, l'Apostolo Giovanni, un seguace di Gesù, interviene il coro a piangere sul sacro sangue sparso, chiude Maria di Giacomo con una emozionante e realistica descrizione delle crudeli sofferenze patite dalla vittima e del pianto della Madre, quasi riassumendo gli intensi affetti da cui essa e i pochi fedeli, soprattutto Giovanni, sono mossi davanti al sublime sacrificio del martire celeste.

La «Lauda del Venerdì Santo» apparteneva al repertorio delle confraternite umbre nei secoli XIII e XIV, e il Monaci e il De Bartholomaeis la trovarono e la riscontrarono sui Laudari di Assisi e di Gubbio (tre nella prima città e uno nella seconda) che li hanno tramandati; almeno per la parte iniziale, fu un testo proveniente da Perugia, come del resto altre Laude, sia liriche sia drammatiche. A Gubbio esistevano nel secolo XIII tre confraternite, la più famosa delle quali è forse quella detta di Santa Maria della Misericordia o del Mercato; gli iscritti avevano l'obbligo di disciplinarsi o castigarsi ogni venerdì dell'anno, in chiesa, e di visitare ogni sabato tutte le chiese della città e dei borghi cantando «laudes per iter», cioè mentre procedevano con i ceri accesi. Oltre ai Laudari di Assisi e di Gubbio, il De Bartholomaeis consultò anche, e proprio della confraternita eugubina di Santa Maria, alcuni libri di spese e inventari del secolo XIV e vi ritrovò registrate certe somme di denaro distribuite ai cantori delle Laude e altre per forniture di vino ai cantori ed esecutori medesimi: inoltre negli inventari figurano liste di suppellettili teatrali «da fare le Devozioni» per metter su dunque nelle chiese o sui sagrati eugubini, le rappresentazioni che sono sì generosa e nobile sezione della drammatica liturgica in Italia, in quelle sue forme destinate alla edificazione del popolo e anche al suo diletto. La copia dei testi di drammatica sacra trovati nel nostro Paese — ne' suoi due aspetti clericale e laico, il primo in latino e strettamente legato all'esercizio del culto; il secondo in volgare — dimostra che tale drammatica raggiunse presso di noi un grado di sviluppo maggiore che altrove. La consuetudine delle rappresentazioni sacre popolari durò anche dopo la interdizione fattane dal Pontefice Innocenzo III sul principio del secolo XIII. E il De Bartholomaeis assicura che drammi liturgici si recitavano nelle nostre chiese ancora in pieno Trecento.

Lorenzo Gigli



Simone Martini - La salita al Calvario (Louvre) e nella foto della pagina seguente: Simone Martini - La deposizione dalla Croce (Museo di Anversa).



LEVATE LI OCCHI E RESGUARDATE

DEVOTI

Levate li occhi e resguardate:
morto è Cristo oggi per noie,
le mane e i piedi en croce chiavate,
aperto el lato; o tristi noie!
Piangiamo e famo lamento
e narriamo del suo tormento.

MARIA *ad Sorores*

O sorelle della scura,
or me date un manto nero
a quella che giamai non cura
de bel drappo né de velo,
puoie ch'io so abandonata
e dello mio figliolo robbata.

SORORES *ad Mariam*

Oggi, di di vedovanza,
pieno de pena e de dolore,
morta è la nostra speranza
Cristo nostro Salvatore.

Ciascun faccia novo pianto
e a Maria date esto manto.

Doloroso manto è questo
che t'avemo apparecchiato;
vedova reman de Cristo
che t'avea cotanto amato.
Cor che non piange è molto fiero,
veder Maria vestita a nero!

MARIA MATER DOMINI

Donne che vedove andate,
trate a veder Maria scurata;
prendave de me pietate,
vederme star sì abandonata;
alcuna de voi sì m'acompagni
a pianger me e el tristo Giovagni.

MARIA MATER DOMINI

Quale è l'omo tanto crudo
che te non piange, o Figliol mio?
Vederte stare en croce nudo,
tutto scoperto; o trista io!
Morir credetti, e ciò nol celo,
quando el copersi col mio velo.

MARIA MADDALENA

Ore audite Maddalena
la discipola de Cristo.
De dolore mortale so piena,
sì scuro vestimento è quisto;
prego voi en cortesia
ch'io così vestita sia.

MARIA *ad Sorores*

Mercé ve grido per suo amore,
ch'aitate a pianger la dolente:
la sua gran pena e dolore
sia manifesto a tutta gente;

e io, odendol dire a voie,
forsia mo acompagno luie.

HOMO *devotus*

Sempre piangere e dolere
devem Cristo Salvatore,
né maio posa non avere
perfin che lo sentiem nel core
così aliso e ensanguenato,
puoi en croce fragellato.

Dicant HOMNES

Qual è el cor che non piangesse
de veder più Cristo orare,
de sangue le giocule spesse
fino a terra tramandare,
de l'acerba Passione
che recevea senza cagione?

MARIA JACOBI

Puoi che venne el traditore
dai giudei acompagnato,
salutò el nostro Signore;
tosto fo preso e legato
sì vituperosamente
che nol porria pensar la mente.

MARIA MADDALENA

Puoi che Cristo àver legato
comenzarlo a tormentare,
nello volto li fo sputato,
e già non se potea nettare
quille carni preziose
da li sputi obrubriose.

MARIA MADDALENA

Mentre per la via el menaro
non finar darli tormento

tutto s' lo ensanguenaro,
e questo era lor piacimento;
e così tutto ensanguenato
menarlo denante a Pilato.

JOHANNES APOSTOLUS

E Pilato encontenente
a una colonna el feo legare:
frustar lo fece duramente,
fine a terra el sangue mandare,
alli più crudel servente
che fosse tra tutta la lor gente.

JOHANNES APOSTOLUS

Puoi che l'aver fragellato,
de purpuro el fier vestire,
de spine una corona en capo;
così el fece revenire
denanzi al populo despiatato
quello agnel senza peccato.

JOHANNES APOSTOLUS

Gridò el popolo a remore:
« Sia vaccio crocefisso el ladro!
Baraban el traditore
prima de lui sia lassato! »
Omé, matre sua dolente,
ch'a tutto questo era presente!

MARIA MATER DOMINI

Trista, io sola s' gridava:
« Oimé, gente despiatata! »
Al mio Figliolo resguardava:
« Perché m'hai s' abbandonata?
Peccato non avivi commesso
che dighe esser crocefisso! »

MARIA MATER DOMINI

El mio Figlio me vedeva
sola piangere e gridare;
magior croce gli daeva
che quella che dovea portare;
vedea me s' sconsolata
e da onne gente abbandonata.

MARIA MATER DOMINI

Fuor del palazzo lo fier trare,
pusergli en collo una croce;
io trista a piangere e gridare,
stridendo: « Figlio, » ad alta voce,
« dalla a me, che la porto io
nante che mori, o Figliol mio! »

MARIA MADDALENA

Ratto a spatatte fo menato
al luocho là ove dovea morire;
en volto li fo sputato,
la barba e 'l capo gli fier carpire;
qual ver lui se voltava,
l'altro una guanciata i dava.

De Maria pinse el dolore
ciascun de voi ch'el pò pensare;
per ciò non puoi lu cuore
né la morte imagenare
quando lo vedde Maria relegato
da quii Giudei acompagnato.

MARIA MATER DOMINI

Io, trista matre, geva dentorno
se era alcun che l'arizzasse.
Giamaio om de questo mondo
era che per lui parlasse;
ma tutti decevano a una voce:
« Mora, mora el ladro en croce! »

MARIA MATER DOMINI

E io tra tutta quella gente
sola sola sì gridava;
non podea parlar niente
ch'a pena a pena respirava
de sì gran pianto ch'io facea
de quel ch'al mio Figliol vedea.

MARIA MATER DOMINI

Io smarrita m'appressaie
per lo mio Figliuol toccare
ad alta voce luie gridaie:
« Figliolo, lassamete abbracciare,
ch'io non sia sì sconsolata
poie che m'haie sì abbandonata ».

MARIA MATER DOMINI

Cristo non podia parlare,
tanto avia el core tristo
del pianto che me sentia fare
che quasi era tutto trasfitto
più de me, quando m'odia,
che de ciò che recevia.

MARIA JACOBI

Quando al luoco s'apressaro
ove el Signore dovea morire
a remore tutti gridaro,
martegli e chiovi fier venire:
« Ché sia vaccio crocefisso
quel che con noi è tanto visso! »

MARIA JACOBI

La croce fecero porre en terra
su el ce fecero colcare;
un de lor la man glie ferra,
l'altro al verocchio tirare.
Qual è cuor che non se fende
che cotal dolor comprende?

MARIA MADDALENA

E io, Madalena trista,
me gettai su ne' suoi piei,
a' quali feci grande aquista
che purgò i peccati miei:
« Su en issi me chiavate
e giammaio non men levate ».

MARIA MADDALENA

El mio Maestro me sguardava,
decea: « Figlia, que poi fare?
Lassa far la gente prava
lassali de me saziare;
ch'io non stia en tanto spermento
e pene aggia el mio tormento ».

Poi che l'àvero ben chiavato,
la croce en pieio sì fier rizzare.
Stava tanto sfenestrato
e lo sangue en terra dare,
ch'osciva de quel corpo deviso
dal capo ai piedi tutto aliso.

Domandò un poco da bere:
aceto e fiele li fo dato.
O crudeltade dei Giudere,
perché l'avete sì attoscato
quel ch'avea sete de voie
che ve convertesti a luie?

MARIA JACOBI

Poi poco stette che spirone
lo spirito de Deo en man del Padre;
en prima perdonò al ladrone
che conven a la sua devinitade.
Allora sì gran voce mise
ch'el velo del Tempio se devise.

Prender doveria dottrina
de le cose a noi manifestate

de la Ternetade devina.
Que dovea far la sua madre?
Noi sempre devemo pianger luie
che volse morir per noie.

Stette nella croce chiavato
enfine che li Giudei tornaro.
Maria con Giovanni allato
piansero sempre e lagrimaro
ché luie non podean toccare
né della croce luie levare.

E dapoi che retornaro
per veder meglio el ladrone,
allora le gambe li spezaro.
Vide, omini senza ragione!
Maria disse: « Mercé per Dio,
non toccate el Figliol mio! »

Allora se mosse un desperato
che Longino se fea chiamare;
d'una lancia en lo costato
trasseli a ferire e dare;
allora la madre abandonata
cadde per morta trangosciata.

Mossese un per pietade,
levò Cristo della croce;
facea gran pianto la sua madre
stridendo: « Figliolo! » ad alta voce;
« Fallo en qua, ché lo porte io,
puoi ch'è morto el Figliol mio ».

Preser lo corpo de Cristo
per volerlo seppellire:
ma sempre elli col cor tristo
non finava a lor de dire:
« Nel sepolcro sotterrate
col figliol la trista matre! »

Puoi che l'have entra le braccia,

non finava lui abbracciare;
par ch'el cor li se desfaccia
pur del suo emagenare;
e el pianto ch'ella fecea
e Giovanni che 'l vedea!

Puoi che l'aver sotterrato,
Maria non se volea partire,
piangea forte: « O car mio nato,
qui con tieco voglio morire! »
Dicendo a la sua compagnia:
« Andatevene per cortegia ».

Quando Giovanni ciò entese
con tutta la sua compagnia,
tutto el volto se devise:
« O dolce redetade mia,
la qual me lassò el mio Padre,
dicendo: ecco la mia madre! »

Levose su en piede Maria
per Giovanni consolare;
mettense giù per la via,
comenzano un pianto a fare;
ad onne passo che devano,
sempre en retro se volgeano.

L'una all'altra prese a dire:
« Abandonate, or che farimo?
Meglio era con lui morire,
puoie che n'è venuto meno! »
« O Figliol », dice la madre,
« perché n'hai sì abandonate? »

« Oimé, dolce madre mia,
che novamente me sei data,
mo, ove ène la spene mia? »
« Su la croce sta chiavata!
Tu me par che l'acompani.
Tristo a me reman, Giovagni ».



In alto: Pescara e Pelitti, qui sopra: Pelitti, Pescara, Pierantoni, Verdiani, Jotta.

BUZZATI

L'attività teatrale di Dino Buzzati è particolarmente attiva in questi ultimi tempi; solo in questa Stagione, oltre la commedia che pubblichiamo, è già stato rappresentato al «Convegno» un bellissimo atto unico, *Il mantello*, tratto da un suo stesso racconto. La sua notorietà di commediografo data dal 1953 con la rappresentazione al Piccolo Teatro di Milano di *Un caso clinico*, commedia allucinante ma di estremo interesse, subito rappresentata a Berlino, a Parigi, a Göteborg. Anche questa commedia fu ricavata dal racconto «Sette piani» che è nel suo libro «I sette messaggeri», del 1942. Precedentemente (1933) Buzzati ha pubblicato due romanzi: «Barnabo delle montagne», «Il segreto del bosco vecchio». Negli anni successivi, dal 1945 ad oggi, sono stati pubblicati vari suoi libri di racconti.

Dino Buzzati è nato a Belluno nel 1906, ma ha sempre vissuto a Milano; dal 1928 è al «Corriere della Sera»; in sede giornalistica si occupa anche della «Domenica del Corriere» diretta da Eligio Possenti.



Un verme al ministero

Un verme al ministero

COMMEDIA IN TRE ATTI E CINQUE QUADRI DI

Dino Buzzati

RAPPRESENTATA AL TEATRO SANT'ERASMO DI MILANO DALLA COMPAGNIA DEL "TEATRO DELLE NOVITÀ"

Qui accanto: Besozzi e Jotta;
sotto, da sinistra a destra:
Rebeggiani, Fortis, Buttini,
Pelitti, Jotta, Ceriani, Besozzi,
Gherardi.



IL POETA DELL'UOMO SMARRITO

Dino Buzzati è ora nella piena e feconda maturità. Le affermazioni da lui tenacemente ottenute in Italia e all'estero, i riconoscimenti della critica nazionale e straniera, non costituiscono una mèta raggiunta ma altrettanti trampolini di lancio. Il Buzzati è nel momento cruciale della sua vita artistica. Dopo le precedenti vittorie nel campo della narrativa e del teatro, noi abbiamo il diritto di attendere l'opera definitiva che assommi, condensi ed esalti tutto il lavoro di trent'anni. Noi abbiamo fede in lui, nelle sue possibilità, nel suo talento di scrittore, nella sua sensibilità moderna fiorita su una lunga preparazione classica.

Aperto alle nuove tendenze, ma ben legato alle sue convinzioni, accetta e pratica quella libertà di forme e d'espressione che si è accompagnata alla libertà politica in Italia, dal '45 in poi. Ma uomo di gusto, cresciuto in un ambiente intellettuale, figlio d'un valente professore universitario, fratello di un professore universitario, nipote, per parte materna, di uno scrittore di pregio, Dino Mantovani, sa discernere gli aspetti migliori delle nuove ricerche nel mondo della narrativa e del teatro. Vogliamo dire che non segue una moda ma un bisogno dello spirito.

Nelle sue opere non v'ha senso di colpa come negli esistenzialisti, ma senso di paura per qualche cosa che non si conosce e che pure si avverte. Ma non si tratta di una paura integrale, grossolana o granguignolesca, fantastica o sognata, ma di una paura concreta, poichè egli crede nella presenza dei mostri e dei fantasmi aleggianti nel nostro orizzonte d'uomini sperduti nella vita.

Crede; e ha pietà di noi e, al tempo stesso, non gli sfugge quel tanto di comico che sempre hanno gli atteggiamenti e le manifestazioni della paura. Perciò, sia nella sua narrativa che nel suo teatro, una vena umoristica serpeggia tra gli spaventi e gli annunci di nemici invisibili.

Per lui la vita dell'uomo è un'attesa continua. Di che cosa, non sa. Gli elementi di un Beckett erano già nel Buzzati che ha preceduto le ansietà del drammaturgo irlandese. E se lo spasimo di un pericolo, minacciato non si sa da chi, grava sulla storia di ogni uomo, lo ha fatto paragonare a Kafka, o derivarne, rimane inconfondibile quel sorriso beffardo per l'incapacità umana a risolvere i problemi dell'essere vivo e del sentirsi sicuro di sè, dell'oggi, del proprio avvenire.

Tutte cose che lo differenziano dal Kafka e che fanno di lui uno scrittore originale, uno scrittore sempre nell'aspettativa, anche per quanto riguarda se stesso e la sua opera, di qualcosa che deve arrivare e che non arriva. Ebbene noi siamo sicuri che, contrariamente ai personaggi del libro che ha richiamato l'attenzione nazionale ed estera su di lui, *Il deserto dei Tartari*, questo qualcosa arriverà. E sarà l'opera che noi attendiamo.

Non può il Buzzati lasciarsi a bocca asciutta dopo averci fatto gustare il buon vino della sua vigna. Bisogna che ci dia nuove qualità, che sturi nuove bottiglie.

Il Buzzati, codesto parlare allusivo, lo comprende. Egli è un buon bevitore. Non tradisce la tradizione veneta. Oriundo dalle montagne, appassionato delle rocce dolomitiche, felice quando può arrampicarsi su una parete di quarto grado come quando può abbandonarsi alle sfrenate discese con gli sci, ha della esistenza una concezione salda. Le paure, di cui discorre nei suoi racconti e nel suo teatro, sono dovute ai turbamenti dell'animo, chè, per il resto, egli è fiero e deciso.

Sente modernamente. I suoi personaggi non si inteneriscono mai: sono solidi, armati. Tremano talvolta, al suono di passi misteriosi o di voci lontane; ma non capitano. Se mai, soccombono.

Egli sa descrivere e sceneggiare tali sventure. E poichè qui si considera l'autore drammatico, sarà bene dire che il Buzzati, autore drammatico è, ma non lo sa, non se ne rende conto. Anche dinanzi ai successi dei suoi lavori dal *Caso clinico*, al *Mantello*, al *Verme al Ministero*, egli si sorprende. Gli pare strano d'essere applaudito.

Eppure egli ha le doti fondamentali dell'autore drammatico, sa interessare, avvincere, sorprendere, far pensare e dialogare. Il suo dialogo è spoglio, crudo, preciso; non si perde in indugi letterari o in disquisizioni che alla ribalta sono sempre dannose. Inoltre sa far procedere l'azione verso la catarsi con un crescendo da togliere il fiato.

Vedrete, nel *Verme al Ministero*, quanto teatro contiene il finale e quale brivido suscita nel credente che lo ascolta: ma non teatro, in senso deterioro, ma teatro che ha per collaboratrice la poesia. Una poesia aspra, dura, ma autentica.

Giornalista, esperto della tecnica del lavoro nei giornali, riesce a distaccare la sua qualità di scrittore dalla consuetudine quotidiana della professione. È sdoppiato, il Buzzati e, in lui, le due personalità, che si fondono nel modo di guardare alle cose, s'assomigliano ma sono diverse. Un po' come avviene per i gemelli.

Lo si è anche paragonato a Camus, per quel tanto d'angoscia che è nei suoi racconti e nel suo teatro; ma l'angoscia del Camus è fine a se stessa, quella del Buzzati è senza risposta. La vita, per lui, non si chiude nell'angoscia, ma l'angoscia diventa un elemento di vita. Se si volesse definire lo scrittore Dino Buzzati con una frase sarebbe il caso di dire: è il poeta dell'uomo smarrito, dell'uomo che non ha una certezza ma che a questa certezza anela. E, a vederlo, secco, agile, di media statura, col volto affilato, la fronte ampia, i capelli duri e lievemente brizzolati, le mascelle forti, l'occhio acuto, la bocca lievemente protesa, il volto da furetto, la voce maschia, ha l'aspetto d'una persona che non patisce incertezze di sorta. Il suo terrore è intimo; è il terrore dei primitivi dinanzi ai cataclismi della natura: forse è il terrore di chi è stato giovine durante una prima guerra tremenda e uomo durante una seconda ancor più terribile. L'incubo, che gli pesa addosso e che trova sfogo nelle varie manifestazioni del libro e della scena, è una variazione della fatalità che ha dettato ai grandi tragici greci i loro capolavori. Non è anche questo di buon auspicio per l'opera che il Buzzati ci vorrà dare domani? Questa attesa l'ha creata lui, coi suoi saggi, con le sue vittorie. **Eligio Possenti**

PERSONE

Il Prof. Tullio Morales

Sui 52 anni, occhiali. Già professore di lettere in liceo, ora funzionario ministeriale, ha conservato un'aria alquanto professionale. Sorridente e gioviale, ostenta giocondità e ottimismo, quello che si dice una buona pasta d'uomo, in apparenza. Spesso canterella tra sé. Fuma sigari. Si muove silenziosamente come un gatto, così da comparire nelle stanze come un fantasma. Ostenta una flemma inalterabile. Nelle prime due parti la sua bonomia ha un tono dolcistrato e pieno di unzione. Col nuovo regime, aggiornerà il suo atteggiamento, assumendo uno stile più rude e conciso, quasi militare. Offre spesso caramelle che porta con sé in una scatoletta d'argento.

Il Conte Ruggero Palisierna

Ex ufficiale. Baffi, monocolo, aspetto aristocratico; sui 65 anni. Ha l'«erre» dei nobili. Preoccupato di mantenere un perfetto self-control, in pratica è nervosissimo e apprensivo. Lento nei riflessi mentali; risulta piuttosto svagato. Complessivamente aria un po' cretina.

Mario Cotta

Giovane funzionario del ministero. Bel giovane. Arie tenebrose da rivoluzionario; poca sostanza.

L'Onorevole Lefèvre

Sottosegretario. Tipo prelatizio.

Giacomo

Usciere del ministero, verboso e confusionario.

Sisto

Altro usciere, reclutato tra le spie. Farà poi il pubblico accusatore.

Un Cospiratore

Nelle prime due parti della commedia ha funzioni di uomo di fatica, incaricato delle pulizie.

Il Generale Baltazano

Uno dei più autorevoli capi rivoluzionari. Ostenta pose democratiche un po' rozze. Stanchissimo e terribilmente disfatto. Ogni tanto si volta di soprassalto come se temesse qualche brutta sorpresa.

Il Capo

Ovvero il Primo, o il Grande Morzo, capo del movimento rivoluzionario e quindi capo dello Stato. Uomo ormai vecchio, consapevole della sua immensa potenza, ostenta semplicità e bonomia.

Un Cancelliere

Sallustio

Capo del Cerimoniale.

L'Avvocato Difensore

Flora

Sui 30 anni, figlia naturale di Palisierna. Apparentemente sciocca e fatua, sembra non capire mai le cose. Una stupida ragazza, si direbbe. Parla strascicato con cantilena nebbiosa. E' impiegata nel ministero.

Elvira

Altra impiegata nel ministero. Pettegola e maligna.

Uscieri

Invitati

Guardie

(La scena rappresenta tre uffici del ministero dove lavorano, a cominciare da sinistra, Cotta, Morales e Palisierna. I primi due uffici sono più piccoli. Il terzo, di Palisierna, ha lo scrittoio sopra elevato. I muri divisorii tra ufficio e ufficio sono rappresentati simbolicamente da due tramezze necessariamente poco profonde per non togliere la visibilità agli spettatori laterali. In queste tramezze deve esserci tuttavia una porta di comunicazione. Ogni ufficio poi ha un'altra porta sul fondo. Poi c'è una porta a sinistra nell'ufficio di Cotta, una porta a destra nell'ufficio di Palisierna. Più porte e porticine ci sono, comunque, meglio è. Per non complicare i movimenti, chi passa da un ufficio all'altro (a meno che la porta non abbia importanza nell'azione) può camminare direttamente lungo il proscenio senza aprire gli usci. In ogni ufficio un crocefisso e un ritratto del re (i quali nell'ufficio di Palisierna saranno più grandi); una scrivania con telefono, una sedia, una poltrona, scansie zeppe di documenti e di pratiche. Nell'ufficio di Palisierna anche una cassaforte e una sedia con tavolino per la segretaria. Nel complesso, vecchiume. Quando si apre il sipario, Cotta, Morales e Palisierna stanno lavorando ai rispettivi posti).

GIACOMO (entra nell'ufficio di Cotta, da sinistra, con un pacco di pratiche. Ne depone alcune sulla scrivania di Cotta) — Signor Cotta, la posta della sera!

COTTA (con simulata indifferenza) — Metti là.

GIACOMO — Le firme... tre quattro speciali... poi, manco a dirlo, un nuovo sollecito per l'affare Nibula.

COTTA — Ancora?

GIACOMO — Eh, l'affare Nibula, eh, una pratica difficile. Si prolunga, si prolunga... Si è cominciato, così per dire... sa quando si è cominciato con l'affare Nibula? Sa quando? Precisamente nel...

COTTA — Hai altro?

GIACOMO — No, sì, già, ecco, ecco, dunque... ah, io, si sa!... ci sarebbero queste tre riservate.

COTTA (con stupore) — Tre riservate?

GIACOMO (correggendosi) — No, no, per carità. La facevo bella! Le riservate per il professor Morales.

COTTA (deluso, sardonico) — Il professore? Se le spugni lui... (Guarda Giacomo) Ma si può sapere che cos'hai?

GIACOMO — Io?

COTTA — Oggi hai una faccia come se...

GIACOMO (svagando) — Eh, la faccia! Lei, signor Cotta, parla bene ma se sapesse... Chi dice una cosa chi un'altra... sarà anche vero ma io non saprei, ah, io sì, sa!... Con permesso. (Esce passando all'ufficio di Morales).

COTTA (facendogli il verso) — Ah io sì, sa! ah io sì, sa!

Nell'ufficio di Morales.

GIACOMO — Professore, la posta della sera.

MORALES (che all'ingresso dell'usciera ha subito atteggiato il volto a benigno sorriso) — Metti là, caro

Giacomo. (*Estrae da una tasca una scatoletta d'argento*) Una caramella?

GIACOMO — Oh, grazie, professore. (*Depone le pratiche sulla scrivania*) Ecco qua. Tre riservate, due riservatissime. E' magnifico.

MORALES (*ingenuamente incuriosito*) — Magnifico?

GIACOMO — Eh, professore, io sono vecchio qui del ministero... di giorno in giorno lei, professore... lo dicono tutti...

MORALES (*non raccogliendo le allusioni*) — Non hai altro?

GIACOMO — No, professore... Dicevo... tutti sanno... eh, il professor Morales, quello sì, eh quello sì!

MORALES (*sempre facendo finta di non capire*) — Niente, oggi, per l'affare Nibula?

GIACOMO — Niente... Eh, mi lasci dire, illustre professore... chi non sa che lei...

MORALES (*c. s.*) — E di pratiche speciali?

GIACOMO — Niente speciali... Ormai a lei, professore, altro che pratiche speciali...

MORALES (*ride tra sé, bonario*) — Chissà perché le chiamano speciali? Anche le pratiche più ordinarie e semplici, vero, godono di tale appellativo.

GIACOMO (*insistendo sul tasto di prima*) — Sa che cosa dicono?... Io non faccio che riferire testualmente... il professor Morales, dicono...

MORALES (*c. s.*) — Un po' come i treni, vero? Per adagio che vadano, come minimo, sempre accelerati sono. (*Ride*) La burocrazia, vero, ha congenito il gusto dell'iperbole.

GIACOMO (*c. s.*) — Il professor Morales, dicono, quello sì che ci saprebbe fare, altro che... (*Si chiude la bocca con una mano*) Mica per niente il discorso di sua eccellenza il ministro alla Grande Corte ha avuto quel successo!

MORALES — Che c'entra il professor Morales?

GIACOMO — Lei, professore, con la sua modestia!... Ma se anche i cani e i porci sanno chi l'ha scritto quel discorso.

MORALES — Al professor Morales, caro Giacomo, non piace sentir parlare, vero, del professor Morales. Il professor Morales sa quanti, come e meglio di lui, qui al ministero...

GIACOMO — Chi? Ne dica uno!

MORALES — Il signor Cotta, per esempio.

GIACOMO — Non lo dica neanche per ischerzo.

MORALES — Il signor Cotta è un giovane... un giovane d'alto merito, un funzionario colto... E se talora è un po' sbadato che significa? Se non è proprio ligio agli orari come noi vecchi, che importanza ha? I giovani, vero, i giovani hanno le loro esigenze. Che vuoi, Giacomo, io per la gioventù ho un debole. (*Ridacchia*) Sì, sì.

GIACOMO (*guarda l'orologio e si spaventa*) — Gesù,

che tardi. E il signor colonnello che mi aspetta! Professore, con permesso. (*Passa nell'ufficio di Palisierna mentre il sorriso si spegne sul volto di Morales, rimasto solo*).

Nell'ufficio di Palisierna.

GIACOMO (*deponendo le pratiche sulla scrivania*) — Signor colonnello, la posta della sera.

PALISIERNA (*aggiustandosi il monocolo. Parla con l'«erre» degli aristocratici*) — Più di una volta te l'ho detto... Non ho piacere che tu mi chiami colonnello... Da qualche tempo tutto ciò che è militare non sembra eccessivamente gradito in alto loco.

GIACOMO — Signor conte, allora?

PALISIERNA — E vada per il conte, però sarebbe preferibile il semplice signore. Tutto ciò che è nobile, da qualche tempo, non sembra eccessivamente gradito... (*Si ode improvvisamente un rumore sotterraneo, cupo e sinistro, come di trapanamento. Dura qualche secondo e poi svanisce. Nei tre uffici, tutti si fermano. Cotta si raddrizza sulla sedia con espressione di paura. Morales tende le orecchie preoccupato. Palisierna alza la testa solo incuriosito*) Che cosa è?

GIACOMO — Prego, signor conte?

PALISIERNA — Questo rumore...

GIACOMO — Mah... niente... sì, non credo, sa come fanno?... può darsi i muratori... lavorano qui sotto nell'archivio... Certo che si prolunga, si prolunga...

PALISIERNA (*sovrappensiero*) — Ah, bene bene. (*Giacomo fa per andarsene. Palisierna finalmente realizza*) Come, come hai detto?

GIACOMO (*si ferma sulla soglia*) — Mah, si diceva i muratori...

PALISIERNA — Non è strepito di muratori questo, di muratori un poco me ne intendo...

GIACOMO — Già, infatti, sa, le opinioni son diverse... Chi dice i muratori, chi la macchina per lucidare i pavimenti...

PALISIERNA (*sempre lento nei riflessi*) — Già, la macchina dei pavimenti. (*Di nuovo realizza con ritardo*) Come? come hai detto?

GIACOMO — Mah, dicono, certo che io per me, sa...

PALISIERNA — Non è la lucidatrice questo strepito, io di lucidatrici un poco me ne intendo...

GIACOMO — Eh, non si sa mai, può darsi... si parla anche del carbone, dicono che stanno scaricando il carbone giù in cantina.

PALISIERNA — Ah, il carbone! Ecco, il carbone. (*Di nuovo misura con ritardo il senso delle parole mentre Giacomo esce*) Macché carbone, questo non è rumore di carbone, io di carbone un poco me...

(e si accorge che Giacomo è uscito) ... macché carbone, questo non è rumore di carbone.

Nell'ufficio di Morales.

(Morales, appena vede entrare Giacomo, riatteggia il volto a sorridente benignità).

GIACOMO (con aria allusiva, indicando il pavimento, mentre il rumore di prima va e viene) — Eh, si lavora qui sotto, così per dire, si lavora!

MORALES (sorridente, con aria ingenua) — Eh, non è mai finita coi restauri! Vecchi palazzi sono, come l'uomo quando invecchia... Appena riaggiustati da una parte, vero, qualche nuova magagna salta fuori... sempre cure, sempre medicine. (Ridacchia).

GIACOMO (con aria furbesca) — Eh, ma questa volta! Si prolunga, si prolunga... (Morales approva col capo senza pronunciarsi. Giacomo, dopo un breve silenzio) Beato lei, professore, che vive nelle nuvole, così per dire... (Avvicinandosi, con voce sommessa) Professore, sul serio lei non sa che cosa è questo rumore?

MORALES (placido) — Lo sai, Giacomo, che alle volte ho l'impressione che tu mi nasconda dei segreti?

GIACOMO — Ma sono i morzi, questo rumore!... I morzi scavano, trivellano le fondamenta del palazzo.

MORALES — I morzi? E chi sono?

GIACOMO — Professore, non si può vivere fuori del mondo come lei! I morzi, la congiura, la setta segreta, i senza Dio, gli scomunicati... Vorrebbero diventar padroni loro.

MORALES (come ricordandosi) — Ah, sì. Devo aver sentito già accennarne...

GIACOMO (sbalordito della ignoranza di Morales) — Accennarne?

MORALES — Già, già, i morzi... E scavano, dici? E perché scavano?

GIACOMO — Un giorno o l'altro sbucheranno fuori dalle loro gallerie... Ce li troveremo qui da un'ora all'altra...

MORALES (scherzoso) — Tu mi spaventi, Giacomo, sì, sì, tu mi spaventi. Tu dai retta, vero, alle favole del popolino... Tu non consideri i dispositivi di sicurezza predisposti dal governo.

GIACOMO — Ma quelli intanto scavano!

MORALES — Predisposti dal governo di Sua Maestà appunto per fronteggiare eventuali tentativi, vero, da parte di qualche testa calda... Sì, sì, mio caro Giacomo, ora che mi hai spiegato il tuo mistero, io ho pur sempre da sbrigare queste onorevoli scartoffie e tu dovresti... (Suona il telefono nello studio di Palisierna. Instintivamente Morales e Giacomo tendono le orecchie).

PALISIERNA (rispondendo al telefono) — Sì, eccellenza, sì, sì, benissimo. Perfetto. Vengo subito.

MORALES (come se avesse udito niente) — Tu dici, sbucheranno! Ce li troveremo in casa? (Ridacchia) I senza Dio!

GIACOMO — Eh, lei è filosofo, lei è superiore, lei le cose le considera « sut steci eternitateci ». (Si avvia per uscire).

MORALES (ridendo) — Oggi tu mi confondi, Giacomo, con la tua coltura. (Intanto Palisierna ha preso dal tavolo e dalla cassaforte alcune carte, le ha messe in una cartella ed è uscito dalla porta di destra, lasciando inavvertitamente cadere un foglio. Appena Giacomo è uscito, ogni sorriso si spegne sulla faccia di Morales che diventa ansiosa e preoccupata. Giacomo, uscito dall'ufficio di Morales, ripassa da Cotta, il quale, benché spaventato, fa finta di occuparsi delle sue pratiche).

Nell'ufficio di Cotta.

GIACOMO (con ostentata indifferenza mentre il rumore sotterraneo riaffiora) — Signor Cotta.

COTTA (fingendo di essere assorbito dal lavoro, senza alzare la testa) — Cosa c'è?

GIACOMO — Ha sentito?

COTTA — Cosa?

GIACOMO — Quel rumore.

COTTA — Che rumore?

GIACOMO — Non sente?

COTTA (alza la testa, fa mostra di tendere le orecchie) — No.

GIACOMO — Questo rumore, come di trapano, qua sotto.

COTTA — Sì, sì, forse. E allora?

GIACOMO — Signor Cotta, lei non sa?

COTTA — No, io non so niente.

GIACOMO — Chissà che cosa ha immaginato, allora.

COTTA — Io?

GIACOMO — Scaricano il carbone giù in cantina, tutto qui! E lei chissà che cosa ha immaginato!

COTTA — Io?

GIACOMO (uscendo) — Il carbone, nient'altro che il carbone!

COTTA (con odio) — Che razza di cretino! (Nel frattempo Morales con la faccia sempre ansiosa si è alzato, si è avvicinato alla porta che dà nello studio di Palisierna, poi è ritornato indietro, indeciso, ha preso un pacchetto di pratiche, è ritornato alla porta, l'ha aperta lentamente, ha guardato intorno, è salito fino allo scrittoio di Palisierna, ha guardato le carte sparsevi sopra, poi si è accorto del foglio caduto per terra, si è guardato intorno, ha raccolto il foglio, l'ha infilato tra le proprie scartoffie, si è avviato al suo ufficio, poi si è fermato, ha estratto

il foglio, l'ha scorso, la sua faccia si è illuminata di soddisfazione).

MORALES — Jesus! Jesus! La firma di monsignor Improta! (Rimette il foglio tra le sue pratiche, resta un attimo indeciso, quindi, invece di rientrare direttamente nel proprio ufficio, esce dallo studio di Palisierna per la porta di fondo).

Nell'ufficio di Cotta.

IL CONGIURATO (in uniforme di uomo di fatica si affaccia alla porta di fondo appena Giacomo è uscito. Dalla soglia, a bassa voce) — Cotta, Cotta.

COTTA (si volta di soprassalto, guarda l'uomo con fastidio) — Ciao. (Fa per rimettersi al lavoro).

IL CONGIURATO — Hai sentito? Sono qui sotto, i nostri...

COTTA — Un bel successo! Così adesso tutta la polizia è in allarme... ci arresteranno tutti quanti in mazzo!

IL CONGIURATO (freddo) — Chissà. Intanto qui per te c'è un lavoretto.

COTTA — Per me?

IL CONGIURATO (si avvicina) — Ecco una chiave. E adesso tieni a mente questa sigla: Misca 3711. Prendi nota.

COTTA — Ssss. (Esegue riluttante) E a che cosa serve? (Agitatissimo va a dare un'occhiata prudentiale nello studio di Morales, che è deserto).

IL CONGIURATO — Aprirai la cassaforte nell'ufficio del nostro conte Palisierna. C'è da prendere una lettera.

COTTA — Io? Ma come faccio a...

IL CONGIURATO (senza badargli) — Una lettera di monsignor Improta. Impossibile sbagliare. Ha l'intestazione della Curia. (Intanto Morales silenziosamente si affaccia alla porta di fondo del proprio ufficio, tende le orecchie e in punta di piedi raggiunge il suo scrittoio).

COTTA — Ma scusa, tu che fai le pulizie di notte quando non c'è anima viva, per te sarebbe semplicissimo!

IL CONGIURATO (freddo) — Io ti ho trasmesso l'ordine.

COTTA — Ssss!... Insomma non vorrei farmi prendere in castagna... Ormai sospettano di me... Da un po' di tempo le pratiche riservate le girano tutte a Morales... E' un brutto segno.

IL CONGIURATO (più freddo che mai) — Ce ne sono, tra noi, che a parole fanno mari e monti, e vanno in giro con delle barbe rivoluzionarie, con dei maglioni da barricata, con facce da giudizio universale. Un sacco d'arie, ma poi al momento buono...

COTTA — Dici per me?

IL CONGIURATO — Tu nascondi questa chiave (la mette a forza in mano a Cotta) e sta' su bene con le orecchie, è un ordine personale di... (Sussurra un nome nell'orecchio di Cotta).

COTTA (in evidente disagio) — Va be', va be'... Ma se poi... (Preso da un sospetto, torna ad affacciarsi nello studio di Morales il quale siede tranquillo, intento al suo lavoro. Con voce alterata) Morales, non eri uscito?

MORALES — Sì, un momento. Perché? Mi cercavi?

COTTA — Io credevo che tu fossi uscito. (Intanto il congiurato esce dall'ufficio di Cotta attraverso la porta di fondo).

MORALES — Te l'ho detto. Ero andato un momento al...

COTTA (imbarazzatissimo) — C'era di là un amico mio... Si discuteva... Forse ti abbiamo disturbato...

MORALES — Ma se non vi ho neanche sentiti!

COTTA (sollevato) — Non hai sentito niente?

MORALES — Ma neanche una parola! (Guarda Cotta con benevola ironia) Affare di donne? Affare di donne?... Ho indovinato? Dimmi la verità che ho indovinato.

COTTA (con sollievo) — Be', insomma, qualcosa del genere...

MORALES — E se anche avessi sentito? C'è da avere paura? Con me?

COTTA — No, no, io...

MORALES (patetico) — Questa diffidenza mi addolora... e potrei essere tuo padre... Io li capisco i giovani, sai... Eh, i giovani... Ma via! Tanti misteri per un affaruccio di cuore! Non mi credi capace di tenere un piccolo segreto.

COTTA — Anzi.

MORALES — Eh, di me tu non ti fidi. (Lo guarda scuotendo il capo) Che ragazzo! Scommetto... Sì, scommetto che... Insomma supponiamo che invece di donnette tu col tuo amico stessi discutendo di... di...

COTTA (con un ritardo di orgasmo) — Di cosa?

MORALES (serafico) — Supponiamo... tanto per fare un'ipotesi qualsiasi... supponiamo che tu e il tuo amico... supponiamo che siate dei morzi.

COTTA — Io dei morzi?

MORALES (vivamente) — Non spaventarti. Io non dico questo. Benedetto figliolo, figurati, è una ipotesi... Supponiamo che tu e il tuo amico parlaste... Ecco, immaginiamo che questo amico sia un pezzo grosso della setta e che ti abbia trasmesso un ordine difficile...

COTTA — Cosa vuoi dire?

MORALES — ...che so io, l'ordine di sottrarre qui, dal ministero, un documento riservato che potrebbe, se reso pubblico, compromettere il governo...

COTTA (*più che mai imbarazzato*) — Giuro che non capisco.

MORALES — Un esempio fra tanti: una lettera, poniamo, che riveli, per così dire, l'ingerenza dell'autorità ecclesiastica nell'amministrazione dello Stato... Un prelato influente, fo per dire, potrebbe avere scritto...

COTTA (*con goffa diplomazia*) — Ma che discorsi stai facendo?

MORALES (*ridendo*) — E supponiamo che i vostri discorsi pericolosi anzichè, vero, io li abbia sentiti... (*Cambiando tono*) Tu, per caso, collega Cotta, per caso tu pensi che io ti...

COTTA (*con scarsa convinzione*) — Ma non mi passa neanche per la mente!

MORALES — Meno male... Ma se poi, caro Cotta, tu sapessi che anche il vecchio professor Morales non se ne sta in disparte, non resta sordo alla dolente voce di quanti invocano giustizia, che anche il vecchio burocrate, ex-professore di liceo, sente il dovere sacrosanto di... Qua la mano, ragazzaccio!

COTTA (*titubante*) — Anche tu?... anche tu allora?

MORALES — Anch'io, sì, anch'io, pare strano?

COTTA — E tu?... tu sapevi?

MORALES — Il vecchio professor Morales, vero, sa infatti alcune cose... poche, pochissime... però le sa. (*Ridacchia*).

COTTA (*ancora incredulo*) — Sul serio?

MORALES — Basta così, figliolo, di queste cose meno se ne parla...

COTTA — E' vero... (*Con imbarazzo, guarda l'orologio*).

MORALES (*con immediata comprensione*) — Hai da andare? Un appuntamento? (*Strizza un occhio*).

COTTA — C'è uno che mi aspetta.

MORALES — Vai, allora!

COTTA — E' una parola. Con tutto il lavoro in arretrato.

MORALES (*con grande bonomia*) — Se è qui l'ostacolo. E dammele un po' a me le tue scartoffie, un'altra volta sarai tu a aiutarmi.

COTTA — Sei proprio gentile.

MORALES — Su, su, dammi. (*Lo accompagna nel suo ufficio*).

COTTA (*scegliendo due, tre fascicoli*) — Ecco, queste qui sarebbero urgenti.

MORALES (*prende gli incartamenti*) — Vai, ci penso io.

COTTA (*ancora con senso di disagio*) — Allora io vado. E grazie, sai.

MORALES (*estrae la scatoletta d'argento*) — Una caramella?

COTTA — Come?

MORALES — Una chicca, una caramella...

COTTA — Oh, grazie. (*Ne prende una a caso ed esce di gran furia*).

MORALES (*rimasto solo, il suo volto si fa di colpo attento, teso e beffardo*) — Ah, ragazzo di poca fede! (*Porta sulla sua scrivania le carte che gli ha dato Cotta, poi torna nell'ufficio di costui e prende altre grandi pile di pratiche cosicché la scrivania di Cotta resta quasi completamente sgombra, mentre quella di Morales ne è sovraccarica*).

Nell'ufficio di Palisierna.

(*Intanto con la sua cartella dei documenti è rientrato Palisierna, estremamente agitato. Suona un campanello e intanto si dà intorno a cercare la lettera smarrita*).

PALISIERNA — Io non capisco. L'avevo messa dentro qui! (*Aprire la cartella cercandovi inutilmente*).

FLORA (*vestita col grembiule da segretaria ma alquanto scollata entra senza chiedere permesso. Ha i capelli tagliati corti e biondi. In tono estremamente confidenziale*) — Hai perso qualche cosa?... Dimmi, ti piaccio pettinata così? Trovi che sto meglio?

PALISIERNA (*smarrito*) — E' la rovina, è la rovina. L'avevo messa dentro qui.

FLORA — Dici sempre così e poi le carte saltan fuori. Avrebbe voluto tagliarmeli più corti ancora...

Io non so... più corti non mi piacciono... Ma si può sapere cosa cerchi?

PALISIERNA — Ssss. (*A bassa voce*) La lettera di monsignor Improta.

FLORA — Improta... Improta... E' il promemoria per la legge catenaccio?

PALISIERNA — Quello.

FLORA (*melensa e indifferente*) — E non la trovi?

PALISIERNA — Non so, non so. Lefèvre mi ha chiamato, io stavo lavorando proprio su quella lettera, per non lasciarla in giro l'ho messa qui nella cartella, e adesso nella cartella non c'è più.

FLORA — Non mi hai ancora detto se ti piaccio.

PALISIERNA (*finalmente la guarda, sorpreso*) — Bionda?

FLORA — Sì, perché? Questo è il colore di gran moda. Biondo all'idrogeno, lo chiamano.

PALISIERNA (*tornando in sé*) — Questa lettera... se non la trovo è un guaio. (*Cerca affannosamente spargendo una quantità di carte per terra*).

FLORA (*aggiustandosi i capelli, svagata*) — Di', l'hai sentito quel rumore?

PALISIERNA (*sempre un po' tardo*) — Come come? Che rumore?

FLORA — Però qui dietro, forse, dovrei farmeli più corti. Tu non trovi? (*Abbassando il tono della voce*) Quel rumore giù in cantina.

PALISIERNA — Scaricano il carbone, me l'ha detto Giacomo. (*Continuando a cercare*) Possibile sia sparita?

FLORA (*senza dar peso alle parole, placida*) — Sono i morzi.

PALISIERNA — Che non sia scivolata sotto un mobile? (*Si china a guardare. Realizzando*) I morzi?

FLORA (*sbadiglia*) — I morzi, la congiura, i sovversivi e così via... Uffa, la rivoluzione!

PALISIERNA (*preoccupato della lettera*) — A meno che non l'abbia lasciata nella... (*Realizzando ciò che ha detto Flora*) Come? Come? I morzi? Dove?

FLORA — Scavano, si aprono la strada. Un bel mattino te ne troverai uno seduto al tuo scrittoio.

PALISIERNA (*colpito*) — Seduto? Seduto al mio posto?

FLORA (*si guarda in uno specchietto*) — Seduto, sì.

PALISIERNA — Uno dei morzi, dici?

FLORA — Già!

PALISIERNA — E quando, quando l'hanno visto?

FLORA (*sempre distratta*) — Uh, come la fai lunga adesso con i morzi! Succederà, ecco, se si va avanti di questo passo.

PALISIERNA — Succederà? (*Di nuovo distratto*) Stavo cercando... Che cosa mai stavo cercando?

FLORA (*sempre svagata*) — Dicevi di una lettera, una lettera... (*Si interrompe accorgendosi che Morales si è affacciato tossicchiando*).

MORALES — E' permesso? E' permesso? (*Entra e si guarda intorno*) Qui si lavora, vero? Qui ci si dà le mani d'attorno!... Ma, caro conte Palisierna, lei è proprio sicuro che il documento era qui? Mi perdoni la franchezza, vero, ma lei, conte, proprio come tanti personaggi di altissimo intelletto, vero, lei forse è un po' distratto...

PALISIERNA — Ma scusi, lei Morales, come fa a sapere?

FLORA — Professore, non mi dice niente?

MORALES — Cara signorina Flora...

FLORA — Due ore e mezzo di parrucchiere, un mezzo patrimonio speso, e il professore Morales neanche se ne accorge, è scoraggiante...

MORALES — Ma lei non me ne ha dato il tempo! Appena entrato mi sono detto: chi sarà questa bellezza in biondo, sa che quasi non la riconoscevo?

PALISIERNA — Mi dica, mi dica, come fa a sapere?...

MORALES — Ho gli occhi, no? Come si potrebbe fare a meno di contemplare una creatura simile.

PALISIERNA — No, no, lei parlava poco fa di un documento.

MORALES — Ho gli occhi, no? Io deduco, io leggo non soltanto i libri e i manoscritti, ma anche le

cose circostanti... Nel mio piccolo s'intende... Vi vedo qui indaffarati con tutte queste carte sparse in giro... E' evidente che cercate qualche cosa. Eh?...

PALISIERNA — Già, una... una...

MORALES (*affettuoso*) — Ah, gente di poca fede! Ma perché, perché, caro Palisierna, sempre così diffidente... proprio col vecchio professor Morales! Andiamo!

PALISIERNA — Non è diffidenza... ma i tempi sono così difficili.

MORALES — In primo luogo, quando si è perso qualche cosa, conviene domandarsi: ma è sicuro che l'ho persa? Quante volte capita, vero, di uscire pazzi per cercare, che so io, una carta, una lettera.

FLORA — Magnifico. Lei è un Sherlock Holmes. Ma qui non si sono perse lettere.

MORALES — Una lettera a titolo di esempio. E poi ce la troviamo in tasca, eh? Oppure l'abbiamo dimenticata a casa. Lei, conte, se mi permette, è sicuro di non averla dimenticata a casa?

PALISIERNA — Dimenticata? A casa? No.

MORALES — Proprio sicuro? Magari lei va a casa e la trova sotto un fermacarte...

PALISIERNA — Sotto un fermacarte, dice lei? E dove? dove?

MORALES — Ma a casa, nel suo studio! (*Cava di tasca una busta piena di sigari e ne offre uno*) Un sigaro?

PALISIERNA — No, grazie, io non fumo.

MORALES (*accende un sigaro con evidente soddisfazione*) — Nei suoi panni io andrei a vedere.

PALISIERNA — Dice che io vada?

MORALES — Assolutamente.

PALISIERNA (*dopo una breve esitazione*) — Sì, sì, forse il consiglio è buono. (*Prende il cappello e l'ombrello*) Io vado. (*Guarda l'orologio*) Io vado. (*Esce in gran fretta*).

FLORA (*guarda Morales sorridendo, raccoglie alcuni documenti, mette un po' d'ordine e fa per uscire*) — Con permesso, signor Sherlock Holmes.

MORALES — Ma perché sempre tanta fretta, cara signorina Flora? (*Estrae la scatoletta delle caramelle*) Permette un confettino? Da brava, si fermi un mom... (*Ma Flora è già uscita. Intanto nell'ufficio di Morales è entrato l'uomo delle pulizie cioè il congiurato di prima. Comincia a scopare*).

IL CONGIURATO (*all'ingresso di Morales*) — Se lei si ferma, dottore, io posso andare in un altro ufficio.

MORALES (*paterno, sempre fumando*) — No, no, resta pure, a me non dai nessun fastidio. E guarda che io non son dottore.

IL CONGIURATO (*freddo*) — Tutti, in questo paese,

da un certo livello in su, sono dottori. A chiamarli col loro nome, si offendono.

MORALES (*si siede alla scrivania e ridacchia*) — Proprio così, si offendono. (*In quel mentre si ode ancora il rumore sotterraneo. Morales senza voltarsi*) Eh si lavora, vero, qui sotto, si lavora?

IL CONGIURATO (*freddo*) — Come?

MORALES — Fate anche gli straordinari eh, voi altri? Gli straordinari sotto terra! Sì, sì, ragazzi in gamba siete!

IL CONGIURATO — Come ha detto, signore?

MORALES — Un saluto speciale, con benedizione, da parte di monsignor Improta.

IL CONGIURATO — Eh?

MORALES — Oh, giovanotto di poca fede. (*A bassa voce, quasi umile*) Il sottoscritto professor Morales, vero, si onora di essere dei vostri, di appartenere al movimento.

IL CONGIURATO — Che squadra?

MORALES — Anche a cinquant'anni, vero, si può nel proprio piccolo portare un contributo al gran riscatto.

IL CONGIURATO — Che squadra? (*Duro*).

MORALES (*estrae la sua scatoletta*) — Una caramella?

IL CONGIURATO — Eh?

MORALES — Una chicca, una caramella, prego.

IL CONGIURATO — Odio le caramelle. (*Si ode più distinto il rumore di scavo*).

MORALES (*ostentando letizia*) — Senti, senti, giovanotto. Accidenti se si fanno sotto!

IL CONGIURATO — Che squadra?

MORALES — L'amore illimitato per le forme e l'inquadramento è una peculiarità, vero, una ammirevole tendenza della gioventù ma essa, vero, va contenuta in certi limiti. «I contabili» diceva Hexel, il grande precursore, eh eh «i misuratori del millimetro sono una palla di piombo al piede della...». (*In quel momento entra il sottosegretario Lefèvre. Morales butta il sigaro e balza dalla sedia. Il congiurato raccoglie i suoi arnesi e fa per andarsene. Morales, ossequioso*) Eccellenza!

LEFÈVRE (*al congiurato*) — No no, tu resta, continua pure il tuo lavoro. (*A Morales*) Lo sospettavo! Mi era stato riferito che lei, Morales...

MORALES — Ho mancato in qualche cosa?

LEFÈVRE — ...che lei Morales non è osservante dell'orario... Sono le sette e un quarto e lei è ancora qui, sommerso dalle carte. (*Lontano suono di fanfara*).

MORALES — Io, eccellenza, io...

LEFÈVRE — Non mi capita sovente, posso dire, di riscontrare nei miei funzionari tanto...

MORALES (*supplichevole*) — Eccellenza, io...

LEFÈVRE — ...tanto disinteressato attaccamento, fedeltà anzi, alla nostra umile spesso ma anche, sia detto con orgoglio, importante missione. Non mi sono poi ignote le chiare prove da parte sua, Morales, di devozione, di lealismo, di intelligente collaborazione al governo di Sua Maestà, proprio mentre c'è qualcuno che vorrebbe sovvertire con la violenza e con la frode... (*A queste parole il congiurato sposta il secchio facendo rumore a più riprese. E Morales sussulta*) Di questa santa crociata, sono lieto di poterlo dire, lei è benemerito, Morales, e non fra gli ultimi.

MORALES (*guardando con timore il congiurato che palesamente ascolta*) — Grazie, eccellenza, le sue parole, vero, sono per me... (*Suono di fanfara*).

LEFÈVRE (*compiaciuto*) — Si sta provando la rivista... La nostra balda polizia... L'usbergo, per così dire, il più sicuro usbergo dell'autorità costituita. (*Notando l'imbarazzo di Morales*) Perché, Morales, lei ha forse qualche dubbio sull'efficienza?

MORALES (*guardando il congiurato*) — Per carità, eccellenza. Un ammirevole organismo, la cui abnegazione, vero, merita la gratitudine di...

LEFÈVRE (*che si è affacciato all'ufficio di Cotta*) — Qui chi lavora?

MORALES — Il dottor Cotta.

LEFÈVRE — Quel giovane?

MORALES — Precisamente.

LEFÈVRE — Con la barba?

MORALES — Appunto.

LEFÈVRE — E come mai la sua scrivania è così bella pulita e sgombra mentre la sua, Morales...?

MORALES — Eccellenza, è pure giusto che i giovani partecipino, vero, alla vita dei vecchi e...

LEFÈVRE — Dica: il dottor Cotta è quello che si dice un lavativo?

MORALES — Non ho detto questo, eccellenza. Anzi è un giovane di merito ed io sono felice, sì, quando posso risparmiargli qualche soma e permettergli un po' di libertà.

