

36° ANNO - N. 280 - GENNAIO 1960

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

# IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

*4. B...*





in tutto il mondo



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

PROFUMO E COLONIA  
BRILLANTINA  
CREMA PER BARBA  
TALCO  
SAPONE

**TABACCO D'HARAR** *Gi.Vi.Emme*  
il profumo internazionale



# la prosa alla radio e alla televisione

**GENNAIO  
1960**

**PROGRAMMA**

## Radio

15-1	TERZO	<b>L'ULTIMA ESTATE DELL'INFANZIA</b> di JOHN REEVES (premio Italia 1959)
18-1	SECONDO	<b>LA GRANDE FAMIGLIA</b> tre atti di FABRIZIO SARAZANI
19-1	NAZIONALE	<b>FUGA VERSO LE MONTAGNE</b> di ITALO ALIGHIERO CHIUSANO
23-1	NAZIONALE	<b>LA RIVOLTA</b> di VILLIERS DE L'ISLE ADAM - traduz. di M. SPAZIANI (novità per l'Italia)
25-1	SECONDO	<b>AMOR DI VIOLINO</b> di ERMANNO CARISANA (primo premio Italia 1959)
26-1	NAZIONALE	<b>QUALCHE ALTRO AFFARE</b> di ROSE e CAMPBELL SINGER - traduz. di FURIO PORZIA (novità per l'Italia)
28-1	SECONDO	<b>IL GRANDE COLTELLO</b> di CLIFFORD ODETS
29-1	TERZO	<b>CENERI</b> di SAMUEL BECKETT (premio Italia 1959)
30-1	NAZIONALE	<b>IL PANTOGRAFO</b> radiodramma di LUIGI SQUARZINA

**FEBBRAIO**

1-2	SECONDO	<b>IL NASTRO</b> di MARIO FRATTI (secondo premio Italia 1959)
3-2	TERZO	<b>IL MARESCALCO</b> 5 atti di PIETRO ARETINO
6-2	NAZIONALE	<b>LA NOTTE DI ELSINORE</b> di G. BATTISTA ANGIOLETTI
8-2	SECONDO	<b>PREOCCUPAZIONI PER LA VISITA AL MORTO</b> di SAURO MARIANELLI
9-2	NAZIONALE	<b>RAMI SECCHI</b> tre atti di VINCENZO CICERONE
12-2	TERZO	<b>NON SI MUORE SOLI</b> di ALFRED ANDERSCH
13-2	NAZIONALE	<b>FISCHIO D'ALLARME</b> di GUNTER EICH - traduz. di PAOLO CHIARINI (novità per l'Italia)
15-2	SECONDO	<b>IL COCCODRILLO</b> di GUIDO ROCCA

**GENNAIO  
1960**

## Televisione

15-1	<b>MILIZIA TERRITORIALE</b> di ALDO DE BENEDETTI
19-1	<b>DELIZIA D'ESTATE</b> di HENRY JAMES
22-1	<b>FINE DELLA VECCHIA SIGNORA</b> di RICCARDO RANGONI
24-1	<b>VITA CON IL PADRE E CON LA MADRE</b> di HOWARD LINDSAY e RUSSEL CROUSE (romanzo settimanale a puntate)
26-1	<b>IL TRICHECO</b> di J. BOSWELL

**FEBBRAIO**

3-2	<b>GIALLO CLUB</b> a cura di MARIO CASACCI - UMBERTO CIAMBRICCO e GIUSEPPE ALDO ROSSI
5-2	<b>QUANDO AMOR COMANDA</b> di TIBERIO FIORILLI detto SCARAMUCCIA
10-2	<b>GIALLO CLUB</b>

Biblioteca Centro Studi TST  
FONDO RIZZI - TRABUCCO

**RENZO RICCI**

*presenta*

**il valzer  
del toreador**

DI JEAN ANOUILH

**la morte civile**

DI PAOLO GIACOMETTI

*con*

**EVA MAGNI**

**OTELLO TOSO - EDOARDO TONIOLO - IRENE ALOISI**

**LUCIANO ZUCCOLINI - ANGELA CARDILE - ANTONIO VENTURI**

**ZUMA SPINELLI - TITTI TOMAINO - ALICE DIKOVIC**

*e la partecipazione di*

**ELSA MERLINI**

*Regia di Sandro Bolchi*

*Per "Il valzer del Toreador" scena di MAURIZIO MONTEVERDI, realizzata da L. Broggi;  
musiche di FIORENZO CARPI; costumi di ANNAMARIA; costruzioni di PAOLO BASSI*

*Per "La morte civile" scene di LUDOVICO MURATORI, realizzate da  
Ovidio Gardenghi; costumi di ANNAMARIA; costruzioni di PAOLO BASSI*

*Direttore di palcoscenico DOMENICO IACOMINI - Direttore di scena ROBERTO LANZONI*

*Sarta MARIA ZINI - Rammentatore NINO VIANA*

*Amministratore DINO LELIO*

*Organizzazione*

**SALVATORE DE MARCO ■ RICCARDO RANCONI ■ CARLO ALBERTO CAPPELLI**



GENNAIO 1960

DIREZIONE-AMMINISTRAZIONE-PUBBLICITÀ: ILTE (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 ILTE. 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:** IL SORRISO DI REMIGIO ERA DI SPERANZA \* **Commedia:** L'AMLETO DI STEPNEY GREEN, tre atti e due quadri di Bernard Kops \* **Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione):** LUCIO RIDENTI, BERNARD KOPS, GIGI LUNARI, LEON FINI, ROGER QUILLOT, CARLO TRABUCCO, ENRICO BASSANO, ERNESTO GRASSI, GIORGIO GUAZZOTTI, VITO PANDOLFI, EDOARDO BRUNO \* **Copertina:** Antonio Bueno, dipinto ispirato al personaggio di Ava Segal in "L'Amleto di Stepney Green" \* **Fotografie di:** Trevisio, Publifoto, Fotoflash, Martinez, Cisventi, Gieffe, Invernizzi, Archivio Fotografico ILTE.

**IL SORRISO DI REMIGIO ERA DI SPERANZA**

Nel taccuino del fascicolo scorso abbiamo fatto cenno ad una dichiarazione di Remigio Paone alla Commissione di studio per la nuova legge sul teatro di prosa. Abbiamo involontariamente "svisato" il pensiero del nostro caro Remigio, dal momento che — ci scrive — ha voluto dire altra cosa. Siamo lieti della precisazione, prima per noi, poi per coloro che involontariamente possiamo aver indotto in errore nei riguardi di Paone. Scrive Remigio: "Lucio carissimo, tu mi fai dire, in taccuino, ciò che non era non solo nelle mie intenzioni, ma che sta proprio come contrario. Niente di male, se — nella confusione del momento — non hai ben capito, ma è bene rimettere a posto pensieri e parole. Io ho detto che a me sembra sia giunta l'ora che il teatro privato sia lasciato libero dallo Stato di fare ciò che vuole, così come accade a Parigi ed in ogni altra Nazione. Io credo che le sovvenzioni statali necessarie dal 1935 in poi, quando il regime fascista, imponendo determinate restrizioni, doveva pur alleviare il danno all'imprenditore privato in qualche modo, come le sovvenzioni necessarie nel 1945, all'indomani della guerra (quando tutto essendo distrutto o quasi, occorreva ricominciare a ricostruire e a dare ed avere fiducia) non sono più necessarie oggi.

"Oggi il teatro privato dovrebbe essere lasciato libero nella sua attività per quanto riguarda scelta di repertorio, organico di compagnia, giro di piazze ecc. E dovrebbe spremersi il cervello a cercare di mandare avanti la baracca e renderla magari attiva, così come un qualsiasi imprenditore industriale ha il diritto e il dovere di fare. Perché il teatro è un fatto economico oltreché artistico. Lo Stato dovrebbe limitarsi, per il teatro privato, alla soppressione delle tasse erariali, che peraltro risultano essere le più alte d'Europa. L'ho dimostrato, leggendo i dati ufficiali, durante il corso di quella seduta alla quale tu ti riferisci. E lo Stato dovrebbe infine concedere viaggi e trasporti gratuiti, perché essendo necessario ed utile mantenere viva la tradizione del teatro di giro in un Paese geograficamente formato da Domodossola a Siracusa, non è possibile per l'imprenditore privato svolgere un'attività girovaga se non almeno avendo, gratuite, le spese di trasporto (non per te ma per i profani che leggono, questo del teatro 'fisso' e del teatro 'mobile' rappresenta una delle caratteristiche peggiori del teatro italiano nei confronti di quello straniero).

"Se dunque tu hai notato 'un compiaciuto mio sorriso' che 'nascondeva i riposti pensieri delle palesi ragioni', questo sorriso non era che l'espressione di una speranza o di più speranze: restituire al teatro privato la sua funzione, le sue prerogative, i suoi diritti, i suoi doveri verso la collettività, e dare invece allo Stato il compito non di disinteressarsi del teatro di prosa, ma quello invece di occuparsene meglio e più che non faceva attualmente, attraverso l'istituzione di un Teatro Nazionale su due grandi sedi, Roma e Milano, di scuole accademie, biblioteche popolari, ecc. Le mie riserve sull'attuale configurazione dei Piccoli Teatri sono note nelle sue ragioni: deficienza di fondi e carenza di quadri e di leve artistiche, mi danno infatti la preoccupazione che, ancora una volta, la quantità andrebbe a discapito della qualità. Abbiamo noi, in parole povere, in Italia tanto denaro da spendere e tanti attori qualificati nei rispettivi ruoli, da poter alimentare degnamente, oggi, due Teatri Nazionali, sei o sette Piccoli Teatri o stabili che dir si voglia, più di una ventina di Compagnie di giro? "Ecco, Lucio mio, qual è il mio pensiero sull'argomento; pensiero che credo non errato, soprattutto a proposito di sovvenzioni, necessarie certo nel periodo degli anni 1935-1945, ma non più oggi. "Ti abbraccio con i più fraterni auguri per l'anno nuovo. Tuo Remigio".



# Addio ad Alberto Colantuoni

A Milano, il 26 novembre 1959, è morto Alberto Colantuoni, commediografo e giornalista. Era nato a Trieste nell'aprile del 1880.

Un uomo di teatro, se è veramente tale, cioè se è nato per creare personaggi, può avere — e li ha sempre — soddisfazioni artistiche che in altri campi della creazione non sono consentiti e, forse, non si possono nemmeno immaginare. Il nome di Alberto Colantuoni è legato al nostro ricordo da un episodio, che a ripensarlo ora ancora elettrizza e commuove: nel 1928, Renato Simoni tenne al Teatro Dal Verme di Milano una sua mirabile orazione dedicata ai Fanti d'Italia. Con le sue ultime parole, davanti ad un uditorio composto soprattutto di reduci delle varie associazioni, che stipavano la vastissima sala, Simoni, con le braccia tese in un gesto affettuoso che gli era abituale, rivolto al loggione, domandava chi mai potesse essere stato il grande rapsodo che aveva potuto scrivere: *Dietro il ponte c'è un cimitero, cimitero di noi soldati*; un fante, dal buio alveare di lassù, rispose forte: «L'è il Colantuoni». Tutti, ricordo esattamente, tutti, scattarono in piedi; Simoni annaspava alla ribalta come a cercare con le sue braccia Colantuoni che non poteva non essere presente. Ed appena si fece luce in sala, si videro dei fanti issare Colantuoni dalla platea sulla ribalta e buttarlo nelle braccia di Simoni. Rimasero così qualche istante, i due Uomini, i due Soldati, i due veneti. Non si può aggiungere altro per ricordare Colantuoni soldato, autore dei «Canti della trincea» e «Rosario della trincea», pioniere dell'Associazione del Fante, più volte decorato. E questo occupava la parte migliore del suo cuore; ma ebbe un altro grande amore, durato tutta la vita, e fu il teatro. In esso trovò la letizia e la pienezza del suo lavoro, ad esso si abbandonò — talvolta — anche fanciullescamente, con riviste e libretti vari, con estro e capriccio insieme, divertendosi per divertire. Ci riuscì sempre, quando deliberatamente volle farlo, ma fu anche di volta in volta, di opera in opera, profondo ed umano, pittoresco e plastico, paesano ed arguto, commosso e commovente per la gradazione e perfezione dei toni, sfiorando perfino la tragedia nel parossismo della comicità: *I fratelli Castiglioni*, ne sono esempio. *La sagra degli osei* è un inno, più che una favola rustica; *La passione di Cristo* ha alto respiro cristiano e trova il suo limite nella fedeltà dello spirito del testo evangelico. Ma le sue commedie sono molte. Colantuoni ha dato al teatro a piene mani e ne è stato ripagato qualche volta soltanto; se si fosse controllato avrebbe potuto essere un maestro: ha preferito restare tutta la vita quello splendido e generoso «hidalgo» di Cervantes cui somigliava non poco, soprattutto negli ultimi anni. Temperamento pugnace ed intransigente, amico se riteneva di esserne ripagato con eguale amore, di una fedeltà senza pari, entusiasta sempre, primo nella fatica, affettuoso con i comici, mai adulatore, pronto allo scatto, alla battuta, alla parola, con una dialettica incisiva, acuta, precisa. Ma soprattutto un Uomo col cuore in mano in ogni circostanza della vita; la sua generosità non ha mai avuto limiti; la sua onestà esemplare, la sua impeccabilità di forma, proverbiale. Lo abbiamo conosciuto da attore, ricordiamo alle prove la sua bella figura che, allora, somigliava al popolarissimo Guido da Verona; si era appena conclusa la prima guerra mondiale e Colantuoni ci sembrava il reduce per antonomasia tanto l'aveva tutta scritta sul volto e sul petto decorato. Avrebbe potuto incutere soggezione; invece invitava ed affratellava immediatamente. Gli intimi lo chiamavano Cola, che è abbreviazione del suo cognome, forse un po' lungo; da qualche anno, ad ogni nostro incontro forzatamente sempre più lungo, scherzava su quell'abbreviazione che forse non gli piaceva più, da quando gli toccava leggerlo ovunque, nella pubblicità di una bibita. Aveva ragione. Il mondo degli uomini di ottant'anni — diceva — ha facce così diverse, che i giovani al primo quarto non possono nemmeno sospettare. Addio, Alberto Colantuoni.

Lucio Bidenti



parla l'autore

## L'AMLETO DI STEPNEY GREEN



### LA RABBIA NON BASTA

■ *Mi ci sono voluti trent'anni per riuscire a scrivere la mia prima commedia in tre mesi. Per tanto tempo avevo dunque battuto la testa contro un muro? Fui meravigliato quando questo cedette. Meravigliato lo sono ancora e perciò provo difficoltà ad analizzare le mie intenzioni. Così mi gettai di colpo, senza alcuna idea preconcepita, se non quella di scrivere le mie idee. Per dieci anni avevo « buttato giù », come si dice, una quantità di roba, migliaia di parole che ho poi distrutto. Ed è questo il primo segreto di un autore: saper distruggere. Ho scartato per principio e quindi per sistema ogni « tirata » lunga o emozionante, ho separato i miei personaggi, dando, infine, forma alla caotica creazione. Il commediografo è nato proprio da questa abilità di riscrivere, permettendo cioè solo ai personaggi con carattere universale di emergere. Si tratta di una meta difficilmente raggiungibile, che richiede completa e assoluta dedizione, ed è anche il cammino che deve percorrere un giovane commediografo. Spero di essere su questa strada. Ora che ho già scritto tre commedie, penso che il mio metodo di lavoro può, forse, interessare coloro che sono come me alle prime esperienze. Nel primo abbozzo, disegno la storia e le persone che vi*

Anche Bernard Kops appartiene alla giovanile corrente inglese degli « arrabbiati » dei quali Osborne è considerato il capostipite. In questa rivista, dall'inizio di quel movimento, il nostro corrispondente da Londra, Gigi Lunari, si è occupato più volte della questione; in definitiva si è trattato di un aborto. Osborne, sfruttando il movimento, si è fatto un nome internazionale, ed appena ha avuto sentore di aver raggiunto la notorietà, ha subito ripiegato sulle idee « borghesi » che aveva baldanzosamente, ma non sinceramente, combattuto. Bernard Kops, che era della partita, sconfessa Osborne e rimette a posto i valori: con la stessa chiave di Osborne, invece di « arrabbiarsi », cioè schifarsi e distruggere il senso poetico della vita, la canta e la glorifica. La sua commedia, « L'Amleto di Stepney Green », questo sta a dimostrare. In tale suo scatto, Kops afferma testualmente: « Rivelare il cancro non basta, né la rabbia è una risposta. Può essere dimostrativa, come lo sono per il loro verso tanto Coward come Rattigan, ma non guarisce, cioè non risolve. Possiamo distruggere se abbiamo una nuova scala di valori per mettere in alto ciò che serve alla rinascita; ma per creare, occorre possedere la poesia, che è quanto dire ritornare nell'Eden ».