LEFÈVRE — Lei, Morales, forse è troppo buono. Ma a proposito, a lei posso confidarmi. (*Abbassa la voce*) Lo sa che da qualche tempo sono tempestato di lettere anonime?

MORALES (*con simulato stupore*) — Lettere anonime, eccellenza?

LEFÈVRE — Delle peggiori, velenosissime, e come la più parte delle anonime, fin troppo bene informate.

MORALES — E' un'infamia. Un'azione abietta io la considero.

LEFÈVRE — Certo. Da un punto di vista strettamente tattico. Politicamente, tuttavia, questo particolare genere epistolare presenta dei vantaggi. Stolto sarebbe quel governatore che rifiutasse di non tenerne conto.

MORALES (*correggendosi*) — Per l'appunto... Un valido aiuto, una preziosa fonte di notizie.

LEFÈVRE — Ma da prendere col beneficio d'inventario! Per lo più sono calunnie, dettate da rancori, e giustamente il codice penale...

MORALES (*correggendosi ancora*) — Giustissimo... Spesso i sentimenti più bassi si disfrenano e la legge... (*Si ode forte il rumore di scavo. Morales si avvicina al congiurato e gli dice*) Eh, ci danno dentro eh! Fra poco ci siamo se Dio vuole!

LEFÈVRE — Come?

MORALES — Niente, eccellenza, gli chiedevo se aveva finito...

LEFÈVRE — Bene, Morales, queste lettere le ho attentamente analizzate. E sa a che conclusioni son venuto?

MORALES — Non saprei.

LEFÈVRE — Che provengono di qui.

MORALES — Di qui?

LEFÈVRE — Dall'interno, da uno di questi uffici, forse non lontano da questa stessa stanza. (*Suono di fanfara*) Eh, la nostra balda polizia!

MORALES — Ah, in gambissima... ma lei, eccellenza, per queste anonime, ha forse sospettato di...

LEFÈVRE — E vuol saperla tutta? Ce n'è anche per lei, caro Morales.

MORALES (*fingendosi lusingato*) — E che cosa dicono di me?

LEFÈVRE (*ride*) — Se glielo dico, non ci crede.

MORALES — E' una cosa tremenda?

LEFÈVRE — Se glielo dico, non ci crede. E' troppo bella! (*Il congiurato smuove rumorosamente il secchio*).

MORALES — Io muoio di curiosità.

LEFÈVRE — Sa che cosa dicono le graziose letterine?... Dicono che lei, Morales, ah ah... che lei... no, è troppo comica!

MORALES — Che io...

LEFÈVRE — Che lei, che lei è dei...

MORALES — Che io...

LEFÈVRE — Che lei è dei morzi, ah ah! Non è buffo? Morales, l'esemplare funzionario che congiura, ah ah, contro la sicurezza dello Stato!

MORALES — Ah, ah, l'hanno trovata proprio bene! (*Ride rumorosamente*) L'hanno proprio indovinata! (*Intanto l'eco della fanfara e il suono di scavo si*

confondono. Morales, tra una risata e l'altra, guarda preoccupato il congiurato che lo fissa severo, e gli fa dei cenni d'intesa).

PARTE SECONDA

(*La scena è quella di prima. Cotta è al suo scrittoio. Morales sta facendo un sonnellino nella poltrona del suo ufficio e, coperto interamente da un soprabito, non si vede neppure, anche a motivo della penombra. L'ufficio di Palisierna è vuoto*).

IL CONGIURATO (*si affaccia dalla porta di fondo nell'ufficio di Cotta e lo chiama*) — Tu... psss...

COTTA (*si alza e gli va incontro giustificandosi*) — Non c'era, ho passato tutte le carte ma non c'era.

IL CONGIURATO — Cosa?

COTTA — La lettera di monsignor Improta.

IL CONGIURATO — Macché lettera. C'è ben altro adesso. Siamo alle strette... L'ora X! Pronti al fiammifero! Può anche essere domani.

COTTA — La rivoluzione?

IL CONGIURATO — Può essere fra un'ora.

COTTA — Che ordini ci sono?

IL CONGIURATO — Può essere tra pochi minuti.

COTTA — Che segnale?

IL CONGIURATO — Le campane... E ora per te. Qui c'è un pacchetto, come vedi, ben confezionato. Al segnale tu non hai che da introdurlo nella scrivania di Palisierna. E poi schiacci questo bottone.

COTTA (*prendendo il pacchetto con diffidenza*) — Che cos'è?

IL CONGIURATO — Su, nascondilo.

COTTA — Ma che cos'è? Esplosivo? Sento battere, come un orologio.

IL CONGIURATO — Svelto, nascondilo.

COTTA (*lo chiude nella propria scrivania*) — Proprio a Palisierna?

IL CONGIURATO — Ma io... (*Il congiurato esce fulmineamente mentre entra Flora*).

FLORA (*facendo segno alla porta che si sta chiudendo*) — Chi era?

COTTA — Niente, l'uomo della pulizia, voleva una raccomandazione.

FLORA (*melensa, ride*) — Come sei buffo quando sei preoccupato. Sembri un cane da caccia, sì, quelli con le orecchie giù... Chi era?

COTTA — Ma te l'ho detto, l'uomo delle pulizie.

FLORA — Mio bel cagnone dalla faccia scura... cavami una curiosità: e se vi scoprissero?

COTTA — Eh? Se scoprissero che cosa?

FLORA — Mario, non essere un bambino. E non

guardarmi in questo modo... Da quando ti sei messo con quella congrega...

COTTA — Ssss. Sei matta a parlare così forte?!

FLORA — Ma se non c'è nessuno!

COTTA (*va a dare un'occhiata nell'ufficio di Morales che gli sembra vuoto*) — Meno male che il professore è via, ha delle orecchie quello lì.

FLORA (*sempre frivola*) — E dimmi, Mario. Se voi riusciste, se andate voi al governo, dimmi, che cosa mi regalerai? Sarà fantastico, no? Io adoro le rivoluzioni!

COTTA — Ma possibile che tu non sii mai seria?

FLORA (*ride*) — E qui... al ministero... li farete fuori tutti?

COTTA (*alzando le spalle*) — E che ne so io... e che ne so... Per piacere, Flora, vattene, io ho da fare...

FLORA — Vado, però devi farmi una promessa.

COTTA — Parla.

FLORA — Nel caso... Insomma... a te, qui al ministero, ti toccherà una bella fetta di torta, no? Ti daranno un posto importante, immagino.

COTTA — Figurati, sarà tanto se mi metteranno a sostituire Palisierna.

FLORA (*delusa*) — Palisierna?

COTTA — Be', che c'è di strano?

FLORA (*ride*) — Ma è proprio per Palisierna che devi farmi una promessa.

COTTA — Per Palisierna?

FLORA (*scherzosa*) — Povero Palisierna, guai a chi gli farà del male!... Promettimi che Palisierna sarà salvo.

COTTA — Ah, ci tieni al signor conte!

FLORA — Su, Mario, me lo prometti o no?

COTTA (*indignato*) — E proprio a me lo chiedi?

FLORA (*scherzosa*) — Uh, uh, geloso di Palisierna, per caso?

COTTA (*scandendo le sillabe*) — Sai che sei una bella svergognata?

FLORA — Io? (*Un silenzio*) Ma di', su, parla, parla, che cosa ti saresti messo in mente?

COTTA — E' la favola qui dentro, già che vuoi saperlo. Tu e quel vecchio rimbambito! E io convinto che fossero fandonie, invenzioni delle male lingue! Io ingenuo, io imbecille.

FLORA — Sì. Imbecille. (*Gli molla uno schiaffo*) Potrebbe essere mio padre...

COTTA (*sempre irato*) — Potrebbe... potrebbe...

FLORA (*tornando frivola*) — Ma lo sai chi è Palisierna?

COTTA — Un conte. E per di più cretino.

FLORA — Be', già che tu sei così intelligente... Te lo dirò io chi è Palisierna. (*Gli dice qualcosa in un orecchio*).

COTTA (*sbalordito*) — Lui?

FLORA — Sì, lui.

COTTA — E allora tu saresti...?

FLORA — Precisamente: io sarei...

COTTA — E perché tanti misteri?

FLORA — Perché? Perché? Ci vuole tanto a capirlo? Con tutti questi moralisti in giro...

COTTA (*che stenta a capacitarsi e pensa al pacco esplosivo*) — Madonna! Proprio Palisierna!

FLORA — Lo sapevo che sei un tesoro. Me lo prometti, allora?

COTTA — Flora, ti supplico, vai, vai... Se tu sapesti...

FLORA (*fa il broncio*) — Prometti?

COTTA — Ma sì, prometto.

FLORA — Giuri?

COTTA (*spazientito*) — Giuro, giuro. Ma adesso va'...

FLORA — Hai giurato (*lo abbraccia*) e quando i rivoluzionari giurano... (*In quel mentre, con un rumoroso sbadiglio, Morales sbuca di sotto al soprabito alzandosi dalla poltrona*).

MORALES — Ah, giovane di poca fede! (*Si frega le mani e si affaccia nell'ufficio di Cotta*).

COTTA (*imbarazzatissimo, a Morales*) — Ma tu eri nel tuo ufficio?

MORALES — Certo. Perché? Mi ero addormentato.

COTTA (*con vaga speranza*) — Dormivi?

MORALES — Dormivo. Lo trovi scandaloso? (*In quel mentre entra Giacomo eccitatissimo. Morales, placido, guardandolo*) Caduto... caduto dalle nuvole?

GIACOMO (*sconclusionato come sempre*) — Ah, io per me... Così per dire... Ma non sapete niente?

COTTA — Cosa?

GIACOMO — Non sapete l'ultima?

COTTA — Dài, dài, parla!

GIACOMO — I morzi!... Sono ormai qui... Giù in cantina si sentono le voci... Si parla di rivoluzione.

MORALES (*placido*) — Caro Giacomo, hai tanta paura?

GIACOMO — Per me! Io non ho niente da perdere. Se mai...

MORALES (*ironico*) — Se mai noi, tu dici?

GIACOMO — Io non so niente, io non c'entro, io non voglio dir niente. (*In quel mentre entra la segretaria Elvira, pure eccitata*).

ELVIRA — Avete saputo? Avete saputo?

TUTTI — Cosa?

ELVIRA — Li hanno arrestati tutti!

TUTTI — Chi?

ELVIRA — I morzi, i senza Dio, intrappolati nelle loro catacombe. Una retata sola...

COTTA — E lei da chi l'ha saputo?

ELVIRA — Un maresciallo della polizia. E poi non

scavano più. Non si sente più il rumore giù in cantina. Silenzio su tutta la linea.

MORALES (*con solennità ed unzione*) — La volontà del Signore si è compiuta. Non praevalerunt, stava scritto. Dobbiamo ringraziare Dio che ha risparmiato al nostro Paese le tenebre dello spirito, vero, e la quaresima della carne... (*Si riede distinto il rumore dello scavo*) ... Così avrebbero detto, eh, eh, i trombettieri del governo, vero, se la notizia della signorina Elvira avesse corrisposto alla realtà. (*Con ostentato disprezzo*) Baciapile, bacchettoni!

FLORA (*con aria stupita*) — Però, come parla bene, lei! (*Se ne va passando nell'ufficio di Palisierna, seguita dalle insistenti occhiate di Morales*).

ELVIRA — Professore, professore. (*Lo prende per un braccio perché Morales è rimasto con gli occhi fissi alla porta*) Ma le piace tanto quella là!

MORALES (*si riscuote*) — Prego?

ELVIRA — La Flora, dico. Basta che una ragazza sia un tipo volgare, che sembri una di quelle, e voi, uomini seri...

MORALES (*candido*) — La signorina Flora? Una così brava ragazza!

ELVIRA — Ah, se lei si accontenta. Per me, una che è amante del suo principale, che a momenti potrebbe essere suo nonno.

MORALES (*simulando stupore*) — La signorina Flora?

ELVIRA (*facendogli un verso*) — La signorina Flora.

MORALES — Amante di Palisierna, lei dice?

ELVIRA — Del signor conte, per servirla.

MORALES (*scuotendo il capo, sorridendo*) — Ma questa non sta né in cielo né in terra! E io dovrei anche crederci.

ELVIRA (*irritata*) — Possibile, professore, che lei sia sempre così ingenuo? Ma se lo sa tutto il ministero! Scommetto che anche lei, professore, quella sguadrina... ah...

MORALES (*giocondamente scandalizzato*) — Oh, signorina Elvira, adesso che cosa va a pensare?

COTTA — Signorina Elvira, la prego di pantarla.

ELVIRA (*senza badargli, insistendo con Morales*) — Su, parli, è vero o no, professore, che anche con lei?...

MORALES (*schermendosi come se Elvira avesse indovinato*) — Oh, signorina Elvira, basta così... io vado... e poi l'amico Cotta, se non sbaglio, è un po' impaziente, l'amico Cotta ha da lavorare, vero, noi stiamo qui a frastornarlo con le nostre chiacchiere. E poi, signorina, mi perdoni, ma se al professore Morales c'è qualcosa che non piace, questa è la maldicenza.

ELVIRA (*un po' offesa*) — Ma io parlavo accade-

micamente, a fin di bene, per aprirle un poco gli occhi.

MORALES (*avvicinandosi alla porta, furbescamente*) — Allora, grazie delle intenzioni, tante grazie. (*Anche Elvira esce, dalla porta di fondo*).

Nell'ufficio di Palisierna.

(*Palisierna entra dalla porta di destra con la cartella dei documenti e si siede preoccupato*).

FLORA (*seduta sullo sgabello di segretaria, mentre si dà il rosso alle unghie, senza alzare gli occhi*) — Grane?

PALISIERNA — Lefèvre era nervosissimo.

FLORA — Per la lettera?

PALISIERNA — Hai trovato la lettera?

FLORA — Non glielo hai ancora detto a Lefèvre?

PALISIERNA — Non trovo mai il momento giusto.

FLORA — Un giorno o l'altro bisognerà pur dirglielo.

PALISIERNA (*che insegue un suo pensiero*) — Sai, secondo me, chi manda quelle anonime...

FLORA — Che anonime?

PALISIERNA — Delle anonime che mandano a Lefèvre.

FLORA — Lettere anonime?

PALISIERNA — E' uno di qui dentro che le manda... Sa troppe cose.

FLORA — Parlano di me?

PALISIERNA — Probabile. Ce n'è un poco per tutti.

FLORA — E di te che cosa dicono?

PALISIERNA — Che... che... che sono rimbambito... che non capisco niente... che il mio titolo di conte è...

FLORA (*ride*) — Lo so, lo so chi è stato.

PALISIERNA — Come? Come?

FLORA (*sempre ridendo*) — Il tuo caro professor Morales!

PALISIERNA (*alzando le spalle*) — Ma fammi il piacere! E io ti dò retta...

FLORA — E perché non le firma? Sarebbero più autorevoli.

PALISIERNA — Chi?

FLORA — Si sta parlando di Morales, no?

PALISIERNA — Alle volte, scusa sai, ma ti si direbbe una cretina.

FLORA — Eppure, se ci pensi bene, il tipo da anonimo ce l'ha.

PALISIERNA (*gesto di stizza come chi è costretto ad ascoltare cose insensate*) — Ma va! Un uomo così serio, così distinto, così istruito, un professore...

FLORA (*con la sua frivola indifferenza*) — E' istruito e scrivere gli piace. Quando non scrive libri scrive lettere.

PALISIERNA — E poi è assurdo. In queste lettere si parla male anche di lui.

FLORA — E allora?

PALISIERNA — E vuoi che dica male di se stesso?

FLORA — Ih, ih! (*Ride*) Ma è regolare. Sempre, chi manda delle anonime, parla male anche di sé, a meno che non sia un perfetto idota. E' una precauzione elementare. Vuoi scommettere, per esempio, che non c'è niente di pericoloso in quello che si dice di Morales?

PALISIERNA — Come no? C'è scritto che Morales è dei morzi.

FLORA — E' lui! L'ha scelta troppo bene la calunnia. Morales dei morzi? Chi può crederci? Quel fifone, quel bigotto!

PALISIERNA — Sai, invece, secondo me, chi manda quelle anonime?

FLORA — Chi?

PALISIERNA — Cotta. Non mi è mai finito di piacere quel tipo di cospiratore.

FLORA — Cotta? Cotta che manda le anonime? Ah, come psicologo sei grande.

PALISIERNA — La prima impressione è quella giusta. Io, quel Cotta...

FLORA — E io allora il tuo Morales... Quegli occhi da lumaca, quei sorrisetti, quelle chicche... Ih, che fastidio che mi dà... giurerei che ti vuol fregare il posto, il tuo Morales.

PALISIERNA — Alle volte, sai, Flora, ti si prenderebbe per completamente scema.

FLORA — E allora, siccome sono completamente scema, ecco, io non mi meraviglierei, guarda cosa ti dico, se quella lettera famosa fosse stato lui a farla sparire.

PALISIERNA — E a che scopo?

FLORA — Ricattarti, no? O per ricattare Lefèvre. O ricattare lo stesso autore, monsignor Improta.

PALISIERNA — Basta, Flora! Con queste stupidaggini.

LA VOCE DI LEFÈVRE (*da dietro la porta*) — Permesso? (*Mentre Palisierna e Flora balzano in piedi, il sottosegretario entra. Flora fa l'atto di andarsene, Lefèvre approva con un cenno, Flora se ne va.*)

PALISIERNA — Eccellenza, a che devo l'onore?

LEFÈVRE (*senza rispondere, si guarda intorno accigliato*) — Un'occhiata. Una piccola visita agli uffici... Qui tutto in ordine?

PALISIERNA — Sì, signore, tutto in ordine.

LEFÈVRE — I documenti riservati sono al sicuro?

PALISIERNA — In cassaforte, sissignore.

LEFÈVRE — Anche i rapporti personali?

PALISIERNA — Anche.

LEFÈVRE — Anche gli stati protocollari di servizio?

PALISIERNA — Anche.

LEFÈVRE (*dopo una pausa*) — Anche.. Anche la lettera di monsignor Improta?

PALISIERNA — Certo, anche la lettera.

LEFÈVRE — In cassaforte?

PALISIERNA (*smarrendosi*) — In cassaforte.

LEFÈVRE (*dopo un silenzio*) — Vorrei vederla.

PALISIERNA — Subito. (*Armeggia intorno alla cassaforte, apre, finge di cercare.*)

LEFÈVRE (*dopo averlo lasciato fare per un poco*) — E cosa cerca, cosa cerca? Lo sa dove è la lettera?

PALISIERNA — Era qui... io non...

LEFÈVRE — Io non, io non... E' in mano ai morzi. E l'hanno pubblicata! Lo scandalo! Lo scandalo senza precedenti! Ma lo capisce lei che per una faccenda simile il governo può saltare? Lo capisce che io sono rovinato?

PALISIERNA (*completamente smarrito*) — Io, eccellenza, la lettera, io non, pubblicamente, è terribile, sottrazione, capisco, io, non, iattura, raccogliatici, Dio mio...

LEFÈVRE — Ma la capisce la gravità della cosa? Le spaventose conseguenze...

PALISIERNA — Io subito, purtroppo, costernato, veramente, fare luce, lei stesso, responsabilità. (*Alle porte si affacciano Morales, poi Cotta, poi Flora, poi Elvira, richiamati dalle voci concitate.*)

MORALES (*attraverso lo spiraglio dell'uscio*) — Oh Jésus, Jésus!

LEFÈVRE — Su, entrate, entrate, miei signori. Ci deve essere tra voi uno che la conosce a fondo questa storia, su, su, avanti!

PALISIERNA — Eccellenza, una sventura, forse non è il caso, allargare lo scandalo, caute indagini, propriamente...

LEFÈVRE — E che vuole allargare se ormai lo sa tutto il paese? Coperti tutti di ridicolo!... Su, su, lei, per esempio... (*Rivolgendosi a Cotta*) Lei si chiama Cotta, vero?

COTTA — Mario Cotta, eccellenza.

FLORA (*suggerisce*) — Primo segretario.

LEFÈVRE — Non l'ho interrogata, signorina... Dunque, lei, Cotta, dove l'ha trovata questa dannata lettera?

COTTA (*confuso*) — Io non... io non l'ho... trovata, non l'ho trovata affatto.

LEFÈVRE — Ne sapeva qualcosa, dunque, ne era informato, evidentemente ne conosceva l'esistenza. E chi gliene ha parlato?

COTTA — Io forse non mi sono... io non ho detto questo...

LEFÈVRE (*cercando di intrappolarlo*) — E allora, come faceva a sapere che esistesse?

COTTA — Ma io... (*Si ode, molto forte, il rumore sotterraneo. Tutti tacciono.*)

MORALES (*nel gran silenzio, a bassa voce ma assai distinto*) — Sono stato io.

LEFÈVRE (*credendo di aver capito male*) — Cosa?

MORALES — Sono stato io.

LEFÈVRE — Lei cosa?

MORALES (*sorridendo dolcemente, come in estasi, cade in ginocchio*) — La lettera l'ho sottratta io, l'ho consegnata ai morzi, io.

LEFÈVRE — Morales, non è il momento di scherzare.

MORALES (*come rapito*) — Ho tradito, ho tradito la fiducia del governo, ho commesso un'azione bassa, ho rubato...

LEFÈVRE — Morales, lei sa quello che dice?

MORALES (*patetico*) — Ma l'ho fatto per me? L'ho fatto per un vantaggio personale?

LEFÈVRE — Per vantaggio mio, no certo!

MORALES — Eccellenza, un interesse superiore mi ha guidato.

LEFÈVRE — L'interesse dei morzi? I senza Dio, i nemici dello Stato?

MORALES — L'interesse del popolo, eccellenza, per cui i morzi stanno combattendo... Il popolo! (*Quasi sta per piangere*) La luce mi si è fatta all'improvviso. I veli della superstizione millenaria son caduti. La verità mi è apparsa, limpida, e dalla verità mi è venuta una forza nuova. Il popolo! Io l'amo, eccellenza, teneramente l'amo. Quando penso ai patimenti, ai sacrifici, alle afflizioni che...

LEFÈVRE — Morales, lei vaneggia!

MORALES — Una volta, sì, vaneggiavo! Ora una pace sovrana è nel mio animo.

LEFÈVRE — In parole povere, lei, Morales, confessa di...

MORALES — Per la redenzione del popolo! Per un avvenire radioso di giustizia!

LEFÈVRE — Io devo farla arrestare, lo capisce?

MORALES — A ciascuno il suo compito. Di me non si preoccupi, eccellenza. E' con letizia che porgerò i polsi alle catene, il carcere sarà per me un luogo di delizia!

LEFÈVRE (*fa un cenno ad Elvira che esce*) — Morales, questa scena disgustosa si è prolungata esageratamente. Io... (*Lontano suono di campane*).

MORALES — E un giorno il nostro sacrificio feconderà le nuove messi... un'ora di libertà e di giustizia universale si dis... (*Entrano due guardie che a un cenno di Lefèvre si pongono ai lati di Morales*) Fratelli... (*rivolto alle guardie*) non guardatemi così. Fate il vostro dovere. (*Porge i polsi*).

GIACOMO (*entra precipitosamente*) — Eccellenza, presto, presto!

LEFÈVRE — Che succede?

GIACOMO — Eccellenza... I morzi...

LEFÈVRE — Morzi cosa?

GIACOMO — Così per dire... I morzi, i morzi...

LEFÈVRE — Su, parla, idiota! I morzi...

GIACOMO (*tossisce, si schiarisce la voce*) — Stanno salendo. Sono entrati.

LEFÈVRE — Entrati nel palazzo?

GIACOMO — Nel palazzo... Fuggire, non c'è un attimo da perdere.

LEFÈVRE (*spaventato*) — Torno subito. Vado a... (*Esce precipitosamente*).

PALISIERNA (*a Flora*) — Flora. E noi... Cosa facciamo? (*Fa per raggiungere la porta*).

MORALES (*mentre anche le due guardie si guardano, ferma Palisierna e gli dice magnanimo*) — Resti, caro Palisierna. Anche lei, signorina Flora. Restate, cari, non avete nulla da temere. Un grande evento sta oggi per compiersi...

PALISIERNA — Lei pensa che... lei crede che...

MORALES (*mentre si spande il rombo delle campane*) — Ah, uomini di poca fede! (*Abbraccia Palisierna*).

PARTE TERZA

(*La scena è sempre la stessa, con alcuni mutamenti: sono spariti i crocefissi e i ritratti del re; al loro posto, nei tre uffici, tre ritratti piuttosto lugubri del grande morzo, raffigurato confusamente; sono sparite le poltrone, sostituite da rozze sedie. Scansie e scrivanie sono state sgombrate delle pratiche e appaiono completamente vuote. Al posto di Palisierna c'è Morales e viceversa. I funzionari non sono più vestiti in borghese ma portano un'uniforme piuttosto nuda e squallida. Rispetto a prima, ambiente, uomini, facce dovranno avere alcunché di militare, malinconico e preoccupato*).

SISTO (*nuovo uscire, entra dalla porta di sinistra coi documenti da distribuire*) — Salve, uomo Cotta, ecco la posta del mattino.

COTTA (*annoiato*) — Cosa c'è?

SISTO — La firma, poi quattro speciali, poi due ricorsi per...

COTTA — Per l'affare Nibula?

SISTO — Per l'affare Nibula. Come hai fatto a indovinare?

COTTA — Crollano i regni, le rivoluzioni si scatenano, passano cataclismi senza lasciar pietra su pietra, ma le pratiche vivono, si espandono, si gonfiano di un loro rigoglio animalesco, anche se gli interessati sono già morti e sepolti. Più potenti della storia come escrescenze mostruose: le maledette! Saremo tutti quanti cenere, le trombe annunceranno il giudizio universale ma i protocolli

del ricorso Nibula gireranno ancora di tavolo in tavolo qua dentro...

SISTO — Non si può dire ancora.

COTTA — Perché?

SISTO — Oggi, oggi, o domani, abbiamo l'ispezione. Con le ispezioni non si può mai sapere cosa può succedere.

COTTA (*indifferente*) — Mi hai detto tutto?

SISTO — Sì, sì. (*Pausa*) Pare che venga il ministro.

COTTA — Il generale Baltazano?

SISTO — Baltazano, soddisfatto?

COTTA (*beffardo*) — Per me?!

FLORA (*entra confidenziale e si siede sul bordo dello scrittoio. Sisto passa nell'adiacente ufficio ora occupato da Palisierna. Flora si china a dare un bacio a Cotta che se ne schermisce*) — Hai la luna? Possibile che per essere rivoluzionari bisogna sempre avere il muso?

COTTA — Rivoluzione? C'è da sganasciarsi dalle risa. Rivoluzione? Che cos'è cambiato? Un ritratto invece di un altro, un usciere invece di un altro usciere, delle sedie al posto delle poltrone, Morales al posto di Palisierna, Palisierna al posto di Morales, bella roba!

FLORA — Intanto qui è stato fatto un bel repulisti di scartoffie, le scansie vuote, si respira.

COTTA — Aspetta dieci giorni e vedrai se non torna il caos tale e quale a prima.

FLORA — E cosa volevi allora che facessero? Una strage?

MORALES (*batte alla porta di sinistra ed entra impettito con una cartella piena di pratiche. E' sempre bonario e sorridente, però molto gerarchico e militaresco*) — Buon giorno, uomo Cotta. Buon giorno, segretaria Flora: c'è tuo padre?

FLORA — Credo di sì.

MORALES (*salutando con un cenno del capo, prosegue, entrando nell'ufficio di Palisierna che sembra assorto dal lavoro*) — Uomo Palisierna.

PALISIERNA (*ha un sobbalzo*) — Ah, sei tu, professore. (*Si alza in piedi con rispetto*).

MORALES — Stavi lavorando?

PALISIERNA — Già.

MORALES — Se no, potevi venire un momento su da me. Con quattro chiacchiere, i nervi si distendono.

PALISIERNA (*come al solito svagato*) — I nervi? I nervi?... Ah, sì. (*Ossequiente*) Volentieri, vengo subito.

MORALES (*bonario*) — No, no, uomo Palisierna, non devi rispondermi così. Se un estraneo ti sentisse potrebbe credere che io... Insomma, ho bisogno di parlarti.

PALISIERNA (*senza alcun entusiasmo*) — Dimmi.

MORALES (*umile e patetico*) — Palisierna, caro conte... Io... io devo chiederti perdono.

PALISIERNA (*sbalordito*) — Perdono?

MORALES — Sì, perdono. Quello che ho fatto, quel pochissimo che ho potuto fare, una ridicola sciocchezza nella speranza di giovarti. Insomma, io non ho pace, te lo giuro, se non mi prometti di dimenticare tutto.

PALISIERNA — Ma io ti sarò sempre grato.

MORALES (*con amarezza*) — Grato. Che malinconica espressione! Quanto più bello, e giusto, e generoso, sarebbe dire, semplicemente, amico. Gratitude presuppone un debito. E l'amicizia non conosce debiti... No, no, tu, caro Palisierna, devi proprio dimenticare tutto... E non guardarmi come un superiore. (*Quasi piangendo*) E' colpa mia, dimmi, è colpa mia se mi hanno messo al tuo posto? Cosa potevo fare?

PALISIERNA (*tardando a capire*) — Al mio posto... Ah, sì... Ma per me è stata una fortuna!

MORALES (*prende Palisierna sotto braccio e lo conduce verso il proprio ufficio*) — Vorrei, Palisierna, che tu sapessi il sentimento profondo, l'affetto, ma dire affetto è poco, che io provo per te... per te... e per tua figlia Flora.

PALISIERNA (*imbarazzato*) — Ma anch'io, anch'io.

MORALES (*cambiando tono*) — Tua figlia! Lo sai che nessuno qui al ministero lo aveva capito che era tua figlia?

PALISIERNA — Lo so, lo so. Ma io ero stufo, non ne potevo più. Menzogne, commedie, sotterfugi... Ma tu, dimmi: potevo far diversamente? Figurati, con quel governo di moralisti, di filisteti, di preti, se si fosse saputo che io avevo una figlia naturale! E impiegata nel mio stesso ufficio! Figurati! Il capo reparto! Il colonnello Palisierna!

MORALES — Non hai bisogno di spiegare. Costretto eri, costrettissimo. E l'avete recitata bene la vostra parte, perdio, se l'avete recitata bene. (*Ridacchia*) A vedervi sempre insieme vi credevamo... (*Ride e fa un gesto per indicare che li credevano amanti*).

PALISIERNA — Come? Come? (*Morales ride e fa di nuovo quel segno. Palisierna sbalordito*) Che io e Flora?... Credevano...

MORALES — Altroché. Tu poi sei un bell'uomo... Quello che si dice una coppia splendida.

PALISIERNA — Ma è mostruoso!

MORALES — Uno solo aveva indovinato.

PALISIERNA — Uno solo?

MORALES — Io... io il solo... E sai perché?

PALISIERNA — Perché?

MORALES — Ma bastava vederla, la signorina Flora, bastava avere occhi per capire che nelle sue

vene... nelle sue piccole graziose vene correva sangue buono, per riconoscere la razza!

PALISIERNA (*come distrattò, guardando in disparte*) — Senti. L'ispezione, tu credi che...

MORALES — E non pensare alla ispezione! Non ti preoccupare... Dovresti essere felice! Il padre di una ragazza simile... Così brava, così seria... così bella...

PALISIERNA — Verrà il ministro Baltazano?

MORALES — Palisierna... (*solenne e commosso*) caro colonnello... ti ho pregato di venire qui dove si sta più tranquilli... Ecco, adesso un certo imbarazzo, vero, non so neppure io come cominciare... (*Estrae la sua scatoletta*) Una caramella? Una chicca?

PALISIERNA — No, no, grazie.

MORALES — Provane una... Vengono dal Consorzio di Stato... Bisogna onestamente convenire che in fatto di caramelle lo Stato ci sa fare. (*Guarda Palisierna sorridendo*) Insomma, caro conte...

PALISIERNA (*che indovina, comincia a preoccuparsi*) — Ma cosa c'è? Qualcosa che non va? Qualche denuncia?

MORALES — Al contrario, al contrario, caro amico... Volevo farti una proposta, una domanda... una domanda forse presuntuosa, vero, forse alquanto audace... eppure io mi lusingo che ti farà un grande piacere...

PALISIERNA — Se io posso...

MORALES — Puoi, puoi, colonnello carissimo. (*Abbassando la voce, estremamente rispettoso*) Vorrei chiederti se tu, Palisierna...

FLORA (*entra d'impeto con un pacco di documenti*) — Domando scusa, ma qui c'è il rapporto per il Comitato del Blocco da firmare.

PALISIERNA (*frettoloso*) — Allora ti lascio, professore.

MORALES — No, no, aspetta un momento. Io volevo...

PALISIERNA — Tu hai da fare, ti lascio, tu hai da fare. (*Si avvia deciso alla porta*).

MORALES (*fa per rincorrerlo*) — Ricordati, ricordati... Una cosa che ti farà piacere. (*Poi siccome Palisierna è uscito senza badargli, torna alla sua scrivania, si siede e guarda Flora con un sorriso eloquente*) E' qui il rapporto?

FLORA — Ci sono due copie da firmare. Il ministro ha già siglato.

MORALES — Bene, bene. (*Firma*) Ecco fatto.

FLORA — Grazie. (*Raccoglie i documenti e fa per uscire*).

MORALES — Segretaria Flora... (*Lei si ferma e si volta*) aspetta... vorrei dirti una cosa.

FLORA (*fingendo di non capire*) — Allora vado a prendere il mio notes.

MORALES — Niente notes. Una cosa privata... Tuo padre...

FLORA (*senza badargli, pavoneggiandosi*) — Le piace questo grembiule? Un modellino nuovo.

MORALES (*grazioso, assumendo l'aria patetica*) — Per quell'amicizia che ci lega e che avvenimenti, vero, hanno così per dire cementato...

FLORA — O invece lei dice che è un po' troppo segnato in vita?

MORALES — Ma no, ma no, segretaria Flora... Piuttosto vorrei che tu influissi su tuo padre per convincerlo che...

FLORA — Ha la testa dura, ha le sue idee.

MORALES — Ma fra le sue idee ce n'è una, vero, che proprio mi dispiace...

FLORA — Politica?

MORALES — No, no! Un'idea che mi mortifica, mi offende.

FLORA — Mio papà?

MORALES — Sì, verso di me, e non lo puoi negare, egli nutre, per dir così, un sentimento... un sentimento che non dovrebbe esistere.

FLORA (*barcamenandosi*) — Oh, papà ti vuol fin troppo bene...

MORALES — Troppo, ecco ciò che volevo dire. Quando lui parla, sembra che per l'emozione stenti a trovare le parole...

FLORA — E' sempre così nervoso.

MORALES — Non trova le parole, si confonde, non vede l'ora di lasciarmi. Perché? Perché? Io non lo so il perché, perché si è messo in mente un'idea sbagliata, sbagliatissima.

FLORA — Uh, è così un caro uomo!...

MORALES — Sì, certo, lo so. Un perfetto gentiluomo direi, se la parola, oggi, ehm ehm... Ma è appunto qui il malinteso... Bene, segretaria Flora, io sono un uomo molto semplice... Io non so fingere... Se c'è una cosa che detesto al mondo è l'ipocrisia... le vie traverse, la simulazione... Te ne sarai accorta, spero.

FLORA — Oh, se me ne sono accorta! (*Gli toglie qualcosa da una spalla, ride*) Avevi una cosa qui sulla giacca...

MORALES — Grazie... Ecco, io non posso ammettere che tuo padre verso di me, insomma... che si senta in debito.

FLORA — In debito con te?

MORALES — Oh, vedi che mi dai ragione! Sono contento. E' assurdo, è assurdo che il conte Palisierna si senta in debito verso il professor Morales... E sai... Flora, perché?

FLORA (*melensa*) — Perché? Io proprio non saprei.

MORALES — Lui pensa, figurati, che se non ci fossi stato io, lo avrebbero mandato via dal ministero. Non è ridicolo?

FLORA — Certo, un po' ridicolo.

MORALES (*leggermente deluso*) — Trovi anche tu, vero? Come se quello che ho fatto non l'avrebbe fatto chiunque! Dopo tutto, che grandi sforzi ho fatto? (*Ride*).

FLORA — Già. Che sforzi hai fatto?

MORALES — Lo vedi che tra noi due ci si intende al volo? Tra noi due, vero, non ci sono per dire così diaframmi, ostacoli, non c'è imbarazzo... Tutto spontaneità, franchezza! Come è bella l'amicizia in questi termini!

FLORA — Oh certo, è bella.

MORALES — Flora, gentile segretaria Flora, ascolta... (*Pressante*) Io ho passato ormai i cinquant'anni...

FLORA — Ma nooo!

MORALES — Eh, si vede, si vede. Al professor Morales lo specchio non dice bugie. Porto gli occhiali, non sono certo bello.

FLORA — Per un uomo!

MORALES — Allora, allora... secondo te sarei, per così dire, sarei passabile?

FLORA — Oh, una povera segretaria come me potrebbe esprimere un giudizio?

MORALES (*recitando la parte dell'uomo amareggiato*) — I tipi come me, lo so, non dicono niente alle donne giovani e belle... Quantità trascurabili... Non mi faccio illusioni, cara Flora, eppure, eppure...

FLORA (*con aria ingenua*) — Oggi hai l'uniforme nuova, professore.

MORALES — Eppure, eppure... Per quanto si vedano le cose come sono, per quanto si possa essere saggi e ragionevoli, c'è un pezzetto di noi, vero, che si comporta a modo suo; e non vuol sentire ragioni, e fa i capricci, e impazzisce, e piccolo com'è turba tutta la carcassa e ci toglie il sonno, e...

FLORA — Oh, professore Morales, io non sono una ragazza colta. Tu parli difficile.

MORALES — Oh, non in questo caso, in questo caso no. E' un discorso così semplice, piano, è un discorso che si ripete da centinaia di migliaia di anni, il discorso più eloquente, più tenero, più bello... Mentre il cervello dice no, un pezzetto di noi, una minima porzione del nostro complicato essere si ribella e impazzisce.

FLORA — Una porzione, professore?

MORALES — Intendimi, gentile Flora, il pezzetto più sensibile della natura umana, il quale soffre e smania... Il cuore!... Questo bizzarro muscolo!

FLORA (*ride*) — Oh, muscolo poi no!

MORALES — Ecco tu ridi, spensierata Flora, lo so, lo so, è ben amara la sorte di un vecchio professore di fronte alla... alla...

FLORA — Oh, professore. (*Togliendosi un altro peluzzo dalla giacca*) Un altro coso...

MORALES — ...di un vecchio e noioso professore, vero, di fronte (*le prende una mano*) ...alla creatura amata...

FLORA (*si ritrae pronta*) — Un uomo come lei... come te, professore, un personaggio, un cannone come te, professore! «Creatura amata!». No, non è bello prendersi gioco di una povera segretaria in soprannumero.

MORALES — Flora, non so neppure io come abbia trovato il coraggio di confessare... Sono anni che qui dentro (*si batte il petto*) ...e non ti avrei parlato, sai, se... se anche tu come tuo padre... Sarebbe stato vile se...

FLORA (*continua a difendersi*) — Professore, non si dice il senso delle proporzioni?... Ecco, il senso delle proporzioni: tu sei in alto, portato al successo. Dal pianterreno la povera segretaria ti vedrà sempre più salire, salire, ih, ih.

MORALES (*insinuante*) — Contessina!

FLORA (*ride*) — Eh, eh, professore, questo è deviazionismo bello e buono.

MORALES — Contessina... ho l'onore...

FLORA (*ride*) — Reazionario... Nemico del popolo!

MORALES — Ho l'onore di chiederti in isposa!

FLORA — Ben detto. (*Ride ancora*) Magnifico! Recitato con tutte le regole del vecchio stile! Ci sapresti fare, professore, con le donne!

MORALES — Ma io... ma io, Flora, non scherzo.

FLORA — Benissimo, bravissimo, il giusto tono, con la dovuta dose di pathos, di desiderio, di tristezza... (*Suona il telefono*).

MORALES (*a stento dominando la sua irritazione*) — Benedetta ragazza, tu hai sempre voglia di scherzare!

FLORA — Tu no, tu no, professore?

MORALES (*rispondendo al telefono*) — Sì, sì, Morales... (*Di colpo la voce si fa ossequiosa*) Sì, sì, certo, subito... Sì, sì... (*Mette giù la cornetta. Prende alcune carte*) Senti, Flora, ancora una parola. (*Entra Elvira senza chiedere permesso*).

ELVIRA — Uomo Morales, il generale ti desidera.

MORALES — Vengo subito. (*A Flora, a bassa voce*) Ricordati: io non scherzavo. (*Esce. Flora ed Elvira si guardano senza dirsi una parola. Poi Flora passa nell'ufficio di Palisierna. Elvira se ne va dalla porta di fondo*).

FLORA (*entrando nell'ufficio di Palisierna*) — Papà! PALISIERNA (*senza alzare gli occhi dalle carte*) — Flora.

- FLORA — Papà! Il tuo Morales! Lo sai che cosa mi ha chiesto Morales?
- PALISIERNA (*seguendo un suo pensiero*) — Flora, non sono tranquillo.
- FLORA — Per quello che mi ha chiesto Morales? Te l'ha detto?
- PALISIERNA — Questa storia dell'ispezione non mi piace...
- FLORA — Mi ha chiesto di sposarlo, quello scemo.
- PALISIERNA — Verrà il ministro, il generale Baltazano. (*Sottovoce*) Dicono che ne abbia accoppiati centinaia personalmente lui.
- FLORA — Morales mi ha chiesto di sposarlo.
- PALISIERNA (*finalmente realizzando*) — Chi?
- FLORA (*paziente*) — Morales. Cerco di parlarti di Morales.
- PALISIERNA — Morales cosa? Scusami ma oggi sono un po' via con la testa.
- FLORA — Mi ha fatto una dichiarazione in piena regola. Adesso si presenterà a te, secondo le buone vecchie regole, a chiederti la mano di tua figlia.
- PALISIERNA (*sempre lento di riflessi*) — Morales?
- FLORA — Ma sì, Morales.
- PALISIERNA — Ti vuol sposare il professor Morales?
- FLORA — Dice.
- PALISIERNA (*dopo un silenzio*) — Gli ha dato di volta il cervello?
- FLORA (*consolata*) — Credi?
- PALISIERNA — E' impazzito. Quell'uomo sposarti? Sei sicura di aver capito bene?
- FLORA (*strascicando le parole, come se fosse annoiata*) — Papà, ma il professor Morales è un brav'uomo, no?
- PALISIERNA — Sì... Certo... ma da questo... se si dovessero sposare tutti i bravi uomini.
- FLORA — E' un uomo colto, no?
- PALISIERNA — E chi lo nega?
- FLORA — Fisicamente è ancora ben portante... Fisicamente non può dispiacere...
- PALISIERNA (*vivamente*) — Ma tu hai ventinove anni!...
- FLORA (*più che mai placida*) — E poi... E poi è così buono... Perché dovremo disgustarlo?
- PALISIERNA (*sbalordito*) — Sul serio tu lo sposeresti?
- FLORA (*un po' impazientita*) — Oh, papà... Tu sei nobile, tu sei un ufficiale, tu eri anarchico, e adesso ci sarà l'ispezione... ce n'è d'avanzo per farti sbattere di volata in un campo di concentramento.
- PALISIERNA — E che significa?
- FLORA — Diciamogli di sì, intanto, poi cercherò di guadagnare tempo.
- PALISIERNA — Dirgli che ti dò in moglie a lui?
- FLORA (*assentendo*) — Mmm... Mm...!
- PALISIERNA — Vendendoti a quell'uomo?
- FLORA — Ah, che parole grosse... Siamo nelle sue mani, no?
- PALISIERNA (*commosso*) — Flora, sei una gran brava figliola... (*Silenzio*) Ma io non posso...
- FLORA — Forse che siamo liberi? Schiavo te, schiava io, siamo tutti schiavi.
- PALISIERNA — La schiena, qui al ministero, dai e dai, in tanti anni, forse è diventata un poco curva, è vero. Un pezzettino di osso ci è rimasto però, un miserabile pezzettino di osso, (*grida*) un povero residuo di quello che fu un giorno il conte Palisierna! E su questo ossicino ci sta scritto: «No!».
- FLORA — E l'ispezione?
- PALISIERNA — Morales. (*Incerto*) Io penso proprio che sia un brav'uomo. Non ci farà del male.
- FLORA — Io sarò una ragazza scema. Ma anche tu... Sei di una ingenuità che fa paura.
- PALISIERNA (*eccitandosi*) — Anche se fosse cento volte più potente e più carogna, la mia risposta sarebbe sempre: No! No! No!
- MORALES (*si affaccia sorridendo*) — No! No! No! Il vecchio uomo d'armi si è improvvisamente risvegliato! No! No! No! Ma contro chi tanto feroce? Contro chi? (*Fa segno a Palisierna di tacere*) Sss... Non voglio saper niente... per carità!... Non c'è niente di più noioso dei segreti... Il professor Morales avrà molti difetti ma non ha mai capito, vero, il gusto di sapere i fatti altrui.
- PALISIERNA (*imbarazzato*) — Si parlava, si discuteva di... Ma hai bisogno di me, professore?
- MORALES — Ah, niente, se eri libero...
- PALISIERNA — Subito. Vengo.
- MORALES (*a Flora, con un soave sorriso*) — Con permesso, contessina. (*Prende sottobraccio Palisierna e lo conduce nel suo ufficio. Mentre salgono gli scalini*) Ecco, vedi, Palisierna, questi gradini li farò levare.
- PALISIERNA — Certo, è un disturbo...
- MORALES — Non è per questo. Ma trovo che sarebbe più democratico, così per dire, lavorare tutti allo stesso piano, eh, eh... (*Ridacchia*).
- PALISIERNA — Ma non tutti la pensano allo stesso modo. Tu sei troppo modesto, professore.
- MORALES — Siediti. Così posso parlarti meglio.
- PALISIERNA — Un affare complicato?
- MORALES — Semplicissimo, estremamente semplice. Una cosa, eh, sì, abbastanza importante, eppure semplicissima... Io mi lusingo che ti farà piacere.
- PALISIERNA (*con la solita distrazione*) — Semplice, dici?

MORALES — Palisierna, ascoltami. Il professor Morales ha l'onore di chiederti...

PALISIERNA — Ti ascolto.

MORALES (*un po' spazientito*) — Il professor Morales ha l'onore di chiederti la mano di tua figlia Flora.

PALISIERNA (*assorto, ripete tra sé, assentendo*) — La mano di mia figlia Flora... Sì, sì. (*Realizza e si scuote*) Tu, professor Morales? Ma è magnifico, un grande onore, un insperato onore! Ti sei degnato. Sono prezioso. Gratitudine nostra. (*Si alza e gli si fa incontro commosso estremamente*).

MORALES — Oh, con tutta la mia anima, questo sì... e posso, posso sperare?

PALISIERNA — Sarebbe stato così bello!

MORALES — Sarebbe stato?

PALISIERNA — E' un dolore. Grande amarezza, non poter accogliere tra le braccia, come figlio, il mio benefattore! Crudeli circostanze.

MORALES (*ansioso*) — Qualche impedimento? Dimmi, ti prego, dimmi!

PALISIERNA — Mia figlia Flora... è fidanzata.

MORALES (*con fatica sostenendo il colpo*) — Fidanzata? E con chi?

PALISIERNA — Fidanzata... Già... con... con...

MORALES (*cambiando repentinamente tono*) — Non importa, non importa, non importa, io stupido, io presuntuoso!

PALISIERNA — Fidanzata con Cotta...

MORALES — Io presuntuoso; bene mi sta, dovevo immaginarlo, non levare gli sguardi così in alto, ben mi sta... Perdonami, anzi, caro Palisierna. Perdona se il vecchio professor Morales per un istante ha potuto dimenticare la sua età, la sua origine sociale...

PALISIERNA — Che? Che? Ti sei degnato, ti sei!

MORALES — ...Se ha dimenticato, diciamo pure le distanze, e se si è potuto illudere... E' giusto, è giusto, questo dolore me lo merito... L'amore è retaggio della gioventù. Via, via il vecchio orso dal profumato fiore.

PALISIERNA — Morales non parlare così...

MORALES (*insistendo*) — Mi perdonerai, Palisierna? Il gran signore che è in te saprà capire e compatire?

PALISIERNA — Oh, caro Morales.

MORALES — ...Vorrà, vorrà, nonostante la sua grottesca presunzione, conservargli la benevolenza, considerarlo sempre tra i più fedeli intimi amici...

PALISIERNA — Fedeli intimi amici?

MORALES — ...E concedere al vecchio professore... No, Palisierna, non puoi dirmi di no... Non puoi negarmi l'onore di far da testimone alle nozze di tua figlia!

PALISIERNA — Oh, Morales! (*Lo abbraccia*) Con grande gioia, nobile amico. E grazie! Grazie!

MORALES (*quasi stesse per piangere si nasconde la faccia tra le mani*) — Va', va', Palisierna, ora lasciami... E perdonami! (*Palisierna in punta di piedi si ritira. Morales, appena l'altro è uscito, alza la testa, con una grinta dura e maligna*) Non vi degnate eh, maledetti aristocratici, tu e quella puttanella di tua figlia?...

PALISIERNA (*rientra nel suo ufficio di ottimo umore*) — Benissimo, benissimo...

FLORA — Ti ha fatto la domanda?

PALISIERNA — Quale domanda? Quale domanda?

FLORA — Ti ha chiesto di sposarmi?

PALISIERNA (*riavendosi*) — Ah sì, già... tutto sistemato!

FLORA — Come?

PALISIERNA — Gli ho detto che sei già fidanzata.

FLORA — Io fidanzata? E con chi?

PALISIERNA — Con Cotta.

FLORA — E lui?

PALISIERNA — Lui l'ha presa con spirito. Ha chiesto di farti da testimone.

FLORA — Non ci credo.

PALISIERNA — Te l'ho detto che non lo conosci. E' un ottimo uomo, un vero amico. Poveraccio.

FLORA — Sarà!

PALISIERNA — Lo sai che quasi piangeva?

Nell'ufficio di Morales

(*Morales è seduto immobile, la faccia contratta in un'espressione di odio*).

SISTO (*l'usciera, entra. Immediatamente Morales cambia faccia*) — La posta della sera.

MORALES (*indifferente*) — Niente di nuovo?

SISTO — Si aspetta l'ispezione.

MORALES — Anche tu l'aspetti?

SISTO — L'ispezione non conosce gradi, è un mostro cieco che inghiotte tutto dalla cima alle radici, dal capo all'ultimo facchino.

MORALES — Be', caro Sisto, non sarai certo tu...

SISTO — Liquidato in partenza. Lei invece, professore...

MORALES — Sei distratto, usciere Sisto.

SISTO — Lei certo non ha da aver pensieri. Io invece...

MORALES — Sei distratto, ripeto. Il « lei » è defunto.

SISTO (*ostentando disinvoltura*) — Il lei, il tu, il lei! Io non mi riesco ad abituare! E ormai...

MORALES — Ormai perché?

SISTO — Sarò epurato. Sei anni di servizio nell'anticamera di Sua Maestà sono un peso eccessivo

temo, con questi chiari di luna. E benemerenze rivoluzionarie, zero. E poi come sarà questa ispezione, ci interrogheranno uno per uno? Una specie di esame?

MORALES — Io non capisco perché bisogna raffigurarsi gli eroi della rivoluzione come dei sadici tiranni smaniosi soltanto di punire! Non sono tigri, dopo tutto. Il generale Baltazano poi è un uomo di gran cuore, sincero amico del popolo.

SISTO — A me, già me la sento, mi caceranno fuori a calci nel sedere.

MORALES — Tu lo ami il popolo, usiere Sisto? Io sì, io sì, ma non abbastanza. Gli egoismi antichi, tramandati di generazione in generazione, spesso riaffiorano. Certe sere, siamo perfino tentati, eh, eh, di credere ancora in Dio, questa assurda favola.

SISTO — Io per me, sa, io ci credo. E non mi vergogno di dirlo apertamente.

MORALES — La luce del giorno si farà anche per te.

SISTO — Lei dice che ci interrogheranno?

MORALES — Non credo. Non ce n'è bisogno. Esistono dei metodi ben più semplici e sicuri per sondare gli animi. Per esempio c'è un vecchio comodo sistema praticamente infallibile. Da bambini ce lo facevano anche a scuola. Un sistema, un sistemino.

SISTO — Il siero della verità?

MORALES — La maestra ci diceva: «Attenti oggi, bambini, perché il mago ha buttato la sua polvere. Oggi se uno cerca di dire una bugia, la lingua gli si attorciglia, non riesce più a parlare»... E così infatti succedeva...

SISTO — Bambini suggestionabili, direi...

MORALES — Chi non è suggestionabile? Dall'età di due anni in questo mondo siamo tutti nevrastenici...

SISTO — E tu pensi, professore, che il sistema funzionerebbe anche qui al ministero? Con certe pelli che ci sono!

MORALES — Molto meglio, molto meglio! Qui si vive nella paura e i nervi sono sempre tesi... Poi ricordati: la suggestione è la più potente forza che domini il mondo... Dopo la vigliaccheria si intende...

SISTO — E allora, secondo te, professore, il generale Baltazano dovrebbe far sapere che il mago ha gettato la sua polverina?

MORALES — Non il mago. (Ride) Ci vorrebbe qualche cosa di più raffinato. La retorica rivoluzionaria ha un così ricco repertorio che l'imbarazzo è nella scelta!

SISTO — E tu dici che uno in colpa si tradirebbe subito?

MORALES — Garantito.

SISTO — Come idea, certo, è spiritosa.

MORALES — Ah, c'è da divertirsi!

SISTO — E' bello. E' geniale. Giuro che se conoscessi qualcuno in alto loco...

MORALES — Conosci anche il latino?

SISTO — Glielo farei sapere il tuo sistema.

MORALES — Pensi?

SISTO (*divertito all'idea di quello che succederebbe*) — E tu dici che... non sono più capaci di parlare? (Ride).

MORALES — Assolutamente.

SISTO — Bellissimo. Geniale! Con permesso... (Esce).

MORALES — Corri, corri, piccola spia, a fare il tuo lavoro!

PARTE QUARTA

(*La scena è uguale della precedente. Solo che nei tre uffici si sono accumulate molte più pratiche nelle scansie e sulle scrivanie. Morales, Palisierna e Cotta sono ai loro posti. Morales cantarella soddisfatto. Si odono dei passi che si avvicinano.*)

BALTAZANO (*vestito da semplice funzionario si affaccia. Con voce rude*) — Scusa, ho sbagliato.

MORALES — Prego, prego. Chi cerchi?

BALTAZANO — Cercavo, cercavo... Il capo del cerimoniale. (Ridacchia) Sono Pilatus, della segreteria politica.

MORALES (*molto formale*) — Io, Morales, terzo reparto. Vieni, accomodati.

BALTAZANO (*entrando e guardandosi intorno*) — Demonio, ce ne avete qui di scartoffie!

MORALES — La battaglia dell'uomo disarmato contro la carta scritta, questa è la vita.

BALTAZANO — Filosofo?

MORALES — Cinquantenne, è tutto qui. (Baltazano si siede sulla sedia quasi di schianto. Sembra assopirsi) Voi della segreteria politica, l'avete già avuta l'ispezione?

BALTAZANO — Qualcosa... qualcosa del genere c'è stato.

MORALES — E' venuto il generale Baltazano?

BALTAZANO — Quel pendaglio da forca.

MORALES (*imperterrito*) — Uomo di fegato.

BALTAZANO — Brigante.

MORALES — Bel soldato.

BALTAZANO (*ammiccando*) — Conformista? O semplicemente non ti fidi?

MORALES — Peggio, forse. La penso così.

BALTAZANO — Perbacco, interessante. Lo conosci?

MORALES — Chi? Baltazano?

BALTAZANO — Baltazano.

MORALES — Non l'ho mai visto. Però credo di

conoscerlo. La vita, la esperienza, l'età, vero, mi hanno conferito un sesto senso. Non l'ho mai visto ma lo saprei riconoscere fra cento.

BALTAZANO — Ah, così? (*Morales ride*) E come faresti a riconoscerlo? Dalle fotografie? Sta' attento. I suoi famosi baffi non li ha più. Se li è tagliati in questi giorni.

MORALES — Oh, non i baffi, neanche la faccia. Tutto insieme. (*Vedendo che Baltazano si volta di scatto e si guarda alle spalle*) Cerchi qualcosa?

BALTAZANO — No, no, guardavo... Lo riconosceresti?

MORALES — Subito.

BALTAZANO — Ma da che cosa?

MORALES — Intendo, deve essere un bell'uomo, lo dicono tutti; un tipo, un carattere.

BALTAZANO — Una macchietta?

MORALES (*senza raccogliere*) — Quelli che hanno una vita così straordinaria, avventurosa, eroica, ne portano in qualche modo l'impronta. Una specie di luce interiore che li distingue da tutti gli altri uomini.

BALTAZANO — E da questa luce riconosceresti Baltazano? (*Ride*).

MORALES — Non solo. Io ragiono e dico: se l'uomo è riuscito a fare imprese così formidabili, se ha portato alla vittoria i suoi reparti, se è adorato dal popolo che in queste cose difficilmente sbaglia, è segno che questo Baltazano, come tutti i grandi capi, ha un suo influsso magnetico; e in questi casi io immediatamente avverto lo sprigionamento, eh, eh, di una insolita energia, quasi una tensione elettrica...

BALTAZANO — Davvero? Interessante.

MORALES — Anche a distanza di quindici, perfino di venti metri, nei casi più notevoli...

BALTAZANO — Ma adesso, per esempio, quando sono entrato io, non avrai sentito niente, immagino. Io non sprigiono, eh?

MORALES — Mi metti in imbarazzo.

BALTAZANO — Niente sprigionamento da uno qualunque come me?

MORALES — Eh, chissà, chissà...

BALTAZANO — Ho il sospetto che tu... che tu...

MORALES (*suggerendo*) — Morales.

BALTAZANO — ...Che tu Morales sia furbo, che tu la sappia lunga.

MORALES (*con profondo stupore*) — Iooo?

BALTAZANO — E poi quali altri connotati dovrebbe avere questo Baltazano?

MORALES — E poi... Io ragiono... un uomo della sua attività, che non si concede mai un riposo, sempre in giro, sempre alla breccia... (*Baltazano si addormenta. Morales, cantarellando*) Sempre in

giro, sempre alla breccia... (*Vedendo che Baltazano ha aperto un occhio*) Un uomo che si prodiga come il generale Baltazano fatalmente... avrebbe sonno...

BALTAZANO — Sei... sei un fine psicologo: se fosse per il sonno allora io... (*Sbadiglia*).

MORALES (*cambiando tono, si mette sull'attenti, rispettoso*) — Fin da quando sei entrato, generale, benché non ti avessi visto mai ho capito che eri tu...

BALTAZANO — Appena sono entrato?

MORALES — Prima ancora. Tu eri ancora in corridoio, io non sentivo neanche il tuo passo, eppure già ho sentito come un'onda, una tensione insolita, un fluido... (*Baltazano si volta di scatto guardandosi alle spalle, preoccupato*) Cerchi qualcosa, generale?

BALTAZANO (*seccato*) — Niente, niente... E gli altri?

MORALES — Gli altri del mio reparto? Li vuole conoscere? Li chiamo subito. (*Mentre Baltazano inquieto si guarda ancora alle spalle, Morales suona vari campanelli che echeggiano negli altri uffici. Palisierna, Cotta, Flora, e poi Elvira e anche Sisto accorrono. Via via, Morales li presenta*). Sua Eccellenza il generale Baltazano ci ha onorato di una visita... Il primo consigliere Palisierna... il primo consigliere Cotta, Flora Palisierna, segretaria, Elvira, archivista, l'usciera Sisto... non manca più nessuno, se non sbaglio...

BALTAZANO (*a queste presentazioni fa distratti segni di assenso, sbadiglia, poi con fatica si alza in piedi, batte le mani e subito entra, vestito da funzionario, il congiurato del primo atto, il quale gli si mette al fianco; poi estrae un pacchetto di sigarette. Morales e Sisto si precipitano a gara per accenderla, lui mostra di non accorgersene e accende con un proprio accendisigaro*) — Bene, ho piacere di conoscermi... (*Il congiurato gli sussurra qualcosa in un orecchio*) Ecco, è bene avvertirti che non sono qui nella veste di ministro... questa è una ispezione... Le ispezioni sono un espediente non conforme allo spirito ehm, ehm... allo spirito dei morzi, se mi spiego... Di ispezioni, forse vi interesserà saperlo, non se ne faranno più... Di ispezioni non ce n'è più bisogno... Se c'è qualcosa che non va, verrà da solo a galla... Niente più ispezioni. (*Si addormenta. Tutti tranne il congiurato fanno per ritirarsi in punta di piedi. Baltazano, risvegliandosi*) E neppure interrogatori simili... Finiti completamente, (*sbadiglia*) eliminati questi vecchi odiosi metodi da inquisizione! Finiti! (*Fa per addormentarsi, gli altri subito accennano a ritirarsi, ma lui in quel momento si risveglia e quelli perciò rifanno facce e gesti di circostanza*) E perché tu, caro Marinos...

MORALES (*correggendolo*) — Morales, prego.

BALTAZANO — Tu, caro Morales, forse non lo sai perché.

MORALES — Forse tali misure, vero, tali controlli, nel nuovo, ehm, diremo nel nuovo clima si sono rivelati... rivelati inutili.

BALTAZANO (*rianimandosi*) — Inutili. Preciso. C'è forse bisogno di sguinzagliare i cani dietro alla lepre, se la lepre viene spontaneamente al cacciatore? C'è bisogno di scavare il pozzo se dalla terra sgorga la sorgente? (*Sospensione*) No. (*Silenzio*) E c'è bisogno di smascherare i nemici del popolo se i nemici del popolo si tolgono le maschere da soli? (*Profeticamente*) La potenza della rivoluzione ch'è nell'aria stessa toglie il respiro a questi rettili. All'improvviso, traditi da se stessi, perdono il controllo, si smarriscono, non riescono più a esprimersi, balbettano. A un tratto i perfidi nemici della democrazia perdono la favella! È un fenomeno scientificamente dimostrato... (*Silenzio*) Come dunque identificare, se ci sono, queste serpi? Basta ascoltarli. La lingua gli si inceppa. Le parole sulle loro labbra si ingarbugliano. Tanta venerazione incute la maestà del nuovo ordine anche in coloro che lo aborriscono.

MORALES (*approvando entusiasticamente*) — Meraviglioso.

BALTAZANO (*il congiurato gli sussurra qualche parola all'orecchio*) — E talora, talora il reprobato, smarrito, non riesce più a fermarsi, incomprensibili parole gli si rovesciano fuori dalla bocca... ehm, ehm, ciò che nei casi più gravi...

MORALES — Magnifico!

BALTAZANO — Perciò, amici miei, sgombrato da ogni timore il vostro animo, voi, fedeli servitori della causa... O forse qualcuno di voi è preoccupato? L'impossibilità materiale... (*Si volta di scatto guardandosi alle spalle. Poi guarda i presenti. Minaccioso*) Che avete da fissarmi in questo modo? Forse perché mi son voltato?

MORALES — No, assolutamente.

BALTAZANO (*accre*) — Lo so, lo so quello che si racconta sul mio conto. (*Ride sforzato*) Il sanguinario assalito dai rimorsi. I fantasmi delle vittime che lo perseguitano... e lui ha paura. (*Ride*) Non è questo che si racconta in giro? Imbecilli! Ma se ci fossero, questi fantasmi si vedrebbero, direi. (*Rivolto a Flora*) Dove sono? Tu, per esempio, bella figliola... tu li vedi?

FLORA (*ridendo*) — Io? Io no, se Dio vuole!

BALTAZANO — E lascia stare Dio che è una fandonia dello stesso genere... Se io mi son voltato (*si va nuovamente alterando*) se mi son voltato,

e fatelo pur sapere in giro, è per la ragione semplicissima che io non (*quasi urlando*) che io non voglio gente che mi giri alle spalle mentre parlo!

FLORA (*scherzosa*) — Ma non c'era anima viva!

MORALES — Taci, segretaria Flora. Tu non hai capito ciò che intende dire il generale...

BALTAZANO (*calmandosi*) — Giusto, caro... caro Carones.

MORALES (*correggendo*) — Morales, prego.

BALTAZANO — Caro Morales, sì, sì. (*Ferma e osserva i presenti*) Be', e adesso che avete da guardare in questo modo? Perché state là come tante mutrie? Perché nessuno parla? (*Ridacchia*) Perché nessuno ha voglia di parlare? Tu, per esempio, Ximenes...

MORALES (*sorridendo rettificando*) — Morales.

BALTAZANO — Ecco, Morales, non mi hai ancora detto ciò che fanno questi bravi funzionari, quelle graziose segretarie.

MORALES (*in tono didascalico, sorridendo*) — Questo è il terzo... reparto, vero? tr... tr... tradizionalmente (*balbettando sempre più*) cch... cch... così chiamato ssc... bat... gu gu... i principali ciuc ciuc... caca... spa spa... gegè... gegè... general sc... imprinc... imprinci... pro... pros... me me (*Tutti lo guardano esterrefatti, lui gesticolando annaspando nell'aria*) ...bobobo pff... pfff... (*Si ferma, si guarda intorno, ammicca, sorride, infine scoppia in una grande risata. Poi, rivolto ai colleghi, parlando velocemente e con assoluta padronanza*) Ci siete cascati, amici miei, è stato o non è stato un bello scherzo? Dite, dite: mi avete visto liquidato, amici miei? Eh, ci siete cascati in pieno!

BALTAZANO (*ride di gusto*) — Porco diavolo, mi sei piaciuto, caro... caro Alvarez...

MORALES (*rettificando*) — Morales. (*Ride ancora un poco, si ferma di colpo, poi rivolto a Cotta*) Cotta, dimmi la verità, tu hai creduto che...?

COTTA — Figurati. Come se non ti conoscessi.

MORALES (*a Palisierna*) — E tu?

PALISIERNA (*incerto*) — No, no. Io... assolutamente no. (*Tutti lo guardano*).

MORALES — Neanche un istante?

PALISIERNA — Tititi, tidic... tidic... titidinò.

BALTAZANO (*interessato*) — Aha! Sarebbe un altro scherzo? Palisierna, anche tu vuoi divertirti?... Non rispondi?

PALISIERNA — Ancac... buc... an... anch'io sc... sc...

BALTAZANO (*irritato*) — Basta! (*Pausa di silenzio*) Mi hanno detto che una volta tu, Palisierna, ti facevi chiamare conte. E' vero?

PALISIERNA — Non... io mama... mimimi... fac... (*Preso da una incoercibile frenesia verbale*) impa-

padoc... tutrà, tutrà benzi rap rap (*smarrito boccheggia*) bb... bebè, mofi bebebe...

FLORA — Papà, papà, che scherzi stupidi!

PALISIERNA (*a voce più alta*) — Susu ficò ionon terampirocìpoca.

BALTAZANO (*si alza*) — Per caso, ti confessi?

FLORA — Papà, adesso basta!

PALISIERNA — Violen tremblan travà decifestal madò madò (*Non riesce più a trattenersi; di seguito*) porcamicanasta pracètòcètòcètò purrè puurèè...

BALTAZANO — Sentitelo, sentite! (*Arretra, quasi spaventato, verso la porta*).

PALISIERNA — Cestonà laissa maticona deli deli rovi natol giògìò... (*Alza le mani come chiedendo aiuto, si affloscia sulla sedia di Morales nascondendo la faccia tra le mani*) mobon giu giu premil premil latron latron bobòbobò.

BALTAZANO — Traditore! E' un traditore!

PARTE QUINTA

(*La scena rappresenta un salone per ricevimenti del palazzo del Governo. Architettura pomposa e retorica. Un immenso ritratto, alquanto spettrale, del grande morzo. A destra un tendaggio. Sul fondale dipinta una folla di invitati, donne in abiti da sera, uomini in uniforme. Questo fondale, o velario, si trasformerà ad un certo punto in una gradinata di tribunale tipo sala anatomica col primo banco occupato dai giudici popolari e gli altri da spettatori di aspetto fantomatico [capricci di Goya]. Qua e là poltroncine e sedie. Una poltrona più grande in evidenza. Le uniformi degli uomini molto semplici, tranne quelle militari che non dovranno però avere nulla di operettistico. Quando si apre il sipario già diversa gente si trova nella sala, riuniti in vari gruppetti, con l'aria animata che precede le feste. Dalla porta sinistra entrano via via altri invitati*).

IL PRIMO INVITATO (*entra e saluta un conoscente*) — Buonasera, uomo Max.

IL SECONDO INVITATO — Buonasera, uomo Calogero.

IL PRIMO INVITATO — Grande serata! Il tempo fuori è splendido. Primavera trionfa. Ci sarà musica, penso. Dicono che scorrerà champagne a fiumi. Come negli antichi tempi...

IL SECONDO INVITATO (*sul chi vive*) — Rimpiangi tu, per caso?

IL PRIMO INVITATO (*corre ai ripari*) — Era un riferimento, il mio, un riferimento a puro scopo descrittivo. Che cosa si potrebbe rimpiangere in una serata come questa? (*Si guarda intorno*) E che splendida sala!

IL SECONDO INVITATO — Un esempio insigne della nuova arte di Stato!

IL PRIMO INVITATO — Stupenda!

IL TERZO INVITATO (*entra e saluta i conoscenti*) — Buonasera, uomo Calogero. Buonasera, uomo Max. IL PRIMO E IL SECONDO INVITATO — Buonasera, uomo Tamburini.

IL TERZO INVITATO — Una serata straordinaria, a quanto pare. Tutto stellato, fuori. Fa quasi caldo. Ci saranno musica e buffet, immagino. Forse champagne. Come... come...

IL SECONDO INVITATO — Come negli antichi tempi?

IL TERZO INVITATO — Non intendevo dire questo, uomo, noi abbiamo per la verità l'invidiabile fortuna di vivere in un'epoca che non lascia rimpiangere il passato. Che cosa mai potremmo ricordare con rimpianto?

IL SECONDO INVITATO — Già. Che cosa? Solo i nemici del popolo rimpiangono.

IL TERZO INVITATO — Rimpiangere, un verbo odioso. I reazionari rimpiangono. Che nausea.

IL SECONDO INVITATO — Vorrai dire «rimpiangevano».

IL TERZO INVITATO — Già, appunto, rimpiangevano. E che salone! Che meravigliosa architettura!

MORALES (*entra con un sorriso radioso, dosando i saluti a seconda dell'importanza dei personaggi*) — Buonasera, caro uomo Max, buonasera, uomo Calogero, buonasera...

GLI INVITATI — Buonasera, professore...

MORALES — Magnifica sera, deliziosa serata, vero? (*Gli altri sogghignano*) Stelle, giardini profumati, luci, musiche, champagne probabilmente, dame, vero, dame, e fanciulle affascinanti. Mirabile spettacolo! Che ricorda, ehm ehm (*gli invitati intorno ridacchiano*) eh, sì, lo si può dire apertamente, uno spettacolo che ricorda... che ricorda certi sogni, vero? (*Sorride compiaciuto*).

SALLUSTIO (*si fa avanti; è il capo del cerimoniale, zoppo e sciancato*) — Eh, eh, tu, professor Morales, tu sei un uomo sottile nell'apparente ingenuità... Tu, professore, sei un diplomatico.

MORALES (*candido*) — Perché? Non credo proprio di aver attitudini. L'arte diplomatica richiede un certo grado di simulazione e io invece, purtroppo...

SALLUSTIO (*ridendo*) — Ah, è vero, è vero...

VOCI — Verrà, sì, sì, la festa è in suo onore... Sì, sì, certo che verrà... Il destino volesse... Siamo ben fortunati. Ma sei sicuro? Chi te l'ha detto... Sicurissimo... Assolutamente... Garantito che verrà.

MORALES — Chi?

SALLUSTIO — Il grande morzo.

MORALES (*simulando lieto stupore*) — Qui?

SALLUSTIO — Certo.

MORALES — Qui alla festa?

SALLUSTIO — Qui alla festa, sì.

MORALES — Sul serio?

SALLUSTIO — E' in suo onore che Baltazano dà la festa.

MORALES — E verrà, dici?

SALLUSTIO — Qui, certo.

MORALES — Il grande morzo, il primo, il capo nostro amatissimo?

SALLUSTIO — Lui.

MORALES — E lo vedremo?

SALLUSTIO — Eh, spero bene.

VOCI — Verrà, sì, sì, la festa è in onore suo... Sì, certo che verrà... Il destino volesse... Ma sei sicuro? Sicurissimo?

MORALES — Lo vedremo come io vedo te in questo momento?

SALLUSTIO — Oh, non facciamo paragoni, ti prego, professore.

MORALES — Volevo dire: così vicino da poterlo toccare?

SALLUSTIO — Sì.

MORALES — Ma è magnifico!

SALLUSTIO (*vagamente stomacato*) — Eh, sì.

MORALES — Ma è formidabile!

SALLUSTIO — Proprio. (*Palisierna si affaccia alla porta accompagnato da Flora. Morales gli si fa incontro sorridendo*).

MORALES — Oh, ecco qui il caro uomo Palisierna, la incantevole segretaria Flora, sua figlia. (*Sottovoce*) Che toilette! Complimenti, complimentissimi! (*Presentando*) L'impareggiabile uomo Sallustio, capo del cerimoniale...

SALLUSTIO — Detto Sallustio, il gobbo.

MORALES — Oh, tu sei troppo di spirito...

PALISIERNA — Buonasera, enchanté, veramente...

VOCI (*come rapida litania ritmica*) — Verrà, verrà, sì, sì, la festa è in onore suo, che bellezza, che fortuna, sì, sì, verrà. Sì, certo che verrà.

MORALES (*con esagerata eccitazione a Palisierna*) — Hai sentito? Hai sentito, segretaria Flora?

PALISIERNA — Cosa?

MORALES — La grande notizia!

PALISIERNA (*allarmato*) — Che notizia?

MORALES — Pare che venga.

SALLUSTIO — Ma se ti dico che è sicuro...

PALISIERNA — Che venga chi?

MORALES — Il primo. Il grande morzo.

PALISIERNA (*con stentato entusiasmo*) — Qui stasera?

MORALES (*pensa*) — Tra poco lo vedremo, non sei contento?

PALISIERNA (*con vaga sfumatura ironica*) — Ah, contentissimo! (*Si guarda intorno con inquietudine*).

FLORA — Professore, ti piace il mio vestito? (*Si gira su se stessa*).

MORALES — Già ammirato, gentile segretaria... E tuo padre si è convinto? Si è persuaso che avevo ragione io, che non è successo niente, che era tutto uno scherzo del generale Baltazano? Diamine, a tutti può capitare per l'emozione di perdere il filo del discorso.

FLORA — Oh, il filo tu non lo perdi, professore.

MORALES — Hai visto che tutto si è risolto per il meglio? Del nostro ministero siamo pochissimi ad avere avuto l'invito per stasera. La faccenda, se mai c'è stata una faccenda, è completamente sistemata.

SALLUSTIO — Mi compiacchio!

PALISIERNA (*a Sallustio*) — Ne avevi sentito parlare?

SALLUSTIO — Qualche voce... chiacchiere... pettegolezzi...

PALISIERNA — E che dicevano?

SALLUSTIO (*minimizzando*) — Niente... Sciocchezze... che un funzionario mentre parlava al generale Baltazano, sì, insomma... aveva smarrito la favella.

MORALES — Non ci pensare, caro Palisierna, non c'è più ombra di dubbio, l'invito stesso di stasera è la più bella prova. La nostra graziosa segretaria Flora tra poco sarà la regina delle danze.

FLORA (*smorfiosa*) — Uh, non so se stasera ballerò.

SALLUSTIO (*approvando*) — Infatti. Sembra che non ci siano danze, questa sera. Al primo non piacciono le danze.

MORALES — Niente danze?

SALLUSTIO — No.

MORALES — Se viene il primo, il capo amatissimo, vero, non mancherà un trattenimento, tuttavia.

SALLUSTIO (*soghignando*) — Si presume. Dicono cose eccezionali.

PALISIERNA — Un concerto?

SALLUSTIO — Non so, non direi, però, un concerto.

FLORA — Un film?

SALLUSTIO — Non so. Però non credo che sia un film. Eh, eh, i grandi... I grandi che stanno in alto, a vertiginose altezze sopra di noi mortali... i grandi hanno i loro gusti, eh, eh, le loro propensioni... Non credo che il grande morzo abbia un debole per i concerti... e nemmeno per i film... (*Sottovoce*) Anzi, ho sentito dire che li aborra.

MORALES — E che cosa gli piace?

SALLUSTIO — Ma, non so... non vorrei sbagliarmi... posso prendere una cantonata... in queste cose non si può mai essere sicuri... rapido è il pensiero nella testa dei grandi più che nelle nostre... anche i loro desideri passano da un oggetto all'altro con celerità straordinaria, cosicché ogni previsione è incerta...

Però io scommetterei... eh, il generale Baltazano sa ricevere!

FLORA — E che cosa sarebbe?

SALLUSTIO (*confidenziale e furbesco*) — Secondo me... il grande morzo questa sera al generale Baltazano offrirà un magnifico processo.

PALISIERNA — Un processo? Come, un processo?

MORALES (*con accentuato candore*) — Un processo qui, stasera?

SALLUSTIO — Che cosa c'è di straordinario? Il primo, il grande morzo, lo sanno tutti che i processi sono la sua passione.

MORALES (*sempre ingenuo*) — Ma è una festa, questa sera...

SALLUSTIO — Quale più grande festa, per il capo, di un processo?

MORALES — Allora è una commedia, una rappresentazione, un dramma giallo recitato da attori.

SALLUSTIO — Attori, certo. Ma veri. Reciteranno la parte con assoluta perfezione artistica, senza suggeritore. (*Ride*) Non sbaglieranno una parola! È tutto per una sola recita!

FLORA (*senza perdere la sua aria divagata*) — Come la vita, tu vuoi dire?

SALLUSTIO — Brava, come la vita... un tempo, ai grandi della terra, per omaggio, si offrivano spettacoli di gladiatori, eh eh, lancio di schiave nude alle murene, divoramento di cristiani, supplizi, eh, eh... Poi, con l'andar dei secoli, tornei, naumachie, corride, relativamente con gran risparmio di sangue umano, eh eh... Oggi i capricci dei potenti sono di una discrezione estrema, siamo in tempi di austerità... Un processo, niente più che un piccolo processo per svagarli un poco. (*Ridacchia*) Di sangue, neanche più una gocciolina... a meno che...

MORALES — A meno cosa?

SALLUSTIO — No, no, praticamente è escluso. Volevo dire: a meno che non ci siano condanne a morte.

PALISIERNA — Ma è tutta una finzione, vero?

SALLUSTIO — Anche questo momento, anche questi discorsi che facciamo, anche noi stessi qui, in un certo senso, siamo una finzione, un semplice prodotto della mente. Tutto dipende... (*Brusii in fondo alla sala, tutti si voltano, è arrivato il generale Baltazano*).

BALTAZANO (*avvicinandosi al gruppo di Sallustio, Morales, ecc.*) — Ma questa è filosofia bella e buona... per di più con una certa puzza di idealismo... Oh, bravo, professor Morales, sono lieto di rivederti, leggiadra segretaria Flora...

FLORA — Generale...

BALTAZANO (*a Palisierna come se non lo riconoscesse*) — Il padre, se non sbaglio.

PALISIERNA — Per l'appunto, generale. Mi chiamo Palisierna.

BALTAZANO — E perbacco, vecchie conoscenze... (*A Flora*) Posso ormai dire che questa è una serata riuscitissima... Grazie alla tua presenza.

UN USCIERE (*si avvicina a Baltazano*) — Generale.

BALTAZANO (*voltandosi di scatto*) — E' arrivato?

L'USCIERE — Non ancora. (*Gli consegna un biglietto*).

BALTAZANO (*legge contrariato, si schiarisce la voce*)

— Amici... (*Si fa silenzio*) ...Il primo, il nostro amato capo, in onore del quale siamo qui riuniti, è attardato, purtroppo da un affare urgente... Sarà qui tra poco... Intanto egli vi prega... Il suo desiderio è che tutto proceda come se lui fosse presente. (*In quel mentre, nel silenzio che segue le sue parole, si ode distintamente il rumore di scavo come nella prima parte della commedia*).

IL PRIMO INVITATO (*sottovoce*) — Questione urgente, proprio a quest'ora?

IL SECONDO INVITATO — Hai sentito?

IL PRIMO INVITATO — E' da stamattina che si sente, scavano.

IL SECONDO INVITATO — Chi, chi scava?

IL PRIMO INVITATO — Che domanda! Non sono i morzi di sicuro.

IL SECONDO INVITATO — Gli altri, allora? Ma non sono stati tutti epurati?

IL PRIMO INVITATO (*ridacchia, poi si guarda intorno*) — I reazionari... I nemici del popolo lavoratore... ah, sarebbe bello se...

IL TERZO INVITATO — Mondo cane, ma è possibile che non si possa mai vivere tranquilli? Che ci sia sempre una paura nuova sopra la nostra testa?

IL PRIMO INVITATO (*accorgendosi che si sta avvicinando il generale Baltazano, fa finta che si stiano raccontando barzellette*) — Ah, ah, veramente buona, veramente spiritosa! (*Palisierna si avvicina quatto quatto alla porta*).

BALTAZANO (*prende Palisierna per un braccio*) — Palisierna... Desideri qualcosa?

PALISIERNA — No, no, cercavo mia figlia Flora.

BALTAZANO — Oh, lasciala che si diverta con quelli della sua età... Ma sai che è una giovane simpatica, veramente simpatica... Puoi essere orgoglioso... Prego, accomodati. (*Lo fa sedere accanto a sé*) Ma sì, ma sì, qui vicino a me... (*Si volta di scatto guardandosi alle spalle. Poi si rivolge di nuovo a Palisierna*) Che cosa hai detto?

PALISIERNA — Niente, generale.

BALTAZANO — Su, su, siediti, di qui ci godremo lo spettacolo.

PALISIERNA — Spettacolo?

BALTAZANO — Circa. In onore del primo, appunto,

che fra poco sarà qui tra noi, si svolgerà una discussione, una interessante discussione... (*Vedendolo inquieto*) Ma che hai? Desideri qualcosa?

PALISIERNA (*nervosissimo*) — No, no. Una discussione?

BALTAZANO — Un dibattito... di carattere, ehm, ehm, giuridico... che ti interesserà, vedrai, ti interesserà in modo specialissimo.

PALISIERNA — Io?

BALTAZANO — Sì, sì, tu, Palisierna... una cosina, vedrai, ben combinata, un processetto. (*Si alza, batte le mani*) Coraggio, ragazzi, cominciamo. (*Si fa buio per un istante. Il fondale si trasforma in una gradinata di tribunale piena di sinistri tipi. Gli uscieri dispongono una sedia bene in vista, di fronte a Baltazano per l'imputato, e altre sedie per i magistrati e gli avvocati, ma potrebbero anche restare in piedi*).

IL CANCELLIERE (*fa da banditore; solennemente leggendo un foglio*) — In nome del popolo sovrano (*accelerando via via la dizione*) si dichiara aperto il dibattimento e ad eius. (*Rallentando*) Costituito il tribunale l'altra corte defectiunum autem tactis corporaliter scripturis. Il presidente! (*Fa cenno a Baltazano che assente col capo*) L'accusatore pubblico. (*Si avvanza Sisto, l'usciera, però vestito da funzionario*) I giudici popolari. (*Fa cenno alla prima fila di uomini dipinti sul fondale*) Il patrono della difesa. (*Si avvanza uno mettendosi di fianco a Palisierna; è stranamente simile a Lefèvre*) In nome del popolo sovrano, visti gli articoli bura bura bura bura bura (*Palisierna, intanto, dà crescenti segni di inquietudine*) defectionum autem cohundum magnum duodecim nonaginta commendatio prohibenda et longe eodem interdicta scelerum corripere... Incriminatio, incriminazione per avere l'imputato svolta attività contro la sicurezza dello Stato [articoli 863, 874, 975, 956], manifestazioni controrivoluzionarie, tradito la causa del popolo, articoli 832, 835, ecc. fino al 1178 buru buru buru. (*Baltazano fa cenno invitando ad accelerare la procedura*) Imputato... (*Cerca lungamente tra alcuni fogli che ha in una cartella*) ...Imputato... imputato... Ruggero Palisierna fu Ruggero, primo segretario del ministero... Alzati, imputato. (*Palisierna si alza sbalordito*).

FLORA (*alle sue spalle*) — Papà, ma è tutto un gioco!

BALTAZANO (*facendo segno*) — Là. (*Due guardie o uscieri prendono per le braccia Palisierna e lo accompagnano alla sedia destinata all'imputato. Lui vi si accascia tremante. Al suo fianco si mette l'avvocato difensore. Dal fondale qualche risatina*) Si proceda all'interrogatorio dell'imputato.

IL CANCELLIERE (*leggendo i suoi formulari*) — Turpitudinum non probandarum passim oportet dicta suppliciorum necaretur iurisdictionis potissime quampropter latrones mortum!

L'ACCUSATORE (*che si è messo lui pure bene in vista, dietro al tavolo o mobile del genere, con vari fascicoli di documenti*) — Appartieni tu a una famiglia aristocratica?

PALISIERNA — Se per aristocrazia si intende...

L'ACCUSATORE (*incalzando, con scherno*) — E ti facevi chiamare conte? (*Dal fondo mormorii, risatine*).

PALISIERNA (*cercando di dominarsi*) — Era una vecchia consuetudine prima che...

L'ACCUSATORE — Prima che?

PALISIERNA — Prima che le attribuzioni nobiliari fossero abolite dalla legge!

L'ACCUSATORE — E' vero che tale obbrobrioso appellativo ti è ancor oggi gradito?

PALISIERNA — Nego.

UNA VOCE (*alle spalle di Palisierna*) — Conte, conte! (*Palisierna si volta. Risatine, mormorii dal fondo*).

IL DIFENSORE — Protesto contro questi metodi sleali...

L'ACCUSATORE — Ritengo che vi sia bisogno di insistere su questo punto. Se il presidente... (*Baltazano fa cenno di proseguire*).

IL CANCELLIERE (*leggendo i suoi formulari*) — Et quod vicari tenantur ponere qui accusent contrafacientes. (*Baltazano gli fa cenno di smetterla. Risatine e colpi di tosse dal fondo*).

L'ACCUSATORE — E' vero che tu, Palisierna, hai militato per oltre vent'anni nell'esercito raggiungovi il grado di tenente colonnello?

PALISIERNA — Sì.

L'ACCUSATORE — Hai dunque prestato giuramento di fedeltà al... (*ridacchia*) cosiddetto re?

PALISIERNA — Per forza...

L'ACCUSATORE — Che intende dire l'imputato con l'espressione «per forza»? Intende forse far credere di essere stato costretto al giuramento?

PALISIERNA — Per forza, volevo dire, è implicito. Tutti sotto le armi giurano.

L'ACCUSATORE — Quindi l'imputato giurò volontariamente?

IL DIFENSORE — Protesto. Questa è una domanda insidiosa e ambigua.

BALTAZANO (*annoiato*) — Respingo la protesta.

L'ACCUSATORE — Dunque: volontariamente?

PALISIERNA (*quasi con ira*) — Sì, volontariamente. (*Risatine dal fondo*).

L'ACCUSATORE — E' vero che in seno allo stesso ministero l'imputato ha propagato voci disfattiste

circa un preteso movimento insurrezionale e da parte dei nemici del popolo?

PALISIERNA — Nego.

L'ACCUSATORE — E' vero che sei giorni fa, avendo udito il tramestio degli operai che stavano scaricando il carbone nella cantina, l'imputato, cadendo in abbaglio, ha creduto trattarsi di un tentativo reazionario simile al glorioso scavo (*allarga retoricamente le parole*) glorioso scavo dei pionieri della libertà che conquistarono la cittadella del tiranno? E' vero? Ed è vero che in tale circostanza l'imputato ha esclamato: « Ah, se fossero loro »?

PALISIERNA — Parlando con chi?

L'ACCUSATORE — A nessuno. L'imputato era solo. Però qualcuno l'ha sentito.

PALISIERNA — Luride spie!

L'ACCUSATORE — Mi permetto fare notare come il commento dell'imputato al resoconto di un benemerito servitore del popolo, di una zelante sentinella della democrazia, come il commento, che tutti voi avete avuto, purtroppo, occasione di sentire, equivalga, sembrami, a una confessione esplicita. (*Dal fondo una specie di singhiozzo che non si capisce se sia vero o imitato a scopo di dilleggio; seguito da uno scrosciare di piccole risatine*).

IL DIFENSORE — Protesto contro questo palese tentativo di deformare il senso di una conservazione del tutto... del tutto naturale e giustificabile.

L'ACCUSATORE (*ironico*) — Mi associo alla definizione della difesa secondo la quale si tratta di un'osservazione del tutto naturale. (*Cambiando tono*) Ma naturale in chi? In chi ha posto tutte le sue speranze nella riscossa del tiranno. (*Mormorii prolungati dal fondo*).

IL CANCELLIERE — Item potior institoris quadringentesimo octuagesimo tertio capitulum infertum ad populi maiestate infamiam sempiternam adiecit! (*Baltazano, seccato, fa cenno di smettere*).

L'ACCUSATORE — E' vero che l'imputato mantiene rapporti con superstiti gruppi di sediziosi, di ecclesiastici e in particolare col cosiddetto monsignor Improta? (*Singhiozzi e rumori dal fondo*).

PALISIERNA — Nego!

BALTAZANO (*sbadigliando*) — Conosce l'imputato la norma di indulgenza contenuta negli articoli 76, 79 eccetera eccetera, per cui una aperta confessione, prima che siano uditi i testi, costituisce attenuante e impegna il giudice a considerazioni di clemenza?

PALISIERNA — Non posso confessare. Non è vero.

BALTAZANO — I testimoni!

IL CANCELLIERE — Quoisdem aliis obliterationis testificatio per consilium solidorum fraudulentum habuerit.

BALTAZANO (*all'usciera*) — Basta!

L'ACCUSATORE — Poiché si ritengono esaurite le risposte dell'imputato ai fini della provata reità l'accusa rinuncia all'escussione dei testi a carico se non in linea subordinata e suppletiva conforme agli articoli 322 e seguenti buru buru buru eccetera eccetera. (*Si siede*).

IL DIFENSORE — Chiedo che venga udita Palisierna Flora, figlia dell'imputato. (*Risatine e mormorii dal fondo. Baltazano approva con uno stanco cenno della destra. Flora avanza sorridendo*).

BALTAZANO — Giuramento.

L'USCIERE (*a Flora*) — Giuri di biri biri buru buru eeee?...

FLORA — Ma sì, giuro. (*Baltazano fa un altro cenno al difensore perché cominci*).

IL DIFENSORE — Ha mai saputo la teste che l'imputato abbia in qualche modo, con fatti o parole, agito contro gli interessi supremi della rivoluzione?

BALTAZANO — La domanda è generica e insussistente. La pubblica accusa può interferire.

L'ACCUSATORE — La teste ritiene che l'imputato sia venuto meno al giuramento da lui prestato, per sua esplicita ammissione, al cosiddetto (*ridacchia*) al cosiddetto re?

FLORA — Papà è un gentiluomo. (*Risatine accentuate dal fondo, seguite da un doloroso singhiozzo*).

L'ACCUSATORE — Rispondere sì o no, semplicemente. Ritiene dunque la teste che l'imputato abbia tradito il giuramento?

FLORA — Ma neanche per idea.

L'ACCUSATORE — Dunque la teste ritiene che l'imputato si sia mantenuto fedele al giuramento e quindi si consideri tuttora impegnato a servire gli interessi del tiranno?

FLORA — E cosa c'entra?

L'ACCUSATORE — Vorrebbe la teste spiegarsi?

FLORA — Prima c'era il re e mio papà non hai mai tradito il re. Adesso c'è... c'è un altro governo e lui adesso è fedele a questo governo. (*Risatine prolungate dal fondo*).

L'ACCUSATORE — Se questo è mantenere un giuramento... (*Mormorii*).

IL DIFENSORE — Non è lecito sostenere l'accusa su definizioni quanto mai opinabili.

L'ACCUSATORE (*imperterrita*) — E a giudizio della teste, chi è venuto meno a un dato impegno di onore può offrire affidamento di leale devozione a un impegno diametralmente opposto?

IL DIFENSORE — Protesto. La domanda è tendenziosa. A questa stregua tutti i funzionari e gli impiegati del governo precedente potrebbero essere incriminati...

BALTAZANO (*sorridendo*) — Infatti, infatti.

L'ACCUSATORE — Domando se la teste conviva con l'imputato.

FLORA — Come?

L'ACCUSATORE — Se vive nella stessa casa.

FLORA — Sì, direi, naturalmente.

L'ACCUSATORE — Può dunque la teste escludere che l'imputato mantenga i rapporti clandestini con monsignor Improta o quanto meno con persone già appartenenti alla condizione ecclesiastica?

FLORA — Ma quando? quando? (Si aggiusta i capelli).

L'ACCUSATORE — Lo esclude o no?

FLORA — Ma sì, lo escludo. L'avrei saputo, no? Se non ci lasciamo mai.

L'ACCUSATORE — Non vi lasciate mai? Bene. E allora la teste mi risponda: è vero che la sera del 25 marzo ha assistito al concerto del violinista Melini all'Auditorium?

FLORA — Ah, sì, c'ero.

L'ACCUSATORE — La teste era accompagnata dall'imputato?

FLORA — E non potevo uscire sola?

L'ACCUSATORE — Perciò quella sera - e si cita l'episodio a titolo di esempio - la teste non poteva sapere dove l'imputato si trovasse. Ne consegue che la precedente dichiarazione della teste... (Mormorii dal fondo).

IL DIFENSORE (interrompendo) — Sollevo protesta. Gli imputati non possono essere sottoposti a interrogatori in forma negativa. Lo esclude la giurisprudenza!

SALLUSTIO (a Baltazano) — Generale.

BALTAZANO — Che c'è?

SALLUSTIO — Per fortuna non c'è il capo. Questo processo mi pare inconcludente. Abbiamo un altro imputato di riserva?

BALTAZANO — Abbi pazienza. (Con un sorriso) Basta con quella teste!

FLORA — Sentite, mi pare che...

BALTAZANO — Basta così. Chi segue?

IL CANCELLIERE (controllando il suo incartamento) — Il professor Morales Tullio. (Flora si ritira e si avvanza Morales che incontrandola le fa un soave sorriso) Sei tu Morales Tullio fu Ernesto, capo del terzo reparto?

MORALES — Sono io.

IL CANCELLIERE — Giuri di dire la verità di biri biri buru buru ecc.?

MORALES — Lo giuro... Chiedo all'onorevole presidente di poter fare una dichiarazione. (Baltazano fa un cenno di assenso) Tengo a far sapere, per uno scopo di onestà, e a confermare dinanzi a questa Corte i sentimenti profondi di amicizia, vero, che

mi legano con l'imputato. Nello stesso tempo l'imputato sa come al di sopra degli affetti più cari stia in me l'amore per il popolo. Nel popolo, posso dire a fronte alta, è la mia religione.

BALTAZANO (vagamente beffardo) — Lo ami proprio tanto?

MORALES (candido) — Gli voglio bene come a un padre e come a un figlio. Certe notti mi sveglio all'improvviso con una tremenda angoscia. E' il pensiero di quello che il popolo ha dovuto patire nel passato, di quello che, forse, lasciatemelo dire, forse ancor oggi soffre. (Commuovendosi) Veramente non so trovare pace al pensiero di quanti, ahimé quanti, vivono ancora senza darsi mai pena per gli infelici, i diseredati, i miseri che tutt'oggi scontano purtroppo la triste eredità della...

BALTAZANO — Basta! Basta! All'argomento!

MORALES (sorridente fa un cenno implorante di pazienza) — Ma proprio perché il popolo è al sommo di tutti i miei pensieri, vero, sono lieto di prestare qui testimonianza, sicuro di poter essere, senza conflitti di coscienza, leale patriota e insieme buon amico...

BALTAZANO — Bene, Morales. Si proceda. (Fa un cenno all'avvocato difensore).

IL DIFENSORE — Si chiede: ritiene il teste che l'imputato sia uomo capace di tramare contro la sicurezza dello Stato?

MORALES — Oh, no, no.

IL DIFENSORE — Da quali-elementi il teste deriva tale convinzione?

MORALES — Conosco molto bene l'imputato. Nonostante i suoi trascorsi militari, egli è, vero, essenzialmente una persona mite, proclive alla tranquillità, timoroso dei bruschi cambiamenti, sempre in apprensione.

IL DIFENSORE — Non certo, dunque, un tipo da ribelle.

MORALES — Oh, tutt'altro!

L'ACCUSATORE — Se ho ben inteso il pensiero del teste, secondo il teste l'imputato non incarna, si direbbe, lo spirito fiammeggiante della rivoluzione. O il teste invece scorge nell'imputato un temperamento rivoluzionario?

MORALES — Altro è negare il temperamento di ribelle, altro è negare una sicura dedizione agli interessi rivoluzionari. Io non scorgo la contraddizione.

IL DIFENSORE — Ritiene il teste che le accuse mosse all'imputato abbiano una qualche consistenza?

MORALES — Per quanto io possa sapere, no.

L'ACCUSATORE — Che intende dire il teste con la

frase « per quanto io possa sapere »? Forse il teste non esclude che, di là dalle circostanze a lui personalmente note, l'imputato possa essersi macchiato dei reati ascrittigli? (*Mormorii dal fondo*).

MORALES — Ciascuno può fare testimonianza su ciò soltanto che gli è noto.

L'ACCUSATORE — Negli ambienti del ministero il teste ha mai udito voci compromettenti circa l'imputato?

MORALES (*gaio*) — Oh, nei corridoi se ne dicono tante?!

L'ACCUSATORE — Vuole il teste specificare di che voci si trattava?

MORALES — Più o meno, dicerie malevoli di carattere generico...

L'ACCUSATORE — Corrispondenti in qualche modo ai capi di imputazione del presente processo?

MORALES — In parte, naturalmente.

L'ACCUSATORE — Vale a dire?

MORALES — Mah, niente di interessante... Maldicenze che non saprei riferire esattamente, io non ci ho mai badato... Non vi ho mai fatto caso, perché, ripeto, conosco l'imputato come una persona fondamentalmente retta e pia...

L'ACCUSATORE (*rianimandosi*) — In qual senso il teste intende « pia »?

MORALES — Genericamente come persona rispettosa delle regole morali.

L'ACCUSATORE — Senza implicare sentimenti religiosi?

MORALES — Non intendevo dire questo.

L'ACCUSATORE — Ma fra le tante dicerie a cui il teste dianzi alludeva, ve n'erano o no alcune relative a pratiche religiose dell'imputato?

MORALES — Potrebbe darsi.

L'ACCUSATORE — Chiedo una risposta più precisa.

MORALES (*spazientito*) — Non mi sembra, vero, che possa inferirsi un'attività superstiziosa contraria al sano materialismo democratico, dal fatto per esempio, fo per dire, che qualcuno diceva di aver visto l'imputato entrare in chiesa. (*Ride tra sé compiaciuto*).

L'ACCUSATORE (*si alza*) — Data la gravità delle circostanze rivelate dal teste chiedo che la imputazione sia estesa al reato di superstizione, il massimo crimine contemplato dalla legge, per cui si dà anche la pena capitale! (*Mormorii, rumori dal fondo*).

MORALES (*manifestando imbarazzo*) — Temo di essere stato frainteso.

BALTAZANO — I testi non parlano se non interrogati.

L'ACCUSATORE (*a Palisierna*) — L'imputato ammette di entrare qualche volta in chiesa?

PALISIERNA — Se io... in chiesa?... Sì, qualche volta. (*Singhiozzo dal fondo*).

L'ACCUSATORE — A scopo di pratiche devote?

PALISIERNA — No, no.

L'ACCUSATORE (*beffardo*) — Per quale scopo dunque?

PALISIERNA — Sono un modesto cultore di arte antica, spesso...

L'ACCUSATORE — Spesso, dunque, non qualche volta solamente.

PALISIERNA (*frastornato*) — Qualche volta, sì... Insomma spesso. (*Risatine dal fondo. Morales chiama a gesti il difensore e gli dice qualche cosa nell'orecchio*).

IL DIFENSORE — Il teste Morales vorrebbe fare una dichiarazione. (*Baltazano fa un gesto di assenso*).

MORALES — Temo che le mie parole di poco fa siano state fraintese. A me personalmente, vero, non consta che l'imputato frequenti assiduamente gli edifici già destinati al cosiddetto culto. Io rispondevo a una richiesta specifica dell'illustre procuratore del popolo circa le voci da me udite.

L'ACCUSATORE — Sia pure. Ancora una domanda. Il teste rifletta bene prima di rispondere. Il teste ha mai, per caso, sorpreso l'imputato in atteggiamento che, direttamente o indirettamente, potesse riferirsi a pratiche superstiziose?

MORALES (*dopo un certo silenzio*) — Direi di no.

L'ACCUSATORE — Perché il condizionale? Perché « direi »? Conserva per caso il teste qualche dubbio?

MORALES — No, affatto. (*Ride*) I sospetti hanno un limite. Se uno si inginocchia, non per questo, io penso, può essere tacciato d'idolatria!

L'ACCUSATORE — Osservazione interessante. Dovremmo dedurne forse che il teste ha scorto l'imputato in genuflessione? Rispondere di sì o di no.

MORALES — Sì, per essere esatto. Ma in circostanze tali che non permettevano di trarne alcun giudizio sia pur lontanamente sfavorevole.

L'ACCUSATORE — Circostanze di che genere?

MORALES (*placidamente*) — Io abito, per caso, nella casa di fronte a quella dove l'imputato vive. D'estate si tengono le finestre spalancate. Talora anche d'inverno, si può vedere attraverso i vetri... Io sono tutt'altro che curioso... Mi ripugna, anzi, gettar gli sguardi nelle case altrui... ma casualmente... può capitare... un'occhiata involontaria, vero?...
L'ACCUSATORE — E il teste, con una di queste occhiate involontarie, vide l'imputato in atteggiamento di preghiera, inginocchiato?

MORALES — Oh, io non posso dire se in preghiera o no.

L'ACCUSATORE — Quando?

MORALES — Di sera.

L'ACCUSATORE — Dove? In che stanza, intendo dire?

MORALES — Nello studio, credo.

L'ACCUSATORE — Quante volte?

MORALES — Non saprei.

L'ACCUSATORE — Una o più volte?

MORALES — Mah, veramente...

L'ACCUSATORE — Più volte?

MORALES (*mortificato*) — Sì.

L'ACCUSATORE — L'atteggiamento del teste, perfino soverchiamente favorevole all'imputato e i suoi ripetuti tentativi, non diciamo già di reticenza ma piuttosto di minimizzazione... (*mormorii, risate dal fondo*) ...conferisce alla sua dichiarazione una estrema gravità.

FLORA (*gridando*) — Mi fate ridere!

BALTAZANO (*che ha avuto un soprassalto*) — Silenzio!

L'ACCUSATORE — Nel nostro mondo libero, dove la maestà del popolo lavoratore regna sovrana, il credere nel cosiddetto Dio è il più turpe e malvagio tradimento alla collettività. Il reato assume poi un significato particolarmente odioso in chi, per la sua educazione e le funzioni di alta responsabilità affidategli, ha il dovere di dare l'esempio. (*Rivolto a Palisierna*) L'imputato vuole compiacersi di spiagare lo scopo delle sue serali genuflessioni?

PALISIERNA — Ma io non ricordo, proprio, non ricordo. Non so, potrebbe darsi che mi sia inginocchiato per raccogliere un oggetto da terra, per cercare qualcosa in un cassetto. (*Risata dal fondo*).

FLORA — Papà, io direi di andare...

BALTAZANO — Silenzio!

L'ACCUSATORE — L' ammonimento esplicito della figlia a non confessare...

FLORA (*interrompendolo*) — Io?! Tu sogni.

L'ACCUSATORE — Diremo allora: l' ammonimento della figlia, oltre che contrario alle regole del dibattimento, suona, direi, fin troppo significativo! (*Risate, squittii dal fondo*).

BALTAZANO — Come presidente, ho il dovere di richiamare l'attenzione dell'imputato sulla clemenza della legge... circa il reato di superstizione, nonostante la sua estrema gravità, e chissà, forse proprio per questo, il legislatore si mostra soccorrevole. Si concede, infatti, all'imputato una prova formale liberatoria, la prova della denegazione. (*Mormorii, ripetuto singhiozzo*) Il superamento della quale proscioglie automaticamente da ogni accusa.

FLORA — Oh, quante storie!

IL DIFENSORE — Mi sia lecito sconsigliare l'imputato dall'accedere tale specie di esame che dimostra sì la magnanimità della legge, ma che, per le sue

specifiche caratteristiche, nessuno ha mai osato tentare...

BALTAZANO (*senza badargli*) — L'imputato dunque chiede di essere sottoposto alla prova della denegazione?

PALISIERNA — Io... io...

FLORA (*con ansia*) — Papà, papà! Andiamo via!

BALTAZANO — Silenzio!

IL DIFENSORE — Quale formulario verrebbe qui applicato?

L'ACCUSATORE — Data la gravità dell'accusa e la personalità dell'imputato propongo formula piena con clausole pesanti!

IL DIFENSORE — Protesto.

BALTAZANO — Accolgo la richiesta dell'accusa. L'imputato risponda.

IL DIFENSORE — Protesto... La denegazione di formula piena deve considerarsi una misura estrema prevista per circostanze eccezionali e per le genti più barbare e incivili. Nel presente caso costituirebbe uno straripamento di potere, inficiando la validità del giudizio stesso.

BALTAZANO — Avvocato, la richiamo.

L'ACCUSATORE — L'imputato risponda!

PALISIERNA — Io... rifiuto.

BALTAZANO — Si proceda per le vie normali.

UN USCIERE (*si avvicina a Baltazano*) — Il capo tra poco sarà qui, è sulla strada, hanno telefonato. (*Baltazano fa segno di continuare, però da questo momento continuerà a voltarsi in attesa che arrivi il grande morzo*).

L'ACCUSATORE (*rivolto a Morales*) — Il teste Morales ha visto l'imputato compiere, oltre alle genuflessioni, anche gesti di rito, come, ad esempio, il famigerato segno della croce?

MORALES — Non posso dire... Data anche la distanza.

L'ACCUSATORE — Il teste lo può escludere?

MORALES — Nnnno... escludere non posso.

L'ACCUSATORE (*incalzando*) — Il teste Morales sa se per caso altri, oltre a lui, hanno avuto occasione di scorgere l'imputato intento a quelle turpi pratiche?

IL DIFENSORE — Sollevo eccezione... L' eminentissimo procuratore del popolo non può attribuire al teste dichiarazioni non effettuate per basarsi...

L'USCIERE (*dal fondo urlando*) — Il capo! (*Si spalanca la porta, a sinistra, tutti si alzano in piedi e restano immobili, mentre il grande morzo avanza sorridendo, consapevole della propria potenza smisurata*).

IL GRANDE MORZO (*con voce chiocchia, guardandosi intorno compiaciuto*) — Oh, un processo. (*Saluta Baltazano che gli si è fatto incontro*) Hai avuto un'idea proprio gentile, Baltazano, una vera finez-

za!... (Accennando a Palisierna) Qualche eretico?

BALTAZANO — Idolatria... Un alto funzionario.

IL GRANDE MORZO — Benone, interessante!... E io credevo si fosse perso ormai il viziaccio di credere in Dio... oltre a tutto un vizio maledettamente incomodo. (Ride, assecondato clamorosamente da quanti lo circondano. Poi fa qualche passo, solenne e stanco verso Morales e accennando a costui, chiede) L'imputato?

BALTAZANO — No, è quello. (Indica Palisierna).

IL GRANDE MORZO (si fa di fronte a Palisierna e si ferma a contemplarlo) — Il nome?

BALTAZANO — Palisierna.

IL GRANDE MORZO (dopo un silenzio) — Palisierna? Palisierna? (Altro silenzio) Ah, bravo Palisierna! (E gli si fa addosso) Idolatra e traditore! Bravo, Palisierna! (Silenzio) Ti impiccheremo, vecchio. (Alza lentamente la destra come se intendesse percuoterlo, con un largo sogghigno. Palisierna sta rigido e immobile. Poi cala la mano battendogli una spalla) Palisierna, per il demonio, vecchio imbecille, non mi riconosci? (Sensazione, vasto mormorio di stupore).

PALISIERNA — Oh... oh... tu... tu...

IL GRANDE MORZO — Non mi riconosci? Accademia militare... Seconda batteria... Qualcosa come cinquant'anni fa... Vicini di branda.

PALISIERNA — Tu, Esposito?

IL GRANDE MORZO — Ssss! (Ride di gusto) Ormai non ho più nome! Proprio il tuo antico commilitone in carne ed ossa! Ma cosa fai qui, infame aristocratico, conte della malora? Non ti vergogni?

PALISIERNA — Ma... io...

IL GRANDE MORZO — Su, su, briccone! Non pensiamoci più... Gli errori giudiziari, diceva quel tale, sono il pigmento della legalità. (Ride) Di errori giudiziari, caro mio, ce ne sono sempre stati, e sempre ce ne saranno... Vieni qua e raccontami. (Lo prende sotto il braccio) Ah, è troppo bello averti incontrato proprio qui! (A Baltazano, rimasto disorientato) Baltazano, non mi potevi fare una sorpresa più gradita... (Fa un largo cenno per invitare il tribunale a sciogliersi) ... Così il processato che mi avevi destinato, finisce in tanta gloria. (Morales nel frattempo, cercando di farsi piccolo, cerca di eclissarsi avvicinandosi alla porta).

FLORA (facendosi impetuosamente largo, cerca di tagliargli la strada) — Professore, professore, caro professore!

IL GRANDE MORZO (con stupore) — Chi è?

PALISIERNA — Credo che sia mia figlia.

FLORA — Professore, sia buono! (Giunta alla porta, vi si pianta in mezzo, sbarrando il passo) Un momento solo. Aspetta. Devo dirti una cosa.

BALTAZANO — Che succede? Silenzio! Non è il momento questo!

FLORA — Perché no? (In tono svagato) Capo, grande morzo, osserva, ti prego, questo uomo! Guarda che faccia da bonaccione, che sorriso di miele. Un caro amico, eh, il caro professore, un uomo candido, un'anima pura, di notte spasima al pensiero del popolo che soffre... (Di colpo diventa acre e violenta) Verme! Adesso paghi, finalmente!

MORALES — Flora, che significa? Io non capisco... Flora! Ti prego... Tu non ti senti bene. (Cerca di uscire).

FLORA — No, no, caro professore, aspetta due minuti. Prima, tutti devono sapere... quello che tu, che tu fai la sera, chiuso in casa...

MORALES — Basta, Flora. (Si guarda smarrito intorno) Questa giovane farnetica... Solleva scandalo... alla presenza del nostro amato capo... Qualcuno, qualcuno la accompagni.