*prendono parte mi suggeriscono qualche soluzione nuova. In un secondo abbozzo, tento un dialogo tra poesia e humour. Poche righe su ogni personaggio debbono bastare per fissarlo in un determinato momento e in un certo luogo; così lo vedo nascere con sorpresa, a volte con delusione.*

*Qualcuno di essi si mette a danzare, altri irrompono prendendo posto alla mia macchina da scrivere. Di volta in volta, stupito o spaventato, divertito o contento, rido e mi commuovo nello stesso tempo. Se non sono chiari e la loro coscienza ha dimensione troppo breve, li uccido appena nati.*

*Come la gente in genere, i personaggi sono capaci di molte cose, di essere ipocriti e santi nello stesso momento, che lo sappiano o no. Io partecipo alle loro avventure e mi trovo così coinvolto nella loro vita. Nel primo atto presento gli uni agli altri, e qualche volta a se stessi; nel secondo, li lascio prendere da un problema o lascio che loro afferrino un problema; nel terzo, debbono concludere la loro esistenza: dire che cosa vogliono fare*



o morire. Un personaggio non può restare a mezz'aria; se ciò avviene sulla scena, la commedia cade. Con la terza stesura, spero di aver terminato la commedia; non resta che consegnare il copione all'impresario. Vivere la fase creativa di un'opera di teatro è il più bel momento della vita, è il microcosmo di ciò che noi conosciamo e sogniamo sulla terra. Il « copione », sottratto alla vita, diventa respiro degli attori, registi, musicisti, pittori; essi lo restituiscono al mondo. E' attraverso i più intensi pensieri che si arricchisce la vita. Ogni mia parola scritta può essere l'ultima. Non posso sforzarmi di dividerla in piccole parti. Non posso imbrogliare me stesso o gli altri; le mie opinioni (dico mie, per intendere quelle di ogni commediografo) devono essere vere, solide, uniche. Solo essendo « uniche » le nostre parole saranno ascoltate, e se hanno importanza saranno accettate. I nostri personaggi vengono dominati da un senso di certezza e di urgenza, non importa se attiva o passiva. Bisogna considerare anche il pubblico come personaggio della commedia: un osservatore continuo che agisce come coro silenzioso. Io sento di essere uno scrittore impegnato; senza questo impegno, privi di tale certezza, non si diventa commediografi. Si può anche imbrogliare una commedia per varie ragioni esterne, ma poi si rimane « l'autore di quella commedia ». Ogni altro tentativo mostrerà le pieghe che non si stenderanno mai più. Bisogna fuggire dall'apatia del « non possiamo cambiare le cose », dato che questo è il pericolo e la responsabilità. Dobbiamo lavorare e discutere, e se necessario, ricredersi di ciò che sembrava giusto ieri. Sono anche del parere che la polemica nuoce e distrae dal lavoro, ma dobbiamo mostrare, sulla scena, uomini e non fantocci, poiché la vita essenziale la vivono uomini veri, ed i fantocci, invece, solo quella marginale. Noi, cioè io stesso e i giovani autori come me, vogliamo esplorare i continenti dell'animo, dello spirito, della mente; distruggere barriere

erigendo cartelli di indicazione. Personalmente scrivo di cose che conosco e voglio far sapere, essendo un idealista senza abbandoni e senza illusioni, eccetto quella di descrivere l'umanità. Come ottimista, mi oppongo alle correnti distruttive e nichiliste che passano oggi per rappresentative. La « rabbia » va bene, ma non è tutto: è solo il primo passo per costruire un'emozione primitiva. Possiamo distruggere con la rabbia, e certamente molte cose vanno distrutte, ma per creare un dramma vivo ed un'utile vita, abbiamo bisogno di essere qualcosa di più che arrabbiati. Che qualcosa sia sbagliato, oggi, è fin troppo evidente, ma rivelare il cancro non basta. Osborne ha mostrato il male, ma non l'ha curato. La rabbia non è una risposta. Può essere dimostrativa, come lo sono per il loro verso tanto Coward come Rattigan, ma non guarisce, cioè non risolve. Possiamo distruggere, ma dobbiamo avere una nuova scala di valori se vogliamo mettere in atto ciò che serve alla rinascita. Ma per creare, occorre possedere la poesia, che è quanto dire ritornare nell'Eden. In Inghilterra abbiamo nuovi impresari e giovani attori; cominciamo ora ad avere anche autori nuovi. Mancano ancora la coordinazione e la comprensione dei problemi comuni: manca lo spirito di avventura, manca l'esperimento nel teatro. L'unità del vecchio teatro dovrà servire come esempio, perché rinnovare non vuole dire disgregare.

**Bernard Kops**

(TRADUZIONE DI MARIPIERA DE VECCHIS)

Questo scritto di Bernard Kops è stato ricavato dalla piccola rivista teatrale « Encore » che alcuni giovani pubblicano a Londra, non a scopo di lucro. Come sottotitolo è specificato: « una voce del teatro vitale ». Non si tratta di sola avanguardia in quanto si ritengono valide le varie correnti delle nuove linfe drammatiche inglesi. La rivista è di poche pagine, fatta con mezzi modesti, ma ha una intelligente collaborazione: coloro che vi scrivono, discutono e non piangono, cercano un equilibrio artistico, senza minacce e senza insulti né per i commediografi delle generazioni precedenti, né per lo Stato, né per gli autori che si prefiggono solo di divertire. Non sono ossessionati, cioè, dalla cultura. Da « Encore » sono usciti, prima di Bernard Kops, John Osborne, Peter Brook, Michel St. Denis, Edwin Morgan, Raymond Williams, ecc.



# PERCHÈ AMLETO?

Bernard Kops nacque nel 1926 da una famiglia operaia di razza ebraica a Stepney Green, un misero quartiere dell'estrema periferia londinese. Crebbe in povertà, studiò poco e male e per lo più da solo, cambiò una decina di mestieri, trascorse alcuni anni all'estero, scrivendo di tanto in tanto quel che gli capitava di vedere attorno a sé. Senza un soldo e con le tasche imbottite di poesie tornò alcuni anni or sono in Inghilterra, si stabilì a Stepney Green, si guardò ancora attentamente attorno e scrisse *The Hamlet of Stepney Green*, con il quale vinse cinquecento sterline ad un concorso indetto dall'Arts Council e trovò — a quanto sembra — la sua vera strada. Poco altro si conosce di lui: una sua seconda commedia — *Il sogno di Peter Mann* — è stata rappresentata al Bristol Old Vic durante la stagione scorsa, ma non è ancora stata vista a Londra. Bernard Kops occupa inoltre un ruolo un tempo assai importante e molto diffuso nel mondo del teatro, ma oggi del tutto scomparso dall'uso: è «Resident Dramatist» (o autore stabile) dell'Old Vic di Bristol; l'unico autore stabile — credo — sulla faccia della terra.

Detto questo dell'autore, e poichè la sua opera segna questo breve cenno, il lettore voglia seguirci nelle intenzioni di Amleto di Stepney Green. Un giovanotto di nome Davide, che non prova nessuna particolare attrattiva nel paterno commercio delle aringhe, sogna invece di diventare un canzonettista. Alla fine del primo atto il padre muore, dopo aver mormorato negli ultimi istanti che l'intera sua vita è stata avvelenata dalla noiosa e bisbetica consorte; Davide prende molto alla lettera l'affermazione e rumina pensieri di vendetta, e quando la madre prende la decisione di risposarsi con un vecchio amico di famiglia, chiede al padre — doverosamente riapparso in funzione di spettro — un veleno per vendicarsi dei fedifraghi. Ma lo spettro paterno appartiene ad un mondo assai più grande di Stepney Green, e quindi vede le cose con occhio diverso da quello con cui le vedeva in vita; è uno spettro accomodante, che comprende ora come la sua vita coniugale non sia stata poi nè migliore nè peggiore di tante altre. Ora comprende come la solitudine possa pesare alla propria vedova, ora si rende ragione di molte altre cose ancora, che in vita gli erano sembrate arbitrii, vessazioni, ingiustizie. Ed al figlio che gli chiede il veleno dà invece un filtro d'amore, e tutto si chiude in gloria e senz'ombra di funerale, mentre anche Davide s'accorge finalmente della dolce fanciulla che lo amava in silenzio e rinuncia ai suoi propositi di vendetta affermando di aver cambiato idea « a proposito di moltissime cose ».

È stato necessario riassumere in breve la trama per poter porre come il lettore farà la domanda: perchè « Amleto »? Che cos'hanno in comune questo « Principe delle aringhe », come egli stesso si definisce, ed il principe di Danimarca? La prefazione all'edizione inglese ammette che



il legame è piuttosto tenue, ma si cava agilmente d'impaccio, avvertendo il lettore che l'analogia è più nell'autore che nel personaggio, con il che peraltro il passo avanti è poca cosa e il problema rimane tutto da risolvere. A mio avviso, se il titolo fosse stato diverso e se mancassero nel testo quei due o tre riferimenti anche troppo palesi, forse a nessun lettore sarebbe balzata in mente l'idea di una qualche analogia tra il Davide di Bernard Kops e l'Amleto di Shakespeare. Ma il titolo è quello che è, ed i riferimenti ci sono: la critica teatrale deve farsi risolutrice d'anagrammi.