FLORA — Scandalo, sì, scandalo, che ricada su di te, lumacone!

IL GRANDE MORZO — Ragazza, sentiamo... (Piacevolmente interessato) Hai da fare qualche accusa? FLORA (avanzando verso il grande morzo) — Certo, accuso quest'uomo di calunnia. E di idolatria. Ciò che lui fa tutte le sere, credendosi non visto... Lui lo faceva, non mio padre! Ma io l'ho visto...

MORALES — Flora, sei pazza... Che cosa vuoi aver visto in casa mia alla sera? Tengo le persiane sempre chiuse.

FLORA — Ah, ah, te ne preoccupavi, eh, professore. Chiuse, sì, ma si vede fra lista e lista... Col binocolo si vede... Io sono curiosa, io sono ficcanaso... Quante volte ti ho visto!

IL GRANDE MORZO — Che cosa hai visto?

FLORA — Questo caro uomo, questo amico, inginocchiato, che si batteva il petto e si fa un segno della croce dopo l'altro. Credesse almeno in Dio!... Ma lui non crede, neanche in se stesso crede... Nelle sue vene non c'è che la paura...

BALTAZANO (elettrizzato) — Benissimo. Svanito un bel processo...

SALLUSTIO — ... che prometteva molto bene...

BALTAZANO — ... subito un altro, ancora più importante... Su, ragazzi, ai vostri posti... Morales, avanti, vorrai discolparti, spero...

MORALES (ridendo, ma ogni tanto il riso si rompe in una smorfia di terrore) — E' incredibile... è inaudito... Un galantuomo messo alla gogna da una zitella isterica! E' grottesco...

BALTAZANO — Capo, procediamo...

IL GRANDE MORZO — Ma certo, certo... Tu, Baltazano, presidente...

IL CANCELLIERE (annunciando con solennità) — Processo per idolatria contro il professor Tullio Mo-

rales ai sensi degli articoli 633, 605, eccetera, pro qualibet vice solidorum ad crimen potestatis sommae condemnationis priorii poenas contemnere... Item, in hominibus legitur super patientibus perimenda...

BALTAZANO — Imputato, al tuo posto!

MORALES — Generale, ma è uno scherzo, spero...

BALTAZANO — Se è uno scherzo, si riderà. (*Mormorii, risatine, dal fondo*) Silenzio! (*Tutti per un istante immobili e silenziosi. Allora si ode il rumore sotterraneo di scavo*) Richiamo l'attenzione dell'imputato sulla facoltà concessa dalla legge di richiedere la prova liberatoria della denegazione...

MORALES — Generale, ma è impossibile...

BALTAZANO — Il mio nome ora è presidente... Imputato, a te la scelta: denegazione o normale procedura?

MORALES (*stravolto*) — No, no. Voglio uscire subito di qui...

BALTAZANO — Chiedi la prova?

MORALES — Chiedo la prova! (*Mormorii, singhiozzo*).

FLORA — Professore, disgraziato, non fidarti!

BALTAZANO (*interdetto, a Flora*) — Che vuoi dire? Recedi dall'accusa?

FLORA — Oh, mi fa pena, ecco. Anche un rettile può far pena, no? Anche un verme che striscia sotto terra...

MORALES — Il professor Morales rifiuta la pietà di una pazza isterica. Voglio la prova!

BALTAZANO — Sia fatta la tua volontà. Si porti il crocefisso. (*Profondi mormorii*).

PALISIERNA — Morales, la colpa non è mia...

BALTAZANO (*all'usciera che porta un crocefisso alto circa un metro*) — Là, mettilo là. (*L'usciera depone il crocefisso per terra*) Ora leggi il formulario...

VOCI DAL FONDO — Nooo! Nooo!

MORALES — Sì, sì, presto!

IL CANCELLIERE (*leggendo un foglio*) — Imputato, ripeti ad alta voce... Sia maledetto.

MORALES — Sia maledetto...

IL CANCELLIERE — Sia maledetto Dio.

MORALES (*dopo una breve esitazione*) — Sia maledetto Dio. (*Mormorii fondi e singhiozzo fortissimo dal fondo*).

IL CANCELLIERE — Dio, menzogna infame nata dalla malvagità dei potenti...

MORALES — Menzogna infame nata dalla malvagità dei potenti...

IL CANCELLIERE — Per tenere il popolo nell'ignoranza e nella schiavitù.

MORALES — Per tenere il popolo nell'ignoranza e nella schiavitù.

IL CANCELLIERE (*leggendo la formula*) — Io qui lo sfido...

MORALES (*ansimando*) — Io qui lo sfido...

IL CANCELLIERE — ...a colpirmi coi mali più dolorosi e immondi...

MORALES (*con accresciuto affanno*) — ...a colpirmi coi mali più dolorosi e immondi...

FLORA — Oh, basta!

BALTAZANO — Si porti il crocefisso! (*Un usciere porta il crocefisso e lo depone sul pavimento dinanzi a Morales*).

IL CANCELLIERE — L'imputato ora calpesti il crocefisso col piede destro e ripeta per tre volte l'invettiva: «Prendi, cane!».

FLORA (*strana dolce voce*) — Ritiro l'accusa. Professore, basta!

MORALES (*con rabbia*) — No, io vado fino in fondo.

VOCI — Ce la fa! Ce la fa! (*Morales, ridendo nervosamente con una specie di rictus sulle labbra, si avvanza verso il crocefisso nel vastissimo silenzio. In quel mentre un tuono lontano. Un colpo di vento che gonfia il tendaggio. Baltazano si alza in piedi. Tutti si alzano in piedi. La luce si attenua, solo una luminosità rossastra investe Morales*).

VOCI DAL FONDO — Ha paura, ha paura!

MORALES — Guardate, uomini! (*Alza un piede per calpestare il crocefisso*) Prendi, prendi, ca... Ooohuuuu! (*Un lampo l'illumina. Crolla fulminato con un terribile mugolio. Il tendaggio è gonfio di vento. Rintrona acuto un tuono. Una figura altissima e nera compare, come una silhouette fantomatica*).

VOCI — Cristo è qui! Aiuto! (*Movimento generale di fuga, tuoni, scrosci di tempesta*).

BALTAZANO (*coprendosi il capo con un braccio*) — Tradimento!

IL GRANDE MORZO (*che arretra anche lui spaventato*) — E' una rivolta!

BALTAZANO — E' una rivolta! Guardie! Aiuto! (*Fuggi fuggi nel fragore della tempesta mentre cala la tela*).

Fine

Questa commedia è stata rappresentata per la prima volta il 3 febbraio 1960 al Teatro Sant'Erasmo di Milano, da parte della Compagnia del «Teatro delle Novità» con la partecipazione di Nino Besozzi. Le parti sono state così distribuite: Morales (Nino Besozzi); Palisierna (Aldo Pierantoni); Cotta (Umberto Ceriani); Lefèvre (Giuseppe Fortis); Giacomo (Pier Luigi Pelitti); Sisto (Elio Jotta); Un Cospiratore (Luciano Rebergiani); Baltazano (Roberto Pescara); Flora (Olga Gherardi); Elvira (Rosetta Buttini); Il Capo (Guido Verdiani); Il Pubblico Accusatore (Elio Jotta); L'Avvocato Difensore (Giuseppe Fortis); Un Cancelliere (Pier Luigi Pelitti). Regia di Silverio Blasi.

* Copyright 1960 by Dino Buzzati.

PITTURA SU LEGNO

DRAMMA IN UN ATTO DI

Ingmar Bergman

TRADUZIONE DI MARIPIERA DE VECCHIS ~ REVISIONE SULL'ORIGINALE SVEDESE
DI GIACOMO OREGGIA, DELL'ISTITUTO DI CULTURA ITALIANA DI STOCOLMA

IL SETTIMO SIGILLO

PITTURA
SU LEGNO

Dal dramma in un atto « Pittura su legno » rappresentato al Teatro Reale di Stoccolma nel 1954, il regista Ingmar Bergman, ha ricavato il suo film « Il settimo sigillo »: da un piccolo capolavoro ne ha fatto uno più grande.

Nonostante l'apparente diversità, nessuna epoca più della nostra è stata simile al Medio Evo. In entrambe l'uomo è terrorizzato dalla fine cosmica, in entrambe l'uomo, ha, forte, la coscienza del limite oscuro della morte e non importa se i presupposti a questa fine completa sono diversissimi: per il Medioevo, la Bibbia e soprattutto l'Apocalisse; oggi le scoperte atomiche. Ciò che avvicina queste epoche è l'angoscia. Proprio questa angoscia dell'uomo che si sente prigioniero nel limite della sua carne e delle sue ossa, nel limite troppo breve della sua parte di tempo, che Ingmar Bergman (*) ha descritto con il dramma *Pittura su legno*, che è stata la prima traccia, il disegno per il suo grande film *Il settimo sigillo*.

Pittura su legno fu rappresentata con grande successo al Teatro Reale di Stoccolma nel 1954. Bergman ha descritto il problema della paura dell'uomo dinnanzi alla sua fine, problema con infinite soluzioni e qui ne abbiamo alcune indicative, ed ognuna ottenuta con diversa lucidità. C'è chi cerca ed ha cercato Dio affannosamente tutta la vita, con i propri sensi e non l'ha trovato; c'è chi ha scolpito nel legno, nella pietra, ha fabbricato con l'argilla l'immagine divina, ed in quest'immagine ha per sempre pietrificato la propria fede; c'è chi serenamente affronta ogni cosa perché ha la semplice fede della speranza; c'è chi vede l'esistenza umana come assurda e sorridendo ha fatto del proprio corpo l'unico idolo e mito. Infine, c'è chi ha cercato la risposta nella forza contraria: satana. Posizione presa spesso dall'anima medioevale, e nell'annullamento attraverso il dolore fisico.

Se c'è una parola che possa precisare questo dramma, è « atmo-



sfera ». Si entra e si sente. Ed è la stessa dei quadri di Brueghel, l'atmosfera dell'anima che si ribella alla sua limitazione. I simboli sono molti e chiari, ma alla fine il paesaggio si fa quasi surreale. I personaggi corrono verso un'alba livida dove i segni dell'Apocalisse si mostreranno e l'atto si chiude con la solenne immagine della danza della morte: tutti si tengono per mano



e, legati, seguono la morte danzando. Se Ingmar Bergman avesse rappresentato lo stesso momento nella nostra epoca non avrebbe potuto terminare il suo dramma così misticamente, ma avrebbe forse ricorso ad altra ispirazione pittorica, a certi quadri espressionisti, al nostro Bonichi detto Scipione, per esempio, ed avrebbe rappresentato la corsa degli uomini come essi stessi l'hanno immaginata. Una corsa verso un'alba rossa di mostri, soli verso l'alba della loro deformazione con sul volto non grida, non dubbio, ma solo la grande sorpresa per il vuoto che credono li aspetti oltre quell'alba.

MARIPIERA DE VECCHIS

(*) Ingmar Bergman è il regista cinematografico di fama mondiale le cui opere, fino a *Il posto delle fragole*, vanno via via rappresentandosi in Italia. Questa precisazione è necessaria per non ingenerare confusioni di nomi, in quanto corre in questo tempo, in molti teatri di varie Nazioni, il nome di *Hjalmar Bergman*, autore della commedia *Una Saga*, opera di alta poesia, rappresentata in Svezia — dove è già ritenuto un classico — essendo Hjalmar Bergman morto a Berlino il 1° gennaio 1931. Al Théâtre des Nations, l'anno scorso, dal 23 al 25 aprile 1959 (Théâtre Sarah Bernhardt) *Una Saga* — che significa « leggenda » — è stata rappresentata con la regia di Ingmar Bergman: il regista cinematografico ha voluto così onorare il suo illustre collega e concittadino.

Le fotografie sono del film *Il settimo sigillo* e le dobbiamo alla cortesia della «Globe Film».

IL NARRATORE

In una chiesa di campagna nel sud della Svezia vidi per la prima volta dipinto il soggetto di questo breve dramma. La pittura, su di una parete di legno, datava dalla fine del dodicesimo secolo ed era ispirata alla peste che in quel tempo sterminava quella regione. Il pittore è sconosciuto. Così ho chiamato « Pittura su legno » il mio dramma, che segue passo passo la storia raccontata dal pittore. E questa comincia presso le piccole finestre vicine al portico dove i raggi del sole illuminano un paesaggio ancora verde e termina quattro metri più in là in un angolo scuro dove sono dipinti gli ultimi fatti immersi nella luce livida di un'alba di pioggia. (Il narratore scompare con accorgimento scenico ed appaiono i personaggi).

LA RAGAZZA

Nessuno ha diritto di entrare qui.

JONS

Andiamo, ti perdono perché tu non puoi riconoscerci.

LA RAGAZZA

Io non so niente, ma è proibito superare questo limite.

JONS

E perché tuo padre, o tuo fratello, o tuo marito non vengono di persona ad informarci?

LA RAGAZZA

Mio fratello è malato, mio padre non è tornato dalla guerra e mio marito è morto tre giorni fa.

JONS

Entrerò e parlerò seriamente a tuo fratello. Di certo riconoscerà subito me ed il mio padrone.

LA RAGAZZA

No, non venite avanti.

JONS

Capisco la tua incertezza, io ed il mio padrone siamo coperti di polvere, abbiamo l'aria sporca e stracciona e non abbiamo cavalli. Ma non siamo dei malfattori.

LA RAGAZZA

Siamo appestati.

JONS

Un vero orrore, sì. Il meno che si possa dire è nauseante o disgustante. Ma è così.

LA RAGAZZA

Nessuno può sfuggire alla peste. Non ci sono rimedi, non ci sono fughe possibili. Senti questo odore di fumo? Viene dalla foresta da questa mattina...

JONS

Sì, adesso che me lo dici, sento qualcosa irritarmi le narici.

LA RAGAZZA

Hanno bruciato una strega, laggiù, questa mattina, all'incrocio dei tre sentieri. Si dice sia la causa della peste. D'altronde ha confessato di aver avuto rapporti col diavolo.

JONS

Mio Dio! bisogna far bene attenzione a queste streghe diaboliche che portano la peste o altri flagelli.

IL CAVALIERE

(di lontano) Andiamo, vieni Jons, basta chiacchierare.

JONS

Il mio padrone vuole riprendere il cammino.

LA RAGAZZA

Come si chiama il tuo padrone?

JONS

Antonius Block, ed è il tuo e mio padrone. Per dieci anni siamo stati in Terra Santa, lasciandoci mordere dai serpenti, pungere dagli insetti, dilaniare dalle bestie feroci, massacrare dai pagani, avvelenare dal vino, infettare dalle donne, mangiare dalle pulci, distruggere dalle febbri. E tutto questo.... per la gloria di Dio.

IL CAVALIERE

Bisogna che ti frusti per farti tacere?

JONS

Ecco che tu ti arrabbi, padrone, ma io ho proprio ragione. La nostra crociata era così assurda che solo un vero idealista poteva averla inventata. Addio, bella ragazza; non abbiamo i mezzi per ricompensarti dei tuoi avvertimenti, ma comunque ci farai credito fino a che ci rivedremo in paradiso. Naturalmente se tu ci sarai. *(Si allontanano. Musica flebile).*

LA RAGAZZA

Avrebbero dovuto obbedirmi, tornare e ridiscendere attraverso le regioni sane. Non hanno ancora visto gli occhi degli appestati, né le loro mani, né il sangue che si raggruma intorno al naso e alla bocca dei malati. Non hanno

visto gli ascessi sotto il loro collo, che ogni giorno diventano sempre più grossi. In alcuni divengono più grossi della testa di un bambino, ed il loro corpo si contrae e le loro membra diventano come corde impazzite. Si mordono le mani e strappano con le unghie le loro vene, mentre le loro urla, come coltelli, tagliano le nuvole. Si rotolano per terra, nei loro letti, sui prati, poi, soffocati, molti cadono nei fossi. E così nelle fattorie, nelle stalle, sulla riva del fiume. La gente fugge dai villaggi infetti, e sale verso il nord, ma sempre l'ombra scura di un padrone implacabile li segue. (*Silenzio. Dei passi si avvicinano.*)

JONS

Povero me, la foresta è buia, eppure il sole è appena al tramonto. Un rospo è nascosto nelle mie costole e mi stringe il cuore. Meglio cantare un po'... Nel mare nuotano i pesci e navigano grandi battelli... e qui, e qui gli uomini cadono come le mosche. Hai forse paura, Jons? No, non hai paura mio piccolo Jons, ma proprio paura di niente? Ho paura che mi venga un accidente dal momento che il mio stomaco è vuoto quanto l'eternità. (*Pausa*) Graziosa ragazza, chi sei? Non hai paura dell'oscurità?

LA STREGA

Posso venire con voi?

JONS

Il mio padrone ed io stiamo andando a riposarci. Ritorniamo dalla Terra Santa, ecco perché siamo un po' affaticati, capisci?

LA STREGA

Anch'io vado a riposarmi.

JONS

Come vuoi. Vieni con me tra i cespugli, laggiù?

LA STREGA

A far che?

JONS

Potremo cogliere mirtilli, per esempio. Lo desidero da tanto tempo...

LA STREGA

Se sapeste chi sono non mi avreste chiesto di andare a cogliere mirtilli o qualcos'altro.

JONS

Allora ti si può chiedere chi sei?

LA STREGA

Sono la strega che hanno bruciata stamattina all'incrocio dei tre sentieri.

JONS

Allora proprio tu non dovresti essere qui, visto che sei morta.

LA STREGA

Certo che sono morta.

JONS

Allora sei un fantasma, ed io non credo ai fantasmi. Dunque, tu non esisti e non puoi recare danno al mio padrone ed a me; a meno che anche noi non si sia morti senza saperlo e si sia già fantasmi... Se è così, m'infischierò di tutto e non dirò più una parola fino al giorno del giudizio.

LA STREGA

Voi due, tu ed il tuo padrone, avrete assistito certamente alla mia esecuzione.

JONS

No, purtroppo. Per giusta causa ci trovavamo all'estero.

LA STREGA

Ascolta, allora: verso l'alba sono caduta nel sonno, ma sono stata subito scossa dal mormorio della folla dinanzi alla prigione. Avevo paura e piangevo, ma inutilmente perché tutto era già deciso. Mi sono arrampicata fino alla finestra ed ho guardato il cortile. La carretta era già là. C'era anche il prete, ma non vidi il boia. Il sole stava alzandosi e il cielo era senza una nuvola, assolutamente vuoto. Guardavo gli uomini, ferma. Cominciavo a distinguere i loro volti, le loro voci: erano come stridii di uccelli selvaggi. Le mie unghie si conficcavano nel muro, erano rotte e nere di sangue, le giunture delle dita bianche e tese da tutta la mia forza. Allora udii voci più chiare, la porta si aprì e fui staccata dal muro. Caddi a terra, la fronte contro la paglia calda. Gli uomini mi hanno presa per la vita, scosse le spalle e messo una catena intorno al collo. Avevo freddo, tanto da non poter parlare, né gridare, né camminare. Mi tirarono per la catena e dovetti seguirli. Mi trascinarono per una scala e un corridoio. Ogni volta che cadevo mi pareva di soffocare. Nessuno rideva o scherzava come quando mi tagliarono i capelli. Tutti erano silenziosi e inquieti. Avevano paura anch'essi. Sapevano che Egli mi seguiva. Mi trascinarono soltanto, senza toccare il mio corpo come avevano fatto gli altri guardiani. Allora, dinanzi

all'ultima porta aperta, il sole mi colpì in viso: fu come un grido, il vento ci gettò in faccia la polvere. La carretta era corta ed io ero obbligata a tenere la testa affondata sul petto, e ad ogni scossa la catena mi faceva male, ma non gridavo. Il dolore mi aiutò, le pietre della strada mi aiutarono, lo scricchiolio delle ruote venne in mio soccorso: non c'era niente dinnanzi a me e nulla dietro di me. Chiusi gli occhi e il sole divenne come una luce rossa, indistinta attraverso le mie palpebre. La polvere della strada era come fumo e sentivo intorno a me il rumore di mille passi e via via il respiro degli uomini, ma tutti erano silenziosi. Giunti all'incrocio dei tre sentieri, il luogo dell'esecuzione, aprirono la carretta ed io piegai la testa all'indietro. Al di sopra dei pini, al di sopra di tutto, nel cielo, c'erano striscie di nubi dal disegno di grandi mani; in quel momento vidi il fumo: veniva dall'immenso mucchio di stoppie e tutti cominciarono a tossire. Il bosco si incendiò e divenne tutto una fiamma, enorme. Mi volsi e vidi Lui dietro di me, col volto stravolto da una smorfia, gli occhi rotondi e chiari. Mi si avvicinò tanto che sentii il suo alito contro la mia guancia, posò la mano sul mio fianco. Mi girai verso la folla e il mucchio di sterpi, alzai le mani sopra la testa, mi levai più in alto possibile e risi... risi, ma d'un ridere come il pianto d'un bambino. Improvvisamente le parole uscirono dalle mie labbra: « Ora la ruota ha cominciato il suo giro, la sabbia si apre, grida l'uccello notturno e ogni cosa perde il suo impeto vitale. Ora l'albero cade, la vipera trema, la strada si arresta, la sabbia si dissecca e c'è silenzio dovunque. Ora le montagne gridano... ora... ora che essi sono qui ». Allora mi colpirono la bocca con un bastone, ed io caddi. Poi mi legarono alla scala, l'alzarono e la scaraventarono sopra il fuoco. La fiamma venne verso di me, cominciò dai miei abiti e poi mi bruciò tutta come una torcia. Gli altri cantarono un salmo, ma io non avevo più paura. Egli rimase con il suo gran corpo davanti a me e insieme scendemmo in un'acqua profonda. Io non avevo più freddo. (*Pausa. Silenzio. Passi*).

IL FABBRO

Scusatemi se vi disturbo, qualcuno forse ha visto mia moglie?

JONS

No, no davvero. Non abbiamo incontrato un gatto.

IL FABBRO

Che sfortuna.

JONS

Perché, l'avete persa?

IL FABBRO

Fuggita. Fuggita con un attore.

JONS

Se ha avuto tanto cattivo gusto, fareste meglio a lasciarla andare, invece di correrle dietro come fate, per tutta la foresta.

IL FABBRO

Avete ragione, signore, ma la mia intenzione era di accopparla.

JONS

Allora la cosa è diversa.

IL FABBRO

E accoppiare anche il buffone.

JONS

Ce ne sono troppi come lui sulla terra, ed anche se non ha fatto nulla di male, si dovrebbe accopparlo ugualmente, per la sola ragione che è un istrione.

IL FABBRO

Mia moglie si è sempre interessata all'arte drammatica.

JONS

Ecco la sua disgrazia.

IL FABBRO

La sua disgrazia e non la mia, perché ciò che è disgrazia per qualcuno può essere fortuna per altri. Sei sposato tu?

JONS

Cento volte o forse più, non posso più contare le mie donne. Succede, quando si viaggia.

IL FABBRO

Ti assicuro che una donna è peggio di cento. A meno che io sia stato colpito più duramente di tutti gli altri miserabili uomini del mondo, questo mi spaventerebbe.

JONS

Sì, con le donne è un inferno, senza donne è ancora più inferno. Dunque si ha un bel dire, la cosa più logica è di accopparle quando ci accorgiamo di amarle troppo.

IL FABBRO

Lamenti e minestra cattiva, gridi e confusione

di bambini, unghie appuntite e malizia, liti e un diavolo di suocera. E quando tu arrivi stanco e vuoi andare a letto dopo una giornata di lavoro, si ricomincia: lacrime e lamenti senza fine.

JONS e IL FABBRO

(*insieme, imitando*) Perché non mi saluti gentilmente? Perché non canti una canzone? Perché non mi ami più come prima? Perché non guardi la mia camicia nuova, ma ti volti e cominci a russare?

JONS

Sì, sì, così. Proprio così.

IL FABBRO

Allora è arrivato il saltimbanco, profumato e scherzoso. Suonava con quel diavolo di strumento, sospirava e piangeva. Occhi azzurri e guancie rosate. Andava e veniva nella casa, facendo piroette come i gatti nel mese di marzo. Ed eccomi con corna lunghe da non poter entrare nella piccola porta della chiesa senza curvarmi.

JONS

E poi hanno tagliato la corda.

IL FABBRO

Li pizzicherò con le tenaglie e li colpirò con il martello sul petto. Accarezzero dolcemente il loro cranio con la mazza. (*Piange*).

JONS

Che diavolo fai, piangi?

IL FABBRO

Sì, guardate il fabbro che piange e si lamenta come un piccolo gatto che affoga...

JONS

Allora io non capisco più nulla. Ma se sei stato liberato da una vera megera, di che ti lamenti e piangi?

IL FABBRO

Non capisci.

JONS

Ah, ci sono: hanno colpito il tuo orgoglio; sei seccato.

IL FABBRO

Potrebbe anche darsi...

JONS

Ma non sei un uomo, andiamo...

IL FABBRO

Forse... forse l'amo.

JONS

Senti, senti; forse l'ama. Amore è un'altra parola per dire desiderio più desiderio, più un'altra grande quantità di bugie, menzogne, inganni, falsità. Tutto in una sola parola. L'amore è la peste più nera. E almeno si morisse, avrebbe una ragione; nossignore, invece, questa porcheria passa, passa quasi sempre, solo qualche imbecille muore a volte d'amore. L'amore è contagioso come un raffreddore, ti ruba sangue, forze, libertà e morale se ne hai. E' una smorfia che termina sempre in uno sbadiglio. Se tutto il mondo è imperfetto, l'amore è perfetto nella sua imperfezione.

IL FABBRO

Devi essere fortunato tu di avere una lingua tanto sciolta e di credere alle tue filastrocche.

JONS

Caro signore, permettetemi di farvi sapere che ho letto, ascoltato e vissuto la maggior parte dei racconti di fate che noi ci raccontiamo di solito. Sì, certo, ho anche inghiottito fino alla nausea i racconti sul buon Dio, gli angeli, lo Spirito Santo, senza provare grandi emozioni.

IL FABBRO

Fai ben attenzione a quello che dici. La foresta è grande e la notte si avvicina... Fai ben attenzione a quello che dici.

JONS

Ecco il mio vangelo: il mio ventre è il mio pianeta, la mia testa la mia eternità, e le mie mani due splendidi soli. Le mie gambe i pendoli del dannato tempo e i miei piedi i perfetti punti di partenza della mia filosofia. Il mondo è il mondo di Jons, un mondo accettabile soltanto a me stesso, ridicolo per me e per gli altri, assurdo per il cielo e senza interesse per l'inferno. E vale quanto uno sbadiglio, con la sola differenza che uno sbadiglio è più piacevole.

IL FABBRO

Ahi, ecco che mi riprende.

JONS

Che ti riprende?

IL FABBRO

Di pensare a mia moglie: è così bella, così bella, non si può descriverla senza una musica celeste.

JONS

E' proprio ciò che ha fatto l'istrione.

IL FABBRO

Il suo sorriso è come l'acqua di sorgente, gli occhi due mirtilli, e tutta insieme è come una fragola: me la vedo ora dinanzi, con le braccia spalancate verso di me e il seno rotondo.

JONS

Sei un cattivo poeta anche quando rimbambisci.

IL CAVALIERE

(*da lontano*) Andiamo, in cammino.

IL FABBRO

Posso accompagnarvi un poco?

JONS

Se la smetti di piagnucolare, se no ti abbandono. Anche la strega è là. Che bella compagnia. (*Musica*).

IL FABBRO

Guarda, la luna si è alzata.

JONS

Bene, così vedremo meglio il cammino.

LA STREGA

Non mi piace la luna. (*Cessa la musica*).

IL FABBRO

Gli alberi sono immobili questa notte.

JONS

E' perché non c'è vento.

IL FABBRO

No, voglio dire che sono troppo immobili.

JONS

Nooo? Che c'è?

LA STREGA

Sono i pipistrelli che volano sulla nostra testa e per tutto il tempo passano le loro ali nere sul viso, per tutto il tempo del nostro cammino.

IL FABBRO

Il silenzio è pesante, si sentisse almeno muovere una volpe.

JONS

O una civetta.

IL FABBRO

O un cane che abbaia.

JONS

O una voce umana che non sia la nostra.

LA STREGA

La luce della luna mi brucia gli occhi ed io vedo appena.

JONS

Non sapete che è pericoloso restare al chiaro di luna? (*Camminano in silenzio*).

MARIA

Potete indicarmi la strada per la frontiera? Questo è solo un sentiero; forse mi sono persa.

JONS

Se ci segui incontrerai la peste, se prendi la direzione opposta troverai la peste, a meno che la peste non trovi prima te.

MARIA

E' proprio per la peste che sono scappata con il mio bambino. L'ho preso dalla culla e sono scappata. Ho camminato tutto il giorno senza aver incontrato anima viva. Avete un po' di pane?

JONS

Ecco un pezzo della mia ultima micchetta, se puoi masticarlo sei più forte di me. Però è vero che non ho più di due denti.

MARIA

Grazie.

IL FABBRO

Attenzione, per piacere; vedo dietro ai tronchi la mia dolcissima metà a cui è attaccato il buffone. Prendete posto signori, ci sarà un'esecuzione. Buonasera, mia piccola sposa; vedo che state facendo una passeggiata notturna con il cane al guinzaglio. Come lo chiamate quel coso che vi ballonzola intorno?

L'ATTORE

Chi sei tu che osi insultare la cara ed affascinante signora Cunegonda?

IL FABBRO

Si chiama Lisa. Lisa la matta, la vipera, la puttana, l'infedele, la squaldrina, e tutto ciò che tu stesso puoi trovare di più sporco.

L'ATTORE

Tu, sporco e bastardo. Se fossi nei tuoi luridi stracci avrei una tale vergogna di respirare, di muovermi, di ascoltare la mia voce, che in breve mi sarei già tolto di mezzo.

IL FABBRO

E ti arroterò la gola in maniera tale che non potrai più fare il buffone neppure tra i cannibali e i pagani.

L'ATTORE

E io ti darò un tale calcio di dietro che i tuoi intestini ti usciranno dagli orecchi.

LISA

Ma guardatemi, guardatemi, signori. Io povera donna tra questi due uomini. Sentiteli, sentiteli, soprattutto ascoltate questo attore...

L'ATTORE

Perché? cos'ha la mia voce? E' il mio strumento vocale.

LISA

Hai una voce, certo; ma questo non ti allontana dalla bestia.

JONS

E' un buffone, quindi propongo che questa disputa termini con l'uccisione dell'istrione.

LISA

Signori, cercate di capirmi. Quando mi sussurrava dolci parole io non sapevo che erano battute del suo repertorio. Quando mi abbracciò per la prima volta, non sapevo che la stessa scena era stata ripetuta davanti al direttore del teatro per essere giudicato, o davanti agli specchi per vederne gli effetti. E non sapevo che la sua barba che mi carezzava tanto dolcemente era posticcia, e il suo sorriso una cerniera di denti falsi. Le sue canzoni le ha rubate e i suoi gesti imitati da qualcun altro. Signori, possiamo allora realmente dire che l'attore sia un essere come gli altri?

L'ATTORE

Se pensate che io farò un'arringa per difendermi, vi sbagliate di grosso. Io sono un attore senza teatro, un burattino senza corde, un amante senza amore, un poeta senza poema. Anche le pulci mi disdegnano. Ecco: getto il mio pugnale di legno e rinuncio a difendermi.

IL FABBRO

Ma bisogna che tu ti batta con me perché io possa ammazzarti, o per lo meno che tu mi imbestialisca, come hai fatto poco fa.

L'ATTORE

Ecco: io ora appoggio il pugnale contro il mio petto e voi non avrete che a spingerlo un poco. E subito la mia inesistenza si trasformerà in una solida incancellabile realtà: quella del cadavere.

LISA

Fa' dunque qualcosa... Quest'uomo è un'onta per te e per sé. Uccidilo: lui stesso te lo chiede... Allora? se non lo fai tu, lo farò io.

L'ATTORE

(Improvvisa una « scena della morte » di gusto teatralmente plateale) Ah, ah, io muoio... muoio...

JONS

Andiamocene. Non mi sento a mio agio.

IL FABBRO

Forse hai mangiato qualcosa che non ti va giù.

JONS

Non ho mangiato proprio niente. *(Si allontana. L'attore si guarda intorno, poi si alza, raccoglie il pugnale).*

L'ATTORE

Se ne sono andati? Bene, così posso alzarmi. Dov'è il mio pugnale? Eccolo. Adesso quasi sento vergogna che sia un finto pugnale ed io non sia morto davvero. Però sono contento che essi abbiano creduto alla mia morte. Il mio pubblico è sparito tra gli alberi e io sono rimasto qui soddisfatto e nello stesso tempo vergognoso. In fondo sono disgustato. Non devo pensare alla mia vanità, altrimenti mi verrà male alla testa... Ed è ridicolo trovarsi solo in una foresta, essere lieto della propria vanità e nel tempo stesso disgustato di essere tale. *(Si volta bruscamente)* Aiuto! chi sei? che cosa vieni a fare qui?

LA RAGAZZA

Mi manda a cercarvi un signore tutto nero e inflessibile. Dice che ha bisogno di te per la danza che ci sarà al limite del bosco questa notte. Tu suonerai la tua lira.

L'ATTORE

Non ho tempo.

LA RAGAZZA

Chi mi manda conosceva in anticipo la tua risposta. E dice che menti.

L'ATTORE

Ho la mia rappresentazione.

LA RAGAZZA

E' sospesa.

L'ATTORE

Il mio contratto...

LA RAGAZZA

Annulato.

L'ATTORE

I miei bambini, la mia famiglia.

LA RAGAZZA

Vivono meglio senza di te.

L'ATTORE

Ma non c'è una fuga possibile?

LA RAGAZZA

Nessuna.

L'ATTORE

Nessun nascondiglio, nessuna eccezione alla regola?

LA RAGAZZA

Non ci sono eccezioni.

L'ATTORE

E' ben inflessibile chi ti ha mandato.

LA RAGAZZA

Andiamo, dunque, prima che s'innervosisca. Perché sospiri?

L'ATTORE

Sospiro, semplicemente. Anche questo è proibito? (*Rumore di vento. Musica*).

IL NARRATORE

I pellegrini sono molto stanchi. Hanno acceso un fuoco in mezzo alla foresta e riposano sul muschio. Sono tutti silenziosi. Ascoltano il loro respiro, il battere del loro cuore e il vento tra gli alberi. Maria è seduta in disparte con il bambino sulle ginocchia: guarda fisso la luna che non è più immobile e morta come prima, ma stranamente brillante.

MARIA

Conosco un'antica leggenda che vi posso raccontare. Credo sia il momento. Ascoltate. Un mattino la Santa Vergine venne al pozzo a prendere acqua. Gli uomini pigri sedevano intorno al pozzo, sulle pietre, chi al sole, chi nella poca ombra. La Vergine si sporse e scrutò l'oscuro specchio dell'acqua: aveva le guance scavate e gli occhi spalancati. Era stato faticoso quel mattino portare in sé il bambino nel calore vibrante del sole. Pianse. Prese l'acqua fresca e ne bevve alcuni sorsi nel cavo della mano. Barbagli di sole scintillavano nell'acqua del secchio. Sentì il bambino muoversi nel seno e il sale delle lacrime bruciarle il viso. Levò le braccia irrigidite come una croce. Non sentiva più la sua solitudine. Allora si avviò verso la casa del falegname, camminando nel calore del mattino, ed i suoi passi avevano la leggerezza di una danza. E la strada era tutta gioiosa di voci di pastori, abbaiamenti di cani, voci umane... (*Ritorna il vento, ma ora è come un sospiro lungo e pesante. La luce della notte è so-*

stituita da un'alba grigiastra. Entra Carin. Il racconto di Maria li ha fatti alzare e guardare il cielo. Solo Maria è rimasta seduta a cullare il bambino).

JONS

Ma c'è qualcuno qui che forse ci può dire chi siamo noi?

CARIN

Siete ritornati al vostro punto di partenza, la frontiera: avete camminato in cerchio, ed ec-covi che aspettate tremanti nell'alba. La luce è livida per le nubi ammassate all'orizzonte.

IL CAVALIERE

Tu chi sei?

CARIN

Sono la moglie del cavaliere Antonius Blok. Sono stata l'ultima a lasciare il castello per la peste... Ma tu non mi riconosci?

IL CAVALIERE

Che fai qui?

CARIN

Vedi i fuochi laggiù? senti le voci? sono i soldati dell'altro paese che hanno barricato la frontiera con un alto muro. Nessuno può entrare. Non ci resta che attendere.

IL CAVALIERE

Attendere cosa?

CARIN

La peste. Mio povero Antonius Blok, mio povero amore, non mi riconosci più? Io ti ritrovo e ti riconosco: qualche cosa in fondo ai tuoi occhi, nascosto e terrificato nei tratti del tuo viso, mi dice del ragazzo che partì molto tempo fa. E allora? non era una cosa assurda la vostra crociata? Avete ucciso molti pagani, vi siete battuti da coraggiosi, avete rotto abbastanza lance e spade? avete detto molte preghiere presso il Santo Sepolcro ed avete violato molte donne?

IL CAVALIERE

Sono triste e stanco.

CARIN

Hai freddo? prendi il mio scialle...

JONS

« Nel mare nuotano grandi pesci e navigano grandi navi ».

CARIN

Silenzio. Non sentite?

JONS

Cosa?

CARIN

Nell'altro paese, oltre la frontiera, è il momento in cui l'alba scende sui prati e i galli cantano. Ora il fuoco si spegne e il vento si calma. La pioggia silenziosamente e dolcemente incomincia a cadere. Stretti uno all'altro, aspettiamo Colui che si avvicina. E' un Signore di alto lignaggio: lo seguono una fanciulla e un battelliere. E vengono verso di noi attraverso la pioggia e l'alba. (*Lungo silenzio*).

JONS

Buongiorno, Grande Signore. Noi siamo riuniti qui e vi aspettiamo. Mi chiamo Jons e sono quello che ha chiacchierato di più durante la passeggiata della sua vita. Laggiù c'è un cavaliere magro e sofferente che nasconde nel suo cranio una folla di pensieri inquieti.

CARIN

Io sono la moglie del cavaliere. Laggiù c'è una piccola strega. Si dice che si sia divertita con Satana: è stata bruciata per questo; ma penso che ora sia molto delusa.

IL FABBRO

Io sono fabbro, un buon mestiere che esercito con abbastanza abilità. Sia detto senza falsa modestia. Questa è mia moglie Lisa. Fai una riverenza al Signore. E' un po' capricciosa, da qualche tempo ci sono litigi tra noi, ma ciò avviene in tutte le famiglie, del resto.

LISA

E' tutta colpa di un istrione, un attore. Potrete domandarglielo...

IL FABBRO

Sta' zitta, Lisa. La donna seduta laggiù si chiama Maria. Ha corso giorno e notte per sfuggire alla peste, non tanto per sé quanto per il bambino. Ora siede laggiù tranquilla.

IL CAVALIERE

Signore implacabile, vuoi ascoltarmi? Ogni mattina, ogni sera tendo le braccia verso i Santi e verso Dio. E sovente grido perché mi si ascolti. A volte una certezza assoluta mi invade. Nella mia anima, attraverso la nebbia dell'apatia, la presenza di Dio mi colpisce come il suono di un gigantesco orologio. Subito il vuoto della mia anima si riempie di informi infinite parole portate da voci sconosciute.

Allora grido. Ma il mio grido è come un susurro attraverso le mie tenebre. «Vivo per glorificarti, Dio. Soltanto per glorificarti!». Ma attraverso tutti i miei nervi tesi giunge la cosa terribile: svanisce la certezza, come se l'avessero soffiata. Il grande orologio tace e le tenebre mi stringono intorno e mi soffocano. Allora le maledizioni prorompono dal mio petto, mi serrano la gola, i miei occhi diventano come quelli di bestie selvagge, impazzite. E vedo le tenebre striate di sangue. E piaghe umane e grida umane.

JONS

Con tutto il rispetto che ti devo, ti prego di smetterla con i tuoi urli. Nelle tenebre di cui parli ed in cui siamo tutti, forse, come piccoli pianeti assurdi, non troverai nessuno ad ascoltare i tuoi lamenti, nessuno a partecipare alla tua disperazione. Asciuga le lacrime e specchiati nella tua indifferenza. Per liberarti dai tuoi terrori metafisici una volta avrei dovuto darti un'erba, ma ora è troppo tardi. Approfitta dei tuoi ultimi istanti per godere l'immenso piacere di muovere i tuoi occhi e le tue dita. (*Esegue voluttuosamente*).

CARIN

Silenzio. Silenzio.

JONS

Taccio, sì, ma di mala voglia. Poco fa, lo confesso, ero un po' intimidito. Fra poco creperò mio malgrado, conscio di non potermi opporre. Con tutto il rispetto che vi devo, naturalmente, mio Grande Signore.

CARIN

Silenzio, ora il buffone suonerà la sua lira. E la Grande Signora ci inviterà a danzare: vuole che ci si tenga per mano e che si formi una lunga catena della quale lei sarà l'inizio. Lascieremo l'alba per andare verso i paesi oscuri e la pioggia laverà i nostri volti. Preparatevi per la danza, ragazzi. La morte s'impazientisce facilmente. E la musica viene... (*Silenzio. Musica d'archi. Incomincia una danza solenne*).

Fine

IL TEATRO DEL RISORGIMENTO ITALIANO



GUSTAVO MODENA

Attore Italiano

Abito di Paolo nella Francesca da Rimini di Pellico.

La produzione drammatica del Teatro Risorgimentale non ci onora, tranne poche eccezioni; ma la vera gloria, indiscutibile ed indiscussa, fu la larga schiera di grandi attori che sparsero ovunque la fama, suscitando - con interpretazioni rimaste insuperate - irrefrenabili entusiasmi ed indirettamente richiamando le simpatie del mondo libero sulla causa italiana di cui - come ambasciatori ardenti - rappresentarono i palpiti.

IL TEATRO DEL
RISORGIMENTO
ITALIANO



Ll teatro drammatico italiano si affacciò al mondo moderno, sulla soglia dell'Ottocento, forte ancora della commedia di Carlo Goldoni e della tragedia di Vittorio Alfieri. Sulla scia luminosa di questi due grandi, dei quali il primo era morto poco innanzi, a Parigi, in pieno trionfo della rivoluzione, e il secondo doveva spegnersi poco dopo a Firenze, dominato dall'ira antigallica, folte schiere di epigoni provinciali avevano tentato e tentarono ancora invano, nonostante qualche temporaneo successo, di affermarsi; la loro opera non riuscì a traboccare di qua del tempo, né il più dei loro nomi a galleggiare sulle traversie di una vita teatrale nettamente influenzata dai turbinosi avvenimenti politici (che mutavano il volto ai governi delle antiche regioni nostre) e dai disparatissimi afflussi culturali stranieri. L'interesse, ma non così intenso e diffuso come si propende a credere, per l'opera di Shakespeare e di Schiller controbilanciando, senza ridurlo, quello già vivo per gli autori francesi, modificò profondamente il gusto delle nuove generazioni e aprì la strada a ripetuti tentativi di equilibrare in forme meno rigidamente scolastiche od accademiche concezioni più penetrate di calore umano

Tina Di Lorenzo e Armando Falconi in «Romanticismo» di Rovetta. Questo dramma, rappresentato per la prima volta nel 1901, doveva divenire — per le generazioni che avevano trovato l'Italia già formata — la piccola epopea drammatica del nostro Risorgimento.

e sensibilizzate dalle sopravvenute idealità sociali.

Ma se si guarda con non frettolosa curiosità al repertorio che nel primo ventennio dell'Ottocento le numerose compagnie dei comici, qualcuna indubbiamente ottima, portavano in giro, di stagione in stagione, da un teatro all'altro della penisola, da Napoli in su, e che entrò a far parte di pubblicazioni periodiche sotto forma di collane a buon mercato, c'è da restar umiliati al pensiero che esso potesse sostenere la vicenda serale degli spettacoli, nelle nostre maggiori città, senza deludere l'interesse del pubblico e senza allontanare questo definitivamente dal teatro di prosa, tanto più considerando, per converso, le fortune che, invece, arridevano al teatro lirico musicale. Pessime traduzioni di brutte commedie straniere, riduzioni spietate di testi nobili, pretesti più che altro per riportar sulla scena tipi e macchiette della già tramontata commedia dell'arte, formavano una massa di copioni senza né capo né coda sulla quale si esercitò alla disperata la valentia e la genialità dei comici. Il ricorso frequente alle più note commedie di Goldoni non aveva, sovente, che il valore di un inganno, giacché si trattava ancora e sempre di manipolazioni e contraffazioni ad uso di mattatori privi di scrupoli. Il teatro italiano toccò così nuovamente il fondo di quell'abisso ove la commedia dell'arte l'aveva travolto nel '600, e donde avevano generosamente tentato di trarlo a salvamento il dimenticato Botta ed il Riccoboni. « Gli italiani non hanno quasi più commedie nuove — avvertiva lo Schlegel nel suo *Corso di letteratura drammatica* di cui nel 1817 il Gherardini dava alle stampe la traduzione — tranne alcune pitture dialogate fredde e languide di costumi. La poesia drammatica e l'arte comica sono manifestamente in decadenza e non risorgerà in Italia un teatro nazionale se qualche grande cambiamento non avvenga nelle idee dominanti»: le quali idee dominanti stavano, ovviamente, a definire la triste situazione politica e il marasma morale in cui la penisola si dibatteva.

Proprio in margine a tale situazione — in margine, perché poco o nulla influisce sul-

la vita del palcoscenico — si colloca una produzione drammatica di natura schiettamente letteraria a cui pongono mano i nostri massimi poeti dell'epoca. E' Vincenzo Monti che nel 1802 col *Caio Gracco* accentua la sua accostata a Shakespeare, preannunziata, quattordici anni innanzi, dal suo *Galeotto Manfredi*; è Ippolito Pindemonte che con l'*Arminio* cerca di inserire nei disegni della tragedia classica i modi e lo spirito schilleriano accreditando tra noi, proprio lui, con quel suo animo mite, la violenza dello « Sturm und Drang »; è Ugo Foscolo che dal *Tieste* settecentesco e alfieriano s'avvia all'*Aiace* e alla *Ricciarda* nella quale ultima si sommeranno, come dirà un critico del tempo, « i luoghi tipici del terrore » e con la quale l'autore delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* pianta decisamente il vessillo del romanticismo inteso come stato d'animo se non come totale evasione strutturale. Siamo nel 1813; la evasione strutturale verrà conclamata e praticata nel lustro che sale dal '16 al '21, dal massimo e più meditato dei nostri scrittori, da Alessandro Manzoni con il *Conte di Carmagnola* e con l'*Adelchi*.

Alessandro Manzoni riassume, o meglio assomma in sé, con i suoi drammi, tutti gli elementi caratteristici della rivoluzione romantica e dà l'avvio, in pari tempo, ed è ciò che più importa a noi, a quello che si può definire, in senso politico, oltre che artistico, il nostro teatro risorgimentale. La sua prefazione al *Conte di Carmagnola*, nella quale lo spirito e l'anima del romanticismo sembrano costretti in preoccupazioni di indole puramente strutturale, o sacrificati da considerazioni di tecnica esteriore, che vanno dalle variazioni polemiche sulle famose unità dell'opera drammatica alla esaltazione della libertà dalle « regole » della fantasia ispiratrice e del « coro » come rifugio lirico del poeta nel dramma, non è, invece, che il passaporto per una sostanza drammatica alimentata mediante il ricorso alle trame storicistiche, dal pathos che è alla base, alle origini medesime del teatro romantico, con l'aspirazione alla libertà individuale, al riscatto della dignità umana nel palpito e nel trionfo di una vita nazionale, alla espansione incontroll-

lata, infine, delle passioni e del pensiero. La storia, piegata, nella interpretazione degli avvenimenti e delle persone, alla esigenza polemica, epperò coraggiosamente contraffatta, quando non falsata addirittura (in questo senso il *Carmagnola* manzoniano è veramente tipico, ché vi si può vedere il tradimento riscattato contro la dura legge della difesa nazionale del più italiano degli Stati, in lotta, vedi caso, per la propria libertà e per la propria sicurezza!), consente di prorompere, attribuendole alle situazioni del passato, in espressioni che riflettono e illuminano situazioni contingenti.

Sull'esempio manzoniano, l'impulso decisamente lirico dato al teatro drammatico italiano dopo il primo ventennio del secolo XIX si complicò tosto con richiami allusivi, più o meno evidenti, ma sempre positivi, alla attualità politica; l'allegoria eroica, il sottinteso attualistico e nazionale d'ogni evocazione epica, la palese comune aspirazione alla libertà assegnano bensì al dramma, quasi completamente, una evidente missione civile, ma ne irretiscono, travestendolo, il lato umano e subordinano alla retorica patriottica il lato artistico.

Nasce così quella «maniera» che, tolte rare eccezioni, precederà e accompagnerà fiancheggiandoli gli eventi della lotta per la redenzione, la unità e la indipendenza del popolo italiano e avrà i suoi esponenti in Giambattista Niccolini, in Silvio Pellico, in Stanislao Morelli, nel Dall'Ongaro, nel Revere, nel Marengo, nel Castelvechio, e in altri ancora di quasi pari levatura sebbene assai meno ricordati. Coinvolto in una specie di gara poetica e patriottica a rime obbligate, il teatro drammatico si risolve in una competizione clamorosa con l'oppressore sottinteso, nella quale il movente artistico è sostituito dal presupposto propagandistico. Tutti gli argomenti prescelti normalmente e con visione univoca nelle pagine della storia vengono sceneggiati, svolti e dialogati intrecciando episodi d'amore a proiezioni convenzionali o preconcepite, secondo la finalità di una nobile tesi esclusiva, di avvenimenti comunque collegati ad apparenze di ribellioni ai tiranni, di azioni volte alla conquista di

libertà conculcate o al ristabilimento di antichi valori italici. Ed ecco salire le scene figure come quelle di Arduino da Ivrea primo re d'Italia, del Savonarola, di Arnaldo da Brescia, di Lorenzino de' Medici vindice della libertà fiorentina, di Masaniello, di Cola da Rienzo, opposte tutte allo spirito di sopraffazione tirannica; apparire evocazioni della Lega Lombarda, delle congiure napoletane del 1792, del processo di Ugo Bassi, e via discorrendo, opere tutte che si prestano a recitazioni concitate, a spettacoli dei quali bastano i doppi sensi di qualche battuta per eccitare gli animi e sollevare, così come si vuole, ondate di entusiasmo.

Niun dubbio che tutto ciò contribuisca a destare e tener vivo nel cuore degli italiani, specie in corrispondenza con i moti del '48 e la guerra del '59, il proposito di raggiungere con le congiure (a costo di sacrifici e di martiri di ogni genere che giungano occorrendo al patibolo) e con le armi la libertà politica; niun dubbio d'altra parte che, subordinando le proprie finalità alle nobili e immediate necessità di tale propaganda, il teatro drammatico, tolta qualche eccezione, scadesse di qualità fino a rimanere al disotto di un vero livello d'arte.

Le due figure più complesse del nostro teatro risorgimentale rimangono, a ogni modo, quelle diversamente conosciute di Silvio Pellico e di Giovan Battista Niccolini: più complesse perché le qualità positive della loro poesia fanno corpo, in entrambi, con quelle anche più fulgide della personalità politica. Repubblicano militante, e come tale carcerato, tendenzialmente mazziniano, cospiratore, polemicamente anticlericale, il Niccolini tale appare anche dalla evoluzione della sua opera scenica che volgendo dal classicismo della prima maniera al romanticismo aperto dell'ultima — da Alfieri a Schiller — dalla *Medea* e dal *Nabucco* all'*Antonio Foscarini*, al *Giovanni da Procida*, all'*Arnaldo da Brescia*, allo *Strozzi* uscito alla vigilia delle sollevazioni quarantottesche tenne fermo nella sua battaglia accanita contro lo straniero, cogliendo i più vari pretesti storici e i più diversi argomenti passionali, anche a costo

di palesi ingiustizie come quando — con una contraddizione in un certo senso parallela all'altra ricordata del *Carmagnola* manzoniano — si servì del noto disgraziato caso del Foscarini per convergere sul governo di Venezia, come su di un « falso scopo », gli sfoghi che sottointendeva rivolti all'autocrazia austriacante. D'altronde occorre riconoscere che di tutti gli autori del suo tempo il Niccolini è il più quadrato, il più consistente, eccellente ideatore di trame, favorito forse nella possibilità di estrinsecarsi dalla relativa libertà di cui in sostanza lo lasciò fruire il governo toscano. Morto nel '61, dopo la liberazione dei plebisciti, fu sepolto in Santa Croce, e c'è da credere che l'anno prossimo Firenze, nel centenario appunto della morte, gli rinnoverà le onoranze ch'ebbero allora un significato non dubbio di sentita apoteosi. Quanto a Silvio Pellico, al suo inconfondibile e patetico lirismo, ai trionfali successi della *Francesca da Rimini* (caval di battaglia di tante attrici), a quelli meno sicuri delle tragedie scritte in carcere a Venezia e durante la deportazione allo Spielberg, nonché della *Gismonda*, la relativa posizione storico-critica è così chiaramente definita da render inutile l'insistere. Il suo nome portò sulla scena italiana — con le opere indubbiamente intrise di una poesia spesso alata, se non della genialità che gli fu attribuita paragonandolo addirittura a Racine o facendone un Alfieri commosso — la luce del martirio che lo aureolò precursore, consacrandolo, poi, con le *Mie memorie*, a quella intramontabile degli italiani.

Quasi totalmente estranea, anche per le costrizioni ferree della censura, a valutazioni di ordine politico ed ideologico, lo sviluppo della commedia comica ebbe uno sviluppo diverso da quello del dramma. Il valore poetico e la sostanza umana della creazione goldoniana, la freschezza intatta di una lunga serie di capolavori da sé soli sufficienti ad alimentare il repertorio delle compagnie, facilitando a queste il compito di allestire spettacoli sempre attraenti, sempre divertenti, se contropesarono a lungo alla nascita di una produzione più aderente alle mutate condizioni

della società, rimasero almeno a testimoniare la suggestione di un'arte da cui si potevano, ad ogni modo, trarre insegnamenti ed avvisi a tentativi di contatti con la vita italiana. Nel 1822, un patrizio veneziano, dandosi al teatro militante e giunto coraggiosamente al capocomicato, Francesco Augusto Bon, formò una compagnia eccellente, proponendosi, prevalentemente, di resuscitare all'amore delle platee, in attesa di un auspicato repertorio nuovo, quella larga parte dell'opera goldoniana che i comici avevano lasciato sprofondare nell'oblio. E lo fece durante una ventina d'anni con sì sapiente e diligente continuità da meritarsi il predicato di « fedele esecutore testamentario del Terenzio italiano ». Ma non si limitò a tanto: in quei venti anni scrisse egli stesso una quarantina e più di commedie in cui, avendo ben presenti i modelli e i modi del maestro che anche così intendeva servire, rese prima d'ogni altro, con agili sceneggiature e semplici trame, il costume del suo tempo e tracciò i lineamenti di una folla di personaggi caratteristici: dal *Sospettoso* all'*Importuno per effetto di buon cuore*, dal *Presuntuoso* all'*Invidioso*, ecc., osservati non senza acutezza ed umorismo dal vero; finché tra il '35 e il '37 non ebbe creata quella « Trilogia di Ludro » (*Ludro e la sua gran giornata*, *Il matrimonio di Ludro*, *La vecchiaia di Ludro*) che fu considerata a lungo come un capolavoro: e se anche non lo è, può ritenersi, ad ogni modo, come la prima figurazione scenica di un personaggio tipico della meschina esistenza provinciale del tempo, direttamente ripreso dalla realtà, e illustrato attraverso le astuzie di un piccolo gioco di faccendiere ciurmadore ma bonaccione. Possiamo considerare ancor oggi la trilogia come un sintomo di quell'affrancarsi dell'ispirazione comica donde, per vie incerte, con alti e bassi determinati da interferenze e influenze del teatro straniero di moda, e specie del teatro francese, emerse con stigmati proprie, fuor del repertorio dialettale, la commedia naturalistica italiana. Soltanto nella seconda metà dell'Ottocento l'esempio non presuntuoso, ma non vano, del

Bon avrà un seguito di frutti considerevoli, dei quali alcuni segneranno una data, come quella *Donna in seconde nozze* di Paolo Giacometti, il cui nodo sentimentale divenne il tema di tante riprese del teatro moderno, o quella *Morte civile* del medesimo autore che propose il problema del riassorbimento nella vita familiare del galetto scarcerato, e di cui Emile Zola apprezzò « la bella nudità della tesi »; o come il *Duello*, il *Suicidio* e il *Ridicolo* di Paolo Ferrari, il commediografo che più durò, col Giacometti, al centro del secolo, nelle simpatie del pubblico; o come i *Mariti* del giovanissimo Achille Torelli che nel '67 parve proporre, anticipando movimenti innovatori d'altri paesi, la necessità di una revisione dei procedimenti scenici e della liberazione dalla tirannica infatuazione dumasiana. Del Bon la critica storica del teatro italiano pochissimo s'è occupata finora e quasi a malincuore: certo non fu un grande scrittore, ma la sua posizione andrebbe riveduta e rivalutata come la giustizia imporrebbe, sulla lettura dei suoi testi riferiti, come documento, alla vita che li suggerì.

Gloria vera, indiscutibile e del resto fin troppo indiscussa del teatro risorgimentale fu la larga schiera di grandi attori e di grandi attrici che ne sparsero dovunque le intenzioni, se non la fama; dovunque suscitando, con interpretazioni rimaste insuperate, ondate di irrefrenabili entusiasmi e indirettamente richiamando le simpatie del mondo libero sulla causa italiana di cui, come ambasciatori ardenti, rappresentarono i palpiti. Degna davvero della tradizione due volte centenaria che essa continuava, nata quasi tutta sul palcoscenico e cresciuta a scuole diverse, bensì, ma egualmente animate dalla passione dell'arte e fertili di insegnamenti che fiorivano così dalla consumata conoscenza del mestiere come da una solidale sensibilità collettiva acuita dall'istinto individuale e, in molti casi, da una cultura non mediocre, codesta schiera di interpreti eccezionali compensò spesso con la propria bravura le gravi lacune del repertorio, la povertà francescana di mezzi in cui il teatro si dibatteva, e che la necessità dei continui

trasferimenti da città a città su carri di fortuna — veri carri di Tespi — e su scassate diligenze, rendeva anche più assillante. Nel 1821 fu fondata a Torino la memorabile Compagnia Reale Sarda quasi stabile e abbastanza largamente dotata per i sussidi di Corte, la sola che potesse agire — è la parola — nell'alone di libertà che si annunciava. Ai Fiorentini di Napoli, a Firenze, a Parma e altrove vennero create allo stesso modo organizzazioni similari; ma la loro esistenza rimase, per molta parte dell'anno, grama, e tristemente peggiorata dalle condizioni politiche locali, dalle aggressive diffidenze poliziesche, dalla striminzita vita economica delle città minori. La lotta con la miseria, lo spasimo onde si tendeva al successo per attenuarne i morsi, per medicarne, almeno, con le consolazioni morali le privazioni materiali, affinarono le intelligenze, le agguerrirono, ne accrebbero il risalto, se non lo splendore delle manifestazioni. Dalla Compagnia Reale Sarda uscì alla luce la personalità artistica di Carlotta Marchionni, attrice non bellissima, ma di una versatilità esemplare, che poté passare con pari efficacia dal furor tragico di talune eroine alfieriane, al dolce abbandono sentimentale della *Francesca* del Pellico, alla civetteria galdoniana della *Locandiera* e della *Pamela*. E la Marchionni fu maestra generosa ad Adelaide Ristori che contese presto la palma del primato alla Rachel conquistando, in Parigi, il pubblico, quivi recitando anche in francese, come avrebbe poi recitato in inglese a Londra e a New York. « Rachel m'avait tué. Qui m'a fait vivre? Toi », esclamava, in una ode fervida di grata ammirazione per lei che ne aveva posto in scena la *Médée*, Ernesto Legouvé. E De Musset, zelatore della causa italiana in Francia, a proclamare:

Pour Pauline et Rachel j'ai chanté l'Espérance
Et pour la Malibran je me suis attristé
Grâce à toi j'aurais vue dans leur toute puissance
La Force unie à la Beauté.

L'arte di Adelaide Ristori — grande dama com'era, oltre che grande attrice, e ricevuta perciò cordialmente alle Corti — commosse e rapì le anime infiammate delle

folle straniere; la sua potenza fu tale da ottenere, per citare un esempio oltremodo eloquente, che la regina di Spagna grazie, fra le acclamazioni degli spettatori presenti in teatro, un soldato condannato a morte. Quando Carlotta Marchionni ancor giovane lasciò la scena si disse ch'ella era « scesa dal trono »; Théophile Gautier esaltò la Ristori come « reine de l'attitude et princesses du geste ». A Londra, di lei, interprete del personaggio schilleriano, si disse: « Maria Stuarda torna regina ». Con gli entusiasmi per la sua arte, ella accese e mantenne vive le simpatie per il paese di cui recava la voce. Non molto discoste da tanta perizia furono, in parte contemporaneamente, in parte subito dopo di lei, attrici come Adelaide Tessero, Pia Marchi, Virginia Marini, Giacinta Pezzana, Fanny Sadowsky e molte altre, finché verso la fine del secolo non si levò l'astro di Eleonora Duse.

Ancor più rappresentativa la falange degli attori sovrani, alcuni dei quali come Gustavo Modena, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, il Vestri, il Morelli trascorsero pure, per i teatri del mondo, di trionfo in trionfo, in lunghi viaggi proficui di onori e di beni. Maestro austero di una recitazione intensa, ma volta a piegare alla naturalezza qualsiasi parte, Gustavo Modena più di ogni altro legò il suo nome, oltre che alla storia del Teatro (come del resto Adelaide Ristori messaggera nelle capitali straniere delle « speranze » italiane, e come Tommaso Salvini dai « cento trionfi »), alla storia delle congiure segrete, delle azioni rivoluzionarie, del volontariato garibaldino in armi, e nulla appare, ancor oggi, di più commovente della tenacia e dell'ardimento onde, producendosi, nella sua Venezia piegata sotto il tallone straniero, in grandi parti tragiche tolte al teatro di Alfieri o di Schiller, ridusse alle sue « intenzioni » figure e testi, risolvendo il tutto in invettive che facevano fremere le platee, allarmavano la censura inconscia d'aver lasciato passare brani di cui non poteva sospettare il fuoco riposto, spingevano la polizia a persecuzioni, arresti, fughe e peregrinazioni per le vie d'Italia. Finché la morte lo colse nell'inverno del '61 (come il Nic-

colini, ed ecco due « centenari » vicini da preparare), mentre il suo sogno dell'unità nazionale stava diventando realtà.

Ernesto Rossi eguagliò la Ristori e Salvini, nei trionfi all'estero, anche pel modo di recitare i maggiori poeti epici e lirici, Dante innanzi tutti, del quale, come della maggiore espressione della italianità secolare, resuscitò nelle classi colte straniere la passione e l'amore. Dopo una recitazione dantesca a Parigi, uno dei più riservati ed aristocratici poeti di Francia, José Maria de Hérédia, gli dedicò questo mirabile sonetto che ne riassumeva ogni virtù:

Rossi je t'ai vu traînant le manteau noir
Briser le faible cœur de la triste Ophélie
Et, tigre exaspéré d'amour et de folie,
Etrangler tes sanglots dans le fatal mouchoir.

J'ai vu Lear et Macbeth et pleuré de te voir
Baiser, suprême amant de l'antique Italie,
Au tombeau nuptial, Juliette pâlie.
Pourtant tu fus plus grande et plus terrible un
[soir.

Car j'ai goûté l'horreur et le plaisir sublimes,
Pour la première fois, d'entendre les trois rimes
Sonner par ta voix d'or leur fanfare de fer;

Et, rouge du reflet de l'infurnal flamme
J'ai vu — j'en ai fremit jusqu'au fond de l'âme —
Alighieri vivant dire un chant de l'Enfer.

Forse, proprio la grandezza degli attori, la supremazia ch'essi ebbero nella formazione degli spettacoli, la potenza espressiva con cui raccolsero intorno a sé medesimi il massimo dell'attenzione degli spettatori, per tal modo convalidando quella tendenza al fenomeno ed al gusto del mattatore che già in precedenza erano stati alla base delle fortune e delle sfortune del teatro italiano, opposero una involontaria, non perciò meno perniciosa resistenza al fiorire, al concretarsi ed al consolidarsi di una produzione drammatica meno superficiale, e soprattutto stilisticamente meno dispersiva. Ma sebbene superato e scolorito dal tempo come opera d'arte, il teatro risorgimentale rimane almeno come un fatto storico e come un documento onorevole della partecipazione della scena drammatica italiana all'epoca del riscatto nazionale.

Gino Damerini

Ma il pubblico si comporta bene?

Se il pubblico non amasse gli attori, se gli attori non amassero il pubblico, non ci sarebbe teatro, questo è chiaro; ma come tutti gli amori, anche questo non corre sempre liscio, sorridente e cordiale; burrasche di affetti e dispetti, rotture improvvisate, non ci vado più non mi pescano più, e altre invettive punteggiano la varia avventura degli spettacoli scenici, dei successi e degli insuccessi, dei forni, dei fiaschi e dei trionfi. Il pubblico si mostra spesso deluso; dell'attore celebre dice volentieri che non è più giovane come vent'anni prima, della commedia nuova che l'autore ha rinunciato agli ideali, e si è buttato a far fortuna, che vergogna! E così via. Il pubblico è sempre pronto ad esclamare che gli secca d'aver speso male i suoi quattrini. Ma il pubblico si comporta bene?

Vogliamo dire, il pubblico è ogni sera nello stesso stato d'animo, sereno, fervido, amabile, partecipe, equo, disposto alla simpatia, all'entusiasmo, all'applauso? Certamente no. Anzi è mobile e vario, oggi ombroso, diffidente, crudele, domani facile, malleabile, indulgente. Gli attori, i più esperti, i più coraggiosi, i più astuti, certe sere sono proprio nell'imbarazzo: come prenderlo questo benedetto, questo caro pubblico? E poi, com'è fatto un pubblico, com'è composto? Quanti tipi d'uomo, di donna, qual diversità di caratteri e di temperamenti, quante sfumature di sensibilità, di gusto, di cultura, formano un pubblico? Individui più o meno consenzienti, più o meno fusi e confusi nell'attrazione scenica, nel fascino comico o drammatico, diventano pubblico. Ma chi sono questi individui? E quali forze negative o positive, e di quale entità, ognuno d'essi scatena in quell'insieme di reazioni nervose che si dice pubblico? Vi è l'entusiasta, il patito, fremente, scattante, che batte le mani, che grida «bravo» nel gelido silenzio della sala, ma v'è il sarcastico, il pessimista. Mentre quello rimane in piedi, imperterrito, tra lo sciamare degli spettatori che sfol-

lano, chiamando per nome gli attori alla ribalta, quest'altro se ne va ciondoloni con un risolino di sprezzo sulla bocca. Il pessimista, il sarcastico sa cose che nessun altro sa; ha visto ed ascoltato attori ormai perduti nella notte dei tempi, e quelli sì, erano meravigliosi, quelli sì, erano stupendissimi! E' un tipo d'uomo quasi sempre un po' magretto, un po' dispeptico, elegante, dal passo lieve, dal gesto parco, ma negli occhi gli balena lo sdegno represso. Affine a lui, e che con lui condivide le grazie amare dell'ironia, è il «blasé», lo spettatore sazio: lo distingui dalla leggiadra smorfia di nausea leggera che traspare dal suo viso. Anche costui ne ha viste tante in teatro, e come lo ha amato! Ma ha il complesso del Don Giovanni attempatello, acidulo, non parlategli di donne, per carità. Non parlategli di teatro, non ne può più, sempre la stessa storia, o dalle 5 alle 7 (Don Giovanni) o dalle 21,15 a mezzanotte (assiduo, detto anche «habitué»). E perché ci ritorni? Per l'abitudine...

Un po' fatuo, un po' cascante, gli dà di gomito quello che saprebbe far meglio. Tra un atto e l'altro fa crocchio, e parla, e gesticola ed esorta e dimostra: ma senza dubbio, ma è chiarissimo, ma salta agli occhi... Sono le frasette, le innocenti mosse retoriche con le quali egli introduce il suo pensiero principe, la sua trionfante fissazione, che nessuno certo ha capito niente, non il regista, non il primo attore, non la prima donna, né i comprimari, né i generici, né il buttafuori. Lui sì, ha capito, e spiega quel che avrebbe fatto al loro posto... Suo fratello gemello è il puntiglioso, il quale veramente per contraddire non ha nessuna ragione in proprio, non ha pensieri suoi o principi di estetica e di morale, né esperienze né ideali; ma contraddice, perché è nato così, e tanto più, e più ostinatamente contraddice quanto meno è convinto delle sue contraddizioni. La sua motivazione ultima è che ha pagato il biglietto. Se ha pagato il biglietto, potrà dire la sua, no?

A sua volta costui è cugino primo dell'altro che si lamenta perché il critico non ha stroncato. Qui ci avviciniamo ad una natura più sottile e complicata; è l'intellettuale, è l'ascoltatore d'alto livello, è il raffinatissimo, l'uomo che legge tutti gli anni il «premio Goncourt», ed è stato a Parigi ove tutte le sere andava a teatro.

Veramente, critico avrebbe dovuto esserlo lui,

poi fece l'avvocato, il rappresentante, il commercialista, la vita, si sa... Ma vorrebbe averla ora, la penna in mano: sentirebbero, pagherebbero cara l'audacia di aver riempito senza il suo consenso la sala con una sciocchezza tanto fatta. Sferzate, ci vorrebbero. Ma chi osa più scrivere la verità oggi? Ed ecco, il teatro va in rovina perché non c'è lui a dire la verità, a pubblicarla, ad aprire gli occhi alla gente. Perché (siamo sinceri) è venuto il momento di cantarla chiara anche a questo pubblico che va alla deriva, di dirgli: basta!, in nome di Dio, basta con la frivolezza, con la spensieratezza, con la mania di divertirsi. (Divertirsi al teatro, obibò!). Di spensierati, di distratti, di svagati le sale dei teatri sono folte; cari, ingenui amici del teatro, frequentatori immancabili, che dopo il secondo atto si volgono al vicino e domandano di chi è la commedia, oppure osservano: « — Strano, com'è cambiato Anouilh... ». « — Infatti, signore, questo è Goldoni ». Costoro sono sempre allegri, sempre accoglienti, sempre soddisfatti, e battono sempre le mani. Credono che al teatro si debba sempre battere le mani, e lo fanno a cuore contento. Poi non ci pensano più. Quando vogliono ricordare alla moglie una commedia, un dramma dicono: « — Sai, quella sera che c'era anche la Titti, con quel cappellino verde... ». Buona gente che fa male o bene allo spettacolo, a seconda delle serate; in mezzo a un pubblico teso, inquieto, troppo sensibile, possono diventare irritanti e far scoppiare una mezza catastrofe; la loro bonomia senza perché offende gli appassionati, i sentimentali.

I sentimentali nel teatro ci si tuffano; intenti, avidi, concupiscenti, seguono la commedia, il dramma, come fossero fatti personali; il più fugace accenno, la più casuale allusione a qualche loro faccenda privata privatissima, li fa delirare, e subito dichiarano che quello è il più grande autore del mondo, che gli attori sono una delizia, lo spettacolo una perfezione. Al teatro bisogna dare il cuore, dichiarano patetici; era il segreto dei nostri padri, aggiungono nostalgici; senza cuore il teatro va in briciole, sentenziano. Questi esigentissimi, si accontentano poi di poco; generalmente è sufficiente loro il trionfo dell'amore, amore passione, amore paterno, amor filiale, la cortigiana redenta, il peccatore che chiede perdono, tutte cose che non

dobbiamo credere estinte con gli ottocenteschi drammi domenicali; camuffate, esse sono ancora quelle che fanno il successo di un repertorio. Ma l'ala estrema dei sentimentali, degli appassionati, i violenti del sentimento, i feroci della passione, i paladini dell'ideale, non si soddisfano così facilmente; sono anzi tra gli spettatori più difficili, più riottosi, più sprezzanti. Sono gli spettatori che cercano quello che non c'è. Si comportano con il teatro come i giovani con le donne, i giovani che nelle donne cercano quello che le donne non possiedono né possono donare, un assoluto, una fantasia, un sogno e le donne se ne infastidiscono. Questi spettatori cercano nella « pochade » parole sublimi, in Pirandello la semplicità e la ragionevolezza in Shaw; di più cercano in teatro un colloquio intimo, un soddisfacimento metafisico, sussurri di moralista e conforti di padre spirituale, una filosofia bell'e fatta, una religione portatile. Fanno tutt'uno con quelli che non amano il teatro, e che ci vanno. Con quelli che accampano contro il teatro i diritti dell'anima, e che prediligendo le ombre crepuscolari, le mezze tinte, i salotti sofisticati si meravigliano che il teatro sia una cosa un po' grossa, spesso violentissima. Essi non sanno, non hanno forse mai capito quanto sia travolgente e « naturale » il divino Shakespeare, e di che risa ridano Aristofane e Molière, e come tutto, in palcoscenico, sia grandiosa gioia di vivere, là dove tutto passa, dalla flebile nota dell'usignolo al tuono di Re Lear. E proprio per questo il teatro è la grande, la bella cosa che noi amiamo, e proprio per questo non soltanto esso tollera ma quasi esige quella gran varietà di spettatori e di umori e di gusti. Sicché concluderemo, d'accordo con comici attori e teatranti: si comporti pure il pubblico come vuole, che questo non soltanto è il suo diritto, non soltanto è ammesso, ma è desiderato e benefico. E', nella diversità implicita, una complicità inavvertita; è, graziosa o avvampante, la comunione di spiriti, il concerto di cuori, concordi o discordi, dai quali nasce la festa teatrale. Comunque si comporti, il pubblico si comporta bene, purché al teatro ci venga, purché, a dispetto o per amore, ci respiri quell'aria di capriccio e di libertà che fa più divertente il vivere, e più cara e diffusa l'umana simpatia.

Francesco Bernardelli



**VENTICINQUE ANNI
DELL'ACCADEMIA
NAZIONALE DI
ARTE DRAMMATICA**

L'Accademia d'Arte Drammatica di Roma compie venticinque anni. Non pochi, e del suo attivo diremo appresso; ma subito vogliamo osservare come questi venticinque anni non siano stati sufficienti a far cambiare idea a coloro che continuano ad affermare trattarsi della « fabbrica degli spostati ». Coloro che dall'Accademia sono usciti diplomati attori o registi — dicono — avrebbero trovato ugualmente la loro strada: il palcoscenico è pur sempre la piattaforma per chi vuole fare del teatro. Se ciò avesse un minimo di peso, si potrebbe attribuire ugualmente ai licei artistici, ai conservatori, alle stesse università. Quanti giovani muniti di diploma e di laurea, ogni anno si trovano sul « mercato del lavoro » senza possibilità di occupazione? Moltissimi. Tuttavia, nonostante questa fioritura di laureati e di diplomati, i migliori vanno a posto. Opera la legge di selezione.

L'America ha duemila scuole teatrali; tutti coloro che le frequentano trovano lavoro? Certamente, no; come sempre, solo i migliori. Così anche l'Accademia di Arte Drammatica ha diplomato attori-allievi che, dopo alcuni anni, hanno dovuto reinserirsi nella vita, tra professioni varie e mestieri innumeri, secondo le loro vere capacità che non erano quelle artistiche. La vita seleziona per capacità; l'arte seleziona per capacità e per attitudini spirituali, quindi con maggior rigore. L'Accademia ha però anche consentito, con le sue borse di studio, a far giungere alla ribalta giovani che non avrebbero mai potuto nemmeno muoversi dal proprio paese per mancanza di mezzi. Basterebbe questa sola possibilità, concessa dallo Stato ai meno abbienti, per dover riconoscere l'uti-

lità di una scuola. Vale quindi per l'Accademia fondata da Silvio d'Amico, ed ora diretta da Raul Radice, come per qualsiasi altra istituzione del genere, la massima di uno sperimentato docente: « Io ti promuovo; la vita ti boccherà ».

Sono trascorsi venticinque anni, e ci sembra necessario ricordare quanto Silvio d'Amico abbia lottato prima di giungere alla realizzazione di questa Scuola di Arte Drammatica, che egli riteneva — giustamente — indispensabile. Forse non ottenne tutto quanto desiderava ed era nei suoi progetti iniziali, ma l'essenziale, sì. La valutazione è lampante, se rileggiamo una nota della rivista « Scenari » — diretta da De Pirro e d'Amico — pubblicata nel fascicolo dell'ottobre 1935. Riportiamo il passo essenziale.

« La R. Accademia d'Arte Drammatica in Roma è una realtà. Al principio della scorsa estate il Ministro dell'Educazione Nazionale, Cesare Maria de Vecchi, nominava Silvio d'Amico Commissario Straordinario della R. Scuola di Recitazione in Roma, con l'incarico di prepararne la trasformazione in un moderno istituto per l'insegnamento dell'arte scenica. Avanti la fine di giugno, il Commissario presentava e illustrava al Ministro le sue conclusioni che, dopo attento esame, venivano integralmente accolte e tradotte, dagli uffici competenti, in schema di legge. Questo, approvato nel Consiglio dei Ministri il 19 di Settembre, è oggi divenuto legge.

La relazione di Silvio d'Amico muove dal concetto che una Scuola d'attori deve esser tutt'una con un Teatro stabile; e che il direttore dell'uno dev'essere anche il capo dell'altra. Ma poiché questo Teatro non esiste ancora, la R. Accademia di Arte Drammatica se ne costituirà uno suo, in modo da offrire ai suoi allievi qualche cosa che rassomigli il più possibile a un vero e proprio e vivo teatro stabile.

L'Accademia avrà allievi-attori e allievi-registi. Gli insegnamenti per tutti saranno: Recitazione, Storia del Teatro, Danza, Ginnastica, Scherma, Elementi di Canto, Esercitazioni di trucco. Per gli allievi registi si aggiungeranno la Regia, la Scenotecnica e la Storia del Costume.

Di più l'Accademia avrà a sua disposizione un piccolo teatro, dove si daranno pubblici

saggi, nei quali i maestri di recitazione — scelti non più fra artisti in ritiro, ma fra attori ancor giovani e validi — reciteranno opere di tutti i tempi e di tutti gli stili, *insieme coi loro allievi*. Sicché questi allievi, come già i “ i figli d'arte ” delle nostre antiche Compagnie, saranno condotti, grado per grado, dai ruoli di minima importanza fino ai principali.

Scuola pratica quotidiana, dunque; ossia la più efficace. Il Teatro-Scuola annesso alla Accademia sarà, in conclusione, una compagnia drammatica; ma diretta con fini meramente artistici, con esclusione d'ogni preoccupazione commerciale; e dove anche gli allievi — invitati da tutta Italia, grazie alla istituzione di 24 borse di studio — saranno pagati. I migliori fra i licenziati saranno collocati, per un biennio, nelle compagnie drammatiche sovvenzionate dallo Stato.

Norme speciali regoleranno l'insegnamento della Regia; per il quale non saranno esclusi né i viaggi all'estero, né la possibilità di invitare, in via eccezionale, qualche grande maestro a tenere un corso agli allievi ».

Da questo brano « storico » si ricava — come s'è fatto cenno — che d'Amico portò in porto la sua iniziativa solo in parte, perché il Teatro Stabile che egli sperava di vedere a lato dell'Accademia, non poté realizzarlo ed i saggi i suoi allievi li hanno presentati, ed in gran parte ancora li presentano, nel minuscolo teatrino di via Vittoria. Di questa necessità si è fatto più volte portavoce anche Raul Radice che fu direttore incaricato al fianco di d'Amico nell'ultimo semestre di vita dell'illustre critico, succedendogli poi con l'incarico di commissario-direttore. Ma Radice sente di dover operare una trasformazione dell'Istituto, realizzando un nuovo edificio. I locali di piazza Croce Rossa sono insufficienti ed inadatti: bisogna uscirne, per poter dare agli allievi una sede più conveniente, sia dal punto di vista scolastico, sia da quello materiale, creare cioè un vero e proprio convitto da affiancare alla scuola, perché solo in tal modo l'allievo che poggia la sua esistenza sulla borsa di studio, potrà avere la certezza di vivere. Altrimenti sono inaudite acrobazie, che finiscono per distruggere ogni migliore entusiasmo. Annualmente vengono distribuite ventitrè borse di studio sulle trenta-quarantamila lire mensili; si badi bene alla cifra: mille

lire il giorno o appena qualche cosa di più. Coloro che non hanno altro aiuto familiare, e sono i più, non possono cavarsela. Tuttavia lo spirito di sacrificio che l'anima, soprattutto le donne, riesce a compiere il miracolo. L'Accademia, come ogni scuola, è poi alle prese con il problema degli insegnanti; era già stato affrontato da Silvio d'Amico (ricordare il brano dianzi citato secondo il quale i maestri di recitazione dovranno essere scelti non più « fra artisti in ritiro ma fra attori ancor giovani e validi ») e se lo trova ancora sulla tavola Raul Radice. Ma allo stato delle cose la scelta non è facile; diventerebbe invece assai più agevole, se l'Accademia avesse a sua disposizione un teatro nel quale in alcuni giorni della settimana si recitasse, ed in altri si impartissero lezioni. Qualora si arrivasse al Teatro di Stato — e lo si spera con la prossima legge — l'Accademia diventerebbe automaticamente « Conservatorio » ed il problema dei maestri si risolverebbe da solo, anche perché ai docenti verrebbe usato un trattamento economico che terrebbe conto della loro qualifica di insegnanti-attori.

L'allievo, alla sua assunzione, firma naturalmente un impegno con il quale si tiene a disposizione della Scuola, ma dopo un anno o due, i più interrompono il corso degli studi, attirati da miraggi che spesso si rivelano illusori, mentre diventando un impegno legale, questo non solo beneficia la serietà degli studi, ma garantisce il maestro-attore, il quale sa di poter contare su elementi impegnati. Ne deriva un risparmio di spesa perché il docente, sicuro della continuità del suo lavoro in aula e sul palcoscenico, può avere minori pretese.

Nel tempo trascorso dalla sua fondazione, l'Accademia ha dato alla vita dell'attore una impronta nuova e nuovi indirizzi di cui è necessario tener conto. Non è il caso, qui, di rifare la storia di come la compagine teatrale sia mutata, per l'Arte Drammatica, in questi ultimi trent'anni; questa è una rivista specializzata e quindi riteniamo il lettore aggiornato. L'apprendistato dei giovani attori si è ridotto quasi a zero, un minimo oltre il quale non crediamo si possa andare, in confronto alle Compagnie triennali di un tempo. Chi entrava in arte con la Duse, Novelli, Zaccari, ecc., poteva avere quel tal maestro per un triennio come per sei e nove anni, fino

alla sua stessa celebrità: lasciava la Compagnia se era all'altezza di poterlo fare, per diventare a sua volta capocomico ed automaticamente maestro. Ma che cosa può fare, oggi, un attore che ogni Stagione di pochi mesi ha una parte in una commedia? quanti mai anni gli occorrono per imparare con la pratica? Ecco la necessità della scuola, almeno, che lo prepari ad un impegno e ad una coscienza artistica che potrà avere « in pectore » ma occorre sviluppare.

La vita teatrale è basata, oggi, solo sull'occasione: nasce e scompare senza che il giovane che si vota a questa professione abbia alcuna garanzia per il futuro. La riforma dell'Accademia che si auspica in rapporto alle nuove necessità determinate dall'evolvere degli eventi, deve dunque camminare di pari passo con la nascita di un *Teatro di Stato* e con adeguate provvidenze legislative. Crediamo che il lavoro compiuto dall'Accademia in questi venticinque anni di attività debba essere ritenuto positivo. Va riconosciuto a Silvio d'Amico il merito — che non gli costò poca fatica — di avere fatto sorgere un organismo i frutti del quale sono visibili: le cronache di tutti i giorni registrano nomi di attori e di registi che hanno frequentato l'Accademia ed hanno affrontato ed affrontano con onore le ribalte. Sono eccezioni, oggi, coloro che salgono in palcoscenico, professionalmente, senza preparazione scolastica. Nessuno improvvisa più. Ma è soprattutto importante pensare come per molti ed anche moltissimi, senza tale istituzione, sarebbe stato impossibile rompere il guscio della propria residenza, manifestare un'attitudine cui si sentivano portati per temperamento e passione. E' interessante ricordare qualche nome, tra coloro che formano il teatro attuale, e che sono stati allievi dell'Accademia; citiamo a caso, naturalmente, senza avere intenzione di formare un elenco: Rossella Falk, Edda Albertini, Ave Ninchi, Monica Vitti, Edmonda Aldini, Bice Valori, Elena da Venezia, Giovanna Galletti, Ilaria Occhini, ecc.; ed ancora: Gassman, De Lullo, Valli, Pierfederici, Buazzelli, Santuccio, Moretti, Battistella, Bonucci, Tedeschi, ecc. E tra i registi, Orazio Costa, Vito Pandolfi, Ettore Giannini, Squarzina, Ferrero, Brissoni, ecc.

Gli elementi preparati dall'Accademia per il

palcoscenico, in venticinque anni, sono molti. Ne va gran merito a coloro che li hanno artisticamente educati. Con Silvio d'Amico, scomparso nel 1955, sono da ricordare anche altri maestri perduti, purtroppo, da Nera Grossi Carini a Mario Pelosini a Viotti. Tra i viventi, non sarà mai dovuta abbastanza gratitudine ad Irma Gramatica, Tatiana Pavlova, Gualtiero Tumiati, Guido Salvini, Annibale Ninchi, Carlo Tamberlani, Luigi Almirante, Edy Picello, Rossana Masi e lo stesso Vittorio Gassman.

Per coloro che dell'organico dell'Accademia hanno un'idea approssimativa, daremo l'elenco dei docenti e delle materie a cui sono preposti; si può così rilevare come i giovani non siano impegnati durante i tre anni del corso in un'impresa di poco conto e come la preparazione non sia affidata ad elementi di dubbio valore. Come già s'è detto, direttore della Scuola è Raul Radice; egli è affiancato da questi insegnanti: Orazio Costa (*regia*); Wanda Capodaglio, Jone Morino e Sergio Tòfano (*recitazione*); Carlo d'Angelo (*recitazione in versi*); Alba Maria Setaccioli (*dizione*); Giorgio Bassani (*storia del teatro*); Virgilio Marchi (*storia del costume e scenotecnica*); Luigi Colacicchi (*storia della musica*); Cecilia Rocca (*musica e canto*); Raja Markmann Garosci (*danza*); Ada Gramazio (*pianoforte e danza*); Valentino Ammannato (*scherma*); Isabella Mannucci (*educazione della voce*); Nerio Bernardi (*trucco e comportamento*); Ottavia Bassi (*cultura generale*). Altri docenti sono stati Luigi Ronga, Achille Fiocco, Nicolò Gallo, Luigi Piccinato, Guido Pannain, Avia de Luca e Rosa Mazzucchelli.

Concluderemo con un augurio, e non potrebbe essere altrimenti, per l'amore che noi portiamo alla scena di prosa: che l'opera iniziata da Silvio d'Amico con tanta saggezza e continuata con il miglior fervore da Raul Radice, possa avere presto ciò che nei venticinque anni di attività si è rivelato indispensabile: un proprio edificio ed una struttura interna completa. Se la nuova legge darà un Teatro Nazionale, il Conservatorio è il suo complemento. Se la scena di prosa non potrà godere ancora, in avvenire, di un Teatro Nazionale, che almeno l'Accademia di Arte Drammatica possa degnamente funzionare.

Carlo Trabucco



L'ATTORE STORIA DI UN'ARTE

La vita del teatro si svolge fra due fondamentali esponenti che — come le sponde per un corso d'acqua — ne determinano il percorso a seconda della loro configurazione. Non sempre infatti le rive di un fiume procedono esattamente parallele, simili ed egualmente determinanti: a volte è una sola di esse a dettare il corso e a modellarne la fisionomia, a volte addirittura si perdono le tracce precise di entrambe; allora la corrente ristagna e si perde in mille rivoli apparentemente insignificanti, che tuttavia ne continuano l'esistenza.

Le due rive del teatro, ugualmente importanti a contenerlo e a definirlo, sono l'autore e l'attore: il teatro vive e si tramanda per mezzo dell'azione di entrambi; può forse fare a meno di altre importanti componenti, ma ha assolutamente bisogno della presenza di almeno una di queste esponenti. E' accaduto, infatti, in più epoche che oscurandosi l'interesse degli scrittori per

il teatro o non riuscendo ad emergere alcuna autentica personalità di drammaturgo, l'attività scenica abbia ugualmente goduto una gran diffusione e, proprio per merito dell'attore, abbia toccato misure altissime di intensità espressive. Di altri secoli, viceversa, non ci rimane che il campeggiare solitario di qualche poeta drammatico; i segni dell'« altra sponda » sono stati cancellati dal tempo assieme a tutta la immensa congerie degli accadimenti di una realtà troppo quotidiana.

La storiografia teatrale, che da noi è andata riconoscendo e chiarendo i propri compiti negli ultimi decenni del secolo scorso (proprio mentre erano gli attori a mantenere vivo l'interesse dei pubblici per il palcoscenico), ci ha abituati a tener conto del solo fattore letterario; indubbiamente più facilmente documentabile. Pur non mancando di avvertire, in sede di cronaca, la presenza spesso determinante dell'attore, e anzi prendendo occasione da questi incontri per pagine sapientemente descrittive e aneddotiche (quando non sono proiezioni romanzesche) o per contestazioni vivacemente polemiche, la « storia del teatro » si disegna essenzialmente attraverso la successione degli scrittori e delle loro opere: il giudizio sui copioni, trascurando quale peso essi realmente abbiano avuto sulle scene, diviene il filo conduttore di questa ricostruzione. Persino uno studioso come il D'Amico, al quale dobbiamo la più recente e la più consultata delle nostre storie teatrali, e che pure è stato un animatore instancabile di attività sceniche, in sede di racconto e di bilancio storico ha tenuto in una posizione subalterna l'opera degli attori, de-

stinando loro accenni rapidi e generici. Conseguenza di un orientamento critico che risale a un indirizzo estetico di reazione alla scuola positivista e che, nel respingerne giustamente le conclusioni, ne rigetta tuttavia il metodico scrupolo documentario. Eppure soltanto attraverso una organica raccolta di testimonianze su una poliedrica gamma di reagenti culturali e sociali, si può cercare di fissare l'incidenza che un attore ha avuto sulla sua epoca. D'altra parte i « cronisti » non hanno sentito l'ambizione e hanno mancato la forza, la capacità di sintesi, di farsi storici.

Solitamente si è abbandonato l'esame delle tracce lasciate da un attore alla storia del costume. Quasi che per la definizione di un'epoca teatrale non interessasse sapere in quale misura la mediazione — pur necessaria — operata da un attore verso il suo pubblico abbia influito non solo sulla condotta pratica di una professione, ma sull'evoluzione di una misura espressiva e di un'educazione estetica.

L'impegno che si è assunto Giovanni Calendoli con il suo volume sull'Attore - Storia di un'Arte (Edizioni dell'Ateneo - Roma) è dunque quello di rifare l'intero percorso della corrente storica del teatro, camminando sull'« altra sponda »; arrivando — e proseguendo oltre, nelle due direzioni — alla ramificazione ove si innesta l'esperienza cinematografica, che per essere relativamente breve nel tempo è tuttavia non meno importante e soprattutto offre una casistica molto ricca di occasioni. Impresa non facile, se si considera il carattere estremamente frammentario dei precedenti e la mancanza di seri strumenti di raccolta

e selezione dei materiali necessari per una documentazione del genere; ancora, infatti, la testimonianza letteraria è la sola fonte largamente sfruttata, mentre è tuttora mancato un sondaggio sistematico della pubblicitistica, degli epistolari e degli stessi documenti amministrativi relativi. Ma che sia impresa importante lo dimostra l'interesse che il volume immancabilmente suscita, dando la sensazione, agli stessi cultori di questi studi di entrare per la prima volta in una zona così ben individuata in tutta la sua ampiezza e tutta da esplorare, ricca di suggestioni, di problemi e di incognite da risolvere.

Non sono molti gli inediti che Calendoli porta alla luce; ma è bastato allineare opere e brani notissimi accanto a pagine meno note, e interpretarli secondo il filo conduttore di questa particolare domanda per renderli vibranti di significazioni nascoste e capaci di portar luce nuova, suggerendo interessanti intuizioni, su intere zone d'ombra della storia teatrale. Il racconto risale naturalmente alle origini, cercando nei frammenti delle letterature antiche le tracce degli aedi, e sviluppa la sua indagine all'interno di tutte le grandi civiltà teatrali. Ma c'è un capitolo, fra tutti, che ci fa sentire quanto sia necessaria — nel senso ora intravisto e iniziato da Calendoli — una decisa revisione dei criteri metodologici ed esegetici della nostra storiografia teatrale. Ed è l'intero arco del Teatro Ottocentesco, la grande stagione del teatro borghese: l'attore vi ha giocato un ruolo molto più importante che non quello di semplice intermediario; è stato in senso totale il teatro, la sua virtù e la sua manchevolezza, le sue angu-

stie e le sue ambizioni. La storia del teatro di questo secolo dovrebbe essere la storia di palcoscenici, di compagnie, di individualità isolate, organicamente e dialetticamente intrecciata a quel poco che gli autori hanno lasciato di veramente degno di oltrepassare i confini della loro stessa esistenza. Calendoli ora ce ne abbozza il profilo, ne scorge certi nodi di maggiore evidenza; altri insorgono dettati dalla nostra curiosità. Si finisce la lettura con il vivissimo desiderio di sapere di più: ma è questo un merito non piccolo per l'autore, forse il più importante che egli si potesse porre come obiettivo; di aver saputo comunicare alla sua materia la forza di attrazione

che ha la vivacità di uno stivolo autentico.

Dette l'originalità e l'importanza del volume che sono i titoli che lo raccomandano, basta accennare al fatto che esso è sotto il profilo tipografico addirittura sontuoso. Le illustrazioni — alcune eccellenti a colori — vi hanno un posto di grande rilievo: ed è naturale che sia così, poiché la vita del teatro, la presenza dell'attore sono anche un fatto visivo. Calendoli ha così dato alla sua opera e l'editore lo ha eccellentemente assecondato, una capacità documentaria anche sotto questo rispetto: al punto che sfogliare questo volume è un piacere che ci si ripromette di gustare più volte.

Giorgio Guazzotti

Il Festival Internazionale del Teatro di Prosa Universitario, a Venezia

La Biennale di Venezia ha inaugurato quest'anno la sua attività in pieno inverno, prendendo sotto la sua « protezione » la organizzazione di un *Festival Internazionale del Teatro di Prosa Universitario* e presentandone in febbraio una prima sezione nel piccolo teatro del Ridotto; alla quale sezione altre seguiranno cominciando da Parma (1). Al Teatro cosiddetto universitario, la Biennale aperse già le porte in anni passati, ed io stesso ebbi ad occuparmi sulle pagine di « *Dramma* » delle rappresentazioni dei Théophiliens della Sorbonne e delle recite dei complessi di Padova e di Cà Foscari. Come si ricorderà alle celebrazioni del 250° anniversario della nascita di Carlo Goldoni parteciparono i complessi di Zagabria e di Leeds, nonché il complesso cafoscarino.

Salvo qualche lodevolissima eccezione le manifestazioni di questi teatri studenteschi non hanno mai superato le proporzioni delle modeste prestazioni dilettantesche proprie delle formazioni filodrammatiche più o meno stabili, più o meno di circostanza, che usano intrattenere le folle provinciali nei ricreatori dopolavoristici o dei collegi scolastici e se l'apporto culturale è talora intenzionalmente rilevante, il risultato concreto rimane, per contro, al disotto di una ragionevole attesa. Con che non si vuol certo disconoscere od escludere l'utilità didattica di esperienze rivolte, più che tutto, al divertimento goliardicamente proprio di chi le attua; ma da questo a parlare di « movimenti giovanili europei rivolti alla innovazione del teatro » cioè a portarvi cose e idee nuove, per il momento, almeno, ci corre. Resta, tuttavia, che in tempi di magro, e, per converso, di clubs cinematografici, è utile secondare o suscitare l'interessamento d'ogni corrente di volenterosi per la scena di prosa, con la speranza ch'esso dia, presto o tardi, qualche frutto.

All'adunata recente di Venezia sono intervenuti il Teatro Español

Universitario di Barcellona; il Teatro Accademico di Belgrado, lo Studiobühne della Università libera di Berlino, il giovane Théâtre de l'Université libre di Brusselle e il Teatro universitario Cà Foscari di Venezia, il più onusto, finora, di successi lungo itinerari internazionali notevolmente impegnativi.

I « teatri » si sono avvicendati con compagnie parte studentesche e parte no, con attrezzature di fortuna — tolta la Compagnia Cafoscarina — di una melanconica povertà ideologica, e con programmi di varia intonazione e di diverse tendenze, che, partiti dal conformismo degli spagnoli e dei serbi, sono giunti, per gradi, allo sforzo di recitazione convenientemente dosata del testo latino della *Aulularia* di Plauto, affrontato con vivo senso di responsabilità, arbitra la regia di Giovanni Poli, dai Cafoscarini.

Con la *Farsa del Cornudo Apaleado* di A. Casona, uno scherzo di ingenua derivazione boccaccesca; e con la *Enamorada del Rey* di Del Valle-Inclan (1869-1936) una moralità tra la leggenda sentimentale e la satira filosofica i giovani di Barcellona, tutt'altro che inclini a voler risolvere il problema della quadratura del circolo, han fatto del loro meglio per restare nella tradizione di una recitazione senza carattere. I jugoslavi con la *Zenidba* del Popovic (1806-1856) hanno forzato secondo il loro ben noto gusto drasticamente e plasticamente veristico, una commedia ottocentesca percorsa da una vena di umorismo paesano che si potrebbe paragonare a taluna delle migliori di costume del nostro F. A. Bon: un tentativo di allestimento scenico surrealistico, con un gioco di « cassette » mobili in una piazzetta di villaggio fanciullesca, dietro le quali si celavano, fino al momento di intervenire nel dialogo,

le « pettegole » del luogo, risultò piuttosto controoperante ai valori della regia del Komadina, sperimentato attore professionista. I belgi del giovane Teatro della Università libera di Bruxelles sono ricorsi, con impegno coscienzioso e con la serietà che è alla base di tutte le manifestazioni artistiche del loro paese, a uno scherzo boccaccesco del XV Secolo (*La farce du poulièr*, di anonimo) e a quella *Balade du grand macabre* di Michel de Ghelderode, « farsa » in tre atti e sei quadri, che è uno dei pezzi letterariamente più consistenti, nella varietà degli accenti, nella intenzionalità etica e nel ritmo dello svolgimento scenico e poetico, dell'autore di *Barabbas*. Qui il valore del testo e il valore della regia di Jean Claude Houens serrarono in una disciplina interpretativa ferrea i giovani chiamati a « ripetere » i personaggi allegorici immaginati, con la loro dialettica penetrante, dal Ghelderode. Soppressa ogni velleità declamatoria personale — e ce n'è da declamare nella « farsa » — rimasero la realtà, e la conquista derivatane, di una fatica veramente didattica e indubbiamente proficua dal punto di vista della intelligenza dell'opera da parte di chi la esponeva, più ancora che di quella di coloro che v'assistevano. Se il teatro universitario ha da essere scuola, la migliore prova di ciò è venuta dai componenti (nominati in ordine alfabetico e neppure accoppiati con i nomi alle parti!) della troupe belga.

Ed eccoci ai tedeschi dello Studiobühne di Berlino. Se la loro esibizione, sotto l'apparenza di una scorribanda a sfondo davvero culturale, voleva concretarsi in una di quelle realizzazioni sceniche di carattere « carnevalesco » delle quali era cenno nella prolusione al programma, del presidente della Biennale, bisogna riconoscere che il loro scopo

essi lo hanno pienamente raggiunto prodigandosi in una delle tante parodie che fanno, di solito, la gioia delle sale del Varietà.

Anche in Germania, come dovunque, le tragedie più popolari e famose di Shakespeare, già a partire dalla fine del Secolo XVII, subirono oltre all'oltraggio di traduzioni e riduzioni cervellotiche d'ogni genere, le manipolazioni, secondo le proprie possibilità, di attori e capocomici popolareschi che fecero d'ogni erba un fascio, tagliando scene, sopprimendo personaggi, cambiando loro il sesso, mutando finali, ecc. Ne sappiamo qualche cosa anche in Italia, ove, tanto per dirne una, per volontà del Re di Napoli, Rossini dette un lieto fine all'Otello.

Alla fine del Settecento fu pubblicata in Germania una riduzione dell'*Amleto* trovata fra le carte del celebre attore Eckhof. Possiamo disinteressarci della disputa, che ancor dura, sul fatto ch'essa derivasse dal perduto testo dell'*Amleto* di Thomas Kyd che precedette il capolavoro shakespeariano, o da questo medesimo capolavoro; resta che, avuto tra le mani e constatata la involontaria comicità marionettistica, gli universitari dello Studiobühne, pensarono a realizzarlo come un « grottesco » senza preoccuparsi del ridicolo che a codesto modo essi riversavano sulla grande tragedia inglese. Così ci è arrivato lo *Schmierhamlet* di cui, per dirla grosso modo, si può comprendere lo spirito ripensando a Petrolini o a Spadaro o a quella *Parodia della Zolfara* che l'indimenticabile Musco recitava facendo sbellicare dalle risa, dopo che nella *Zolfara*, Giovanni Grasso aveva sterminato, col suo furore tragico, tutti i mobili di scena. Un gioco; un gioco pesante, raramente divertente nonostante qualche trovata parodistica; mai

ilare, e perciò inutile proprio rispetto a quel senso dell'*humour* donde poteva essere partito; ma peggio assai che inutile, se considerato, invece, in relazione ai compiti estetici che il teatro universitario si propone e si attribuisce e sui quali, diciamo chiaramente, campa con sovvenzioni e pretesti rendendo possibili le sue gioconde trasferte da paese a paese. Ma alle « contaminazioni » parodistiche sembra che lo Studiobühne ci tenga; nel 1959 fecero le spese di esse anche il *Tartufo* di Molière e una commedia goldoniana: che è un singolare modo di amare e onorare la forma d'arte a cui si dedica!

Il gruppo universitario veneziano di Cà Foscari ha voluto organizzare, anche in vista della sua nuova tournée all'estero uno spettacolo classico in due tempi, il primo dedicato alle maschere latine (Fescennini, *Atellanae*, Stychus), il secondo, come già ho avvertito, alla *Aulularia* Plautina. Bisogna riconoscere che Giovanni Poli, coadiuvato sul terreno filologico da Bruno Rosada, da Gianni Campi per le pantomime, da Dorino Gioffi per le scene e le maschere, da Carla Picozzi per i costumi, da Lino Tortani per le musiche, e da una folla di giovani collaboratori, mimi e attori, ci s'è buttato dentro, senza risparmio; ma partito con una impostazione nettamente archeologica e massicciamente plastica, è pervenuto a uno spostamento di valori teatrali, come se tutto l'insieme mirasse a un compendio simultaneo e sfocato di « impressioni ». Ho detto impostazione archeologica: dominata comunque da una visione libresca di particolari senza tener sufficiente conto di ciò, che le antiche maschere, al cui gigantismo pittoresco s'è ancorato, tendevano a caratterizzare i tipi plasticamente e fonicamente

preoccupandosi delle esigenze visive del pubblico lontano, degli anfiteatri enormi, del « plein air » e della luce diurna di spalle; mentre il Poli aveva a che fare con un palcoscenico minimo di quaranta metri quadrati, con una sala da trecento spettatori e con incroci di luci da riflettori frontali alti bassi e laterali che nelle « maschere » scavavano ombre violente e deformanti. Portato fuori del Ridotto, in sale molto più vaste e confacenti, su palcoscenici che consentano una maggiore spazialità ai personaggi, lo spettacolo cafoscarino ideato su di un piano schiettamente artistico, produrrà indubbiamente effetti di una immanenza più misurata e più persuasiva. Ma tutte queste riserve, a mero titolo di discussione, non inficiano la sostanza di un tentativo degno di ogni attenzione, specialmente nella seconda parte dello spettacolo, ben degna di allacciarsi alla grande tradizione delle recite umanistiche di Venezia.

Il « Festival » è stato seguito da un pubblico folto attento e profondamente interessato. Ed è terminato in piazza San Marco con una « carnevalata » settecentesca internazionale applauditissima.

Gino Damerini

(1) L'ottavo Festival Internazionale, organizzato dal Centro Universitario Teatrale parmense, si è svolto dal 2 all'8 aprile al Teatro Regio di Parma, con questo programma:

- Jeune Théâtre de la Libre Université de Bruxelles con *Ballata di Eulenspiegel* (G. Weisenborn).
- CUT di Genova con *Hurrrrrrrraah* (Commedie futuriste di autori vari).
- Teatro Universitario di Upsala.
- Teatro Satirico di Varsavia con *Il pensiero ha un avvenire colossale* (Pantomima).
- CUT di Palermo con *Una notte a Kirkewall* (A. Perrini).
- Teatro Universitario di Belgrado con *La farsa da due soldi* (Glisic).
- Théâtre de la Cité Universitaire di Parigi con *L'épouse injustement soupçonnée* e *Le pauvre matelot* (entrambe di Jean Cocteau).

I venditori di Milano

Un gruppo di attori, riuniti sul minuscolo palcoscenico del Teatro Gerolamo di Milano, ha rappresentata la commedia in tre atti di Ottiero Ottieri: « I venditori di Milano ».

■ Direbbe un cronista sportivo che Milano si sgranchisce, contrattacca, concerta qualche precisa azione. Roma è in testa con i suoi tipi, il suo romanesco che il cinema e gli altri mezzi diffondono, Milano però sta riprendendosi. Giungono dalla capitale Moravia e Pasolini a dire che la lingua italiana dell'oggi, e ancora più quella del domani, sarà un mistilingue italo-romanesco e il pubblico borbotta, contesta.

Per quanto riguarda il teatro, la metropoli lombarda fa del suo meglio, in questa stagione, e dà risposta. Abbiamo avuto La Brasca; ora siamo a I venditori di Milano, di Ottiero Ottieri. Se c'è città che meriti quel titolo e che possa essere scandagliata, vivisezionata, lungo il corso dei suoi traffici, delle concorrenze, dell'iniziativa per smerciare, e si offra per essere osservata attraverso una galleria di tipi dediti ai mercati, affannati negli uffici, presi dallo spasimo del commercio, questa è proprio Milano. Giustissimo. La si può anche riguardare da un piano più elevato, che è quello della dinamica delle idee, della civiltà industriale e commerciale, sempre lanciate alla gara e che danno agli uomini un senso di possesso, di sicurezza che si comunica d'intorno. Ma anche andando per i corridoi, piazzandosi a sedere dietro i tavoli o in attesa nelle anticamere, come fa Ottieri, se ne possono ricavare note che, riproducendo una realtà, sono di critica, aguzzano con gli spilli della provocazione.

La commedia è un salto dentro questo mondo, va e viene come la

gente che passa e ripassa, sosta appena davanti ad un Signor Davoli, capo di una azienda, ci mostra l'affanno, la gara, l'ingegnosità di una folla di personaggi intrigati nelle vendite, arraffanti un benessere. Ci si chiede se, quando questo fosse raggiunto, interverrebbe la sosta, la meditazione. Ma è domanda che la commedia lascia a margine, condotta com'è da un impeto di scoperte, sviata e ripresa, esitata e riacquistata, a maggior prezzo, proprio come avviene per un prodotto. Ottieri è un nome nuovo al teatro, ma da questo è stato tentato subito, appena lambita la notorietà col suo Donnamunna all'assalto un libro, per molti aspetti rivelatore delle nuove generazioni, che si occupa di problemi psicologici e sociali. E se ne occupa non per sentito dire, ma con schietta esperienza, perché Ottieri è, o è stato, consulente specializzato di aziende industriali. Da qui, anche i venditori di Milano che non è ancora una commedia, che non fa teatro, che esplora, spiega, scompone, ricompare, ma non risolve teatralmente. Siamo nel libro parlato.

Ci si diverte, magari, in tanta dispersione perché questi personaggi già conosciamo per averli incontrati nella città; questi alienati ci sono simpatici (c'è anche la donna) ma non riescono a diventare personaggi. La commedia, se tale si può chiamare, svia continuamente, si perde, si riprende e si sbriciola. Il regista Puecher, certo più esperto dell'autore esordiente, avrebbe dovuto tagliare il testo in buona parte: a teatro si ascolta; il libro, invece, lo si legge a casa e si possono anche saltare delle pagine. Tra gli interpreti, Maranzana, Mariani, Parmeggiani, la Nogara, ed altri giovanissimi. Applausi cordiali e familiari che avrebbero anche potuto indurre « un autore » a comparire alla ribalta, ma Ottieri è intelligente e non si è presentato.

V. V.

■ Al Teatro del Convegno di Milano, il 14 marzo 1960, la Compagnia del teatro stesso ha rappresentato tre atti unici: *Il mantello* (Dino Buzzati); *I giocatori di scopa* (Giuseppe Lisi); *Il cavaliere perpetuo* (Leonardo Borgese). Il solo atto di Buzzati merita attenzione: ricavato da uno dei suoi migliori racconti, è risultato valido anche alla rappresentazione, per il senso cupo e vagamente misterioso che sempre si rileva nell'opera di questo singolare ed eccellente scrittore. Un combattente dato per disperso ritorna nella sua casa in montagna dove la madre lo ha sempre atteso. Dice di dover ripartire subito perché fuori c'è il capitano che lo aspetta e non si toglie il mantello, fino a quando, costretto a farlo dall'insistenza degli altri, mostra il corpo bendato e insanguinato. In effetti egli è morto e il capitano in attesa è la morte. Una sobrietà di linguaggio e quel clima magico, proprio di Buzzati, hanno dato alla breve commedia molta suggestione. Calorosamente applaudita, ha avuto la regia di Ferrieri e l'interpretazione della Fabbri, Giangrande, Porta, Bertini, Mantovani.

I giocatori di scopa è un bozzetto farsesco di Giuseppe Lisi (non Nicola, non confondere, per carità) pervaso da un certo spirito toscano e soprattutto riempito con alcune scurrilità cambroniane e contorno di parolacce. Brutto e inutile.

Infine, Leonardo Borgese, critico d'arte del « Corriere ». *Il cavaliere perpetuo* svolge il suo tema (nel 1975) con un incredibile cattivo gusto, puntando su un umorismo inimmaginabile. Ancora più brutto di quanto sopra; ancora più inutile. Tristezza per il teatro.

La Maria Brasca

Al Piccolo Teatro di Milano, il 17 marzo 1960, la Compagnia del Teatro stesso, con la partecipazione di Franca Valeri, ha rappresentato la commedia in quattro quadri di Giovanni Testori: « La Maria Brasca ».