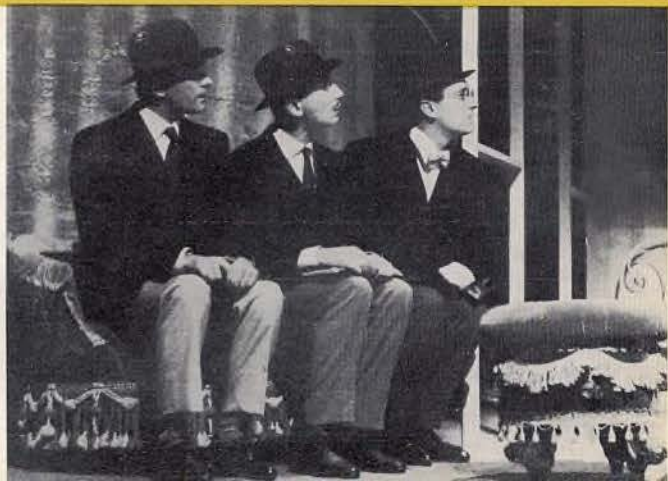
Qualche vaga analogia — superficialissima, esteriorissima — è indubbiamente presente nella trama: la morte del padre, i propositi di vendetta, le nozze della vedova con l'amico di famiglia se non proprio con il cognato. Poi — improvvisamente — la svolta di cui s'è detto nella trama: in luogo del veleno il filtro d'amore, al posto dei funerali un paio di matrimoni. Che cosa significa questa diversa conclusione? Un'ipotesi potrebbe essere quella di un elogio del buon senso: quel bonario spettro paterno, lungimirante e comprensivo, ha certo troppo buon senso per imputarsi in propositi di vendetta e dimostra d'essere molto più accomodante e trattabile dello Spettro di Shakespeare; ed anche Davide agisce con molto buon senso quando smette di inseguir farfalle ed insegue invece la bella Ava, che oltre tutto è ben contenta di farsi raggiungere. Una possibile obiezione a questa ipotesi è che se il buon senso trionfa alla fine, manca però del tutto al principio, poichè Davide è un visionario che prende lucciole per lanterne, basa tutti i suoi sospetti su un equivoco, e reagisce alle seconde nozze della madre con un'intensità che sarebbe stata giustificata solo in presenza di quell'incestuoso pasticcio di cui si parla nell'illustre modello shakespeariano. In questo caso, non che essere l'elogio del buon senso, *L'Amleto di Stepney Green* è una satira della faciloneria con cui si costruisce una cosa, e poi la si disfa e si passa ad altro: un Amleto che fraintende una parola, medita tutta la sua brava vendetta, s'accorge alla fine che eran tutte fantasie, conclude che è meglio innamorarsi e stare allegri. La satira sarebbe veramente feroce; ma si pensi a quell'ideale odierno di maschia bellezza che è Superman Nembo Kid, a quella sua faccia più larga alle mascelle che alle tempie, poi lo si paragoni ad una qualche statua che riproduca l'ideale bellezza maschile dell'epoca elisabettiana, e si vedrà che il nostro tempo si merita lo sbrigativo Amleto della satira di Bernard Kops: se Enrico V — per prendere una figura shakespeariana — diventa appunto Superman Nembo Kid, perchè Amleto non può identificarsi in Davide Levy di Stepney Green?

La soluzione dell'anagramma potrebbe dunque essere questa. L'abbiamo cercata, poichè il titolo della commedia ce lo imponeva; ma nulla ci può vietare — esaurito quel dovere — di dire al lettore che *The Hamlet of Stepney Green*, amletica o no, è una commedia bella e divertente, senza peraltro dar troppa corda alla tendenza — che Bernard Kops sembra voler manifestare — di proporre problemi. Si leggano in proposito le sue stesse parole.





Sopra: Marisa Fabbri, Itala Martini, Pier Paolo Porta; a sinistra: Vincenzo De Toma e Marisa Fabbri; sotto: Marcello Bertini, Ugo Salvadori, Riccardo Mantani.











Marisa Fabbri, nella parte di Bessie, in *L'Amleto di Stepney Green*. E' stata particolarmente lodata per la sua interpretazione, che Eligio Possenti ha trovato «notevole per lo spirito umoristico e per il garbo gaiamente caricaturale dato al personaggio».



# L'AMLETO DI STEPNEY GREEN

commedia con canzoni in tre atti e due quadri di

*Bernard Kops*

RAPPRESENTATA AL TEATRO DEL CONVEGNO DI MILANO IL 12 DICEMBRE 1959

**LE PERSONE**

Sam Levy, venditore di aringhe  
Bessie, sua moglie  
David, suo figlio  
Solly Segal, pensionato  
Ava Segal, bella ragazza  
Signor Stone, sempliciotto  
Signora Stone, sua moglie  
White, assicuratore  
Black, commerciante in lapidi  
Green, commerciante in lapidi

**GLI INTERPRETI**

RAFFAELE GIANGRANDE  
MARISA FABBRI  
GLAUCO ONORATO  
VINCENZO DE TOMA  
PAOLA BOCCARDO  
PIER PAOLO PORTA  
ITALA MARTINI  
RICCARDO MANTANI  
MARCELO BERTINI  
UGO SALVADORI

**tempo presente**

*regia di Enzo Ferrieri*

SCENE DI LUCA SABATELLI ★ MUSICHE DI ALBERTO CONSIGLIO SU TESTI POPOLARI DI BERNARD KOPS

Marisa Fabbri - Glauco Onorato.





## ATTO PRIMO

(L'azione si svolge in casa dei Levy e nelle sue immediate vicinanze, a Stepney Green, nell'Est End di Londra. Epoca attuale. La scena, che non muta durante tutta la commedia, presenta il palcoscenico diviso in due settori: da un lato, il soggiorno dei Levy ed un'altra piccola stanza adiacente. Il soggiorno è arredato secondo il gusto corrente — e, almeno in apparenza, non del tutto scadente — di una famiglia ebrea di piccoli commercianti: i mobili sono poco numerosi e senza pretese. Nella stanzetta attigua, non vi sono che un pianoforte e tre seggiolini; una tenda verso il proscenio nasconderà al pubblico i suonatori ogni volta che l'azione lo richieda. Dall'altro lato, il giardinetto dei Levy. Molti fiori, ma più in là, oltre uno steccato con un cancello che porta fuori scena, un vasto terreno ancora tutto in disordine dopo i bombardamenti. L'insieme dà un'impressione di oasi, tanto più che i colori vi saranno accesi, come se Van Gogh e Chagall avessero collaborato a questo lato della scenografia. All'alzarsi del sipario la scena è vuota. E' un afoso pomeriggio di luglio. Poco lontano, si sentono grida e canti di bambini).

BAMBINI (fuori scena) —

Sulla collina c'è una signora  
però il suo nome non so qual è;  
vuole oro e argento, argento e oro  
e un bel giovane tutto per sé.

(Un pallone rotola al di qua dello steccato; rincorrendolo, i bambini irrompono in scena, e lo cercano per tutto il giardino, frugando tra i fiori, e riprendono a cantare).

Sulla collina c'è una signora...

AVA — Via, via, andate a comperarvi il gelato; questo non è un giardino pubblico: il signor Levy non si sente bene. (I bambini corrono via, sempre cantando).

BAMBINI — «... vuole oro e argento, argento e oro e un bel giovane tutto per sé». (Finché scompaiono).

AVA — Beata lei se lo trova! (Si siede e si mette a sfogliare una rivista femminile).

BESSIE (fuori scena) — Ho detto di no! No, no e no.

SAM (fuori scena) — E io ti dico di sì. Sì e sì. Ho lavorato all'aria aperta tutta la vita, e — gridassi pure da levarti il fiato — all'aria aperta voglio morire... Avanti, venga lei, signor Segal: mi porti in giardino.

BESSIE (fuori scena) — Benissimo. Fa' come vuoi. Ma sarà la tua morte!

SAM (fuori scena) — Questo lo dici tu. (Segal, un ometto vestito di bianco immacolato e con un sigaro tra le labbra, esce sospingendo a fatica un letto verso il giardino. Immediatamente, Ava si alza e corre ad aiutare suo padre. Dopo qualche armeggio, i due riescono a sistemare il letto al centro del giardino).

SEGAL — Va bene, qui, Sam? O vuole che lo portiamo in qualche altro posto? (Dal fondo del letto compare un vecchio in pigiama, piuttosto male in salute, che si leva a sedere, guardandosi attorno. E' Sam).

SAM — Oh, sì, va benissimo. Proprio quel che volevo. Grazie tanto signor Segal. Che bella giornata! E che bella figliola, signor Segal! Sì, sì, può essere fiero, glielo dico io. Ma, senti un po', Ava: com'è che sei tornata a casa? Non ti trovavi bene a Israele?

AVA — Non è che mi trovassi male; ma mi sentivo sola. Vede, là è tutto diverso. No, non riuscirei mai a stabilirmi laggiù. Mi sento di qui, io: e dopotutto, è già qualcosa averlo capito.

SAM — Però, non mi pare che tu abbia fatto male, anzi... Sai, avevo detto a David che ci venisse anche lui, a Israele; ma non ne ha voluto sapere.

AVA — David! Avrei una voglia di stargli un po' insieme! Com'è adesso, signor Levy?

SEGAL — Figurati! La meraviglia delle meraviglie! Non per offenderla, Sam, tanto penso che anche lei sia d'accordo, ma (ad Ava) se vuoi proprio sapere, te lo dico io cos'è: un buono a nulla!

SAM — No, signor Segal, non siamo affatto d'accordo. Certo, non ha ancora trovato la sua strada. Ma la troverà, oh, se la troverà: dopotutto, è un bravo ragazzo.

SEGAL — Già: solo che la sta cercando da quindici anni, la sua strada. Ormai, mi pare che sarebbe ora che si decidesse a far qualcosa. Però, Sam, sa quel che le dico? la colpa è anche sua: se lei fosse un po' più severo...

AVA — Ma se è un ragazzo così in gamba! E poi ha una voce meravigliosa. Andrà lontano, ve lo dico io.

SEGAL — Sì, e più lontano andrà, tanto meglio. La voce! la voce! Cosa vuol che le dica, Sam, questa qui mi fa una testa così a forza di parlarne. Sì, non le nascondo che non lo avrei visto di malocchio il suo David per la mia bambina: ma naturalmente se avesse avuto un buon posto, con un avvenire. Ma un canterino! No, Ava, toglietelo dalla testa, certe pazzie io non le voglio neanche sentire.

SAM — Ma tu, Ava, ci credi sul serio che valga



qualcosa, vero, mio figlio? Perché, vedi, forse lo potresti aiutare. Sì, aiutalo tu a metter giudizio; convincilo a buttar via tutte quelle sue idee strampalate. Ma, dimmi un po': tu, a lui, gli vai a genio?

AVA — Andargli a genio? Io? Ma se non mi guarda neppure! Macché guardarmi, neanche si accorge che sono al mondo! L'altro giorno, per esempio, gli sono passata proprio sotto il naso, a Break Lane, e gli ho gridato: «Ciao, David!»: beh! cosa crede? lui ha continuato a guardar per aria, e neanche si è preso il disturbo di voltare gli occhi dalla mia parte. Lo domando a lei, signor Levy: che debbo fare?

SAM — Cosa vuoi che ti dica, figliola, qualche volta neanche io lo capisco. Tu sai quanta voglia ha di arrivare. Ebbene, l'altro giorno gli dico: «Senti, David, se vuoi mi metto dalla tua parte, e ti mando a una scuola di musica, dove ti insegnino le note e tutto il resto». Vuoi crederlo? Ha rifiutato.

AVA — E pensare che ha una così bella voce! E dei modi così simpatici!

SAM — Sì, se lui ha una bella voce, io sono Gregory Peck!

AVA — Ha una bellissima voce, vi dico. E farà molta strada. Ma dov'è David?

SAM — Cosa vuoi che ne sappia? Quello va, viene, e non dice nulla a nessuno.

SEGAL — E basta con questo David! Lo vede, Sam, Ava non mi lascia in pace un momento: sempre David, David, David. Ma mi domando io cos'ha quel ragazzo di diverso dagli altri?!

SAM — Mah, a quanto si dice, sembra che abbia una bellissima voce. E quand'è così, signor Segal, cosa possiamo farci lei e io?

AVA — Oh, ci risiamo! Dàgli alla gioventù moderna! Beh, ciao, papà; (lo bacia) ho promesso a Miriam che sarei passata da lei nel pomeriggio. Non far tardi. Arrivederci, signor Levy, e tanti auguri. (Gli dà la mano) Arrivederci.

SAM — Che cara ragazza! Sa, signor Segal: per anni e anni ho cercato di figurarmi come sarebbe stato questo giorno. Già. Stavo lì a pensare cosa avrei provato quando fossi per morire, se ci sarebbe stata la nebbia o il sole, e se avrei avuto paura. E' buffo, per anni e anni me la prendevo col destino perché non mi avrebbe permesso di morire nel mio letto. Pensavo che sarebbe stata una bomba A o una bomba H o una bomba Z, o un gas o qualche altra diavoleria buttata giù da un aereo, e invece ecco che me ne sto andando all'al-

tro mondo qui, in un bel giorno d'estate, nella pace del mio giardino. E pensare che non ho mai voluto andare in pensione, e non ho mai spinto il naso fuori da queste quattro strade!

SEGAL — Sì, sì, capisco. Lei conosceva il signor Miller, vero? si preoccupava della situazione politica, poveretto. Così, l'altro giorno, imprudentemente attraversa la strada immerso nel suo giornale, quando arriva una macchina, e addio: morto sul colpo.

SAM — Sì, mi pare di averlo conosciuto. (I bambini tornano ad abbracciarsi al di là dello steccato e riprendono a cantare).

BAMBINI (fuori scena, cantando) —

Nerone, quel simpaticone,  
si strizzò la testa  
nel premilimone.

SEGAL — Ora ci penso io a farli smettere; dovrebbero vergognarsi, dovrebbero! Eccoli qui, i ragazzi moderni... (Sta per lanciarsi a rincorrerli, quando Sam lo afferra per la manica).

SAM — No, no, signor Segal, li lasci cantare, li lasci cantare. Che cantino tutti, tutti! E' la musica che muove il mondo. Guai interrompere il canto di un bambino, signor Segal. E' lei che dovrebbe vergognarsi, alla sua età. E pensare che domani io darei qualunque cosa per udire il più piccolo suono della più debole voce...

SEGAL — Non ci capisco niente, Sam. Non potrebbe parlare più chiaro?

SAM — E va bene, signor Segal, allora le dirò che io non ci sarò più domani, e che per quanto lo volessi non avrò nulla da dare in cambio di un qualsiasi piccolo suono. E' tutto finito, signor Segal. Vede: la vita mi sfuggiva tra le dita, e proprio ciò che sfuggiva era la vita...

SEGAL — Ah, sì, certo... Ma se crede che abbia capito...

SAM — Perché la vita non è un tempo o un luogo qualsiasi: è qui, adesso. E se ne è andata. Io sono venuto al mondo a Odessa, sessantacinque anni fa, e oggi me ne sto morendo a Stepney Green. Ha capito, finalmente?

SEGAL — Che sciocchezze. Cosa sono questi discorsi? altro che morire! sono tutte stupide fissazioni. Se io fossi morto ogni volta che mi venivano di questi pensieri, a quest'ora avrei avuto dieci o dodici funerali. Basta, signor Levy, smettiamola con queste sciocchezze.

SAM — Eppure, mi dispiace, ma è proprio così. Sì, gliel'assicuro, stavolta è qualcosa di più che un



semplice raffreddore. Eh, non le nascondo che anch'io ho avuto paura, qualche giorno fa, quando l'ho capito. Sì, mi sono venuti i sudori freddi e non ho chiuso occhio tutta la notte, solo perché avevo scoperto questa semplicissima verità: che ero vecchio, signor Segal, e che giorno per giorno sarei diventato sempre più vecchio, e sarei andato più avanti, sempre più avanti verso quella splendida e assurda meta che è il nulla.

SEGAL — Ma lo sa che ha una bella fantasia! Eh, sì, è sempre stato il suo difetto. Adesso capisco da chi ha preso David...

SAM — Oh, no, se è per questo ha preso dal fratello di mio nonno, almeno se è vero quel che si racconta. Si era messo in cattiva compagnia, Manny Levy, ma aveva un cuor d'oro. E quando fuggì con un'attrice, se ne fecero delle chiacchiere! (*Tace per un attimo*) Sa cosa le dico, signor Segal? Mi accorgo spesso di non aver mai vissuto. Per tutta la vita non ho fatto che dormire! Morto, morto sono stato, per tutta la vita! La mia morte fisica servirà a dimostrare, per l'eternità, che non c'è mai stato nessun Samuele Levy venditore di aringhe affumicate a Wentworth Street, qualunque cosa lei possa leggere nel «Corriere degli Ebrei» la settimana ventura. «Lascia la moglie e due figli...» Metteranno insieme un paio di versi, e poi verrà qualcuno per convincere mia moglie a comperare una lapide.

SEGAL — Ma Sam, cosa le salta in mente? non le posso sentire queste storie.