■ Corre fra i comici un detto che deve aver buone radici nella tradizione, se viene ripetuto ad ogni occasione, propizia od impropropia che sia. Questo: una commedia nuova bisognerebbe cominciare a recitarla la seconda sera. Chi scrive, i coefficienti dello spettacolo, ha avuto modo di osservarli da ogni possibile angolazione. Per questo, si astiene se proprio non gliene fa obbligo scadenza di date, dall'assistere alle « prime rappresentazioni ». Esse sono ormai una decaduta verità, si reggono su due ipotesi insussistenti: l'una di trovare una commedia (anche dal punto di vista spettacolare) rifinita; e l'altra che ciò che accade abbia luogo davanti un pubblico vero, la cui accettazione o reazione sia possibile e determinante. Quello che è avvenuto alla prima rappresentazione di *La Maria Brasca*, ha ravvivato per qualche ora i conversari del giorno dopo; ed è stato coscienziosamente riferito da Eugenio Ferdinando Palmieri. A voler farcene una idea nostra, dev'essere andata così: al finale della commedia le cose si sono ingarbugliate: un attore o un'attrice che sia, ha perso cognizione del copione; non è venuto dalla scena alcun soccorso: cosicché non si è ben capito se fosse la commedia a zoppicare, smemorarsi, proprio là dove deve concludere, o qualcosa d'altro si fosse inceppato. Il dubbio ha investito il tutto e si è riverberato nella critica.

Eppure è bastata vederla pochi giorni dopo, quando le cose si erano aggiustate, per sapere che *La Maria Brasca* un finale lo aveva, e conseguente alla sua piana, rasa, linearità. Ed aveva

anche delle sue proprie regole di disegno scenico, un assunto di linguaggio, che possono anche parere in bisticcio con quello che di solito i pratici intendono per teatro, ma che teatro egualmente è, anche se diversamente intonato.

Noi pensiamo che una commedia la si possa scrivere in tutti i diversi modi, consentiti dalla invenzione, od anche solo dalla tecnica. Che ogni legge sia contingente, peritura e che niente c'è a rimproverare ad uno scrittore che, intingendo la penna per mettere in calligrafia « Atto primo », voglia fare di proprio giudizio o talento. La critica (qui non si polemizza, ma si argomenta fra noi e noi), niente può insegnare, perché interviene a fatto compiuto, disquisisce all'esterno, con metro di giudizio temporale, per non dire d'abitudine. E quando l'abitudine viene infranta?

Giovanni Testori ha avuto una giovanile confidenza con l'estetica delle arti figurative (e questo giova, oh quanto giova!), poi programmaticamente con romanzi pubblicati e da pubblicare, scritti e promessi, intende farsi il Balzac della periferia milanese. Lo diciamo senza ironia, tanta è meditata la posizione di questo scrittore, il quale, come altri, punta sul dialetto (in questo caso lombardo), per una maggiore possibilità di accostare ambienti e personaggi, esprimerli senza una medianità che sia d'ingombro. Per quel che abbiám letto, però, la mistura linguistica di cui fa uso il Testori lascia saldo il costruito del periodo, e si sbriglia invece sul lessico, nei modi gergali.

Venendo al teatro, con La Maria Brasca, quella che è la scansione narrativa del Testori, deve esser stata suggestionata, fugata, da visioni, riferite alle figurative, lontanamente sironiane. La combinazione, l'impasto

è nuovo e tende a far agire in un memorabile mondo che ci vigila con una metafisica formale, personaggi che si muovono di stretta necessità. Via così gli orpelli del teatro, le sorprese; via la giustapposizione delle scene, il contrappunto dei personaggi. Sotto strutture perentorie vien spianata la fantasia; resta la reazione dell'istinto. La vita è un dolere di ossa e di nervi che perpetuano movimenti ed è il germinar fervido o sbiadito delle parole. La storia è questa: la Maria Brasca vive con la sorella Enrica e col cognato Angelo Scotti, e si è intestata, dopo peregrini amori, del più giovane di lei, certo Camisasca. È un possesso il suo che vince ogni pudore, che tutti sfida. Questa sua fiducia negli uomini, nell'uomo, non è più quella di Enrica, che presa dai lavori di casa, obbligata da due figli, può restar vicino al marito di cui conosce o suppone i tagliardi tradimenti. Poco più gliene importa. Per cui quando, alla Maria, si insinua che il Camisasca se la fa anche con altra ragazza, è la impudica baldanza di lei che viene umiliata. E reagisce, va a far una piazzata, alla rivale, e teneramente si riconquista il suo uomo.

A narrar la commedia avremmo dovuto più insistere sulla distinzione e caratterizzazione dei tipi, sulla tenue macchina teatrale della rivelazione e del rinfacciarsi i tradimenti. Cose che ci sono, ma non sono il meglio. Quello che per noi vale, è che avendone sott'occhio l'esempio, Maria, non accetti la sorte di Enrica; e che un uomo non lo voglia per convenzione familiare. E che le due situazioni siano a continuo riscontro, paragone. Nella ribellione di Maria, una contristata se pur vivace ribellione, c'è la speranza e la proposta che l'amore sia l'amore, e che forzi davanti ad ogni contrarietà, e che non badi che alla difesa di sé, al pro-

prio vitale preservarsi. Questo la Brasca ce lo dice, fa intuire, ma soprattutto ce lo insegna, col suo dolente ritrovarsi con l'onta del tradimento addosso, con le babbettanti giustificazioni, con la sua femminile riscossa davanti all'uomo che ama e che vuole resti suo. In questa condizione il personaggio dà grumi di parole esplicite, e ritrova una vergine inespressività.

Non si creda di trovarsi davanti ad un'opera realistica, secondo il comodo e la retorica corrente. È commedia, questa, che nel suo disarticolato procedere, nel ridurre le espressioni allo stremo (non ci inganna il macchietismo e la loquacità è altra cosa), ci è contemporanea e dobbiamo bene osservarla perché ne siamo implicati. Le convenzioni teatrali, anche se sono somme, consentono sempre se qualcuno ne sbucci la corteccia e vada a cercar linfa. Questo ha fatto Giovanni Testori e nella sua irriverenza c'è ansia di vita, di scoperte.

Franca Valeri si è rivelata, qui, attrice sorprendente: dopo essersi avvalsa nelle prime scene, del soccorso dei vari tipi attraverso i quali il pubblico la conosce, è entrata nella novità di un personaggio che deve averla fatta trepidare, pur fra le ribalde espressioni.

La donna che viene a persuadersi che il proprio uomo deve essere riaffermato, perché altrimenti non sarebbe per lei la vita, ha avuto in lei come un corpo leso, uno strazio spavaldo, che reimpara le parole dell'amore: nuove, quasi caste. L'ha assecondata bravamente, nell'antitesi, Gabriella Giacobbe. Bene il Feliciani. O come collimanti le scene del Damiani! Intelligente, efficace, la regia di Mario Missiroli, che non è, come credeva un disattento signore a noi vicino, la stessa persona che dirige il « Corriere della Sera ». Gran tipi questi lombardi.

Vittorio Vecchi



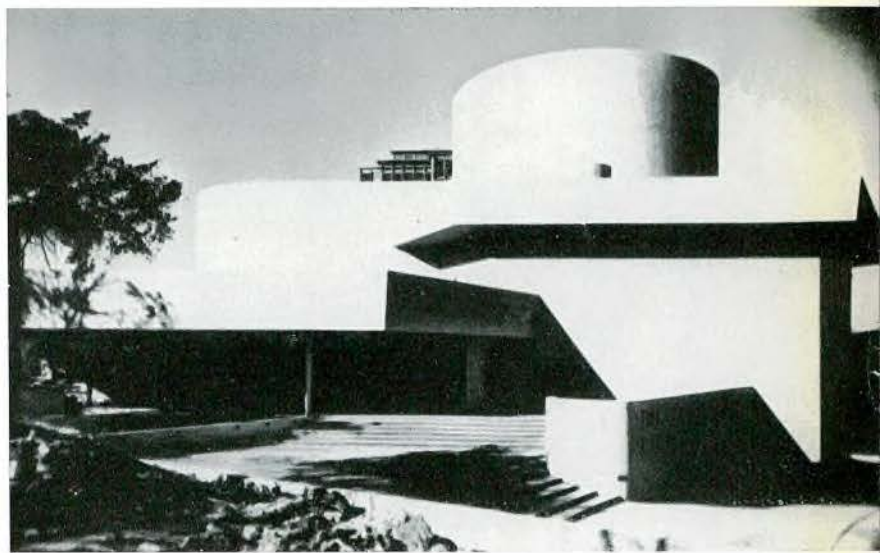
THE NEW THEATER DALLAS THEATER CENTER

Frank Lloyd Wright, considerato il maggior architetto del mondo, è morto esattamente un anno fa, nell'aprile 1959. Era americano, nato nel 1869, ed allievo di Sullivan, l'«inventore» dei grattacieli, cioè degli edifici con sole forme essenziali. Maestro e allievo hanno dato al mondo dei giganti stupidi di cemento armato, immensamente tristi. Prima di morire, Wright aveva dedicato le sue cure ad un progetto di teatro; tale progetto è stato realizzato, ed ora Dallas (Texas) ha il vanto di possedere l'unico teatro nel mondo creato dal famoso architetto nella sua lunga carriera. Illustriamo questo edificio, non per sola curiosità, ma per quanto di «eccezionale» potranno trovarvi i tecnici del teatro; in quanto alla recitazione, gli angoli retti e le curve a 120 gradi non servono. Nel teatro di Wright vi sono 404 posti su undici file.



WRIGHT

**IL SOLO TEATRO
DELLA SUA VITA
NON LO HA VISTO**



Nella foto in alto della pagina, schema disegnato da Wright stesso del Kalita Humphreys Theater. Nelle due foto qui accanto, il teatro realizzato. La prima (sopra) veduta frontale; la seconda, veduta aerea d'insieme. La costruzione s'impenna su di una specie di torre, della quale vediamo la sommità; essa contiene il palcoscenico girevole e fortemente avanzato verso la platea, come quello del teatro elisabettiano. Nell'interno (lo si capisce dal disegno) si nota la forma rotonda e avanzata verso il pubblico del palcoscenico girevole. Di reminescenza elisabettiana è anche la balconata di scena su cui possono prendere posto gli attori; essa prosegue poi come una fascia intorno ai muri perimetrali del locale e serve a piazzare i riflettori ed eventualmente le camere televisive, cui è data così la possibilità di carrellare avanti e indietro lungo tutta la circonferenza della platea.

Wright dichiarò che cercava «di liberare il palcoscenico dalle remore della tradizione e di preparare un mezzo di presentazione drammatica più plastico e intimo». Evitò al massimo gli angoli retti, usando curve di 60 e 120 gradi «per ammorbidire le pareti nel tentativo di creare un'atmosfera di costante attività».



Franca Valeri e Anna Maestri, nella commedia di Giovanni Testori « La Maria Brasca » rappresentata al Piccolo Teatro di Milano. E' la prima volta che la Valeri affronta, in uno spettacolo d'impegno, cioè non su un testo ricavato ad uso personale, da se stessa o da altri, per il suo virtuosismo. E' noto come questa attrice, passata dalle esercitazioni salottiere ad un professionismo macchietistico, sia andata a poco a poco affinando e raffinando le sue qualità di interprete, ed abbandonato il facile orpello della « fustigazione dei costumi » (soprattutto milanesi) ad ogni costo abbia cercato, trovandole, migliori e varie espressioni. Tuttavia, anche nell'affidarle l'interpretazione della Maria Brasca, si è voluto puntare, è evidente, sulla Valeri di maniera. Attrice intelligente, dopo questa sua prima prova in un teatro non più minore, dovrà liberarsi del complesso (affibbiatole a vita?) della « signorina snob », per essere una vera attrice, anche all'infuori della « Valeri ». Dovrà ribellarsi a se stessa, crediamo; ma è lo scotto necessario per aver ottenuto, compiacendosene, una notorietà troppo facile e particolare. Altrimenti tutte le Marie Brasche dei vari Testori saranno sue. In eterno.

JEAN GENËT IDOLO "NERO" DELLA LETTERATURA FRANCESE

La Compagnia africana di arte drammatica « Les Griots » rappresenta a Parigi, dal 28 ottobre 1959, al Théâtre de Lutèce, Les nègres di Jean Genêt. Questa Compagnia ha dato una recita a Roma per il Teatro-Club; ne riferisce a pag. 80 Vito Pandolfi. L'autore è, come uomo, una delle più sconcertanti figure della letteratura francese. Nato nel 1910 da Gabriella Genêt, oggi defunta, ma che non sapeva con chi avesse avuto il suo Jean, questi contava, nel 1957, secondo la biografia di Sartre alle sue opere, quindici condanne. Dall'ultima, recidivo per furto, lo graziò Vincent Auriol, ministro, su petizione di Malraux, Camus, Eluard, Cocteau, Eliot. Invocarono la sua liberazione in nome della poesia. Giustamente, Genêt è considerato un autentico poeta, l'idolo « nero » della letteratura francese, il « poeta maledetto della cronaca nera », ma poeta. Alcuni suoi scritti sono proibiti per pornografia, ma anche in questi, come in Verlain, non c'è deliberata intenzione di sudiciume, ma ancora poesia.



Jean Genêt, in un dipinto di Leonor Fini; nella foto sotto: scena di Les nègres con la Compagnia africana « Les Griots », con Bachir Touré e Darling Legitimus. Regia di Roger Blin. L'autore ha definito la sua commedia « clownerie » in tre atti.

Nel 1957, l'Arts Theatre di Londra ha rappresentato Le Balcon; aveva già scritto il volume Journal du voleur. Ha poi ancora fatto recitare Haute surveillance; Les nègres; Les fous. Già nel 1953, la nostra rivista (n. 184 del 15 luglio) ha presentato Genêt con un saggio ed ha pubblicato il suo dramma Sorveglianza speciale. La Francia ha bisogno di questi miti, e Sartre lo ha elevato a santo laico, ricordando Rimbaud.



Non ancora pronto il monumento alla Sagan

E' risaputo come nessun grande letterato si consideri in Francia « vero scrittore » senza aver composto almeno una valida e significativa opera di teatro. L'opera scenica sta a suggello di una maturità che si dichiara degna del piedistallo della gloria. I commedionografi professionisti, non hanno nulla a che vedere con questa conclusione della loro carriera; essi hanno scelta « quella » vocazione e la professano, da Roussin ad Anouilh; ma il *letterato* (da Claudel a Gide, per intenderci) se non ha fatto anche del teatro — magari alla fine della propria carriera — non può erigersi il monumento di se stesso. Françoise Sagan si è sentita in queste condizioni ed ha scritto la « sua » commedia. Non ne aveva alcun bisogno, all'infuori del piedistallo cui s'è fatto cenno. Ma evidentemente ella si ritiene giunta al monumento. Il regista Barsacq pare sia suo complice; comunque sulla scena ha prestato la sua indubbia esperienza. E poi ha « rodato » la commedia per oltre dieci giorni, rappresentandola sempre ad inviti, dal 4 al 14 marzo. Finalmente il pubblico è stato ammesso ad assistere la « prima » rappresentazione di *Château en Suède*, commedia che Jean-Jacques Bernard, assai più autorizzato di noi, ha definito un gioco: « C'est un jeu, un jeu agréable, distrayant... Un jeu... L'autour n'a pas pris soin, n'a pas voulu se donner la peine de... ou n'a pas pu composer une pièce traditionnelle avec des actes et de longues scènes filées qui s'enchaînent. Non... Françoise Sagan n'a point éprouvé le besoin de se confirmer à une technique qui ne va ni avec son âge ni avec son temps! ».

Detto questo, dobbiamo credere che per la Sagan non è ancora giunto il momento del proprio monumento. Tuttavia, faremo cenno al suo *Castello in Svezia* dove vive la strana famiglia Felsen. Tra di essi ed il mondo esterno ci sono due impedimenti: il mistero della propria esistenza e la neve. Una componente della famiglia è « sequestrata » in una stanza; si chiama Ofelia, prima moglie di Ugo, e questo marito ripete che essa è morta. Tanto « morta » da finire per poterci credere egli stesso, sposando una bella Eleonora. Il « segreto », consiste nell'omertà con Ugo, di ogni altro familiare, sulla morta che esiste. Questa gente veste abiti antichi, e quando si presenta il cugino Federico, che arriva da Stoccolma, si nota che è il solo ad indossare un abito moderno. Dobbiamo capire che il suo vestito è un simbolo e sta a significare il buon senso e la logica in quella società apparentata con la follia. La conclusione è che Federico vorrà portarsi via la bella Eleonora, trovando « logico » che il marito viva con la vera moglie sepolta viva; ma Ugo è ambiguo, sottile, attaccato alla sua finzione, ed uccide Federico perché ha cercato di far entrare il mondo nel loro mistero ».

Decisamente la signora Sagan non avrà per il momento, nemmeno un granello di più della gloria che già non possenga in virtù dei suoi libri.

E veniamo a più alte pretese: *Le sexe et le néant* di Thierry Maulnier recitato all'Athénée. Siamo lontani da *Jeanne et les juges*, da *Le profanateur*, ed anche da *La maison de la nuit*; Maulnier

mette in evidenza le sue attitudini di autore comico, ma un comico particolare, cioè *nero*: terribile, corrosivo, atroce. Dovrebbe togliere il fiato, ma non crediamo ci sia riuscito. La commedia è, o pretende di essere, una satira del mondo letterario, e la parte più viva « personale » è una requisitoria feroce contro gli « eroi della penna »: uno scrittore contro sua moglie. E' la rivolta del debole, l'exasperazione di un uomo mite, la crisi di furore di un marito contro la tirannia domestica. Troppi problemi cari a Eduardo De Filippo, ma che Eduardo risolve mirabilmente, come nella sua ultima commedia *Sabato, domenica e lunedì*. Ancora troppi per un paese come la Francia, dove la legge protegge il marito tiranneggiato e gli consente il divorzio, cioè di sbattere la porta ed andarsene. Se questo stesso problema fosse stato trattato da un italiano (Eduardo) la tesi sarebbe senz'altro valida. Ma la lunga diatriba domestica, diremmo l'apoteosi del rancore coniugale — che di questo si tratta — messo in chiave « nera » fa ridere meno dell'ingenuità spontanea dei vecchi mestieranti che hanno detto le stesse cose molto semplicemente in *Le sorprese del divorzio*, per esempio. Il paragone è paradossale, ma avete capito. Il ricordo non sembra irriverente; ritorna alla mente di fronte alle complicazioni di questi autori « moderni » che debbono essere « neri » nei libri, « neri » sulla scena, « neri » nel film, ecc. Maulnier aveva in mano una farsa, ma si è ricordato della *Bisbetica domata*. Troppo alta ambizione ed una causa perduta.

Chi è, invece, nero davvero è Jean Genet, col suo lungo atto — più di due ore — *Les nègres* che continua a rappresentarsi al « Théâtre de Lutèce » con la sala sempre piena. Ne faccio

cenno soltanto perché la Compagnia è venuta a Roma, su invito del Teatro-Club, e quindi ne parlerà in questo stesso fascicolo Vito Pandolfi.

Ed eccoci brevissimamente alla « Comédie Française » dopo le battaglie sofferte e delle quali vi abbiamo via via informati largamente. Il decano « ad interim » Maurice Escande ha annunciato le sue novità: la prima e la più importante è la durata del contratto degli attori, ridotta a quindici anni, dai venti del contratto precedente. Il programma della Stagione in corso non sarà modificato; tuttavia saranno aggiunti: la ripresa di *Così è se vi pare* di Pirandello (usando la regia creata dal defunto Charles Dullin); un omaggio a Jules Renard (in occasione del cinquantennio della sua morte) diretto da Jean Mercure; *Polinto* di Jean Marchat e *La jalousie* di Sacha Guitry.

La Comédie Française darà 107 rappresentazioni all'estero. In Italia porterà *Elettra* di Giraudoux.

Maurice Escande vuole inserire nel repertorio opere di grandi autori non ancora consacrati sulla scena di Molière: Bernanos (*Dialogo delle Carmelitane*), Sartre (*A porte chiuse*), Camus (*Caligola*). Anche in fatto di regia saranno mobilitati grossi nomi: si comincerà con Raymond Rouleau, che dirigerà *Ruy Blas* di Victor Hugo (con scene e costumi di Lia De Nobili), poi sarà la volta di René Clair, per una commedia di Labiche, ed infine di Peter Brook, per una tragedia di Shakespeare.

Il vecchio teatro, avete notato, apre le porte al cinema: René Clair. Ma a Clair gliele apre anche l'Accademia degli Immortali: in una volta sola il cinema guadagna le due grandi Assemblee di Francia. **Marcel Le Duc**

Parigi, marzo 1960.



Perché non è stata rappresentata a Parigi, su divieto di Marta Abba, "Non si sa come" di Pirandello

Milano, marzo 1960
Caro Ridenti, rispondo al suo corrispondente da Parigi, per quanto riguarda la mancata rappresentazione in quella capitale, su mio divieto, della commedia di Pirandello *Non si sa come*. Di ciò in « Il Dramma » di febbraio; ma vedo la notizia con ritardo.

Preciso di essere l'erede di Luigi Pirandello per nove sue opere e non sette come erroneamente precisato dal corrispondente. Spiego quanto è avvenuto per la rappresentazione al Théâtre des Mathurins per *Non si sa come* e preciso — per quanto riportato dal settimanale « Il Borghese » — circa altra commedia *I giganti della montagna*. Tanto Jean Vilar come il signor Quaglio non erano soddisfatti della traduzione; su loro giudizio e di altre personalità del mondo della cultura francese, pare fossero del tutto scadenti. Si tratta di traduzioni fatte senza la mia autorizzazione, ed il permesso di rappresentazione era stato dato arbitrariamente dalla traduttrice a mia insaputa. Procedimento che non mi sembra né regolare né corretto. Ma fino a questo punto, grave punto, io non entro ancora. Jean Vilar dichiara intanto a me, personalmente, di non avere più la prima attrice adatta allo spettacolo, in quanto la sua (da lui designata) avrebbe lasciata la compagnia.

Il signor Quaglio aveva annunciata la commedia al Théâtre des Mathurins a questo modo, testualmente: « La commedia di Pirandello *Non si sa come* (*) sarà rappresentata per un numero limitato di rappresentazioni ». Si noti che la commedia è nuova a Parigi e l'annuncio lascia per lo meno perplessi; io non ho mai visto annunciare una commedia nuova di Pirandello per un numero « limitato » di rappresentazioni, che nel caso sta a significare riempitivo tra una commedia che non tiene più ed un'altra non ancora pronta, ma sulla quale si fa sicuro affidamento. Perfino il rappresentante della nostra Società Autori a Parigi, mi comunicò che ignorava si dovesse rappresentare la nuova commedia di Pirandello. Non c'era che una sola e dignitosa conclusione: proibire la rappresentazione. Naturalmente ne hanno fatto una specie di scandalo, molto a torto, sulla mia pelle.

Chiarite le cose non v'è chi non veda come non ci si poteva comportare diversamente. Il suo corrispondente, Marcel Le Duc, caro Ridenti, è stato tratto in inganno, come molti altri. La ringrazio e la saluto molto cordialmente.

Marta Abba

(*) N.d.R. - Poiché ci viene spesso richiesto da teatranti o semplicemente studiosi che hanno bisogno di riportare scene di commedie di Pirandello, e quindi ottenerne il permesso, quali opere del grande Maestro sono di proprietà di Marta Abba, approfittiamo di questa occasione per elencarle: *La nuova colonia* - *I giganti della montagna* - *Questa sera si recita a soggetto* - *Come tu mi vuoi* - *Quando si è qualcuno* - *Diana e la Tuda* - *L'amica delle mogli* - *Non si sa come* - *Trovarsi*.



Les nègres: Bachir Touré e Darling Légitimus

Les nègres

Gli attori del Théâtre de Lutèce di Parigi, su invito del Teatro-Club di Roma, per i propri soci, hanno recitato la commedia in tre atti di Jean Genet: « Les nègres ».

■ La concezione drammatica di Jean Genet poggia su due capitali: lo stato d'inferiorità in cui viene a trovarsi una determinata categoria, classe o razza, e il bisogno conseguente per essa di imitare più o meno parodisticamente, scimmiettare diremmo, la categoria o classe o razza superiore. Questa mimesi porta come inevitabile conseguenza il decadimento dell'oggetto parodiato dalla posizione di superiorità, in quanto la rappresentazione, il « mimo », porta con sé una caduta nell'abbietto che costituisce al tempo stesso un esame e un giudizio, com'è ben noto dal tempo dei mimi nell'epoca augustea.

I lavori di Jean Genet non si dipartono da questo schema, che d'altronde è la sua stessa visione dell'esistenza. Solo Haute surveillance (pubblicato in « Dramma », n. 184, luglio 1953) si rifà a un'esperienza diretta, l'amore fra omosessuali in carcere, senza che sia necessaria questa trasfigurazione. *Les nègres*, ultima delle sue composizioni, scritta a richiesta di un complesso di attori negri in lingua francese « Les Griots », riprende puntualmente

lo schema, rifacendosi tuttavia a un mondo che gli è estraneo, e che assume dichiaratamente carattere simbolico. L'arte di Genet è sempre strettamente collegata alle sue esperienze di vita. Per una volta la sua immaginazione è andata oltre. Si avverte così l'artificioso e il programmatico in relazione al motivo occasionale che l'ha ispirato (come era avvenuto, su tutt'altro piano per La Putaine respectueuse di Jean-Paul Sartre). Nègre per Genet è il negro nel significato che si dà al termine per il senso di inferiorità decretata sul piano dell'esistenza quotidiana, senza quindi una diretta relazione al colore della pelle. Più che la realtà psicologica attuale del mondo dei negri (tanto per citare un esempio famoso, quella rispecchiata in Porgy and Bess) lo interessa stabilire che gli inferiori sono in realtà superiori, che agli inferiori spetta la vendetta, giustificata da quanto hanno sofferto, da un legittimo odio. Genet ha complicato poi la sua tesi con un ricorso di tipo pirandelliano al « teatro in teatro » che è quasi altrettanto insopportabile quanto in Pirandello, e che riveste un'azione breve ma abbastanza suggestiva, l'uccisione meditata di una fanciulla bianca. Il gioco scenico non brilla per originalità, anche se fa ricorso ai più vari artifici, mascheramenti, danze, pantomime. I personaggi in definitiva esistono solo come fantasmi in preda ai fumi dell'eloquio: ma l'invettiva a volte appare pura e solenne, configurata in arco espressivo di grande qualità e impeto.

Vita e poesia allo spettacolo conferiscono in modo decisivo gli interpreti negri, alcuni dei quali capaci di trasfondere il loro fuoco al di là dell'enfasi, e soprattutto la regia di Roger Blin, scarna e al tempo stesso fantasiosa, semplice e al tempo stesso capace di giungere alla più alta trasfigurazione scenica, mediante una reale densità d'invenzione teatrale. **V.P.**

Due sull'altalena



Al Teatro Eliseo di Roma, il 9 marzo 1960, Arnoldo Foà e Lea Massari, esordiente, hanno recitato la commedia in tre atti (e due personaggi) « Due sull'altalena » di William Gibson.

■ Le commedie a due personaggi richiedono nell'autore una consumata abilità tecnica (recentemente si è sostituito il monologo con la telefonata, e da allora il compito si è semplificato). Offrono un duplice vantaggio agli attori: quello di consentire una notevolissima economia nel foglio paga, e quello di prestarsi ai loro virtuosismi. La costrizione del genere difficilmente consente la libertà espressiva da cui l'arte viene condizionata. Ma l'arte può nascere ugualmente grazie agli interpreti: recitare è arte quanto comporre un testo teatrale, e per il raggiungimento della elevatezza artistica non è detto che sia necessario all'attore passare attraverso un testo d'indiscutibile valore, anche se ciò gli facilita il compito.

Due sull'altalena di William Gibson è dunque un pezzo affidato soprattutto alla bravura dei suoi due interpreti, e costruito in funzione di essa. Ma non manca di sue virtù, per quanto modeste. Il repertorio leggero francese eccelle per l'agilità e la vivezza del gioco scenico. Quello italiano funziona soltanto quando si affida alle possibilità del dialetto, e si serve di un realismo bonario condito di comicità, a volte con un fondo di amarezza. Quello di Broadway, ultimo arrivato, ma ormai fra i primissimi sul mercato, si giova di un realismo attento, drammatico, non senza venature psicologiche, come quest'esemplare Due sull'altalena. Naturalmente il realismo sta solo nelle apparenze, nella immediata verità del linguaggio, nella verosimiglianza in superficie delle situazioni e dei caratteri. Ciò che conta soprattutto è la convenzione teatrale, la struttura adatta a interessare e commuovere il pubblico nelle sue reazioni più facili. Siamo a New York. La scena è divisa a metà, fra due stanze. Da un lato una ballerina disoccupata, che non sa dove sbattere il capo, tragicamente sperduta sia per le difficoltà economiche che per quelle sentimentali. Dall'altro un avvocato del Nebraska che ha lasciato la professione e la città dove la svolgeva, perché abbandonato dalla moglie. È disoccupato, senza mezzi, in cerca di lavoro. I due si conoscono casualmente in un party. Ha inizio l'altalena dell'amore e della vita. I primi approcci, i litigi, la passione, per la ballerina un'ulcera che ne mina la salute, per l'avvocato il ricordo ossessivo della moglie che ha chiesto il divorzio, ma continua a telefonargli. I due decidono di convivere. Ma all'atto di concretare il loro proposito, l'uomo sente un insopportabile richiamo, e fa ritorno dalla moglie. La ballerina resta nuovamente sola, senza più speranze. La vicenda patetica non senza qualche sorriso, autentica nei dettagli, ha avuto due interpreti che l'hanno sostenuta con freschezza e incisività: Lea Massari, al suo debutto che non poteva essere migliore, e Arnoldo Foà, attore, assai schietto e comunicativo, in questo caso anche regista attento e misurato, che ha saputo conferire allo svolgimento drammatico una linea sicura e piena di vita. È sorprendente come Lea Massari si sia trovata a suo agio in un compito tecnicamente così arduo. Certamente l'esempio e l'insegnamento di Foà le hanno giovato.

Vito Pandolfi

Il «Théâtre de Villeurbanne» in Italia

La Compagnia del «Théâtre de Villeurbanne» diretta dal giovane Roges Planchon (non avrà più di trent'anni), in *tournee* in Italia, ha iniziato le rappresentazioni a Napoli, al Teatro San Ferdinando, recitando (25 e 26 marzo) *Les trois mousquetaires* di Dumas, e *Georges Dandin* di Molière.

La trascrizione dei *Tre moschettieri* è dello stesso Planchon: egli ha scritto e gioca la sua commedia senza accessive ambizioni. Fra i suoi intenti non v'è quello di prendere per il bavero Alexandre Dumas, ma il secolo delle calcolate esagerazioni di Dumas, il diciannovesimo secolo. Che poi, nel quadro della fuga di Costanza Bonacieux, siano presi un po' in burletta Paul Claudel e *Le soulier de satin*, è un altro affare. Planchon ci si trovava e non s'è lasciato sfuggire l'occasione. Del resto, nella rifazione dei *Tre moschettieri* non fa difetto un certo senso lirico. Vi fa capolino Jonesco, come controluce di una tendenza, si badi bene, e non già come ricalco di un genere che ormai ha il suo posto nel teatro moderno. Il patto di amicizia e fedeltà dei moschettieri, per esempio; l'amore di Lord Buckingham per la regina di Francia e la morte di lui; l'innocente (ma non troppo) civetteria di Costanza; la balda, esuberante, guascona cavalleria di d'Artagnan, son tutte cose che sotto sotto commuovono un poco, non si sa bene se per il ricordo della fanciullezza sempre più lontana, ovvero per i sentimenti generosi che non possono mai essere soffocati del tutto. L'essenza del libro di Dumas è sempre romantica, non dimentichiamolo. Salve le distanze, era il romanticismo dei grandi poeti e non per dirne una, quello malefico, imbastardito, contaminato di un Hitler.

La regia di Planchon ha fatto procedere l'azione con un ritmo indiolato. Tutto, in *Les trois mousquetaires*, è veloce ed essenziale. L'interpretazione è stata deliziosa: Planchon era d'Artagnan; Athos, Jean-Jacques Lagarde; Porthos (come lo abbiamo sempre immaginato), Armand Meffre; Aramis, Jean-Baptiste Thierrée; Richelieu, Henri Galiardin; Tréville, Pierre Meyrand; Rochefort, Jean Leuvrais; Costanza Bonacieux, Colette Dompétrini; Anna d'Austria, Isabelle Sadoyan, una caricatura bella; Luigi VIII, Claude Lochy; Lord Buckingham, Jean-P. Bernard; Séguier, Jean Bovise; Milady de Winter, Malka Ribowska, caricatura fatale; Lord de Winter, Jean Bonise. E qui conviene far punto; ad elencarli tutti, gli attori sono troppi. Basti dire che sono stati tutti ottimi attori.

La musica di Claude Lochy, per la piccola orchestra, era molto ben registrata. Belle le scene di René Allio ed i costumi di Isabelle Sadoyan, ripresi da stampe e quadri di autore. Il «Théâtre de la Cité de Villeurbanne» lascerà in Italia un ricordo affettuoso ed ammirato. Applausi prolungati e festevolissimi.



GEORGE DANDIN

Gli stessi applausi, uguali festosità, hanno accolto il secondo spettacolo: *George Dandin*, di Molière. Questa commedia — è risaputo — è, in certo senso, lo specchio di Molière: in quell'epoca (1670) egli soffriva la sua intima angoscia; vale la pena di riferirne in poche righe. Armande era la figlia di Madeleine Béjart, amante di Molière, e di un attore della *troupe* dei comici che aspirarono

al titolo di «Acteurs du Roi». Non soltanto Armande gli fu infedele, il che gli costò acerbi dolori, ma la coppia era anche bersaglio delle frecciate dei teatranti invidiosi e di piccoli commediografi respinti. Si credeva, o si voleva far credere, che tra Molière, già amante della madre di Armande, e la sua giovane moglie, esistessero vincoli assai più stretti di quelli coniugali. Approfondite ricognizioni storiche hanno, dopo, escluso l'incesto; ma quando, qualche anno più tardi, Molière morì, fra i malevoli circolò la *boutade*: «Povera Armande, orfana di suo marito, vedova di suo padre!».

Malgrado le situazioni da Commedia dell'Arte, i tre atti *George Dandin* non sono troppo allegri; il ritratto del personaggio si ritrova, innanzi tutto, nel suo nome (vi si sente il *dindon*: gallinaccio; ma *dandin* è denominato il bighellone) e si completa nei suoi stati d'animo elementari del ricco contadino, tradito e beffato perfino dai suoi servi. Il regista Roger Planchon ha dato della commedia una concertazione perfetta. L'ha sgombrata dalle preziosità anacronistiche, che non sono poche, riducendole ad un realismo essenziale pieno di intenzioni sociali e popolari. Il protagonista, l'attore Armand Meffre, ha dimostrato di essere un forte attor comico; Angélique deliziosamente perversa, Colette Dompétrini; Claudine, Julia Dancourt; i signori di Sotenville, Claude Lochy e Isabelle Sadoyan; Clitandre, Jean-Pierre Bernard; Lubin, valletto di Clitandre, Pierre Meyrand. Ammirabile il gruppo dei contadini che non parlano, attori di carattere che si esprimono con una mimica esemplarmente misurata. Scene e costumi di René Allio, eccellenti.

Ernesto Grassi

LA REGINA E IL CARDINALE

La rappresentazione di una nuova pièce di Henry de Montherlant costituisce ogni volta un avvenimento di grande importanza a Parigi, il che è come dire in Europa; la sua pubblicazione in volume, un avvenimento non meno importante nel campo letterario. Questa volta, quello che è abitualmente secondo precede il primo, poiché *Le Cardinal d'Espagne*, che esce in questi giorni presso l'editore Gallimard, non sarà rappresentato, a quanto si dice, che nella stagione autunnale. Novità, questa quattordicesima opera teatrale di Montherlant, è dunque, e freschissima di stampa; ma come può essere uscita dalla penna dello scrittore francese che più si tiene stretto, non certo a una sua maniera, ma al suo mondo morale e stilistico, fedele come pochi altri a una visione della vita e della storia in una serie oramai vastissima di romanzi, di drammi e di saggi.

Eravamo informati, da confessioni dello stesso autore e da notizie giornalistiche, che Montherlant sta attualmente preparando un libro sugli uomini politici dell'antica Roma e sui moralisti dei primi secoli dopo Cristo; è evidente che l'opera è matura, se solo si rilegge la scena 3^a del III atto, dove la morte del Cardinale di Spagna, nella sua fosca nudità, riecheggia potentemente la morte di tanti imperatori della decadenza romana, in particolare quella di Tiberio come ci è narrata nelle *Storie di Tacito*. Il Cardinale di Spagna è Francisco Ximenez de Cisneros, reggente di Castiglia durante la follia di Giovanna di Spagna, prima dell'avvento al trono di Carlo V, nell'anno 1517. Il potente personaggio, che è stato studiato con scrupolosa diligenza di biografo come attestano le notizie storiche pubblicate in appendice al dramma, è uno di quegli eroi montherlantiani che dominano essi soli la storia e i drammi: vecchio di ottantadue anni, ma di energia indomita e di slancio vitale sorprendenti, come ne producono le età feconde dall'antica Roma alla Rinascita al Seicento francese, un forte che lotta contro la debolezza e la sciatteria delle moltitudini umane, fedele a quell'ideale di lotta che accomuna tutti i protagonisti di questo teatro. Lotta, per il vecchio Cardinale, contro gli intrighi e la meschina vigliaccheria dei cortigiani, contro l'astratto nichilismo della

Regina, contro l'ingratitude del suo stesso Re. Alla fine il grande atleta deve soccombere, stroncato dal dolore: col pensiero a quel re giovinetto che con incoscienza regale tradisce il suo vecchio ministro, e che avrà anche lui, povero re, un giorno i suoi traditori.

Rigorosamente storico nella creazione dell'atmosfera e nello studio dei personaggi (anche se Montherlant annota opportunamente che questa non vuol essere opera di storia ma di fantasia) la pièce continua tuttavia una storia più importante sotto l'aspetto teatrale e poetico, la storia dei suoi personaggi di romanzo e di scena: impostando e risolvendo montherlantianamente il conflitto tra l'eroe e i piccoli uomini, tra il «duro» e i deboli; dove, come è stato detto, il duro non deve essere inteso nel senso datogli dalla letteratura e dal cinema americani, ma di eroe di stampo antico nutrito di dottrine stoiche e di un alto concetto del valore morale dell'azione e del pensiero, il forte che a volta a volta è impersonato nel signorotto della Rinascita, nell'asceta spagnolo, perfino nel torero di un famoso romanzo, *Les bestiaires*. Ma l'opera narrativa, si sa, e più quella teatrale, ha bisogno per vivere di reazioni e contrasti, da cui appunto scaturisca il dramma: di due piani umani, dalla cui opposizione si sprigiona l'azione, come dai due poli la scintilla. Nel Cardinale, i piani sono addirittura tre, costruiti con gelida passione e sapientissima perizia da un Montherlant in cui ormai, giunto alla più alta perfezione della sua arte, genio e mestiere si fondono integralmente, sono anzi la stessa cosa, non più distinguibili uno dall'altro, come avviene delle opere che sole sono destinate a durare. C'è un piano, che potremmo definire inferiore, dove pullulano, si agitano e agiscono tra intrighi chiacchiere e tradimenti (con parola montherlantiana li definiremo: i «faiseurs») cortigiani, ufficiali, Grandi di Spagna. Il secondo piano, che definirei medio, è riempito tutto dalla grande figura del Cardinale: personaggio duplice e contraddittorio, che è arrivato ai suoi ottantadue anni senza essere riuscito a conciliare in sé le opposte esigenze dell'azione e dell'ascetismo; azione per la grandezza del proprio paese, di se stesso, dell'idea che sente di incarnare, ascetismo che lo spinge a riconoscere che tutto è nulla, e nessuna cosa valendo la pena di essere compiuta, lo persuade a distaccarsi, a sollevarsi sugli avvenimenti che sono inutili, a cercare la sola verità in Dio.

Unum necessarium, una cosa sola è necessaria: come dice un altro personaggio di *Montherlant*, il *Maitre de Santiago*. « *Ceux qui ont regardé ce qu'elle (la Regina) appelle le rien et ce que j'appelle Dieu ont le même regard* ». E' lo sguardo di *Giovanna la Pazza*, che nella stupenda scena 3^a dell'atto II erge contro la granitica fede del suo vecchio ministro nell'Azione, la propria fede non meno granitica nella Non-Azione. *Giovanna la Pazza* è il personaggio del più alto piano del dramma, che rappresenta l'amore per il nulla, il disgusto delle cose che si fanno, la convinzione taciturna e solenne che il distacco totale è la sola nobiltà dell'uomo. « *Voi non sarete il mio direttore spirituale* » dice la Regina al Cardinale, « *poiché io non mi dirigo verso nessun luogo. Io sono immobile* ». E: « *Ciascuna azione che io compio è contata sul libro degli angeli* ».

« *Molti dei miei personaggi* », commenta *Montherlant*, « *per quanto forti possano apparire, alla fine crollano; il troppo di umano che c'è in essi prende il sopravvento e li disgrega. Tra questi è il cardinale Cisneros, che dal colloquio con la Pazza esce sconvolto, e non troverà più la sua fede fino alla morte, che è essa stessa una sconfitta, visto che infine muore di dolore. Tutta la sua vita l'ha spesa a lottare, ed ecco che le parole della Regina gli pesano come un macigno sul cuore: "Lottare contro gli uomini, è dare loro un'esistenza che essi non hanno"* ». Non credo che *Montherlant* ami molto *Stendhal*, né il suo amore dello stile « regale » può conciliarsi facilmente con il culto del codice civile dell'altro *Henri*. Eppure uomini come il *Cardinal Cisneros*, o *Soeur Angélique*, o *Ferrante*, o *Carrion*, protagonisti di altri drammi dello stesso autore, mi riconducono testardamente all'orecchio la musica di certi finali di romanzi *stendhaliani*: *Julien*, *Fabrice*, la *Sanseverina*, *Lucien*. Creature ferree, tenacemente attaccate alla terra, idolatre dell'energia e di Napoleone, e che pure un nulla basta a volgere al pensiero della rinuncia e della morte, improvvisamente distaccate e distanti. E forse la grandezza poetica dei personaggi di *Stendhal*, e io dico di *Montherlant*, è proprio lì, nello smorire improvviso di questi fanatici dell'azione e dell'energia di fronte a un pensiero, a una parola, a un fatto. Come in Italia (*Fabrice*), come in Francia (*Julien*), così anche in Castiglia (*Cisneros*) si muore per il dolore.

Luigi Baccolo



GASSMAN CIRCO UNO E DUE
(Notizia di Carlo Trabucco) - Il circo

di Gassman è stato condannato alle sue esperienze; le ha fatte con l'acqua e col vento. L'acqua più che di su (i teloni a dire il vero hanno funzionato bene, anche se potevano funzionare meglio) è venuta a disturbare di giù, trovando un passaggio tra il palcoscenico e le poltrone. Ma l'importuna è stata contenuta e deviata, così il terreno del circo è ritornato asciutto. Anche il vento, nonostante le sue folate, non è riuscito a squassare la costruzione. Il « teatro numero due » ha l'interno uguale al primo, solo la struttura superiore è stata cambiata in quanto si è trovata in Germania una tela più idonea di quella reperita in Italia.

Con il « numero due » Gassman andrà in Sicilia mentre il « numero uno » rimarrà dove si trova, e per il quale il Comune di Roma ha concesso residenza fino a settembre, senza pagamento alcuno. A parte la sincera intenzione del « gesto », le pattuite seimila lire il giorno per il suolo pubblico sono state condonate per evitare a chicchessia, partito Gassman, di chiedere un permesso del genere. E' stato concesso una volta, ma basta. Rinunciando al compenso, il Comune di Roma, si cautela per sempre. Il parco dei daini sarà restituito al pubblico quale luogo di passeggio e di riposo. E questo avverrà, come abbiamo detto, in settembre dopo che il « mostro » di Gassman avrà ospitato molto probabilmente una rivista sul ghiaccio, una stagione lirica, e magari un soggiorno « rivistaiolo » di Dapporto. Siccome nel periodo ci saranno anche le Olimpiadi, il « mostro » potrà servire da teatro all'aperto per ogni possibile manifestazione. Insomma, non ha avuto vita gloriosa. Durante tali arrangiamenti, Gassman incasserà un regolare affitto.

Come è risaputo, dopo la capitale, Gassman andrà in Sicilia con dei « recitals »: Trapani, Caltanissetta, Catania, Messina, Palermo. (Nel continente uguali « recitals » saranno tenuti a Cosenza, Catanzaro, Lecce, Brindisi). Sabato santo, 16 aprile, sarà a Bari con l'*Adelchi*. Al termine della « tournée » siciliana, la Compagnia si trasferirà a Siracusa per l'*Orestide*, che la prima sera sarà rappresentata per intero, ossia *Agamennone*, le *Coefore* e le *Eumenidi*: un avvenimento eccezionale. Nei giorni seguenti, invece, le tre tragedie eschilee verranno recitate una per volta. Dopo Siracusa, andranno a Napoli; indi Venezia e Milano e non è escluso Sanremo, dove il Teatro delle Palme sarà sostituito con un Circo Togni nel quale Gassman darà i suoi saggi.

Il marziano a Roma di Flaiano, non si sa ancora dove sarà presentato, se a Venezia, al Festival Internazionale, oppure a Milano, dove verrà trasferito il « teatro numero uno », o se invece toccherà a Roma, al ritorno. Dopo i marziani di Zardi, la presenza in terra di altri marziani è comunque pericolosa.

Quando avrà allestito la Trilogia e la commedia



GRIDARIO

di Flaiano, Gassman avrà a disposizione un repertorio con il quale potrà guardare al futuro con una certa tranquillità. Egli non nega di essere stato temerario presentando l'*Adelchi*; la tragedia manzoniana non è popolare e pertanto la sua fatica (sprecata sul terreno finanziario) non è stata poca. Il dono migliore, dell'esperienza di Gassman, l'hanno avuto le scolaresche romane; ma non basta. Le ambizioni erano ben diverse.

Aggiungeremo che, per riflesso del circo di Gassman, è stata richiamata l'attenzione dei romani sul vero Teatro del Parco dei Daini, che sorge presso Villa Borghese: un gioiello di architettura seicentesca. Come per il teatro di Gassman, le intemperie avevano sciupato la costruzione: deteriorazione attraverso il tempo; le infiltrazioni d'acqua avevano rovinato le strutture di stucco sulla facciata, mentre le radici di un grosso albero avevano messo in pericolo il rilievo compreso nel frontespizio raffigurante il combattimento di Ercole contro le Amazzoni. Cadute, perché macerate, anche molte parti del travertino del frontespizio. Il lavoro più delicato è consistito nella decorazione pittorica, ma è ritornata come in antico, grazie alle opere di restauro che oggi sono perfette, dati i mezzi a disposizione. Nicchie, piedestalli e pareti sono ora come già sei secoli addietro e offrono al visitatore la scena d'un tempo: esse potranno ospitare di nuovo busti statue e bassorilievi. Fatto ciò, si prevede, con l'impianto di luce, anche quello di opere smontabili, per poter riattivare il teatro e offrire rappresentazioni all'aperto. Insomma, partito Gassman, al Parco dei Daini potrà funzionare il suo vero teatro, che avendo circa trecento anni, è un teatro — si parla di struttura — sul serio.



La direzione di «Il Dramma» cerca a pagamento il primo volume di «Trent'anni di cronaca drammatica» di Renato Simoni. Qualunque libraio o privato potrà fare questo favore; oltre al pagamento anche maggiorato, di quanto è il prezzo di copertina, potrà avere in dono uno degli altri volumi del Simoni stesso; oppure «Le Commedie» o un volume della nostra Collana Capolavori.

La sottoscrizione per la Casa di Riposo al prossimo fascicolo

SCUOTERE LA NOIA - Tutto poteva dire l'illustre critico Jean-Jacques Gauthier, in «Figaro» del 1° aprile 1960, a proposito di *L'opera de quat' sous* data al Chailot dal Piccolo Teatro di Milano (leggi il taccuino) ma non che lo spettacolo sia noioso. Può esserci stata una errata valutazione da parte del Piccolo nel portare a Parigi, noi italiani, l'opera di Brecht, ed anche questo è stato detto, ma le trenta righe di tutta la critica del severo Gauthier lasciano perplessi. Queste si riferiscono alla noia: «Les éclairages se révélaient subtils. Les costumes n'étaient point laids. Les couleurs ne manquaient pas d'harmonie, ni les dispositifs scéniques d'invention. La troupe compte des acteurs de qualité. Et pourtant, nous éprouvions une peine indicible à secouer notre ennui».

BIANCHI E NERI - Sul quotidiano «Tempo» del 1° marzo, Giorgio Prosperi, nella sua cronaca a *Les nègres* di Genet, conclude: «Pubblico da grande "prima" intellettuale». Bianchi, naturalmente.

PRIMA SI CHIAMAVANO DEBUTTI: ORA FESTIVAL - Al Teatro Municipale di Reggio Emilia, dal 22 marzo al 3 maggio si avvicenderanno sette normali Compagnie e due Stabili (Genova e Napoli) per rappresentare in quella città ciò che hanno già recitato più o meno in tutta Italia. Si tratta, quindi, di una piazza normale nel consueto giro; ma anche a Reggio Emilia i debutti diventano Festival.

STOCOLMA AVRA' PER PRIMA IL SUO DIAVOLO - Il *Diavolo* è di Quasimodo e Stoccolma lo avrà in segno di gratitudine per aver conferito al nostro poeta il Premio Nobel. Così ha dichiarato Quasimodo all'ANSA, prima di intraprendere un lungo viaggio attraverso i Continenti. Il *Diavolo corrotto* (la maiuscola non è nostra) si intitola la commedia alla quale il poeta sta lavorando e farà recitare nel 1961, appunto a Stoccolma.

E ADESSO?, che cosa le resta da fare? - L'attrice Ilaria Occhini, il cui nome ricorre da pochi anni, ha recitato a Napoli al Teatro Stabile *Santa Giovanna* di Shaw. E' stata Giovanna. Poiché per Emma Gramatica questa interpretazione fu l'ultimo traguardo del lungo cammino della sua splendente carriera, la signorina Occhini non ha più nulla da fare: s'è bruciata, come avviene ai giovani attori impazienti di oggi, col suo stesso fuoco.

UN PROGETTO - Dice Mario Tortora in un suo articolo al «Lombardo», che i veneziani soffrono di «sentirsi rimproverati di avere un glorioso teatro — il Goldoni — e di non saperlo mettere in ordine». Conclude il Tortora nello stesso scritto: «Ecco la novità: il Lions Club ha deciso di occuparsi del Teatro Goldoni ed ha concluso gli studi durati un anno. La Commissione ha comunicato di aver pronto un progetto di ripristino».

FUNERALI E DANZE - Da una cronaca teatrale del «Lombardo», non firmata: «Ed ora, esaurita la cronaca, ci si consenta una rapida osservazione. Noi detestiamo lo stupido luogo comune secondo il quale "dopo una giornata di lavoro la gente vuole andare a teatro per divertirsi". Lo detestiamo; ma davvero non si comincia a esagerare, sui palcoscenici milanesi, con la morte, i moribondi, i funerali, i cadaveri?».

TEATRO E TV - Se uno va a teatro e ascolta *I marziani*, dice: «eh! ma questo non è teatro»; se uno va al cinema e vede *Il bell'Antonio*, esclama: «eh! ma questo non è cinema»; ma se uno apre il suo televisore perché si trasmette *Il costruttore Sollness*, che fa? può esclamare «questa non è televisione»? Così viene fuori un ibrido, per cui chi non sa nulla di teatro si convince che sono faccende che non lo riguardano.

L'AUTORE-DETTENTORE - DIRITTI DI AUTORE - Questo tram con rimorchio lo ha inventato Guglielmo Giannini per dire che «una strana coincidenza indica tutti, o quasi tutti, i nuovi geni ad essere detentori di diritti d'autore». Si tratta, in massima, di capocomici-attori, registi, impresari, ecc. che importano in proprio le commedie che poi rappresentano con sprechi e lussi, affinché al successo straniero si aggiunga, per qualunque

verso, quello nostro, di modo che si abbia una lunga serie di repliche. E la lunga serie allunga pure i diritti d'autore. Così anche se l'alto costo della messinscena, del foglio paga ecc. non potranno trovare pareggio con gli incassi, anche se ottimi, la ragione resta estranea all'importatore-proprietario che, comunque, « guadagna comodamente la sua giornata », scrive Giannini nel suo giornale, incassando le trenta, quaranta e perfino centomila lire il giorno. Al resto penserà il Ministero.

ONORANZE A ROSSO

Caltanissetta, ove nacque, ha reso solenni onoranze ai resti mortali di Rosso di San Secondo. La salma dello scrittore, morto nel 1957 a Camaione, è giunta nella città natale per essere tumulata al cimitero. Le celebrazioni si sono aperte con lo scoprimento di una lapide, collocata nella casa dove Rosso di San Secondo vide la luce, e con un discorso commemorativo del sindaco D'Angelo. Successivamente, nell'atrio del liceo classico « Ruggero Settimo », dove il drammaturgo compì gli studi, è stata scoperta una maschera in bronzo. Quindi i resti mortali di Pier Maria Rosso di San Secondo sono stati tumulati al camposanto Angeli in una artistica edicola funeraria offerta dal Comune. Nell'aula magna del municipio, Francesco Flora ha rievocato la figura e le opere dello scrittore scomparso, calorosamente applaudito. Flora ha tenuto, nel suo dire, non soltanto conto della figura di drammaturgo di Rosso, ma ha analizzato tutta intera la sua opera e la natura siciliana di essa, tanto dei romanzi maggiori come delle novelle, alcune delle quali sono da collocare tra le creazioni più felici. Flora ha concluso dicendosi convinto che Rosso parlerà sempre, con la sua opera, a tutti coloro che in un'opera d'arte cercheranno i valori universali della poesia.



TEATRO IN TV

Come era facile prevedere, al Convegno « Cinema-televisione », tenuto il mese scorso a Grosseto, si è finito col confondere una volta di più le acque, parlando il linguaggio televisivo. Si è cercata, cioè, un'equivalenza spettacolare con il linguaggio cinematografico, sottolineando quegli aspetti comuni, che i teorici potrebbero pure sforzarsi di definire, ma che i pratici — cioè i registi — dovrebbero, almeno per ora, dimenticare. Ed è stato proprio Anton Giulio Majano, autore di pessimi film e regista televisivo di discreto mestiere, a confondere ancora di più l'intricata matassa, spiegando, nella sua relazione, come proprio in omaggio ad una esigenza di « fare spettacolo », la televisione debba frantumare i testi teatrali trasmessi, in ciò che noi definiamo un pasticcio cinematografico. Dimenticando che un maggior senso di rispetto nei confronti dell'opera e una più approfondita misura nel ricercare un equilibrio tra parola ed immagini non comportano affatto una rinuncia a quel senso spettacolare che il pubblico sembra ricerchi nelle trasmissioni. Fino a quando non si vorrà capire che in televisione la parola è più importante ancora delle immagini e che basta un verso di Shakespeare per ricreare un particolare clima di poesia e di dramma, il nostro dire sarà un po' come un vano disegnare sulla sabbia. A nostra consolazione non ci è restato che apprezzare, sempre nelle giornate del Convegno, una selezione filmata di una pregevole riduzione televisiva americana di Huck Finn di Mark Twain, tutta letteraria, composta e precisa.