SAM — Fossero storie; ma è la sola verità accertata. Su, su, si faccia coraggio. Dopotutto, non è stata una brutta vita. Piuttosto, mi dica: come se la sono cavata da soli, i ragazzi, al mercato? le hanno chiesto di me?

SEGAL — Oh sì. Mosè Newman mi ha raccomandato di rinfrescarle la memoria a proposito di quei trenta scellini...

SAM — Ah sì: me li ha prestati per i polli. Per favore, lo dica lei a Bessie che non si dimentichi di nulla. Ringraziando Iddio, sono assicurato, e domani le poveranno addosso duecentocinquanta sterline!

SEGAL — Macché sterline e sterline! sua moglie non ha affatto bisogno di quel genere di denaro! e poi, se lei muore, che importanza ha tutto il resto? Ma cosa sto qui a darle retta: se la sogna lei questa faccenda di dover morire!

SAM — Io? ma se tutti dobbiamo morire! Non occorre essere dei grandi profeti per saperlo. Basta. Quel che mi dà pensiero sono le aringhe. Bisogna

assolutamente che parli a David e gli faccia mettere le cose a posto. Ma sì, una volta per sempre, dovrà metter da parte quelle sue idee luminose: dopotutto, non è più un ragazzo.

SEGAL — Perché non prova a riposare un pochino, Sam? si metta quieto, e cerchi di dormire.

SAM (*rizzandosi a sedere sul letto e sporgendosi tutto in avanti*) — Mettermi quieto? dormire? mi faccia il piacere! Ma mi ascolti bene, signor Segal: io ho davanti a me tutto il tempo che voglio per restar quieto. Si fumano sigari, eh? Ma si può sapere come fa, brutto avaraccio, a permettersi di questi lussi con la sua miserabile pensione di vecchiaia?

SEGAL — E' questione... Sì, se non avessi mio figlio a New York... E' lui che me li manda. E mi manda anche cinquanta dollari al mese. Eh sì, è proprio un bravo ragazzo. Gli ho parlato al telefono, due mesi fa: ha tutto l'accento di uno yankee. Ha sposato una ragazza, laggiù.

SAM — E cosa deve sposare, un ragazzo? Beh, come se la cava a New York?

SEGAL — Viaggia. E' negli affari. (*Sam annuisce*) Sì, posso ben dirlo, ho due ragazzi d'oro. Anche Ava, per esempio: quando è morta sua madre, è corsa qui da Israele per non lasciarmi solo e per mandare avanti la casa.

SAM — I figli! Per carità, non mi parli di figli. Ci si sprema tutta la vita per tirarli su e dargli una buona istruzione, e cosa ne vien fuori? David è uno scombinato che ti afferma tranquillamente che due e due fanno cinque, e Lottie prende la tessera comunista. Beh, per la tessera passi. Ma per aggiungere onta al disonore, ti pianta lì e se ne va con un «fusto», come dicono loro e... Non mi parli di figli.

SEGAL — Via, David non è poi così cattivo.

SAM — Non lo era una volta, prima di andarsene all'Ovest quando compì i diciassette anni. Ma appena gli spuntarono i foruncoli, ecco che se ne va, e fa una pazzia dietro l'altra: cambia lavoro una volta il mese, finché da un paio d'anni si è messo a piagnucolar canzonette, e quando non le piagnucola lui sta appiccicato al grammofono ad ascoltare quelle che piagnucolano gli altri. A me piacerebbe che mettesse il naso fuori, qualche volta: macché! Adesso, poi, ne ha inventata un'altra: se ne sta lì a ciondolare in casa tutte le sere con aria imbambolata, e sospira. Domando io come andrà a finire. Avanti, pezzo d'avarico, me lo vuol dare questo sigaro? (*Alla espressione indignata di Segal, Sam si slancia fuori del letto e raggiunge Segal,*



che gli porge gravemente il sigaro e glielo accende. Soddisfatto, Sam si mette a camminare su e giù, tirando ampie boccate. Dopo qualche istante, ecco David entrare volteggiando, vestito con un abito di buon taglio).

DAVID — Non hanno scelta i poveri,  
 si dice, e il detto è vero,  
 ma tu, sia ricco o povero,  
 finirai al cimitero.

(Segal cerca di riaccompagnare Sam al suo letto, ma questi non vuol saperne e continua a camminare su e giù, contemplando una immaginaria bancarella di frutta e di spezie. Non visto, David li segue, cantando).

Trote d'argento dormono - in silenzio ammucciate  
 sotto gli scogli lucidi - le rocce levigate.

Dormono i morti, dormono - soli nell'ombra nera,  
 a passeggiar non escono - nei viali in primavera.

SEGAL e SAM (cantando insieme) —

Non hanno scelta i poveri  
 l'ha proclamato il boia.  
 La grazia implori? E' inutile:  
 bisogna che tu muoia.

DAVID (cantando) —

Per loro non profumano - i fiori del giardino,  
 il giglio ed il garofano - la rosa e il gelsomino;  
 dormono i morti, dormono - nel buio indisturbato  
 non vanno a far le compere - tra i banchi del mercato.

SEGAL e SAM (cantando insieme) —

Non hanno scelta i poveri:  
 che vuoi? Così va il mondo.  
 Perché t'affanni, dunque?  
 Presto cadrai nel fondo.

DAVID (cantando) —

Comprare essi non possono - il buon pane odoroso,  
 l'insalatina tenera - il vino saporoso;  
 dormono i morti, dormono - più non danno il soldino  
 al povero che, all'angolo, - suona sull'organino.

SEGAL e SAM (cantando insieme) —

Non hanno scelta i poveri:  
 uno solo è il destino;  
 i buoni come i reprob  
 son merce del becchino.

(Si fermano, e rimangono abbracciati, ansanti e lieti. David arretra verso il fondo della scena).

SAM — Sì, signor Segal, al mercato c'è una quantità di ciliege, belle rosse e mature, grappoli di ribes e d'uva spina che sembrano lanternine cinesi; e uva, fichi, olive, datterì, meloni, limoni. Non so cosa darei per essere là in mezzo.

SEGAL — Perché? Le piace tanto la frutta?

SAM (durante tutto il suo discorso, si sente la musica. Anche Sam in quel punto accenna a cantare, ma solo per un attimo. Parla assai lentamente) — Ma no, signor Segal, non dica sciocchezze! No, non è la frutta che rimpiango, ma il mondo. Sì, vedere altri posti e conoscere altra gente. Dopotutto, cos'è la vita se non un vedere paesi e conoscere gente, sempre nuova gente e nuovi paesi? Vede, signor Segal, a lavorare al mercato si diventa curiosi. Tutte quelle etichette colorate incollate alle casse... Si pensa agli uomini che hanno riempito quelle casse, alle ragazze che hanno incollato quelle etichette, al sole che batte sulle banchine, alla nave piena di uomini sudati che si culla dolcemente sulle onde dorate... Ma è sempre troppo tardi per le vacanze sognate, e si rimarrà lì inchiodati al mercato per tutta la vita...

SEGAL — Ecco qual è il suo guaio, Sam: tutta questa fantasia.

SAM — I poveri non hanno scelta, signor Segal; si figuri che sono venuto via su una nave carica di cipolle e diretta a Tilbury quando non avevo ancora quindici anni. Tutto quel che ricordo sono casse e casse di cipolle, con sopra le etichette « Made in Russia ». Sì, anch'io ero « made in Russia », e sono sbarcato a Tilbury, poi sono venuto quaggiù e qui son sempre rimasto.

SEGAL e SAM (cantando insieme) —

Non hanno scelta i poveri  
 si dice, e a dir non s'erra:  
 il passaporto è inutile  
 per andar sottoterra.

(L'atmosfera è cambiata, e Sam ritorna ad essere il vecchio stanco e malato).

SAM — Per favore, signor Segal, mi aiuti a ritornare a letto. (Segal lo rimette a letto. Nel frattempo entra David: le sue parole sono lentissime; quasi le soppesasse) Dove sei stato tutto il giorno, David caro?

DAVID — Alla Galleria d'Arte Whitechapel e alla Biblioteca Pubblica, ammesso che si possono chiamare così, dato che alla Galleria d'Arte c'è tutto fuorché arte, e alla Biblioteca Pubblica, c'è tutto fuorché pubblico; a meno che non si voglia tener conto di quei due o tre poveri disgraziati che si fermano a leggiucchiare i giornali nelle rastrelliere. SEGAL (gli si avvicina e gli mormora qualcosa all'orecchio) — Ascoltami, David, una volta tanto cerca di essere un bravo ragazzo: tuo padre sta per morire.

DAVID — Tutti in ogni momento stiamo per morire. SAM — Cos'ha da parlare all'orecchio di mio figlio, signor Segal? Non sa che non è educazione?



DAVID — E poi, mi sembra che stia benissimo.

SAM — Signor Segal, per favore, mi lasci un momento solo con mio figlio: devo dirgli qualcosa. SEGAL (*va a guardare al di là dello steccato, e grida ai bambini che hanno ricominciato a fare un po' di chiasso*) — Basta! Andatevene, fate il favore! Andate a giocare da qualche altra parte, noiosi! (*Li rincorre minaccioso, ed esce di scena*).

BAMBINI (*fuori scena*) —

Mister Segal, quant'è bello  
con quel naso a becco d'uccello,  
con quegli occhi da pesce cotto,  
con quei denti da lupacchiotto...

(*Le voci si allontanano, affievolendosi. David cammina in su e giù: dal movimento eccessivo delle braccia si intuisce quanto sia nervoso*).

SAM — Vieni un po' qui, David, stammi a sentire. Vedi, per tutti questi anni avrei desiderato che tu lavorassi con me al mercato. Poi mi son detto: « Non preoccuparti, Sam, forse ha ragione lui, e ha in mente qualcosa di meglio ». Ma adesso, ragazzo mio, dimmi un po': cos'hai intenzione di fare? non puoi stare tutta la vita come un uccello sul ramo! avrai da pensare a tua madre, fra poco.

DAVID — A mia madre? e in che modo?

SAM — Lavorerai.

DAVID — Oh, bella, e perché dovrei lavorare, quando sono nel pieno delle forze e della salute! Se il solo pensiero di dover star lì tutta la vita a contemplarmi le teste delle aringhe che aspettano di essere mangiate, e quelle della gente che aspetta di mangiarcele, mi dà il voltastomaco!

SAM — Perché, cosa credi che contemolino di molto più bello i tuoi amici cantanti? Finiscila di sognare, David, e mettiti a lavorare.

DAVID (*volteggiando*) — Voglio diventare un cantante - voglio diventare un re - per essere ammirato - per essere idolatrato - voglio che la gente si dia di gomito - vedendomi passare - e dica: « Guarda, è David Levy, il cantante più famoso, il più travolgente che sia mai esistito » - Voglio sentire la mia voce echeggiare nei negozi di dischi - mentre sfreccio con la mia Jaguar - voglio aprire la radio - e sentire continuamente, continuamente - i dischi con la mia voce...

SAM — Ma perché, David? Cosa te ne fai di queste stupidaggini? Dove sei andato a pescarle, queste pazzie?

DAVID — Mi sento così buono quando canto una canzone!

SAM — Ma come te lo devo dire che sto per morire! E chi penserà a te, dopo?

DAVID — Oh, non preoccuparti per me. Per me andrà benissimo, vedrai. E smettiti di dir sempre che stai per morire. Del resto, qualunque cosa accada, io non me la sento di ammuffire tutta la vita dietro una bancarella all'angolo della strada. Non voglio, non...

SAM — Basta con le sciocchezze, David. Hai ventidue anni, ormai, e sei senza un mestiere. Non fai che sbatterti da un posto all'altro... Basta, David: bisogna finirla una volta per sempre con tutto questo, perché io sto per morire, capisci, sto per morire, e non posso andarmene con questa angoscia.

DAVID — Ma io non ne posso più di questo letargo! tutto ciò che accade è sempre per gli altri, nei giornali. Ah, se avessi un po' di fortuna e mi prendessero alla televisione, li sveglierei tutti, te lo dico io... Rimarrebbero a bocca aperta, li sbalordirei... Farei ciò che di meglio possano aver mai veduto... voglio far felice la gente, io... Voglio che mi ascoltino... Che mi adorino...

SAM — E poi dicono che sono io che farnetico... Ma cos'è che vuoi? dimmelo! dimmelo, da uomo a uomo... Senti, io ti ho detto chiaro com'è la vita, non è vero? Ebbene, anche tu, in cambio, mi devi qualcosa... Dopotutto, sono io che ti ho messo al mondo..

DAVID — Tu mi hai messo al mondo, e va bene. Dunque, se sono così è merito o colpa tua. Perché non ne sei orgoglioso? Oh, lo so che sei piuttosto giù di morale per causa mia... Ma insomma, che cosa vuoi da me? dimmelo chiaro, una volta per sempre.

SAM — Che tu metta i piedi per terra... che incominci a lavorare... che sposi una brava ragazza...

DAVID — Già: per mettere al mondo dei figli scombinati come me. Neanche la tua vita è stata troppo brillante, e perciò tu non puoi volere veramente che io finisca, come te, dietro una bancarella di aringhe... andiamo, sii sincero...

SAM — Certo, per te dovrà essere meglio.. sarai un grande uomo di affari, e tutti ti prenderanno per un signore.

DAVID — Allora, lo ammetti che non vorresti che io avessi una vita come la tua! (*Sam non sa cosa rispondere*) Non ti è andata troppo bene, vero? e così non desideri che anche tuo figlio sia un fallito... (*Sam non sa cosa rispondere*) Avanti, non è così? dimmelo... Non sai cosa rispondere, vero? Quando canto mi sento al sicuro... e con il canto conquisterò il mondo. Quando canto mi sento libero.

SAM — David... tutte queste sciocchezze dovranno pur finire...

DAVID — Sttt... sttt... ricordati che stai per morire...



e poi ne abbiamo parlato anche troppo. Beh, adesso devo andare: ho da fare degli esercizi davanti allo specchio. Ci vediamo fra poco.

SAM — Chissà! (*David esce, seguito dalla risata ironica di suo padre. Poco dopo entrano in scena Ava dal giardino e Bessie dalla casa.*)

BESSIE — Sam, Sam, cosa succede? Gli hai fatto un'altra volta la predica? David è tutto agitato. (*Ha i capelli di un biondo artificiale: è evidente che cerca di dimostrare dieci anni di meno a forza di cosmetici.*)

SAM — Bessie, per favore, credimi. Ti dico che sto molto male, credimi.

BESSIE — Ma come vuoi che ti possa credere! Se, a sentir te, sei stato per morire anche l'anno scorso, e anche due anni fa, e anche tre anni fa! Di' un po', me lo spieghi perché, ogni volta che viene luglio, tu ti ammali con la regolarità di un orologio? Già: quando la gente per bene comincia a pensare alla villeggiatura, quello si ammala. Ma perché, poi? Non sarebbe più semplice che me lo dicessi chiaro e tondo che non hai nessuna voglia di portarmi al mare? E se è vero che stai tanto male, me lo vuoi dire perché non vuoi che chiami il medico?

SAM — Basta, lasciami stare, tanto, che te ne importa? Tu hai sempre le tue sedute spiritiche, e potrai parlare con me la settimana ventura!

BESSIE — Via, Sam, fa' il bravo, fa tanto caldo, e aspetto gli Stone per il tè.

SAM — E cosa fa di bello la nuova Sinagoga Spiritista? recitate a teatro esaurito? e chi ne ha mai sentito parlare di questo Spiritismo Ebraico? Ma chi c'è là? Sei tu, Mosè? Se sei tu, mandami dodici paia di calze di nylon e cinque libbre di salmone.

BESSIE — Basta, sei disgustoso, sei soltanto un vecchio rimbecillito; e se proprio devi morire, sbrigati a farlo prima del tè, perché ho un dolcetto nel forno e non voglio lasciarlo bruciare. (*Bessie entra in casa. Quasi contemporaneamente, Ava si affaccia dal giardino. Sam tarda un po' ad accorgersene.*)

SAM — Contento, Sam? Ecco qua quello che ne hai fatto della tua vita. Beh, dopotutto forse è meglio così; pensa un po' quanto sarebbe difficile andartene per sempre se vi voleste bene sul serio...

AVA — Allegro, signor Levy, cerchi di dormire un pochino.

SAM — Chi è? (*Si alza a sedere*) Ah, sei tu, Ava. Sei venuta a cercare tuo padre?

AVA — No, ho solo dato un'occhiata in casa. Miriam non c'era.

SAM — Oh, mio Dio, la vita è tutta uno sbaglio,

ma se ci è stata data, dovremmo pur meritarsela. E invece io ti dico che gli scarafaggi meritano la vita più degli esseri umani.

AVA — Cos'è, non vi volete più bene?

SAM — No.

AVA — Ma una volta, ve ne volevate?

SAM — Ascoltami, bambina, ché forse puoi imparare qualcosa. Quel giorno, io ero su una nave che andava a Southend; e c'era anche lei, e stava seduta in coperta, con un vestito di calicò bianco; e i suoi begli occhi neri mi sorridevano... Due anni dopo, eravamo marito e moglie e venivamo ad abitare in questa casa; dopo un po' nacque David; e infine andammo a comperare due letti separati. Cosa c'era che non andava più? Io ho rinunciato a capirlo. Vedi, bambina, ci sono troppe cose oscure nella vita, e non si ha abbastanza tempo per comprenderle. (*David riappare in giardino. E' evidente che il suo umore è cambiato.*)

AVA — Oh, ecco David.