Una riprova di quanto più efficaci risultino in televisione gli allestimenti semplici e sobri si è avuta in una trasmissione de « Il Ventaglio », che presentava alcune scene de L'avaro di Molière nella interpretazione di Sergio Tofano e Ave Ninchi. Il regista non si è curato di « fare spettacolo » e ha lasciato recitare i due attori proprio come da un palcoscenico, seguendo i loro discorsi, i loro intrighi, i loro sapienti giochi di scena, con molta semplicità.

Per il « Ciclo del teatro popolare » è stato presentato Odette di Victorien Sardou. E qui ci sia permessa una parentesi, nella speranza che Sergio Pugliese, direttore generale della TV, ma vero esperto di teatro per consuetudine alla scena, oltre che eccellente commediografo, faccia capire a chi di ragione che un « ciclo di teatro popolare » non comporta soltanto un titolo di opera drammatica che possa classificarsi tale, ma è necessario far rivivere quell'opera per ciò che fu e renderla nel suo tempo e nella sua atmosfera. Nel caso, per un adattamento di Odette non si ricorre alla inesperienza di un giovane (Giacomo Vaccari) lontano da Sardou come la stella Arturo dalla terra, ma si adagia l'opera nelle paterne braccia di un regista teatrale dai capelli bianchi, che di Odette nella sua vita ne abbia dirette o quanto meno ascoltate molte. Quel regista sa ciò che deve fare e come darlo in pillole agli sprovveduti che dal teleschermo aspettano « tutto » ignorando ogni cosa. Soprattutto di teatro. E quel regista non sceglierebbe — e se glieli imponessero li rifiuterebbe — attori come Achille Millo, Lydia Alfonsi e Giuseppe Caldani, che stanno a Odette come noi all'Himalaja. Per interpretare Odette e perché il telespettatore « ci stia » occorre Andreina Pagnani, per

fare un nome; occorrono Tofano, Pilotto, Giorda, tanto per capirci, che di Odette ne hanno masticate centinaia. Altrimenti i telespettatori si domandano, come si sono infatti domandato, perché? La TV non può rispondere come faceva Petrolini « perché sì ».

Detto questo, aggiungeremo che la Odette dei sunnominati sembra un vecchio film scialbo nel ricordo, privo di qualsiasi emozione. Tempo sprecato.

Sia ben chiaro che questa non è una critica, perché se non esiste un teatro TV non può farsi critica, ma dovendo riferire a titolo di cronaca, il meglio — ci sembra — è indicare ciò che andrebbe fatto e come farlo. Dire « poveracci » non serve a nulla. Chiusa la parentesi.

Su Pigrizia di Possenti e Lopez pesano, naturalmente, i trent'anni trascorsi da che la commedia è stata scritta, ma l'esperienza degli autori si sente ugualmente, ed il loro dialogo è ancora godibile. Ha contribuito a tenerla in vita la garbata ironia conferitale dal regista Colosimo, con una ambientazione contemporanea.

Mario Scaccia e Lida Ferro si sono adoprati con garbo e misura; insopportabile Maria Grazia Francia, tutta smorfie e risatine nervose.

Delitto smarrito... cercasi è un originale televisivo messo in scena con cura da Guglielmo Morandi. L'autore, Gino Magazù, si è ispirato ai moduli americani e ha puntato, più che su effetti teatrali, su una certa suggestione, suspense, da film gialli o del brivido, nel raccontare la storia di uno scrittore che, consegnato un delitto perfetto, dimentica il meccanismo della sua trovata, e non riesce a concludere il suo racconto pubblicato, con successo, a puntate. L'azione stessa, ambientata a Chicago, ha richiesto una regia basata su una ricerca di effetti, ma di mestiere sicuro. Senza essere un lavoro di

grande impegno, tuttavia il ritmo e il linguaggio fanno ritenere che questo nuovo autore, se riuscirà a liberarsi di certe facili convenzioni, potrà dare al teatro televisivo un apporto di intelligenza e di gusto.

Misurato e ambientato con cura è apparso l'allestimento di Alessandro Brissoni della bella commedia di Lorenzo Ruggi Occhio di pollo, che nel 1932 fu uno dei successi del grande Ermete Zacconi. A parte il titolo piuttosto infelice, si tratta di una commedia che meritava senz'altro di essere riportata all'attenzione del pubblico. E' un'opera amara, percorsa tutta da una vena di profonda malinconia in cui s'avverte un costante impegno realistico, e nonostante il tempo conserva la sua fresca vitalità, con un dialogo preciso, umano, tutto godibile. Ambientata nei primi del Novecento, con una punta vezzosa di liberty, la commedia si incentra sul personaggio di un modesto vecchio usciere, che un giorno trova per strada un brillante e lo vende per soddisfare tutti i suoi sogni e tutte le sue rinunce, accumulati in anni di vita mediocre. Sergio Tofano, con grande maestria, ha dato rilievo al carattere chiuso, profondamente ingenuo dell'uomo. Ha reso con sfumature sottili il pudore, la inquietà gioia, lo smarrimento. Altrettanto brava Elvira Betrone, attrice — come Tofano — di una grande scuola, mentre infelicissima ci è parsa Lisetta Nava, utilizzabile se mai per trasmissioni superficiali di varietà e non in una commedia di Ruggi. Molto bene anche Augusto Mastrantoni e Cesare Bettarini. Brissoni ha indugiato su aspetti marginali, uscendo dalla convenzione scenica e lasciando, in qualche momento, cadere il tono. Ma alla fine, quando la vergogna della condanna subita ucciderà l'onest'uomo, lo spettacolo ritrova gli accenti migliori di una chiusa amarezza.

E veniamo a Il costruttore Sollness presentato per la serie « Classici del teatro ». Quest'opera è fra le ultime di Ibsen — la prima rappresentazione e la prima edizione sono entrambe del 1892, — seguita da vicino dal Piccolo Eyolf e da Gian Gabriele Borkmann, ed appartiene a quel gruppo di incandescenti confessioni e polemiche con se stesso nelle quali si esalta e si chiude l'attività creativa del Poeta (1). Che si trattasse di opera impegnativa, i telespettatori lo sapevano dalla classificazione del programma « classico del mese »; ma che la presentatrice immusonita lo catechizzasse con la dichiarazione « si tratta di un dramma duro e concettoso » non se l'aspettavano. Così i più avranno spento l'apparecchio, ed ai fedeli rimasti il regista Mario Ferrero ha offerto una edizione del Sollness indugiano forse troppo in compiacimenti, col risultato di una leziosità di movimenti poco confacenti allo spirito dell'opera: lunghe pause, aloni allusivi, silenzi « pieni di significato », tutte « significazioni » non necessarie. In casi simili occorre fare quanto più possibile teatro, collocando il tutto sulle braccia di ottimi interpreti. Invece, Gianna Giachetti non ha trovato gli accenti necessari a Hilde Wangel, e le sue asprezze vocali sono risultate fastidiose. Abbiamo capito che avrebbe voluto significare le asperità giovanili del personaggio. Così la Catullo: « forzata » nella ricerca di un cerebralismo elementare per la sua parte di Kaja. Un buon Girotti, invece, usato con equilibrio e scaltrito da se stesso, consapevole cioè della poderosità della parte. A posto Olinto Cristina, Elena Da Venezia, Renato De Carmine, Giuseppe Pagliarini.

Edoardo Bruno

(1) Le opere più importanti di Ibsen si trovano nel volume della nostra « Collana Capolavori »; in questi giorni è stata ristampata una ottava edizione.

**JEAN
VILAR
AL
PICCOLO
TEATRO**



L'accordo tra il Piccolo Teatro di Milano e la Compagnia del Teatro Popolare Francese ha portato a Milano Jean Vilar, che del T.P.F. è l'anima per aver creato il complesso, averlo guidato, diretto e reso celebre in tutta Europa. Uomo di teatro di eccezionali qualità organizzative, attore pregevole se non grande, Vilar ha imposto e reso popolare la sua iniziativa, soprattutto con lo spirito e l'amore dei pionieri. Venendo in Italia, con gesto encomiabile, del quale gli siamo grati, egli ha offerto al pubblico una delle più belle opere di Luigi Pirandello, sapendo e contando sull'«*Enrico IV*» che è, ormai, bagaglio spirituale dello spettatore italiano. Ed ha annullato così le difficoltà di lingua, se mai ve ne fossero da noi per quella francese, mentre la nostra è grave scoglio in Francia.

Anche noi, non sapremmo come pensare alla perfezione di «*Enrico IV*» senza Ruggeri, il meraviglioso interprete per il quale l'opera fu scritta, ma il complesso personaggio ha dato modo e possibilità a Jean Vilar di mostrarci con quanta cura e quanto rispetto si è accinto all'interpretazione di questo sconcertante personaggio. Come capita a Vilar, ha dominato il pittoresco; ma ciò non gli toglie alcun merito; anzi, l'attore scopre la sua intelligenza, con il rispetto al testo, la sua passione di interprete eccellente.

I suoi attori: Lucienne Le Marchand, Simone Bouchateau, Jean Topart, Jean - Paul Moulinot

hanno assecondato il loro maestro con bravura ed esperienza, e, con Vilar, sono stati tutti molto applauditi.

Successo pieno ed incondizionato che si è rinnovato dopo due repliche dell'«*Enrico IV*», per *Le triomphe de l'amour* di Marivaux, recitato con la squisitezza che il sottile gioco della commedia comporta, fin quasi alla leggerezza del balletto. Leonide è stata interpretata da Maria Casarès, senza il più piccolo errore di tono, dolcemente femminile, insinuante e flessuosa. Le attrici che recitano in tal modo sono davvero un dono di Dio. Tutti gli altri, e per primo Jean Vilar, hanno recitato degnissimamente. Ottima la scena di Léon Gischia, come eccellente la musica di Maurice Jarre.

CRONACA ULTIMA

VIVA LA DINAMITE

Al Teatro Sant'Erasmus di Milano, la Compagnia formata da Maner Lualdi per questa Stagione, con la partecipazione di Nino Besozzi, il 4 aprile 1960 ha rappresentato la commedia in tre atti di Indro Montanelli «*Viva la dinamite!*». Regia di Silverio Blasi.

Ogni volta che ci è data occasione di leggere un « Incontro », un articolo di indagine morale o di costume di Indro Montanelli; o ne scopriamo il suo acido in pezzi che han la firma di Marmidone od altra, siamo tentati, indotti a trasferire dalla pagina di giornale ad un mondo più colloquiale, ravvicinato, quanto lo scrittore, secondo l'occasione, viene animando, e a chiederci « Perché costui non fa teatro? ».

Sappiamo bene che Montanelli di teatro ha scritto, però non quale dalle sue colonne si prevede e attende. Sentimenti e risentimenti sono in lui sempre attivi; una toscanità che fa presto il gran salto nelle cose del mondo ci serba, in bella lingua, suoi concittadini ovunque egli si rechi e di ogni cosa discorra. La sua buona educazione è pari alla sua irriveren-

za. E' sollecitato, irato e commosso da ogni fatto che riguarda l'ambito di vita in cui viviamo. Ma soprattutto si sente che, quando dà di penna, ha davanti persone vive: reali o meno; conosciute o immaginate, sempre sprizzate, però, dalla più probabile ipotesi. E di quelle persone di ogni sorta e rango, ha bisogno perché i suoi argomenti si avvino, l'animo suo lievitati e siano incontri e scontri sulla bella scena dell'Italia d'oggi.

Viva la dinamite! è una commedia in tre atti, nella quale Montanelli ha riversato i suoi buoni umori. Se volessimo tentare, alla maniera dell'autore, di cogliere l'impulso primo dell'opera, diremmo che già al primo atto conosciamo un tale che, per non farsi arrestare con tanto di bomba nel sacco, accetta di diventare pittore astratto, tanto fare pittura, a quel modo, è facile. E se ci sentissimo di trarre conclusioni, affermeremmo che è disinvolto, fra un dinamitaro anarchico ed un commendatore capitalista, scambiarsi casa, ideali e propositi d'azione. Ecco.

I fatti di Viva la dinamite! sono semplici od intricati secondo il punto da cui si riguardano. Noi ne diremo lo schema. Notte tempo nella casa del commendatore Cesare, clandestino, si affaccia un anarchico con l'umanitario proposito di metter una bomba in una mostra d'arte moderna che la commendatoressa patrocina. Gusti suoi. Fallito il colpo, allontanata la polizia, i due si intendono; la signora scopre nel Michele Bakunin — proprio così si chiama — un talento pittorico e colui deve stare al gioco, che gli è comodo e conviene. Dipinge come viene, ed è sorpreso dalla facilità e dal successo della sua arte. Di più, anche la figlia dell'ospite, Luella, gli è a portata di mano o meglio di braccia. Messe su questa via le cose vanno avanti da sole, di sorpresa in sorpresa; ed è un dar di carta ve-

trata sul lucido del mondo nel quale l'anarchico sta per conquistarsi una posizione. Luella non è figlia del commendatore; c'è sotto una antica storia celata dalle convenienze. Facciamo anche conoscenza con Lolito, un tipo che dovrebbe metter ordine, sedare le convulsioni ed è, invece, buona conoscenza di galera del dinamitaro. E non parliamo di un infarto. I fatti si complicano e un po' s'ingarbugliano nel melodramma, che secondo l'autore, pare stare al fondo dei sommovimenti cui le circostanze inducono una certa casta. Fatto è che il Michele Bakunin si è sistemato, là proprio dove voleva metter esplosivo; e il commendatore sta per accendere la miccia, tanto scopre che quel mondo deve deflagrare. Si son scambiati le parti e le opinioni. Saremmo così al punto di partenza, il conto tornerebbe, perché sempre avremmo un anarchico ed un potenziale borghese, anche se le persone sono diverse. I due però, in una gara di nozioni intorno alla dinamite, tanto fanno che la bomba la fan scoppiare fra di loro ed insieme saltano.

La commedia è sospinta, dedotta da interventi, conoscenze, conversazioni, che incontriamo via via; però ci fa tener il fiato sospeso per quel gran botto che non si prevede mai quando arriva. Corre fra i due complici una specie di cerimoniale nel passarsi la bomba, custodirla in cassaforte, vantarsene e prometterne lo scoppio, ché il suo bell'effetto c'è. Nell'opera, il giornalista è ancora presente, dibattuto fra la notizia ed il commento, senza evidenti preoccupazioni di dare più distanziata architettura alla costruzione; e autonomia ai personaggi di più di quel che servono. Son peccati veniali che, qualche volta, hanno il merito di far sì che sulla scena ci si senta come leggere un pezzo di giornale. Tanto, legge così poco oggiogiorno la gente che passargli

una Boutique per voce di un attore, giova. Pure noi non abbiamo detto, da principio, che gli articoli di Montanelli ci piacciono?! Quel che di essi resta qui e questa Evviva la dinamite! ci fan soggiungere « Costui deve scrivere di più per il teatro ». La regia di Silverio Blasi è stata abile; forse era meglio far correre di più, incalzar il ritmo. Ottimamente Nino Besozzi, Elio Iotta, Carla Macelloni. C'era anche, ed è stata brava, Wanda Osiris, che andando incontro agli applausi, a fine spettacolo stretta all'autore, ci ha dato l'immagine di un atteso e degno connubio, lì, nel tempio della prosa. **V. V.**

QUESTO MATRIMONIO SI DEVE FARE

Al Teatro del Convegno di Milano, il 31 marzo 1960, la Compagnia del teatro stesso ha rappresentato la commedia in tre atti di Vitaliano Brancati: « Questo matrimonio si deve fare ». Regia di Enzo Ferrari.

■ La commedia è degli anni avanti l'ultima guerra e ci pare meditata e, perché no?, acutamente, da Vitaliano Brancati, allora professore alle Magistrali di Catania e frequentatore dei salotti della sua città.

Una bella galleria di tipi, ai quali l'autore rifà il verso. Nel suo contristato esilio — anche se quella era la sua patria — lo ferivano lo spagnolismo, un tantino di arabo e la vanteria dei compatrioti, così antagonisti alla sua quieta tristezza, alla sua polemica che trovava solamente espressione nella pagina. Dovremmo dirla, dunque, un'opera di risentimento (i siciliani ce l'hanno un po' con Brancati e non si comprende perché), giunta però ad incontrare un fondo di mitezza, che era nell'animo dello scrittore, ed una sua scoraggiata visione della vita che lo ha accompagnato fino alla morte. Qual è il matrimonio che si deve fare? E' quello di un Paolo Pannocchietti con certa Pierina

Monelli: costei esige dal futuro marito, fedeltà e sicura posizione. Il pretendente offre lauree, incarichi, stipendi e conquista sempre più elevati ranghi: ma Pierina persiste in una sua cocciuta pretesa di sposare un uomo « importante »; così, mentre il fidanzato è lanciato verso l'assurdo delle cariche, lei, provincialmente, tesse una vicenda con un professore e sempre più si invischia nel mondo che essa stessa esprime. Fra coloro che nella commedia incontriamo c'è anche Leopardi, nella presunta reincarnazione in un personaggio fissato e distolto.

Nell'anno 1960, Brancati è giunto anche al cinema, ma questa commedia, che è fra le prime, noi l'abbiamo incontrata in un fascicolo della Rivista di Ferrieri il « Primo Convegno ». Con le sue ormai comprovate fedeltà è proprio Ferrieri, a distanza di anni, a ripresentarcela.

Senza forse rendersene compiutamente conto, Brancati ha qui, soprattutto, attinto a un teatro dialettale — filtrato, beninteso, dalla sua macerante intelligenza —; un teatro dialettale nel quale son dentro i pupi, Grasso, Musco, ed anche Pirandello e Rosso, tanto per chiarire la nostra intenzione. Il soccorso gli è venuto proprio dalla stessa fonte verso la quale era diretta la protesta. Ciò che sopravvive nell'opera, è l'appartata ma esplosiva vivacità di quel mondo, la gente accanita e stramba, il linguaggio, in certo qual modo tradotto dal siciliano, e perciò diretto, plastico. Dopo verranno i romanzi di vasta tela e commedie più intenzionalmente significanti. Qui invece è un trabocco di impulsi, una provincia incancrenita e vitalissima.

Enzo Ferrieri, nel riprendere, all'attuale Teatro del Convegno la commedia, ha fatto più manifesto il suo proposito di dare a tutta l'opera scenica di Vitaliano Brancati nuovo valore, di volerla

proporre al pubblico d'oggi, al fine che se ne riconosca il suo determinante valore. Una regia, la sua, che ha il tocco dell'amore e per questo coglie nel segno ed accompagna lo spettatore sulla via della conoscenza. La recitazione è stata quanto mai eccellente, soprattutto da parte di Pier Paolo Porta, il padre della zitella, che ha avuto una finissima e commossa discrezione, dando al personaggio il massimo rilievo; bravo davvero ed applaudito a scena aperta. Altro applauso a Raffaele Giangrande, nel delirio finale del gerarca Pannocchietti, reso con esemplare rilievo. Ed ottimamente ha recitato Marisa Fabbri, e così il Mantovani, Bertini, Italia Martini, la Boccardo, Marchesini, la Grasso, la Marcacci e la Bosio. Un bel successo, con molti applausi.

Vittorio Vecchi

Liliom

AL TEATRO STABILE DI TRIESTE

Gli ungheresi hanno avuto un vero e proprio teatro nazionale soltanto nei primi decenni dell'800. La scena ungherese, superato il periodo dilettantesco, ebbe più tardi attori, attrici e autori insigni. L'Austria diffuse in Ungheria il dramma tedesco come ora la Russia diffonde il dramma russo. Però le origini del teatro ungherese, tuttora florido, furono a Pest. Tra gli autori più rappresentativi dell'Ottocento teatrale ungherese vanno ricordati anzitutto Ferenc Molnar e Ferenc Herczeg. Del primo molti italiani ricordano ancora *Il diavolo* nella mirabile interpretazione di Ermete Zacconi e poi *Liliom*, leggenda di un malandrino scritta nel 1925 e recitata per primo da Annibale Bertrone; via via, furono molti gli attori che si cimentarono in quella bellissima parte: Cialente, Benassi, ecc. *Liliom* è stata definita « leggenda del sobborgo », e porta sulla scena l'ambiente periferico

di Budapest col suo tipico mondo di serve, soldati, vagabondi e ladruncoli; una umanità rozza e innocente, puramente istintiva, talora brutale e inconsapevolmente crudele, tal'altra tenera e sentimentale, senza infingimenti; che crede di operare il bene facendo spesso cattive azioni senza saperlo, essendo priva di problemi di coscienza. A questa specie appartiene Liliom, e la sua storia è fin troppo nota. Ma ciò che conta è la morale di questa splendida opera: il vagabondo Liliom, ucciso in una rissa e condannato dagli angeli a ritornare sulla dura terra con l'ordine di compiere finalmente una azione di bontà riparatrice, onde cancellare le troppe cattive azioni consumate in precedenza, non trova altro da offrire alla sua donna ed alla sua figlia che una stella rubata in paradiso, nel quale, certo, il ladro è furtivamente entrato. Qui il realismo della vicenda diventa poesia e il cuore del mascalzone si effonde liricamente attraverso la consumazione di un furto in cielo. Il vagabondo è riuscito a manifestare la bontà e la tenerezza soltanto con atti volgari e violenti i quali, appunto perché nascondevano sentimenti di umano struggimento, non hanno fatto alcun male alla fanciulla.

Meno sottile e aristocratico di Herczeg, che senti nelle trame delle sue commedie psicologiche e storiche l'urto perenne tra i due estremi del temperamento ungherese — il fondo elementare frenetico e sognante dello slavo orientale, e la razionalità dell'europeo occidentale, — Molnar ne esprime pittorescamente e fantasticamente qualche tratto ondeggiante tra realtà obiettivata e realtà transfigurata nel mondo dei sogni. In *Liliom*, Molnar ci mette di fronte la vita miserevole con le sue tristezze e la sua piccola poesia; una pittura di tipi e di macchiette che serve di sfondo al personaggio di pri-

mo piano, che Leonardo Cortese, interprete e regista dello spettacolo, ha realizzato senza evasioni e trasfigurazioni che suonerebbero incoerenza alla vera sostanza della sua natura limitata al senso e all'angustia della personalità. Raffigurazione modernamente concepita, la quale tuttavia diverge dalla tonalità e impostazione diremo poetico-romantica che diedero a Liliom alcuni attori di ieri i quali intesero di poetizzare la bontà plebea del malandrino appoggiandoli alla « leggenda », vale a dire a un fatto non cronologicamente né storicamente definito. Leonardo Cortese ha superato la prova in modo davvero encomiabile. L'attore si è mostrato irruente e manesco di temperamento, caldo d'impeto istintivo e in fondo segretamente sentimentale; il regista ha modellato le figure della vicenda e ha ordinato movimenti e atteggiamenti con l'intuito e la sensibilità che solo l'attore possiede. Con perfetto ritmo e armonioso svolgimento hanno recitato gli altri, ciascuno mostrando spontaneità e sicurezza. Anna Menichetti ha dato un dolore attonito e silenzioso alla sua parte e Pina Ceci ha composto con vivezza imperiosa e linguaggio rovente il desiderio amoroso della signora Muskat. Ma ognuno ha gareggiato con intelligente impegno: Savorani, la Lazzari, il Penne, la De Vida, la Lagonegro, Mimmo Lo Vecchio, il Valletta, il Bagno, il Paoletti, l'Antonutti e quanti hanno collaborato nelle parti marginali. Le scene di Gianfranco Padovani hanno creato veristicamente il clima e il colore dell'ambiente nella mutevolezza dei quadri. Il pubblico ha fervidamente applaudito il regista e gli interpreti. **Vittorio Tranquilli**

LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile
Proprietà artistica e letteraria riservata alla
Editrice e stampatrice ILTE - Industria Libreria
Tipografica Editrice - Torino - corso Bramante, 20
I manoscritti, le fotografie ed i disegni non ri-
chiesti, non si restituiscono per nessuna ragione



Al Teatro Stabile di Trieste, Leonardo Cortese, dopo l'esperienza di regia cinematografica, ha tentato, riuscendovi con impegno e successo, quella teatrale, ed ha inscenato, interpretando egli stesso la parte del protagonista, la celebre commedia di Ferenc Molnar *Liliom*. Nelle fotografie: in alto, Anna Menichetti, Leonardo Cortese e Pina Cei; le altre, da sinistra a destra: Cortese e la Lagonegro; Cortese e la De Vida; Cortese nelle vesti del giovago da ficra.



TEATRO VENETO

A CURA DI
G. A. CIBOTTO

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

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

FENICE DEL TETARO
N. 6

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



1960



CATALOGO

delle commedie pubblicate in IL DRAMMA

nella vecchia e nuova serie a tutto il mese di aprile 1960



i fascicoli con l'asterisco
sono esauriti

Prezzo per fascicolo: vecchia serie 150 lire i numeri semplici; 300 i doppi. Nuova serie, 300 lire i numeri semplici, 500 i doppi. Rivolgersi alla Amministrazione della ILTE - Corso Bramante, 20 - Torino, e servirsi del c/c postale, intestato ILTE, N. 2/56 per ricevere franco di porto.

VECCHIA SERIE

DAL DICEMBRE 1925 ALL'APRILE 1945

	FASCICOLO N.
ACHARD MARCEL	
<i>Non vi amo</i>	87*
<i>La signora vestita di bianco</i>	177*
<i>Il corsaro</i>	321
ACHILLE GIUSEPPE	
<i>... E dev'essere un maschio</i>	335
<i>Ambizione</i>	383*
ACHILLE GIUSEPPE e CORRA BRUNO	
<i>Traversata nera</i>	244*
<i>Il pozzo dei miracoli</i>	262*
<i>Le donne sono così</i>	288*
<i>Il cuore di allora</i>	356
ADAMI GIUSEPPE	
<i>La piccola felicità</i>	196*
<i>Felicità Colombo</i>	225*
<i>Provincia</i>	237*
<i>Paola Travasa</i>	313
<i>Il brigante e la diva</i>	334
ALADAR LASZBO	
<i>Mancia competente</i>	174*
ALESSI RINO	
<i>Il colore dell'anima</i>	156*
ALVAREZ GARCIA e SECA MUNOZ	
<i>Il boia di Siviglia</i>	2*
AMIEL DENYS	
<i>Il desiderio</i>	57*
<i>Il primo amante</i>	62*
<i>Tre, rosso, dispari</i>	144*
AMIEL DENYS e M. AMIEL PETRY	
<i>Famiglia</i>	325
ANIANTE ANTONIO	
<i>Gelsomino d'Arabia</i>	11*

FASCICOLO N.

ANTON EDOARDO	
<i>Il serpente a sonagli</i>	220*
<i>Mulini a vento</i>	290
ANTONA TRAVERSI CAMILLO	
<i>Le Rozeno</i>	405*
ANTONA TRAVERSI GIANNINO	
<i>L'unica scusa</i>	43*
<i>I giorni più lieti</i>	74*
<i>La pelliccia di martora</i>	160*
ANTONELLI LUIGI	
<i>Il dramma, la commedia, la farsa</i>	1*
<i>Il cenno</i>	13*
<i>La rosa dei venti</i>	42*
<i>Incontro sentimentale</i>	114*
<i>Avventura sulla spiaggia</i>	166*
<i>L'uomo che incontrò se stesso</i>	176*
<i>Il maestro</i>	183*
<i>Mio figlio, ecco il guaio</i>	221*
<i>L'amore deve nascere</i>	402-403
ARMONT e GERBIDON	
<i>Audace avventura</i>	70*
<i>Una donnina senza importanza</i>	76*
ARTÙ e GALAR (Leo Galetto)	
<i>Il trattato scomparso</i>	168*
AURIO ALBERTO	
<i>Natale</i>	178*
AYEL PAOLO	
<i>Giovanni l'idealista</i>	99*
BARABAS PAUL	
<i>E facile per gli uomini</i>	241*
BARALDI ITA	
<i>Dopo la recita</i>	428-430
BARRIE M. JAMES	
<i>L'età delle attrici</i>	59*

	FASCICOLO N.		FASCICOLO N.
BARRY FILIPPO <i>Incantesimo</i>	837*	BLANCHON JEAN <i>Il borghese romantico</i>	34*
BASSANO ENRICO <i>Maschio</i>	208*	BOKAI GIOVANNI <i>Amo quattro donne</i>	444-446*
<i>È passato qualcuno</i>	260	BOLLA NINO <i>Il chitromante</i>	198*
<i>Sole per due</i>	308	BOMPIANI VALENTINO <i>La conchiglia all'orecchio</i>	854
<i>Il domatore</i>	333*	BONACCI ANNA <i>La casa delle nubi</i>	230
<i>I ragazzi mangiano i fiori</i>	363	BONELLI LUIGI <i>Il medico della signora malata</i>	18*
BATAILLE HENRI <i>La dichiarazione</i>	70*	<i>Storienko</i>	30*
BAYARD e VALLIER <i>La tredicesima sedia</i>	96*	<i>Il topo</i>	46*
BEGOVIC MILAN <i>L'avventuriero davanti alla porta</i>	370*	<i>Dramma di sogni</i>	124*
BEITH J. H. <i>Cuor di leone</i>	205	<i>Cicero</i>	206*
BENAVENTE GIACINTO <i>Il cameriere di Don Giovanni</i>	63*	<i>Non voglio sposare</i>	275
<i>La senora ama</i>	137*	<i>La quarta parete</i>	292
BEOLCO ANGELO detto "Il Ruzante" <i>Fiorina</i>	880*	BONELLI LUIGI e DE BENEDETTI ALDO <i>L'uomo che sorride</i>	214*
BERGMANN HYAHNAR <i>Il premio Nobel</i>	401*	BORGHESIO e MOR ENZO <i>L'autore della commedia</i>	257*
BERNARD JEAN JACQUES <i>Il segreto d'Arvers</i>	148*	BORG WASHINGTON <i>Nuda</i>	45*
BERNARD LUCIEN <i>Un uomo onesto</i>	129*	<i>In collaborazione</i>	98*
BERNARD TRISTAN <i>Tripeplatte</i>	6*	BRADDEL e HART MOSS <i>Nelle migliori famiglie</i>	141*
<i>Il pittore esigente</i>	38*	BRAGAGLIA ANTON GIULIO <i>Don Chisciotte</i>	29*
<i>L'incidente del 7 aprile</i>	77*	<i>Canovaccio dei comici dell'arte</i>	356
BERNARD e FREMONT <i>L'attaché d'Ambasciata</i>	27*	BRATT HAROLD <i>Vita privata di un uomo celebre</i>	360
BERRI GINO <i>Un incidente al caffè Minerva</i>	19*	BRISSONI ALESSANDRO <i>La casa sopra le nuvole</i>	859
BERTOLAZZI CARLO <i>La Gibigianna</i>	306*	BRONTÈ EMILIA <i>La voce nella tempesta</i>	303-304*
<i>Il versiere</i>	441-443	BRUNELLI BRUNO <i>L'ombrellino verde</i>	43*
BERTUETTI EUGENIO e PUGLIESE SERGIO <i>Il velo bianco</i>	305	BUCHNER GEORG <i>Leonzio e Lena</i>	419-420
BETTI UGO <i>Il cacciatore d'anitre</i>	329	BUS FEKETE LADISLAO <i>La tabacchiera della Generalessa</i>	157*
<i>La casa sull'acqua</i>	366*	<i>Feika</i>	173*
<i>Il diluvio</i>	397-398*	<i>Bocciate in amore</i>	274
<i>Un albergo sul porto</i>	406-407	BUZZICHINI MARIO <i>Due ladri e una ballerina</i>	101*
BEVILACQUA GIUSEPPE <i>La via lattea</i>	44*	BUZZICHINI MARIO e CASELLA ALBERTO <i>Anche a Chicago nascono le violette</i>	287
<i>La notte è bella...</i>	52*	CABALLO ERNESTO <i>Il pascolo dell'alpino Matteo</i>	364
<i>Le farfalle dalle ali di fuoco</i>	67*	CAGLIERI EMILIO <i>Notte d'avventure</i>	816*
<i>Notturmo del tempo nostro</i>	169	CALMO ANDREA <i>Il Saltusa</i>	373*
<i>In campagna è un'altra cosa</i>	187*	CANTINI GUIDO <i>Questo non è l'amore</i>	284
<i>Io fui, sono e sarò</i>	265	CAPRIOLO GINO <i>Terra sconosciuta</i>	891-892
<i>Ghibli</i>	277	CAPUANA LUIGI <i>Giacinta</i>	414-416*
<i>Girandola</i>	315	CARAMELLO MICHELE <i>Le tre Marie</i>	886*
BIANCOLI ORESTE <i>Il signore dalle gardenie</i>	84*	CARBONE, SULLIOTTI, FIORITA <i>L'annata del silenzio</i>	198*
<i>Il secondo tempo</i>	218*	CARPI ATTILIO <i>La sonata in do minore</i>	354
<i>Noi due</i>	227		
BIANCOLI ORESTE e FALCONI DINO <i>L'uomo di Birsulah</i>	56*		
BIRABEAU ANDRÉ <i>Peccatuccio</i>	51*		
<i>Il sentiero degli scolari</i>	64*		
<i>Il contratto</i>	113*		
<i>La signora è servita</i>	132*		
<i>Baci perduti</i>	165*		
<i>Calore del seno</i>	331		
<i>Un grande amore sta per incominciare</i>	423-430		
BISSON ANDRÉ <i>La rosa di Gerico</i>	152*		

	FASCICOLO N.
CARPENTER EDOARDO <i>Il padre celibe</i>	151*
CARROLL PAUL VINCENT <i>Il corsiero bianco</i>	414-416*
CASELLA ALBERTO <i>Parentesi chiusa</i>	21*
<i>La morte in vacanza</i>	120*
CASELLA ALBERTO e BUZZICHINI MARIO <i>Anche a Chicago nascono le violette</i>	287
CASELLA ALBERTO e PAVLOVA TATIANA <i>L'imperatrice si diverte</i>	226
CATALDO GASPARE <i>La signora è partita</i>	302*
CATALDO GASPARE e DE STEFANI ALESSANDRO <i>Ecco la fortuna</i>	286
<i>L'angelo e il miracolo</i>	430-440
CAVACCHIOLI ENRICO <i>La corte dei miracoli</i>	43*
<i>Il cerchio della morte</i>	89*
CAVALLOTTI CESARE <i>Il capo-ufficio</i>	330
CECOV ANTON <i>Sulla grande strada</i>	6*
<i>Una domanda di matrimonio</i>	396*
<i>Zio Vanja</i>	421-427
CENZATO GIOVANNI <i>L'occhio del re</i>	23*
<i>La moglie innamorata</i>	65*
<i>La vita in due</i>	86*
<i>La maniera forte</i>	103*
<i>Dopo la gioia</i>	179*
<i>Ho perduto mio marito</i>	215*
<i>Noi che restiamo</i>	224*
<i>Il ladro sono io</i>	255*
<i>Il sole negli occhi</i>	298
CERIO e DE STEFANI ALESSANDRO <i>L'urlo</i>	207*
CHIARELLI LUIGI <i>La morte degli amanti</i>	58*
<i>Le lacrime e le stelle</i>	85*
<i>Fruochi d'artificio</i>	167*
<i>L'alfabeto</i>	190*
CHIARELLI LUIGI e CURTI V. <i>S.O.S. isola felice</i>	332
CLAPEK KAREL <i>R.U.R.</i>	65*
CLUMBERG HANS <i>Si recita come si può</i>	75*
COCTEAU JEAN <i>La voce umana</i>	366*
CODEY ÉMILE e CONTI JEAN <i>Sposami</i>	12*
COLETTE <i>La vagabonda</i>	41*
COLTON JOHN <i>Sciangai</i>	150*
CONNERS BARRY <i>Roxy</i>	170*
CONTI ANTONIO <i>L'esame</i>	69*
<i>Il problema del quarto atto</i>	96*
<i>Un uomo da niente</i>	202*
<i>Sabbie mobili</i>	242*
<i>Ragassi miei</i>	333*
<i>Chi è di scena?</i>	348
CONTY JEAN e CODEY ÉMILE <i>Sposami</i>	12*
CONTY JEAN e DE VISSANT GEORGES <i>Mon Béguin piazzato e vincente</i>	85*
CONVALI ENZO <i>Tre «Nô» giapponesi del XV secolo</i>	414-416*

	FASCICOLO N.
CORRA BRUNO <i>La trovata dell'avv. Maz</i>	334
CORRA BRUNO e ACHILLE GIUSEPPE <i>Traversata nera</i>	244*
<i>Il pozzo dei miracoli</i>	262*
<i>Le donne sono così</i>	288*
<i>Il cuore di allora</i>	356
CORSARI ERNESTO <i>Nocturno</i>	444-446*
CORTHIS ANDRÉ <i>La chiave</i>	155*
COWARD NOEL <i>La dolce intimità</i>	140*
<i>Intermezzo</i>	306*
CROMMELYNCK FERNAND <i>Lo scultore di maschere</i>	91*
CUCCHETTI GINO <i>Francesco Caracciolo</i>	431-435
CURCIO ARMANDO <i>A che servono questi quattrini?</i>	336*
<i>Ci penso io</i>	348
CURTI V. e CHIARELLI LUIGI <i>S.O.S. isola felice</i>	332
D'AMBRA LUCIO <i>Fantasia</i>	40*
<i>Montecarlo</i>	97*
<i>Solitudine</i>	258*
D'AMBRA LUCIO e DONAUDY ALBERTO <i>Monsù</i>	300
DA MOLINA TIRSO <i>Don Gil dalle calze verdi</i>	303-304*
D'AMORA FERDINANDO <i>La coltre</i>	16*
<i>La pellicola del re del Siam</i>	20*
<i>Il cugino di A. Lupin</i>	35*
<i>I due segreti</i>	37*
DE ALARCON PEDRO <i>Il cappello a tre punte</i>	309*
DE ANGELIS AUGUSTO <i>La giostra dei peccati</i>	71*
<i>L'attesa</i>	91*
DE BENEDETTI ALDO <i>Non ti conosco più</i>	153*
<i>Milizia territoriale</i>	164*
<i>Lohengrin</i>	185*
<i>Due dossine di rose scarlatte</i>	234*
<i>Trenta secondi d'amore</i>	272*
DE BENEDETTI ALDO e BONELLI LUIGI <i>L'uomo che sorride</i>	214*
DE BENEDETTI ALDO e ZORZI GUGLIELMO <i>La resa di Titi</i>	129*
DE CESCO BRUNO <i>Scena in montagna</i>	336*
DE FILIPPO EDUARDO <i>La parte di Amleto</i>	331
<i>Natale in casa Cupiello</i>	397-398*
DE FILIPPO PEPPINO <i>Un povero ragazzo</i>	299
<i>Don Raffaele e il trombone</i>	350*
<i>Spacca il centesimo</i>	350*
<i>Miseria bella</i>	350*
<i>Il ramoscello d'olivo</i>	360*
<i>Aria paesana</i>	360*
<i>Il grande attore</i>	360*
<i>Quale onore</i>	370
<i>Una persona fidata</i>	374
<i>A Coperchia è caduta una stella</i>	395*
DEKOBRA MAURICE <i>La chiave del mistero</i>	10*
DELAQUIS GIORGIO <i>Mia moglie</i>	16*

DELLA PORTA GIAN BATTISTA			
<i>La Cintia</i>	855		
<i>I due fratelli rivali</i>	408-400		
DELLA PURA E.			
<i>Quello che ci voleva</i>	178*		
DELLO SIESTO ANDREA			
<i>Le due leggi di Maud</i>	246		
<i>Mascherata di San Silvestro</i>	292		
<i>Il signore di Tebe</i>	299		
<i>Evelina, zitella per bene</i>	311		
DEL VALLE INCLAN RAMON MARIA			
<i>Le corna di don Friolera</i>	347		
DE LETRAZ J. e EGER R.			
<i>Tredici a tavola</i>	152*		
DE MORATIN FERNANDO			
<i>Il sì delle fanciulle</i>	421-427		
DE ROBERTO FEDERICO			
<i>Rosario</i>	325		
DE SEVILLA LUIGI e R. SEPULVEDA			
<i>Madre allegria</i>	352*		
DE STEFANI ALESSANDRO			
<i>Equatore</i>	184*		
<i>L'ombra dietro la porta</i>	193*		
<i>Olimpiadi</i>	201*		
<i>Triangolo magico</i>	228*		
<i>I passi sulla montagna</i>	240*		
<i>Gli uomini non sono ingrati</i>	259		
<i>Una notte a Barcellona</i>	284		
<i>Mattinata d'aprile</i>	288		
<i>Metropoli</i>	293		
<i>Dopo divorzieremo</i>	296*		
<i>L'amica di tutti e di nessuno</i>	309		
<i>Gran turismo</i>	324		
<i>La scoperta dell'Europa</i>	348		
DE STEFANI ALESSANDRO e CATALDO GASPARE			
<i>Ecco la fortuna</i>	286		
<i>L'angelo e il miracolo</i>	439-440		
DE STEFANI ALESSANDRO e DOLETTI MINO			
<i>L'ultimo romanzo di Domenico Barnaba</i>	428-430		
DE STEFANI ALESSANDRO e FALK			
<i>L'amore conta</i>	142*		
DE STEFANI ALESSANDRO e CERIO			
<i>L'urlo</i>	207*		
DEVAL JACQUES			
<i>Debauche</i>	81*		
<i>La signorina</i>	195*		
DE VEGA LOPE			
<i>L'indemoniata</i>	363		
DE VISSANT GEORGES e CONTY JEAN			
<i>Mon Beguin piazzato e vincente</i>	35*		
DI CARPENETTO DAISY			
<i>Un uomo e una donna</i>	135*		
<i>Il fauno sacro</i>	140*		
DI LUCA DINO			
<i>Primo premio all'amore</i>	352		
<i>Sognare insieme</i>	378*		
DOLETTI MINO			
<i>I miserabili sono due</i>	0*		
<i>Un allegro furfante</i>	28*		
DOLETTI MINO e DE STEFANI ALESSANDRO			
<i>L'ultimo romanzo di Domenico Barnaba</i>	428-430		
DONAUDY ALBERTO			
<i>La moglie d'entrambi</i>	79*		
DONAUDY ALBERTO e D'AMBRA LUCIO			
<i>Monzù</i>	300		
DONINI ALBERTO			
<i>L'orologio a cucù</i>	254*		
DONNAY MAURICE			
<i>Una preziosa moglie</i>	15*		
<i>Prima pagare, e poi...</i>	107*		
DUMAS ALESSANDRO (figlio)			
<i>L'amico delle donne</i>	372*		
DUNSANY LORD			
<i>Il cristallo magico</i>	373*		
<i>I nemici della regina</i>	382*		
<i>La maledizione delle stelle</i>	384*		
<i>Il riso degli Dèi</i>	391-392		
<i>Le tende degli arabi</i>	414-416*		
DUSE ENZO			
<i>Ludri</i>	260		
<i>Introduzione alla vita eroica</i>	280		
<i>Maddalena occhi di menta</i>	307		
<i>Quelle oneste signore</i>	327*		
<i>Nemici dell'amore</i>	337*		
<i>C'è anche un fidanzato</i>	367		
DUSE CARLO VITTORIO			
<i>Il dono della notte</i>	39*		
DUVERNOIS HENRI			
<i>Il sigaro</i>	8*		
<i>La fuga</i>	102*		
<i>Solo</i>	117*		
<i>Cuore</i>	122*		
<i>Esperimento di televisione</i>	15*		
<i>I cadetti</i>	161*		
<i>La Clementina Piefaroux</i>	166*		
<i>L'illusione di Giacomina</i>	222		
EGER R. e DE LETRAZ J.			
<i>Tredici a tavola</i>	152*		
ENGEL e GRUNWALD			
<i>Dolly e il suo ballerino</i>	113*		
EZEQUIEL ENDERIZ e GABIRONDO VICTOR			
<i>Luna di miele</i>	66*		
FALCONI DINO			
<i>Joe il rosso</i>	172*		
<i>Lieto fine</i>	231*		
<i>Rollo il grande</i>	250*		
<i>I tre Maurizi</i>	276		
FALCONI DINO e BIANCOLI ORESTE			
<i>L'uomo di Birzulah</i>	56*		
FALCONI DINO e RIDENTI LUCIO			
<i>100 donne nude</i>	17*		
FALENA UGO			
<i>Il buon ladrone</i>	3*		
<i>La regina Pomarè</i>	53*		
<i>Il favorito</i>	84*		
<i>Il duca di Mantova</i>	115*		
<i>La corona di strass</i>	130*		
FALK e DE STEFANI ALESSANDRO			
<i>L'amore conta</i>	142*		
FARACI GIUSEPPE			
<i>La più bella avventura</i>	43*		
FAURÉ GABRIEL			
<i>Un giorno di festa</i>	125*		
FAYARD JEAN			
<i>Tredici a tavola</i>	127*		
FEDERICI MARIO			
<i>Chilometri bianchi</i>	319		
<i>Brocclin-Bar</i>	342		
FEROULE e MIRANDE YVES			
<i>La collana di perle</i>	114*		
FERRARI PAOLO			
<i>Amore senza stima</i>	314		
FIORITA, SULLIOTTI, CARBONE			
<i>L'armata del silenzio</i>	128*		
FODOR LADISLAO			
<i>Signorina, vi ho già visto in qualche luogo</i>	13*		
<i>Amo un'attrice</i>	22*		
<i>Margherita di Navarra</i>	123*		
<i>Roulette</i>	143		
<i>Il bacio davanti allo specchio</i>	154*		
<i>L'amore non è tanto semplice</i>	232*		
<i>Esami di maturità</i>	235*		
<i>Un gioco di società</i>	270		
FODOR LADISLAO e LAKATOS			
<i>L'affare Kubinski</i>	102*		
FOLGORE LUCIANO			
<i>Il mago moderno</i>	275		
<i>La notte fatidica</i>	313		
<i>Allegria col divertimento</i>	322		

FRANCE ANATOLE		GIORDANA GIAN PIETRO	
<i>La commedia di colui che sposò una donna muta</i> . . .	360*	<i>Il richiamo</i>	191*
<i>Il processo Crainquebille</i>	365	<i>Faustina e la realtà</i>	215*
<i>Alla ventura</i>	419-420*	GIRETTE MARCEL	
FRANZ BRUNO		<i>Il creatore d'illusione</i>	99*
<i>Totò</i>	118*	GOETZ KURT	
FRANZERO CARLO MARIA		<i>Ingeborg</i>	5*
<i>Chez Maurice</i>	179*	<i>Giocchi di prestigio</i>	48*
<i>Spiritismo</i>	189*	<i>Il gallo di Amleto</i>	269*
<i>Le porte di giada</i>	201*	GOLDONI CARLO	
FREMONT e BERNARD		<i>La dama prudente</i>	481-485
<i>L'attaché d'Ambasciata</i>	27*	GORDIN GIACOMO	
FULCHIGNONI ENRICO		<i>Oltre l'Oceano</i>	146*
<i>A ognuno la sua croce</i>	391-392	GOTTA SALVATOR	
GABIRONDO VICTOR ed EZEQUIEL ENDERIZ		<i>Ombra, moglie bella</i>	184*
<i>Luna di miele</i>	66*	<i>Alla montagna</i>	279
GABOR ANDOR		<i>Il primo peccato</i>	297
<i>L'ora azzurra</i>	54*	GOTTA SALVATOR e M. MORTARA	
GALAR (LEO GALETTO)		<i>Filosofia di Ruth</i>	204*
<i>Un po' di bufera</i>	183*	GRAU GIACINTO	
<i>Uguale ma diverso</i>	188*	<i>Il signor Pigmaliione</i>	428-430
GALAR (LEO GALETTO) e ARTU'		GRELLA EDOARDO	
<i>Il trattato scomparso</i>	168*	<i>Pesca notturna</i>	26*
GANDERA FELIX		<i>L'ancora</i>	112*
<i>I due signori della signora</i>	10*	<i>Luna di miele</i>	123*
GANDERA FELIX e GEVER C.		<i>L'ultimo fiore</i>	368
<i>L'amante immaginaria</i>	7*	GRUNWALD e ENGEL	
GARCIA ALVAREZ e MUNOZ SECA		<i>Dolly e il suo ballerino</i>	113*
<i>Il boia di Siviglia</i>	2*	GUITRY SACHA	
<i>I milioni dello zio Peterof</i>	145*	<i>Mio padre aveva ragione</i>	106*
GARCIA LORCA FEDERICO		HALASZ AMERIGO	
<i>Nosze di sangue</i>	410-411	<i>Mi amerai sempre</i>	148*
GARIFFO ENZO		HALASZ EMERICO	
<i>Le cicogne</i>	95*	<i>Un bacio e nulla più</i>	247
GAVI VALENTINO		HART MOSS e BRADDEL	
<i>Regali a Nelly</i>	48*	<i>Nelle migliori famiglie</i>	141*
<i>Un signore in poltrona</i>	163*	HARWOOD H. M.	
<i>Tra due signori per bene</i>	176*	<i>La via delle Indie</i>	138*
<i>Che centra l'amore?</i>	206*	HATVANY LULI	
GEHRI ALFREDO		<i>Questa sera o mai</i>	116*
<i>Sesto piano</i>	889*	HAVAS NELLY	
GERALDY PAUL		<i>La preda</i>	90*
<i>Una storia d'amore</i>	251*	HEBBEL FEDERICO	
GERBIDON e ARMONT		<i>Maria Maddalena</i>	395*
<i>Audace avventura</i>	70*	<i>Agnese Bernauer</i>	410-420
<i>Una donnina senza importanza</i>	76*	HEIBERG GUNNAR	
GEVER C. e GANDERA FELIX		<i>Tragedia d'amore</i>	421-427
<i>L'amante immaginaria</i>	7*	HELTAI EUGENIO	
GEYER SIGFRIDO		<i>Le ragazze Tunderlak</i>	210*
<i>Sera d'inverno</i>	49*	HERCZEG FERENC	
GHERARDI GHERARDO		<i>La volpe azzurra</i>	114*
<i>Il burattino</i>	38*	<i>Giulia Szendrey</i>	213*
<i>Ombre cinesi</i>	181*	<i>Trovare marito</i>	436-438*
<i>Questi ragazzi</i>	199*	HYAKUZO KURATA	
<i>Truccature</i>	271	<i>Il maestro e il discepolo</i>	417-418*
<i>Autunno</i>	303	IBSEN ENRICO	
<i>Il drago volante</i>	421-427	<i>La commedia dell'amore</i>	342
GIACHETTI CIPRIANO		<i>Il piccolo Eyolf</i>	400*
<i>Il cavallo di Troia</i>	4*	<i>La donna del mare</i>	439-440
<i>Il mio dente e il tuo cuore</i>	52*	IZUMO TAKEDA	
GIANCAPO		<i>Terakota (La scuola di campagna)</i>	402-403
<i>L'uomo in maschera</i>	69*	JEROME K. JEROME	
GIANCAPO e ROSSATO ARTURO		<i>Fanny e i suoi domestici</i>	40*
<i>Delitto e castigo</i>	77*	<i>Robina in cerca di marito</i>	155*
GIANNINI GUGLIELMO		JOHNSON LARRY E.	
<i>Anonima fratelli Roylott</i>	219*	<i>Un signore che passava</i>	200*
<i>Mani in alto</i>	263*	JONA ANSELMO	
<i>I rapaci</i>	267*	<i>La pistola a tamburo</i>	17*
<i>Avrebbe potuto essere (Ritratto d'ignoto)</i>	304	JOPPOLO BENIAMINO	
<i>Eva in vetrina</i>	312*	<i>L'ultima stazione</i>	375*
<i>Lo schiavo impazzito</i>	320		
<i>La donna rossa</i>	335		
<i>La sera del sabato</i>	338*		
<i>Ti voglio tanto bene</i>	340		
<i>Il nemico</i>	357		

	FASCICOLO N.
JOVINELLI GERARDO <i>L'esperimento del Dott. Brandley</i>	339
JOYCE JAMES <i>Esult</i>	353*
JUNICHIRO TANIZAKI <i>Poichè io l'amo</i>	344
KAISER GIORGIO <i>Giovanna</i>	135*
KATAJEV VALENTINO <i>La vita fiorita</i>	375*
KELLY GIORGIO <i>La moglie di Craig</i>	406-407
KISTEMAECKERS HENRI <i>L'istinto</i>	125*
KOSELKA FRITZ <i>Uno strano tè in casa Halden</i>	349
KOUMÉ MACAO <i>La fortuna</i>	412-413*
KORLENKO WILLIAM <i>Questa terra è nostra</i>	381*
LAKATOS e FODOR LADISLAO <i>L'affare Kubinski</i>	192*
LANDI STEFANO <i>Il falco d'argento</i>	301
<i>I bambini</i>	353
<i>Ciò che non si dice</i>	361-362*
<i>L'uccelliera</i>	365
<i>Un giardino più giù</i>	380*
<i>In questo solo mondo</i>	417-418*
LANG ANDREA <i>La voce dell'amore</i>	89*
LANGDON A. MARTIN <i>Catene</i>	386*
LANZA FRANCESCO <i>Giorno di festa</i>	330
LANZA GIUSEPPE <i>Il peccato</i>	63*
<i>Il binocolo alla rovescia</i>	181*
<i>Il profumo delle magnolie</i>	211*
<i>Zuda</i>	261
LAUWICH HERVÉ <i>Il ritorno d'Ulisse</i>	100*
LELLI RENATO <i>All'insegna delle sorelle Kadar</i>	295
LENGYEL MELCHIORRE <i>Beniamino</i>	92*
LENORMAND HENRI RENÉ <i>L'innocente</i>	145*
LENZ LEO <i>Il profumo di mia moglie</i>	126*
LODOVICI CESARE VICO <i>Ruota</i>	158*
LONDON JACK <i>L'incontro</i>	130*
LONSDALE FREDRICK <i>La fine della signora Cheyney</i>	83*
<i>Aria nuova</i>	163*
<i>Ma non lo siamo un poco tutti?</i>	278
LOPEZ SABATINO <i>Questa o quella</i>	217*
<i>Luce</i>	258*
LOPEZ SABATINO e POSSENTI ELIGIO <i>Pigrizia</i>	180*
LOTHAR RODOLFO <i>Il lupo mannaro</i>	14*
LUCIANI MARIO <i>Il marinaio Filip</i>	330

	FASCICOLO N.
MADIS ALEX <i>Presa al laccio</i>	25*
MADIS ALEX e MIRANDE YVES <i>Simona è fatta così</i>	31*
MALLORY JAY <i>Il dolce Aloe</i>	248
MANCUSO UMBERTO e ZUCCA GIUSEPPE <i>Interno 1, interno 5, interno 7</i>	98*
MARCELLINI GIOVANNI <i>Rosso e nero</i>	352
MANZARI NICOLA <i>I ragazzi se ne vanno</i>	213*
<i>Tutto per la donna</i>	310*
<i>I poeti servono a qualche cosa</i>	322
<i>Il trionfo del diritto</i>	345*
<i>Il salotto della signora Bihar</i>	412-413*
MASSA MARIO <i>L'osteria degli immortali</i>	44*
<i>Idem, idem</i>	61*
<i>Questo danaro</i>	332
MAUGHAM SOMERSET WILLIAM <i>Penelope</i>	108*
<i>Vittoria</i>	119*
<i>Circolo</i>	132*
<i>Colui che guadagna il pane</i>	139*
<i>Gran mondo</i>	149*
<i>Lo scandalo Mackenzie</i>	175*
MAZZOLOTTI PIERO <i>Sei tu l'amore?</i>	73*
<i>La signorina Chimera</i>	136*
<i>La felicità</i>	216*
<i>La colonnella</i>	351
MAZZONI CESARE <i>Giocchi di società</i>	197*
MEANO CESARE <i>Spettacolo fuori programma</i>	327*
<i>Amleto è morto</i>	333*
<i>Melisenda per me</i>	343
<i>Millesima seconda</i>	359
<i>La morte di Ulisse</i>	384*
MENZIO CESARE <i>L'oceano</i>	212*
MERIMÉE PROSPERO <i>La carrozza del Santo Sacramento</i>	371
<i>Ines Mendo</i>	406-407
MICHELOTTI GIGI <i>Lei e il suo ritratto</i>	169
MINERVINI ROBERTO <i>Maison Clarette</i>	92*
<i>Il ritiro del divino amore</i>	167*
MINNUCCI VITTORIO <i>Vestito su misura</i>	204*
MIRANDE YVES e MADIS ALEX <i>Simona è fatta così</i>	31*
MIRANDE YVES e FEROULE <i>La collana di perle</i>	114*
MOLIÈRE <i>Il cornuto immaginario</i>	366*
<i>Il medico volante</i>	383*
<i>Il matrimonio di Sganarello</i>	391-392
MOLNAR FERENC <i>L'ufficiale della guardia</i>	8*
<i>La commedia del buon cuore</i>	24*
<i>Prologo a Re Lehar</i>	32*
<i>Generalissimo</i>	32*
<i>Violetta di bosco</i>	32*
<i>Il cigno</i>	55*
<i>Uno, due, tre</i>	104*
<i>Souper</i>	104*
<i>Qualcuno</i>	135*
<i>Armonia</i>	160*
<i>Pasticceria Kiss</i>	203*
<i>Giorno di nozze</i>	203*
<i>La ragazza del porto</i>	218*
<i>Olimpia o gli occhi azzurri dell'Imperatore</i>	233*
<i>Liliom</i>	253*

	FASCICOLO N.
MONTGOMERY JAMES <i>Niente altro che la verità</i>	252*
MOR ENZO e BORGHESIO <i>L'autore della commedia</i>	257*
MORQUET MICHELE <i>Amicizia</i>	159*
MORTARA M. e GOTTA SALVATOR <i>Filosofia di Ruth</i>	204*
MORTARI CURIO <i>La sedicesima notte</i>	181*
MORTIER PIETRO <i>Il verbo amare</i>	197*
MORUCCHIO UMBERTO <i>Passaggio dell'Equatore</i>	358
MOSCA GIOVANNI <i>L'ex alunno</i>	381*
<i>Piccoli traguardi; La sommosa; La giostra; L'anti-</i> <i>camera</i>	399*
MUGHINI RENATA <i>I figli</i>	253
MURA <i>L'amante di tutti</i>	78*
<i>Le derubate</i>	128*
<i>L'amore e l'avventura</i>	131*
NAPOLITANO GIAN GASPARE <i>Il venditore di fumo</i>	80*
NARDELLI FEDERICO e SARAZANI FABRIZIO <i>Antitragica</i>	187*
NATHANSON JACQUES <i>Gli amanti eccezionali</i>	75*
<i>Michel</i>	186*
NICOLOSI VITO MAR <i>Ospizio «La pace»</i>	85*
<i>Sole</i>	121*
NIVOIX PAOLO <i>Eva nuda</i>	47*
NOÈ IVAN <i>Teddy e il suo partner</i>	182
NOZIÈRE FERDINANDO <i>Quella vecchia canaglia</i>	162*
O' CASEY SEAN <i>La spia</i>	397-398*
OLIVIERI EGISTO <i>La casa lontana</i>	190*
O' NEILL EUGENE <i>La luna dei Caraibi</i>	174*
<i>Viaggio di ritorno</i>	180*
<i>Il lutto si addice a Elettra</i>	361-362*
<i>Oltre l'orizzonte</i>	376-377*
<i>Anna Christie</i>	384*
<i>Fermenti</i>	388
<i>Il grande Dio Brown</i>	391-392
<i>Prima di colazione</i>	401*
<i>Per sempre</i>	402-403
<i>Differenze</i>	412-413*
<i>La corda</i>	414-416*
OSTROVSKI ALESSANDRO <i>Signorina senza dote</i>	72*
<i>I colpevoli senza colpa</i>	88*
PAOLIERI FERDINANDO <i>L'odore del sud</i>	39*
PAVLOVA TATIANA e CASELLA ALBERTO <i>L'imperatrice si diverte</i>	226
PAYOLINI CORRADO <i>Nel quartiere dei piaceri</i>	317
<i>Il tamburo di panno</i>	317
<i>Mattinata a Kurosawa</i>	317
PHILIPS F. G. <i>Partita vinta</i>	130*

	FASCICOLO N.
PINELLI TULLIO <i>Pegaso</i>	323
<i>Lotta con l'angelo</i>	393-394*
PIRANDELLO LUIGI <i>I fantasmi</i>	134*
<i>Vestire gli ignudi</i>	249*
POLLOCK HARRY <i>Hotel Ritz alle 8!</i>	100*
POMPEI MARIO <i>Le tre figliuole</i>	58*
<i>La signora che rubava i cuori</i>	67*
<i>Se vincessi</i>	78*
PORETTA LINA <i>Il ciarlatano</i>	436-438*
POSSENTI ELIGIO <i>Villetta alla periferia</i>	436-438*
POSSENTI ELIGIO e LOPEZ SABATINO <i>Pigrizia</i>	180*
PRINTZLAU OLGA <i>I vetri appannati</i>	378*
PROSPERI CAROLA <i>Sera di pioggia</i>	430-438*
PROVINS MICHEL <i>L'articolo 252</i>	40*
<i>Basta una donna</i>	101*
PUGLIESE SERGIO <i>Trampoli</i>	212*
<i>Cugino Filippo</i>	257*
<i>L'arca di Noè</i>	408-409
PUGLIESE SERGIO e BERTUETTI EUGENIO <i>Il velo bianco</i>	305
QUINTERO ALVAREZ <i>Le nozze di Quinita</i>	28*
<i>Quando l'amore brucia</i>	89*
<i>Il centenario</i>	121*
<i>Il pittore di ventagli</i>	172*
QUINTERO FRATELLI <i>Senza parole</i>	63*
<i>Mattina di sole</i>	64*
<i>Fiammellina</i>	115*
<i>Tamburo e sonaglio</i>	117*
<i>Il fiore nel libro</i>	177*
RAGGIO ENRICO <i>Barbara</i>	94*
<i>I vestiti della donna amata</i>	229*
RAVEGNANI GIUSEPPE <i>Chiamami becco</i>	5*
<i>Una data eccezionale</i>	402-403
REINACH MARCO <i>Una donna senza logica</i>	79*
<i>Un posticino molto tranquillo</i>	88*
RENARD JULES <i>Il signor Vernet</i>	111*
<i>L'ultima visita</i>	116*
<i>Non cerco un amante</i>	126*
<i>Il pane di casa</i>	364
<i>Pel di carota</i>	376-377*
<i>Il piacere di dirsi addio</i>	404
REPACI LEONIDA <i>L'attesa</i>	93*
<i>L'inaugurazione</i>	102*
RICCORA PAOLA <i>Fine mese</i>	278
<i>Io e te</i>	282
<i>Sera di pioggia</i>	294
<i>Se tu non m'ami...</i>	330
<i>C'era una volta...</i>	347
RIDENTI LUCIO e FALCONI DINO <i>100 donne nude</i>	17*
ROBECCHI BRIVIO ERMINIO <i>Tre «NO» giapponesi: I pini cantano; I battipanni;</i> <i>Il vecchio soldato</i>	344
<i>La figlia del Re</i>	353*

	FASCICOLO N.		FASCICOLO N.
ROBINSON LENNOX <i>Via della chiesa</i>	385*	SEE EDMOND <i>Il volto nuovo</i>	171*
ROCCA GINO <i>Mezzo gaudio</i>	15*	SEPULVEDA R. e DE SEVILLA LUIGI <i>Madre Allegria</i>	382*
<i>Tragedia senza eroi</i>	82*	SERRETTA ENRICO <i>Un sogno</i>	105*
<i>Tutto</i>	208*	SHAW GEORGE BERNARD <i>La cavalletta</i>	419-420
<i>Niente</i>	208*	SHERWOOD ROBERT ERNEST <i>Il convegno di Vienna</i>	236*
<i>Ricevimento di gala</i>	279	SIERRA MARTINEZ <i>L'innamorato</i>	87*
<i>Troppo uguali</i>	305	<i>Dobbiamo essere felici</i>	94*
ROGER FERDINAND <i>Un uomo d'oro</i>	19*	<i>Noi tre</i>	107*
<i>Il privilegio dell'amicizia</i>	150*	SIERRA MARTINEZ e MAURA <i>Giulietta compra un figlio</i>	21*
ROMA ENRICO <i>La corsa dietro l'ombra</i>	161*	SOFFICI ARDENGO <i>Una serata in famiglia</i>	351
<i>Una parte difficile</i>	171*	SOLARI PIETRO <i>Pamela divorziata</i>	36*
<i>Il fantoccio irresistibile</i>	285	SPAINI ALBERTO <i>Il giramondo</i>	65*
ROMAINS JULES <i>Il signor Trouhadec si lascia traviare</i>	66*	STRINDBERG JOHAN AUGUST <i>La più forte</i>	419-420
ROMUALDI GIUSEPPE <i>L'ultima carta</i>	188*	<i>Ebbrezza</i>	441-443
<i>Glisenti... Calibro 9</i>	209*	STURGES PRESTON <i>Poco per bene</i>	105*
<i>Primavera sulla neve</i>	245*	SULLIOTTI, FIORITA e CARBONE <i>L'armata del silenzio</i>	128*
<i>La casa del parco</i>	258*	SYNGE JOHN MILLINGTON <i>Cavalcata al mare</i>	323
<i>Una notte</i>	269*	<i>Nell'ombra della vallata</i>	336*
<i>Le montagne</i>	333*	<i>Il furfantello dell'Ovest</i>	340
ROSSATO ARTURO e GIANCAPO <i>Delitto e castigo</i>	77*	<i>Deirdre l'addolorata</i>	350*
ROSSO DI SAN SECONDO PIERMARIA <i>Le esperienze di Giovanni Arce, filosofo</i>	95*	SZANTHO e SZECSEN <i>Centoventi all'ora</i>	230
<i>Trappola per vecchia letteratura</i>	178*	SZENES BELA <i>Una sposa molto ricca</i>	243
<i>Copecchia e Marianorma</i>	400*	TALARICO ELIO <i>Dedalo e fuga</i>	374
SADOVEANU MARIA JON <i>Anno Domini</i>	390	TANZI GASTONE <i>I timpani della verità</i>	97*
SALACROU ARMAND <i>La sconosciuta di Arras</i>	328	TIERI VINCENZO <i>La paura</i>	211*
SALSA CARLO <i>La regola del tre</i>	14*	<i>Questi poveri amanti</i>	281
<i>L'ora blu</i>	138*	<i>La battaglia del Trasimeno</i>	370
<i>Quartetto per corni</i>	142*	<i>Non tradire</i>	404
<i>Il sole d'Austerlitz</i>	146*	<i>Amarati così</i>	410-411
SALVATORE ADA <i>Trent'anni di servizio</i>	441-443	<i>Figaro II</i>	410-420
SANDOR UGO <i>Il giocatore</i>	368	TODDI <i>Io non sono io</i>	3*
SANESI ANDREA <i>Commedia senza adulterio</i>	431-435	TOLSTOI LEONE <i>Tutto il male vien di lì</i>	216*
SARAZANI FABRIZIO e NARDELLI FEDERICO <i>Antitragica</i>	187*	TONELLI GIOVANNI <i>L'ospite inatteso</i>	30*
SARDOU VITTORIANO <i>Marchesa</i>	138*	<i>Lo zio prete</i>	86*
SAVIOTTI GINO <i>Cocorita</i>	12*	<i>Sognare</i>	90*
<i>Un po' d'amore</i>	30*	TORRERO LEO <i>La forza del destino</i>	441-443
<i>Il buon Silvestro</i>	61*	TOSCHI GASTONE <i>Noi siamo vivi</i>	444-446*
SAVOIR ALFRED <i>Passy 08-45</i>	50*	TUDOR MUSADESCU <i>Sogno di una notte d'inverno</i>	412-413*
SDRAGIA ALBERTO <i>Le ombre</i>	101*	TURGHENIEV IVAN <i>Un mese in campagna</i>	198*
SCHNITZLER ARTURO <i>Il pappagallo verde</i>	46*	URWANTSOFF LEN <i>Vera Mirzeva</i>	60*
<i>Cena d'addio</i>	78*		
<i>Agonia d'amore</i>	90*		
<i>Il burattinaio</i>	136*		
<i>Letteratura</i>	158*		
SCLAFANI GAETANO e ZORZI GUGLIELMO <i>La fiaba dei Re Magi</i>	147*		
SECA PEDRO MUNOZ <i>La lettura del copione</i>	159*		
SECA PEDRO MUNOZ e ALVAREZ GARCIA <i>Il boia di Siviglia</i>	2*		
<i>I milioni dello zio Peteroff</i>	145*		

	FASCICOLO N.		FASCICOLO N.
VALENTINI GIUSEPPE		VIVIANI VITTORIO	
<i>Ettore</i>	371	<i>Trio Fulgor</i>	355
VALLIER E BAYARD		WACHTHAUSEN RENÉ	
<i>La tredicesima sedia</i>	96*	<i>Il talismano</i>	147*
VALORI GINO		WALLACE EDGARD	
<i>L'argilla</i>	78*	<i>Il gran premio di Ascot</i>	127*
<i>La rivincita delle mogli</i>	139*	WEXLEY JOHN	
<i>L'amante di prima</i>	223*	<i>Keystone</i>	112*
<i>L'amor sincero</i>	341	WILDE OSCAR	
VANNI ALFREDO		<i>Una donna senza importanza</i>	326*
<i>Una donna quasi onesta</i>	26*	<i>Salomé</i>	326*
<i>L'amante del sogno</i>	37*	<i>L'importanza di chiamarsi Ernesto</i>	337*
<i>Hollywood</i>	59*	<i>Un marito ideale</i>	408-409
<i>Sogno delle mille e una notte</i>	194	WILDER THORNTON	
<i>Il carillon</i>	217*	<i>Felice viaggio</i>	327*
<i>Quattro di cuori</i>	289	WOLFF PIERRE	
VARALDO ALESSANDRO		<i>L'allodola</i>	61*
<i>Il tappeto verde</i>	171*	<i>Il velo strappato</i>	82*
<i>L'idea di Cora</i>	275	<i>La scuola degli amanti</i>	110*
<i>Partita in quattro</i>	328	YEATS W. BUTLER	
VAYDA ERNEST		<i>Sull'acque tenebrose</i>	336*
<i>Una signora che vuol divorziare</i>	109*	<i>Visioni di maggio</i>	339
VENEZIANI CARLO		<i>Lady Cathleen</i>	343
<i>Alga marina</i>	20*	<i>La poverella</i>	346
<i>Il reuccio malinconico</i>	31*	<i>L'unicorno delle stelle</i>	367
<i>Il signore è servito</i>	33*	<i>La clessidra</i>	410-411
<i>L'antenato</i>	101*	<i>L'attrice regina</i>	410-411
<i>L'innesto dell'eternità</i>	111*	<i>Il miracolo</i>	410-411
<i>La finestra sul mondo</i>	124*	ZAMAÇOIS MIGUEL	
<i>Un bimbo così</i>	285	<i>L'inconsolabile</i>	125*
<i>Il pescatore di balene</i>	291*	ZERBONI ROBERTO	
<i>Aprile le finestre</i>	334	<i>Vicolo senza sole</i>	390
VERGA GIOVANNI		ZIMMER BERNARD	
<i>Mastro don Gesualdo</i>	341	<i>La lettera</i>	156*
VERGANI ORIO		ZORZI GUGLIELMO e DE BENEDETTI ALDO	
<i>Un vigliacco</i>	18*	<i>La resa di Titi</i>	129*
<i>Il primo amore</i>	280	ZORZI GUGLIELMO e SCLAFANI GAETANO	
<i>S'egli tornasse</i>	329	<i>La fiaba dei re Magi</i>	147*
<i>Il primo amore</i>	329	ZUCCA GIUSEPPE e MANCUSO UMBERTO	
VERNEUIL LOUIS		<i>Interno 1, interno 5, interno 7</i>	98*
<i>Signorina vi voglio sposare</i>	9*		
VIVIANI RAFFAELE			
<i>L'imbroglione onesto</i>	266		
<i>Mestiere di padre</i>	318		

Fine della Vecchia Serie

Avviso a collezionisti, bibliofili e per l'antiquariato librario

La « Vecchia Serie » è composta di 446 NUMERI, ma praticamente i fascicoli non sono affatto altrettanti: sono 413.

Questo perché vi sono fascicoli che portano più numeri. Esempio: per eventi bellici, il fascicolo che va dal 1° marzo 1943 al 1° giugno 1944, comprende i numeri 421 - 422 - 423 - 424 - 425 - 426 - 427; si tratta quindi di UN fascicolo comprendente ben sette numeri. E così via, per molti altri.

Dal 1° ottobre 1944 al 16 aprile 1945 sono usciti soltanto 5 fascicoli senza la firma, per ragioni politiche, del fondatore e direttore della Rivista. L'ultimo, che porta la data del 16 aprile 1945, reca i numeri 444-446. E' questo il cosiddetto « fascicolo di congiuntura » ed è introvabile, perché il mattino del 16 aprile 1945 l'edizione di « Il Dramma » fu bruciata per la strada e se ne trovarono poi soltanto pochi esemplari, cioè quelli che oggi formano una « vera » Collezione completa. L'antiquariato, nella valutazione di « Collezione completa », deve tener conto di quanto sopra. Una intera Collezione, se possibile trovarla intera, dal primo fascicolo all'ultimo della « Nuova Serie » ancora nelle edicole a tutt'oggi, cioè all'aprile 1960, è quotata seicentomila lire, valutazione internazionale e quindi a moneta equiparata a 600.000 lire italiane.

NUOVA SERIE

DAL NOVEMBRE 1945

Precisiamo che a tutt'oggi, cioè a questo fascicolo di aprile 1960, che porta il numero 283, per le ragioni spiegate nell'« Avviso ai Collezionisti » della pagina precedente, I FASCICOLI da considerarsi come facenti parte della « Nuova Serie » sono 244.

	FASCICOLO N.		FASCICOLO N.
ACHARD MARCEL		BERNARD JEAN-JACQUES	
<i>Adamo</i>	29*	<i>Notre-Dame d'en haut</i>	160
<i>Auprès de ma blonde</i>	31-32*	<i>« Chic » e « Moche »</i>	253
<i>C'incontreremo alla Trinidad</i>	79	BERNARD-LUC JEAN	
<i>Colui che viveva la sua morte</i>	139-140	<i>Noite degli uomini</i>	144
<i>Les compagnons de la Marjolaine</i>	176	BERNEY WILLIAM e HOWARD R.	
<i>I sorrisi inutili</i>	190	<i>Eclisse di luna</i>	110
ACHARD PAUL		BERTOLINI ALBERTO	
<i>Amicizie pericolose</i>	211-212	<i>Borinage</i>	157
ADAM ALFRED		<i>Notturmi</i>	274
<i>Many</i>	230	BESIER RUDOLF	
ADAMOY ARTHUR		<i>La famiglia Barrell</i>	227-228
<i>Come siamo stati</i>	191	BETTI UGO	
ALTENDORF WOLFGANG		<i>Il vento notturno</i>	10-20
<i>La colpa di essere uomini</i>	176	BIAGI ENZO	
<i>Al buio</i>	218-219	<i>Giulia viene da lontano</i>	190
AMIEL DENYS		BINAZZI MASSIMO	
<i>Casa Monestier</i>	33	<i>Gli estranei</i>	241
<i>La tua giovinezza</i>	41	BIRABEAU ANDRÉ	
ANDERSON MAXWELL		<i>Madre natura</i>	22
<i>Winterset</i>	5*	<i>Ricordati amor mio</i>	222
<i>Giovanna di Lorena</i>	95	BLACKMORE PETER	
ANIANTE ANTONIO		<i>Miranda</i>	175
<i>La rosa di zolfo</i>	262	BLONDEL JEAN	
ANONIMO del Secolo XIV		<i>Non abbiamo più ricordi</i>	40
<i>Lauda del Venerdì Santo</i>	283	BOLTON GUY e MAUGHAM SOMERSET W.	
ANOUILH JEAN		<i>Ritratto di un'attrice</i>	89
<i>Antigone</i>	8	BOMPIANI VALENTINO	
<i>Euridice</i>	50-51*	<i>Teresa Angelica</i>	208
ARNOLD PAUL		BONACCI ANNA	
<i>Il piccolo sarto</i>	189	<i>Sulle soglie della storia</i>	131
AROUT GABRIEL		BOOTHE CLARE	
<i>Il ballo del tenente Hell</i>	139-140	<i>Donne</i>	2-3*
<i>La dama di fiori</i>	206	BOST PIERRE e PUGET C. ANDRÉ	
BACCHELLI RICCARDO		<i>Un tale chiamato Giuda</i>	233
<i>La notte di un nevastenico</i>	251-252	BOURDET EDOUARD	
BALF MIRIAM e RUBIO EMERY		<i>La prigioniera</i>	0
<i>Una famiglia americana</i>	170-172	BRACCO ROBERTO	
BARRIE M. JAMES		<i>La luce di Santa Agnese</i>	236
<i>Raggiungiamo le signore</i>	161	BRIDIE JAMES	
<i>Mary Rose</i>	147-148	<i>Dafne Laureola</i>	139-140
BARILLET PIERRE e GREYD JEAN PIERRE		<i>Mary Rose</i>	147-148
<i>Amici per la pelle</i>	174	BRUCKNER FERDINAND	
BARZINI LUIGI jr.		<i>Gioventù malata</i>	31-32*
<i>I disarmati</i>	256	BUZZATI DINO	
BASSANO ENRICO		<i>Un verme al Ministero</i>	285
<i>Uno cantava per tutti</i>	67-68-69	BUZZOLAN UGO	
<i>La grande nave</i>	82	<i>Domenica d'un fidanzato</i>	203-204
<i>Come un ladro di notte</i>	194	CALDWELL ERSKINE e KIRKLAND JACK	
<i>Il pellicano ribelle</i>	205	<i>La via del tabacco</i>	89
<i>Un istante prima</i>	273	CALLEGARI GIAN PAOLO	
BATAILLE HENRY		<i>Cristo ha ucciso</i>	72*
<i>Maman Colibri</i>	169	<i>Le ragazze bruciate verdi</i>	243
BAUER JOSEF MARTIN		<i>Irene fra due rive</i>	265
<i>Parla Kellermann</i>	130		
BECKETT SAMUEL			
<i>Ceneri</i>	282		
BERGMAN INGMAR			
<i>Pittura su legno</i>	283		

CALVINO VITTORIO	
<i>Un'anima per Giulia</i>	15
<i>Così ce ne andremo</i>	41
<i>L'arciere</i>	67-69
<i>La torre sul pollaio</i>	81*
<i>La cometa si fermò</i>	147-148
<i>Ancora addio</i>	239-240
CANNAN DENIS	
<i>Gerani per la guerra</i>	141
CANNAROZZO FRANCO	
<i>Appuntamento nel Michigan</i>	183
CAPPELLI SALVATO	
<i>Il diavolo Peter</i>	245*
CARPI ATILIO	
<i>Si accorciano le distanze</i>	162
CARROL PAUL VINCENT	
<i>Conflitti</i>	30
CASELLA ALBERTO	
<i>Mio figlio ha un grande avvenire</i>	166
CASTELLI CARLO	
<i>Ballata per Tim pescatore di trote</i>	244
CATALDO GASPARE	
<i>Buon viaggio, Paolo</i>	16-17
CECOV ANTON	
<i>Il tabacco fa male</i>	178
<i>Gli amori di Platonov</i>	268
CENZATO GIOVANNI	
<i>Il viaggio di Astolfo</i>	224
CHRISTIE AGATHA	
<i>Dieci poveri negretti</i>	34*
<i>Tre topi grigi</i>	191
CLAYTON HUTTON MICHAEL	
<i>Io ho ucciso</i>	111
CLAUDEL PAUL	
<i>Partage de midi</i>	91-92
<i>Le père humilié</i>	99-100
<i>Proteo</i>	108
<i>Il rapimento di Scapino</i>	215
COCTEAU JEAN	
<i>Gli sposi della torre Eiffel</i>	8
<i>La scuola delle vedove</i>	189
COLETTE e MARCHAND LÉOPOLD	
<i>Chéri</i>	147-148
COPEAU JACQUES e CROUÉ JEAN	
<i>I fratelli Karamazov</i>	192
CORWIN NORMAN	
<i>L'odissea di Runyon Jones</i>	80
<i>Il mio cliente Ricciolo</i>	94
<i>Ritorno degli Dei</i>	162
COWARD NOEL	
<i>Spirito allegro</i>	14*
<i>Il cuore smarrito</i>	50-51*
<i>L'allegria verità</i>	64
<i>Mentre ballavamo</i>	113
<i>Album di famiglia</i>	131
<i>Breve incontro</i>	135
<i>Primavera di San Martino</i>	201
CRIVELLI FABIO MARIA	
<i>Questi nostri figli</i>	149
CROMMELYNCK FERNAND	
<i>Caldo e freddo</i>	25
CROUÉ JEAN e COPEAU JACQUES	
<i>I fratelli Karamazov</i>	192
CSOKOR THEODOR FRANZ	
<i>Cronaca di Lidice</i>	23-24
<i>Calipso</i>	50-51*
DE BENEDETTI ALDO	
<i>Gli ultimi cinque minuti</i>	132
<i>Buonanotte, Patrizia!</i>	242
<i>Da giovedì a giovedì</i>	272

DE FILIPPO EDUARDO	
<i>Questi fantasmi</i>	16-17
<i>Filumena Marturano</i>	35-36
<i>Le bugie con le gambe lunghe</i>	60
<i>Le voci di dentro</i>	82
<i>La grande magia</i>	105
<i>La paura numero uno</i>	133
DE HARTOG JEAN	
<i>Letto matrimoniale</i>	181
<i>Capitano dopo Dio</i>	195-196
DELPRAT SERGE	
<i>La vita alla rovescia</i>	217
DE MARIA ALBERTO e GIUSEPPE POSSENTI	
<i>A ciascuno il suo</i>	268
D'ERRICO EZIO	
<i>Best Seller</i>	234
<i>Le forze</i>	249
<i>Tempo di cavallette</i>	261
<i>Incontro col gentleman</i>	273
<i>La foresta</i>	278
DE STEFANI ALESSANDRO	
<i>Il grande attore</i>	193
DI GIACOMO SALVATORE	
<i>Assunta Spina</i>	282
DI SALLE GLAUCO	
<i>Fine dell'uomo</i>	82
DOSTOJEWSKI FEODOR	
<i>Delitto e castigo</i>	203-204
<i>I demoni</i>	255
DOUGLAS HOME WILLIAM	
<i>Now Barabbas...</i>	66
DRUTEN VAN JOHN	
<i>Ricordo la mamma</i>	138
DUCREUX LOUIS	
<i>Le roi est mort</i>	115-116
DU MAURIER DAPHNE	
<i>Rebecca</i>	48*
<i>Marea di settembre</i>	143
DÜRRENMATT FRIEDRICH	
<i>In panne</i>	267
<i>Sera d'autunno</i>	270
D'USSEAU ARNAUD e GOW JAMES	
<i>Profonde sono le radici</i>	106
EDMONDS RANDOLPH	
<i>Un uomo cattivo</i>	156
EISENREICH HERBERT	
<i>Di che viviamo di che moriamo</i>	255
ELIOT THOMAS STEARNS	
<i>Frammento di un agone</i>	90
EREMBURG ILJA	
<i>Il leone della piazza</i>	74*
EVREINOV NICOLAJ NIKOLAJEVIC	
<i>La morte lieta</i>	5*
<i>Le quinte dell'anima</i>	23-24
FABBRI DIEGO	
<i>La libreria del sole</i>	27-28
<i>Processo di famiglia</i>	197
<i>Processo a Gesù</i>	223*
<i>La bugiarda</i>	236
<i>Veglia d'armi</i>	246*
<i>I Demoni</i>	255
FALCONI DINO	
<i>Paparino</i>	85
FAYAD SAMY	
<i>Don Giovanni innamorato</i>	211-212
FEDERICI MARIO	
<i>Ovvero il Commendatore</i>	217
FERRARI PAOLO	
<i>Il ridicolo</i>	57-59

	FASCICOLO N.
FERRERO LEO <i>Angelica</i>	274
FEYDEAU GEORGES <i>Il tacchino</i>	254
FLAIANO ENNIO <i>La guerra spiegata ai poveri</i>	19-20
FODOR LADISLAO <i>Il ratto d'Europa</i>	210
FORSTER FRIEDRICH <i>Il grigio</i>	187-188
FRY CHRISTOPHER <i>Una venice assai frequente</i>	189
GANTILLON SIMON <i>Bifur</i>	87
GARCIA LORCA FEDERICO <i>Mariana Pineda</i>	12-13
<i>La zapatera prodigiosa</i>	12-13
<i>Amore di Don Perlimplin con Belisa nel suo giardino</i>	12-13
<i>Quadretto di don Cristobal</i>	12-13
<i>La casa di Bernarda Alba</i>	19-20
GENET JEAN <i>Sorveglianza speciale</i>	184-185
GEORGE S. GEORGE e LEONTOVICH EUGÉNIE <i>Caviale per il generale</i>	88
GHELDERODE (DE) MICHEL <i>La morte del dottor Faust</i>	129
<i>Barabba</i>	259
GHEON HENRI <i>Natale in piazza</i>	243
<i>Via Crucis</i>	270
GHERARDI GHERARDO <i>Il nostro viaggio</i>	61-62
GIANNINI GUGLIELMO <i>Il pretore de Minimis</i>	127
<i>Ritorno del re</i>	155
<i>L'abito nero</i>	161
<i>L'attesa dell'angelo</i>	178
GIONO JEAN <i>La moglie del fornaio</i>	93
GIOVANINETTI SILVIO <i>Sangue verde</i>	199
<i>Carne unica</i>	269
GIRAUDOUX JEAN <i>La guerra di Troia non si farà</i>	2-3*
<i>Intermezzo</i>	78*
<i>Anfitrione 38</i>	84
<i>La folle de Chaillot</i>	99-100
<i>L'improvvisata di Parigi</i>	108
<i>Giuditta</i>	137
<i>L'Apollo di Bellac</i>	182
GOETZ RUTH e AUGUST <i>L'Ereditiera</i>	123-124
GORELIK MORDECAI <i>Paul Thompson per sempre</i>	187-188
GORKI MASSIMO <i>Il pane amaro</i>	12-13
GOW JAMES e D'USSEAU ARNAUD <i>Profonde sono le radici</i>	106
GRASSI ERNESTO <i>Commissario di notturna</i>	202
<i>Ventiquattrore di un uomo qualunque</i>	225
<i>Appuntamento in Paradiso</i>	275-276
GRAY MADELEINE e ROUSSIN ANDRÉ <i>Elena o la gioia di vivere</i>	200
GREDY JEAN PIERRE e BARILLET F. <i>Amici per la pelle</i>	174
GREEN PAUL <i>Gli abiti bianchi</i>	195-196

	FASCICOLO N.
GUITRY SACHA <i>Viaggio in Paradiso</i>	136
GUTH PAUL <i>Evasione</i>	161
HAMILTON PATRICK <i>Via dell'Angelo</i>	42-44*
HARRIS ELMER <i>Johnny Belinda</i>	146
HART MOSS e KAUFMAN G. S. <i>Una volta nella vita</i>	10
HEIJERMANS HERMAN <i>La buona speranza</i>	15
HELLMAN LILIAN <i>Le piccole volpi</i>	73*
HERBERT HUGH F. <i>O per amore o per denaro</i>	180
<i>Quando la luna è blu</i>	209
HOCHWALDER FRITZ <i>Hôtel du commerce</i>	232
HOFMANNSTAHL (VON) HUGO <i>L'incorruttibile</i>	220
HUGHES LANGSTON <i>Battezzato da solo</i>	181
HUGHES RICHARD <i>Nato per essere impiccato</i>	158
HUNTER NORMAN C. <i>Le acque della luna</i>	214
HUSSON ALBERT <i>La cucina degli angeli</i>	184-185
HYDE DOUGLAS <i>La corda di paglia</i>	277
IGNOTO FIORENTINO DEL XVI SECOLO <i>Commedia di dieci vergine</i>	279
INGE WILLIAM <i>Picnic</i>	231
JEFFERS ROBINSON <i>Medea</i>	87
JONESCO EUGENE <i>La lezione</i>	213
JOSSET ANDRÉ <i>Primo amore</i>	152
KAFKA FRANZ <i>Guardiano alla tomba</i>	70
KAUFMAN GEORGE S. e HART MOSS <i>Una volta nella vita</i>	10
KESSERLING JOSEPH <i>Arsenico e vecchi merletti</i>	11*
KIRKLAND JACK e CALDWELL ERSKINE <i>La via del tabacco</i>	89
KOESTLER ARTHUR <i>Bar del crepuscolo</i>	45
KOPS BERNARD <i>L'Amleto di Stepney Green</i>	280
KRASNA NORMAN <i>Carissima Ruth</i>	126
KRAUS KARL <i>Ultima notte dell'uomo</i>	115-116
LAGERKVIST PAER <i>Il carnefice</i>	166
<i>Il Tunnel</i>	170-172
LANGLEY NOEL <i>Gli agnellini mangiano l'edera</i>	103
LANGLEY NOEL e MORLEY ROBERT <i>Edoardo, mio figlio</i>	167

	FASCICOLO N.
LAPORTE RENÉ	
<i>Federigo</i>	115-116
<i>C'era una volta un boia</i>	119
LELLI RENATO	
<i>Sulle strade di notte</i>	239-240
LEONOV MAKSIMOVIC LEONIDA	
<i>Un uomo comune</i>	86
LEONTOVICH EUGÉNIE e GEORGE S. GEORGE	
<i>Caviate per il generale</i>	83
LEVI PAOLO	
<i>Lastrico d'inferno</i>	271
LOPEZ GUIDO	
<i>Fiducia</i>	53
LOVINFOSSE HENRI-MARIA .	
<i>L'amore verde</i>	181
LUCIANI MARIO e MONTANELLI INDRO	
<i>L'illustre concittadino</i>	96
LUZI GIAN FRANCESCO	
<i>Il quarto arriva</i>	33
MAGNIER CLAUDE	
<i>Il signor Masure</i>	248
MAGNONI BRUNO	
<i>Le nozze di Giovanna Phile</i>	183
MAILLET ROBERT	
<i>L'équipage au complet</i>	257
MANRIQUE GOMEZ	
<i>Della natività di Nostro Signore</i>	255
MANZARI NICOLA	
<i>Miracolo</i>	61-62
<i>Pudore</i>	226
<i>I nostri cari bambini</i>	244
<i>Dio salvi la Scozia</i>	270
<i>Le gatte</i>	272
MARCHAND LEOPOLD e COLETTE	
<i>Chéri</i>	147-148
MARCEAU FÉLICIEN	
<i>La scuola del dolore</i>	208
MARCEAU FÉLICIEN e B. L. RANDONE	
<i>Eduardo e Carolina</i>	186
MARTENS G. M. e OBEY ANDRÉ	
<i>Pezze in Paradiso</i>	101
MAUGHAM SOMERSET W. e BOLTON GUY	
<i>Ritratto di un'attrice</i>	39
MEANO CESARE	
<i>Bella</i>	237
MENEGHINI ANNA LUISA	
<i>Andrea</i>	125
METASTASIO PIETRO	
<i>Componimento per la festività del Santo Natale</i>	99-100
MOGIN JEAN	
<i>A ciascuno secondo la sua fame</i>	113
MONICELLI FRANCO	
<i>Leonida non è qui</i>	178
MONTANELLI INDRO e LUCIANI MARIO	
<i>L'illustre concittadino</i>	96
MORLEY ROBERT e LANGLEY NOEL	
<i>Edoardo, mio figlio</i>	107
MORRIS EDMUND	
<i>Il piatto di legno</i>	218-219
MORRIS T. B.	
<i>Gli angeli sono con noi</i>	144
MORTIMER JOHN	
<i>Difensore d'ufficio</i>	267
MOSCA GIOVANNI	
<i>L'angelo e il commendatore</i>	80

	FASCICOLO N.
MOULOUJJI MARCEL	
<i>Quattro donne</i>	53*
<i>Algamarina</i>	260
MULLER ERIK	
<i>Furia d'amore</i>	195-196
MUND WILHELM MICHAEL	
<i>Le chiavi di Pietro</i>	184-185
NASH N. RICHARD	
<i>Il mago della pioggia</i>	247
<i>Ragasse d'estate</i>	275-276
NICOLAJ ALDO	
<i>Teresina</i>	213
<i>Formiche</i>	253
<i>Il soldato Piccicò</i>	273
NULLI EDOARDO	
<i>Il tempo e la signorina Angoscia</i>	96
OBALDIA (DE) RENÉ	
<i>Un coniglio molto caldo</i>	262
OBEY ANDRÉ	
<i>Noè</i>	53
<i>Maria</i>	118
<i>L'uomo di cenere</i>	138
OBEY ANDRÉ e MARTENS G. M.	
<i>Pezze in Paradiso</i>	101
O' CASEY SEAN	
<i>L'aratro e le stelle</i>	56
ODETS CLIFFORD	
<i>La ragazza di campagna</i>	235
O' NEILL EUGENE	
<i>Il primo uomo</i>	1*
<i>Strano interludio</i>	6-7
<i>Giorni senza fine</i>	23-24
<i>Viene l'uomo del ghiaccio</i>	75-76*
<i>Una luna per i bastardi</i>	251-252
OSBORN PAUL	
<i>Tempo in prestito</i>	46
PARODI ANTON GAETANO	
<i>L'ex maggiore Hermann Grotz</i>	277
PANDOLFI VITO	
<i>Processo a Giovanna</i>	136
PATRICK JOHN	
<i>La cosa da tè alla luna d'agosto</i>	216
<i>La sconcertante signora Savage</i>	250
PATRONI GRIFFI GIUSEPPE	
<i>D'amore si muore</i>	263-264
PENSA CARLO MARIA	
<i>Gli altri ci uccidono</i>	205
PERRINI ALBERTO	
<i>Giuda</i>	160
PERRUCCI ANDREA	
<i>La cantata dei pastori</i>	123-124
PINELLI TULLIO	
<i>L'inferno</i>	206
<i>Mattutino</i>	207
PIRANDELLO LUIGI	
<i>Pari</i>	26*
POSSENTI ELIGIO	
<i>La lontana parente</i>	61-62
<i>La nostra fortuna</i>	121
POSSENTI GIUSEPPE e ALBERTO DE MARIA	
<i>A ciascuno il suo</i>	268
PRIESTLEY JOHN BOYNTON	
<i>Il tempo e la famiglia Conway</i>	26*
<i>Concerto di sera</i>	27-28
<i>Un ispettore in casa Birling</i>	35-36
<i>Lo specchio lungo</i>	54*
<i>Ci sono già stato</i>	71
<i>Fin da quando c'è il Paradiso</i>	120
<i>Svolta pericolosa</i>	158
<i>L'albero dei Linden</i>	170-172

	FASCICOLO N.		FASCICOLO N.
PUGET CLAUDE ANDRÉ <i>Il re della festa</i>	177	SHAW IRWIN <i>La brava gente</i>	4*
PUGET C. ANDRÉ e BOST PIERRE <i>Un tale chiamato Giuda</i>	233	SHAW IRWIN e JEAN-PIERRE AUMONT <i>Lucy Crown</i>	281
PUGNETTI GINO <i>L'ultimo sogno della signora Catri</i>	127	SHELLEY ELSA <i>Pick-up-girl</i>	27-28
<i>Le domeniche di Angiola e Bortolo</i>	197	SHERIFF C. ROBERT <i>A casa per le sette</i>	117
<i>La ragazza e i soldati</i>	229	SILVA, VERGANI, TERZOLI <i>Sette scalini azzurri</i>	170
RAND AYN <i>La notte del 16 gennaio</i>	47*	SIMENON GEORGES <i>La neve sporca</i>	142
RANDONE B.L e MARCEAU FÉLICIEN <i>Eduardo e Carolina</i>	186	SIMONI RENATO <i>Carlo Gozzi</i>	163-164
RATTIGAN TERENCE <i>Il cadetto Winslow</i>	88	SINCLAIR UPTON <i>La forza di un gigante</i>	91-92
<i>La versione Browning</i>	135	SOFRONOV ANATOLJ VLADIMIROVIC <i>Il carattere moscovita</i>	97
<i>Oh, amante mia!</i>	159	STEINBECK JOHN <i>La luna è tramontata</i>	18
<i>Tavole separate</i>	258	<i>Uomini e topi</i>	165
REGNARD JEAN-FRANÇOIS <i>L'eredità universale</i>	263-264	SUAREZ DE DEZA ENRIQUE <i>Il burattino</i>	168
RIBEIRO GOMEZ DUHARTE <i>Le sorelle di Segovia</i>	122	STRINDBERG JOHAN AUGUST <i>Pasqua</i>	87
RICE ELMER <i>Dream-Girl</i>	63	SURCHI SERGIO <i>Nuvola</i>	214
RICHARDSON HOWARD e BERNEY W. <i>Eclisse di luna</i>	110	TAYLOR SAMUEL <i>Vita felice</i>	130
RIETMANN CARLO MARCELLO <i>Il Consulato</i>	201	TERRON CARLO <i>La libertà</i>	90
ROBLES EMANUEL <i>Montserrat</i>	119	<i>Giuditta</i>	94
ROEDEL RETO <i>Monologo alla radio</i>	190	<i>Processo agli innocenti</i>	125
ROGER FERDINAND <i>Tre maschi e una femmina</i>	114	TERZOLI, SILVA, VERGANI <i>Sette scalini azzurri</i>	179
ROGNONI ANGELO <i>La fiaba di Namù</i>	215	THOMAS CHARLES <i>Jenny nel frutteto</i>	155
ROLAND GEORGES <i>Coltiviamo in pace i nostri giardini</i>	146	TIERI VINCENZO <i>Ingresso libero</i>	182
RONCO MARIO <i>Il piatto d'argento</i>	50-51*	TOLLER ERNST <i>Pastor Hall</i>	67-69
ROUSSIN ANDRÉ <i>La capannina</i>	90	TORELLI ACHILLE <i>Serollina</i>	57-59
<i>Le uova dello struzzo</i>	98	TRIESTE LEOPOLDO <i>Cronaca</i>	31-32*
<i>Nina</i>	104	VALENCY MAURICE J. <i>Le cavalle di Tracia</i>	70
<i>La cicogna si diverte</i>	150	VANDENBERGHE PAUL <i>La rabbia nel cuore</i>	112
<i>Bobosse</i>	156	VANE SUTTON <i>Viaggio verso l'ignoto</i>	77*
<i>Gli allegri bugiardi</i>	187-188	VERGANI ORIO <i>Li-Mu-Tong (Nuvoletta rosa)</i>	224
<i>Il marito, la moglie e la morte</i>	221	<i>L'ispezione</i>	231
ROUSSIN ANDRÉ e GRAY MADELEINE <i>Elena o la gioia di vivere</i>	200	VERGANI-SILVA-TERZOLI <i>Sette scalini azzurri</i>	179
RUBIO EMERY e BALF M. <i>Una famiglia americana</i>	170-172	VERNEUIL LOUIS <i>I tre signori Chantrel</i>	102
SALACROU ARMAND <i>Un uomo come gli altri</i>	21	<i>Affari di stato</i>	198
<i>Una donna libera</i>	23-24	VILDRAC CHARLES <i>Tre mesi di prigione</i>	134
<i>I fidanzati dell'Haure</i>	38	<i>Il litigio</i>	229
SARAZANI FABRIZIO <i>La grande famiglia</i>	260	VIOLA CESARE GIULIO <i>Poveri davanti a Dio</i>	49*
SARMENT JEAN <i>Mamouret</i>	153	<i>Nora seconda</i>	202
SAROYAN WILLIAM <i>Puntate su domattina</i>	19-20	<i>Venerdi santo</i>	239-240
SAUVAJON MARC GILBERT <i>Tredici a tavola</i>	207	<i>Candido</i>	266
<i>Assassino per forza</i>	238		
SBRAGIA GIANCARLO <i>Le veglie inutili</i>	183		
SCHILLER FRIEDRIC <i>Maria Stuarda</i>	270		

	FASCICOLO N.
WEDEKIND FRANK	
<i>Risveglio di primavera</i>	16-17
<i>Lulu</i>	42-44*
WELES ORSON	
<i>Columbus day</i>	42-44*
WESSEL OSCAR	
<i>Hiroshima</i>	129
WILDER THORNTON	
<i>Le regine di Francia</i>	1*
<i>Aspetta che venga la tua volta</i>	4*
WILLIAMS EMLYN	
<i>Ritratto d'attore</i>	65
<i>Il grano è verde</i>	167
WILLIAMS TENNESSEE	
<i>Auto-da-fé</i>	63
<i>La dama dell'insetticida Larkspur</i>	65
<i>27 vagoni di cotone</i>	67-69

	FASCICOLO N.
<i>Saluti da Berta</i>	77*
<i>Una lettera d'amore di Lord Byron</i>	85
<i>Proprietà espropriata</i>	161
YEATS BUTLER WILLIAM	
<i>La pietra del miracolo</i>	10
YORDAN PHILIP	
<i>Anna Lucasta</i>	109
ZARDI FEDERICO	
<i>Emma</i>	154
ZERBONI ROBERTO	
<i>Antonio</i>	187
ZORZI GUGLIELMO	
<i>Con loro</i>	55*
ZWEIG STEFAN	
<i>L'agnello del povero</i>	151

Supplementi di IL DRAMMA e Collana TEATRO

Elenchiamo per autore e titolo, come per i fascicoli di «Il Dramma», anche il disponibile dei nostri SUPPLEMENTI DI IL DRAMMA e della COLLANA TEATRO. I primi sono fascicoletti; i secondi sono veri e propri libri: ognuno contiene un'opera completa. Li mettiamo in vendita a L. 100 ciascuno (sia il fascicolo che il volumetto), spese postali a carico del richiedente, data l'esiguità del prezzo. Spedizione contro assegno.

	FASCICOLO N.
ACHARD MARCEL	
<i>Adamo</i> (suppl. «Il Dramma», Nuova Serie)	1
ALBERTI RAFAEL	
<i>Lo Spauracchio</i> (Teatro)	33
ANDERSON MAXWELL	
<i>Winterset</i> (suppl. «Il Dramma», Nuova Serie)	2
ANONIMO SEC. XV	
<i>Rappresentazione di «Santa» Uliva</i> (Teatro)	16
BANVILLE, TEODORO DE	
<i>Gringoire</i> (Teatro)	18
<i>Le furberie di Nerina</i> (Teatro)	18
BEAUMARCHAIS, CARON DE	
<i>La folle giornata ovvero Il Matrimonio di Figaro</i> (Teatro)	21
BENAVENTE JACINTO	
<i>La Malquerida</i> (Teatro)	6
BON AUGUSTO	
<i>La trilogia di Ludro</i> (Teatro)	10
BOOTHE LUCE CLARA	
<i>Donne</i> (Teatro)	35
CALIDASA	
<i>Sacuntala</i> (Teatro)	24
CALVINO VITTORIO	
<i>La torre sul pollaio</i> (suppl. «Il Dramma», Nuova Serie)	9
CARAMELLO MICHELE	
<i>Le tre Marie</i> (suppl. «Il Dramma», Vecchia Serie)	17
CENZATO GIOVANNI	
<i>Ho perduto mio marito</i> (suppl. «Il Dramma», Vecchia Serie)	9
CONNELLY MARC e GEORGE S. KAUFMAN	
<i>Il povero a cavallo</i> (Teatro)	28
DIDEROT DENIS	
<i>E' buono? E' malvagio?</i> (Teatro)	15
DUMAS ALESSANDRO Padre	
<i>Antony</i> (Teatro)	30
EREMBURG ILJA	
<i>Il leone della piazza</i> (suppl. «Il Dramma», Nuova Serie)	3

	FASCICOLO N.
GHERARDI GHERARDO	
<i>Questi ragazzi!</i> (suppl. «Il Dramma», Nuova Serie)	6
GIRAUD GIOVANNI	
<i>L'zio nell'imbarazzo</i> (Teatro)	19-20
<i>Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore</i> (Teatro)	19-20
GOETHE JOHANN WOLFGANG	
<i>Clavigo</i> (Teatro)	12
GOLDONI CARLO	
<i>La casa nova</i> (Teatro)	4
KAUFMAN GEORGE e MARC CONNELLY	
<i>Il povero a cavallo</i> (Teatro)	28
LABICHE EUGÈNE	
<i>Un cappello di paglia di Firenze</i> (Teatro)	54
MERIMÉE PROSPER	
<i>La carrozza del Santo Sacramento</i> (Teatro)	23
<i>La donna è il diavolo</i> (Teatro)	23
<i>L'amore africano</i> (Teatro)	23
<i>Il cielo e l'inferno</i> (Teatro)	23
MOLIÈRE	
<i>Don Giovanni</i> (Teatro)	32
MOSCA GIOVANNI	
<i>L'ex alunno</i> (suppl. «Il Dramma», Nuova Serie)	5
MUSSET, ALFRED DE	
<i>Le uova veneziana ovvero Le nozze di Lauretta</i> (Teatro)	17
<i>Il candeliere</i> (Teatro)	17
O'NEILL EUGENE	
<i>Il tutto si addice ad Elettra</i> (suppl. «Il Dramma», Vecchia Serie)	13
RAIMUND FERDINAND	
<i>Il dissipatore</i> (Teatro)	25
ROUSSIN ANDRÉ	
<i>Le uova dello struzzo</i> (suppl. «Il Dramma», Nuova Serie)	7
RUIZ DE ALARCON JUAN	
<i>La verità sospetta</i> (Teatro)	26
SHAKESPEARE WILLIAM	
<i>Amleto</i> (suppl. «Il Dramma», Nuova Serie)	4
<i>Riccardo III</i> (Teatro)	23
<i>Riccardo II</i> (Teatro)	31
TOLLER ERNST	
<i>Hinkemann</i> (Teatro)	27
TOLSTOI LEGNE	
<i>Gli spiriti</i> (Teatro)	5
VEGA CARPIO, LOPE FELIX DE	
<i>La dama Boba (La sciocca)</i> (Teatro)	29
VENEZIANI CARLO	
<i>L'antenato</i> (suppl. «Il Dramma», Nuova Serie)	8

dalla

collana letteraria documento...

CETRA

scegliamo alcuni microsolchi per la vostra discoteca

33 giri - 17 cm.

**A PIEDI NUDI SUI
CAMPI DELL'AMORE**

Shakespeare (Quattro sonetti) traduz. A. Rossi - J. Donne (Going to Bed) traduz. F. Giovannelli - J. Donne (VII dei «Santi sonetti» dalle «Rime sacre») traduz. E. Giachino * Letture di Arnaldo Foà - Presentazione di Cesare Vico Lodovici

CL 0445

**SALVATORE
QUASIMODO**

Lamento per il Sud - Curva minore - Lettera alla madre - Quasi un madrigale - La terra impareggiabile - Anno Domini MCMXLVII - Milano Agosto 1953 - Avidamente allargo la mia mano - Nessuno * Letture di Neda Naldi e Salvo Randone - Presentazione di Giancarlo Vigorelli

CL 0450

**UMBERTO
SABA**

da «Uccelli - Quasi un racconto»: Al lettore - Uccello di gabbia - Palla d'oro - I libri - Canarina azzurra - Quasi una moralità - Somiglianze - Pretesto - Risveglio - Nostalgia - Amore - Richiamo - Lina e la canarina azzurra - Le donne - Divertimento - Momento * Lette da Umberto Saba - Presentazione di Carlo Levi

CL 0451

**UMBERTO
SABA**

Liriche inedite: Tre poesie della adolescenza (Tra la folla, 1900 - Fra chi dice d'amarmi, 1900 - Nella notte di Natale, 1901) - Una poesia della giovinezza (Primavera, Firenze 1906 - seconda - terza) - Una poesia della maturità (1928) - Tre poesie della vecchiaia (L'uomo e gli animali, 1951 - Del gallo e della pietra preziosa, 1951 - I vecchi, 1951) * Lette da Umberto Saba - Presentazione di Carlo Levi

CL 0452

**GABRIELE
D'ANNUNZIO**

La pioggia nel pineto - Consolazione - La passeggiata * Letture di Paolo Carlini - Presentazione di Alessandro De Stefani

CL 0446

33 giri - 25 cm.

**E. LEE
MASTERS**

Spoon River Anthology * Letture di Paolo Carlini, Arnaldo Foà, Vera Gherarducci, Elsa Merlini - Presentazione di Fernanda Pivano

CLV 0610

**FRANCESCO
REDI**

Bacco in Toscana * Lettura di Arnaldo Foà - Presentazione di Edoardo Sanguineti

CL 0453

per richiesta di cataloghi rivolgersi alla:

FONIT-CETRA - S.P.A. - MARCA CETRA

VIA A. AVOGADRO, 30 - TORINO - TELEFONI: 52.52 - 50.143

DUMAS

FIGLIO



Capolavori

ILTE

LA SIGNORA DALLE CAMELIE - DIANA DE LYS - DEMIMONDE - LA QUESTIONE DANARO - IL FIGLIO NATURALE - UN PADRE PRODIGO - L'AMICO DELLE DONNE - LE IDEE DELLA SIGNORA AUBRAY - LA PRINCIPessa GIORGIO - LA MOGLIE DI CLAUDIO - IL SIGNOR ALFONSO - LA STRANIERA - LA PRINCIPessa DI BAGDAD - DIONISIA - FRANCILLON
QUESTA LA NUOVA RISTAMPA DELLE OPERE DI DUMAS FIGLIO

1960 | *invito a*

TORINO

Capitale delle Alpi

principali manifestazioni

Olimpiade Mondiale di Bridge
22 APRILE - 5 MAGGIO

10° SAMIA - Salone Mercato Internazionale
dell'Abbigliamento 23 APRILE - 1° MAGGIO

Stagione lirica di primavera al Teatro Nuovo
MAGGIO

CXVIII Esposizione Nazionale di Belle Arti
1° MAGGIO - 30 GIUGNO

Concorso Ippico Internazionale Ufficiale C. H. I. O.
10 - 21 GIUGNO

Spettacoli di "Suono e Luce" al Castello del Valentino
GIUGNO - LUGLIO - AGOSTO - SETTEMBRE

1ª Biennale Mondiale della Fotografia a colori F. I. A. P.
SETTEMBRE

X Salone Internazionale della Tecnica
22 SETTEMBRE - 2 OTTOBRE

11° SAMIA - Salone Mercato Internazionale
dell'Abbigliamento OTTOBRE

Stagione lirica d'autunno al Teatro Carignano
NOVEMBRE

42° Salone Internazionale dell'Automobile
3 - 13 NOVEMBRE

Mostra Ornitologica Internazionale
8 - 11 DICEMBRE

CONGRESSI INTERNAZIONALI - MOSTRE D'ARTE -
MANIFESTAZIONI CULTURALI - CONCERTI - GOLF
- IPPICA - MOTOCROSS - MOTONAUTICA - REGATE -
TIRO A VOLO - COMPETIZIONI INTERNAZIONALI



Informazioni: tutte le Agenzie di Viaggi e Enti Provinciali Turismo
Informazioni particolari:

ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO - TORINO