SAM — David, tu conosci Ava, non è vero?

DAVID — Scusa, papà, ma nessuno può rinunciare a realizzare se stesso. Eh? Ah, sì, l'ho vista da qualche parte. (*Continua ad ignorarla.*)

SAM — Ava, vieni qui, tu conosci mio figlio David, vero?

AVA — Mah... vede... non badate a me. Bene, io vado a vedere se Miriam è arrivata. Arrivederci, signor Levy; ciao, David, e su col morale, ché tutto andrà bene, vedrai.

SAM — Arrivederci, cara. Sei proprio una cara rag...

DAVID — Eh? Ah, ciao. Sì, certo, certo. (*Ava dà a suo padre un bacio sulla guancia, e se ne va con aria depressa.*)

SAM — Figliolo, non dobbiamo metterci a discutere, tu ed io. Io ti ho sempre voluto bene, lo sai. Ho sempre vissuto solo per te, e tu eri in tutti quei bei sogni che mi sono scivolati via fra le dita. A te non mancherà nulla, David, spero che te ne renda conto. Ho firmato una polizza particolare per te: alla mia morte avrai duecento sterline. Va bene? Non mi sembri molto entusiasta... Non hai bisogno di denaro?

DAVID — Non desidero questo genere di denaro. E poi, cosa vuoi che me ne faccia di duecento sterline?

SAM — Beh, potresti avviare qualche affare, una cosetta come si deve; oppure potresti farti un bel viaggetto intorno al mondo prima di metterti al lavoro.

DAVID — Ma non farmi ridere, papà! Un viaggio intorno al mondo! Sì, forse ai tuoi tempi... Ma



adesso, tutto quel che potrei fare sarebbe comprarmi un moto scooter e una mezza dozzina di vestiti. (A poco a poco, quasi insensibilmente, la scena va oscurandosi) Senti, papà, nessuno, nemmeno per un momento, pensa che tu stia davvero per morire. Nessuno ti prende sul serio, capisci, tutti siamo convinti che ci seppellirai ad uno ad uno.

SAM — Che tu mi creda o no, io devo dirti qualcosa, e in cambio voglio una promessa. Ascolta. David: oggi, ragazzi e ragazze escono insieme, si abbracciano stretti sotto le porte, al chiaro di luna, sentono un brivido, e questo brivido lo chiamano amore. A causa di questo brivido si sposano, e continuano a chiamarlo amore. Tutto va bene per un po' di tempo, ed è bello svegliarsi al mattino con il desiderio di un po' di calore e ritrovarsi accanto, nel letto, una ragazza nuda, ma col tempo il più gustoso e dorato pan pepato perde fragranza, e così viene il momento in cui l'unico punto d'incontro è nel letto, e ci si incontra sempre più di rado. Press'a poco verso quel tempo, generalmente, viene un bambino, e la donna ha sempre qualcosa a tenerla occupata, mentre l'uomo incomincia a bere, e nel bere ritrova i suoi sogni. Allora, è troppo tardi. Il tempo passa, e tutto quel che si può fare è cercare di tirare avanti alla meglio, riaggiustandosi come si può. Ma tu non devi accontentarti di una situazione di ripiego, David, non fare come me e tua madre. Sposa una ragazza che condivide i tuoi gusti e segua le tue inclinazioni. Capisci quel che voglio dire?

DAVID — Certo.

SAM — Allora promettimi che farai di tutto perché questo avvenga.

DAVID — Oh, papà, ma perché tu pensi... Ma sì, non preoccuparti, farò come vuoi.

SAM — E dimmi: resterai qui dopo la mia morte?

DAVID — Mah, non so; credo di sì.

SAM — Bravo, fai bene, Però, ti raccomando, sta' attento a tua madre, se non starai in gamba, ti soffocherò con il suo amore.

DAVID — Ma no, sta' tranquillo... Ma cos'è, adesso che ho deciso di rimanere, saresti tu a scuoter la testa?

SAM — La testa? Altro che scuoter la testa! Ho i brividi e gli scossoni che mi guizzano su e giù per il corpo, come le aringhe nella rete... E c'è come un gran lamento che mi si leva dall'anima quasi fosse diventato il Muro del Pianto! (Entra in scena Bessie con i signori Stone).

STONE — Buongiorno, Sam, come sta?

SAM — Discretamente, e lei?

STONE — Non posso lamentarmi.

SAM — Meno male. (Si stringono la mano, e i due Stone si mettono a sedere) E lei, signora Stone?

LA SIGNORA STONE — Io sto bene, grazie. E lei, Bessie?

BESSIE — Non me lo domandi nemmeno, con tutto quel che ho da fare! Tra una cosa e l'altra, non so neanche più dove mi trovo! (Entra in casa).

STONE — E dunque, Sam, come va la salute? Bessie mi ha detto che ha preso un raffreddore.

SAM — Sì, ma ormai se ne è andato, grazie a Dio, fra poco lo seguirò anch'io.

STONE — Bene, bene, sono contento. E tu, David, come stai? E cosa fai di bello? lavori?

DAVID — Io sto bene. E quanto al lavoro, ho trovato da circoncidere un topo yiddish.

LA SIGNORA STONE — Vacca piano, cara: secondo me, ha l'aria di prenderti in giro. (Bessie rientra in scena, portando un vassoio con il tè).

BESSIE — Per carità, signor Stone, non gli dia retta! Se sapesse quante ce ne fa passare! Non c'è lingua che possa raccontarle! Scommetto che una famiglia come la nostra non la si trova in tutto il mondo: non facciamo che contraddirci. Basta, prendiamo una tazza di tè. (Siedono intorno a un piccolo tavolo da giardino, sotto un ombrellone a striscie colorate, e prendono il tè continuando a chiacchierare).

STONE — Cosa ne dice, Sam, della situazione politica?

SAM — E cosa vuol che me ne importi? (Scrolla le spalle).

LA SIGNORA STONE — Come va Lottie, signora Levy?

BESSIE — Sembrava contentissima l'ultima volta che le ho telefonato. Abita a Leeds, adesso, credo di averglielo già detto. Anche lui è maestro di scuola, laggiù, e per lei è sempre un appoggio, cosicché, dopotutto, le confesso che in fondo non mi dispiace, anche se non è ebreo. Bel tempo, oggi, vero? E come vanno i suoi affari, signor Stone?

STONE — Non posso lamentarmi.

SAM — Mi fa piacere.

STONE — Le dirò, nel nostro mestiere è sempre la stessa musica, il rischio è sempre quello, con tutti questi giovincelli che vogliono metterti da parte. Sì, loro credono che avranno la vita comoda, ma impareranno a loro spese. Anche a me piace andarmene a passeggio su e giù per il viale senza far niente, alla domenica. Eh, Sam, mi chiami come vuole, ma io non sono altro che un mercante del cattivo gusto; tutto quel che mi passa per le mani,



lo vendo: orribili cagnolini di gesso, statuine di ragazzi che mangiano le ciliege, dirigibili, ometti che fanno roteare il bastone, tutte cose senza capo nè coda. E tutta questa paccottiglia io la cedo all'Inghilterra in cambio di belle monetine sonanti, e il nobile popolo britannico ci si butta a capofitto, tutto elettrizzato per la magnifica occasione. Santi di alabastro e ochette di gesso, che orrore! No, non posso lamentarmi... Senta un po', cosa ne dice del match dell'altra sera? Gerry Freed, il piccolo ebreo di Brooklyn, è stato messo K.O. dal negro, alla prima ripresa. Ma sì, devo averglielo detto.

SAM — E' un pezzo che non mi occupo più di boxe, io.

SEGAL — Adesso non fa che leggere la Bibbia. Ma sì, ve lo assicuro, ci si consuma sopra giorno e notte.

STONE — E lei come sta, signor Segal?

SEGAL — Non c'è male. Ho dei bravi figlioli, io. Il ragazzo mi manda cinquecento dollari il mese dagli Stati Uniti, e la piccola mi coccola come una mamma. Lo volete un sigaro? (*Ne porge uno a Stone e a Sam*) Me li manda lui dall'America: e io mi sento un signore. Come no? Non ho lavorato come un negro per meritarmeli?

LA SIGNORA STONE — Come vorrei avere dei figli che mi adorassero! Sì, sì, dev'essere splendido. (*Lancia uno sguardo a suo marito, e lui la pizzica teneramente sulla guancia*).

STONE (*cantando*) —

Cadrà l'argento sopra i tuoi capelli,  
non muterà il mio cuore;  
ti chiamerò con i nomi più belli:  
sarà il tuo nome « amore »...

DAVID — Che roba!

STONE — Cos'hai, David? Non ti piace la mia voce? Ricordati che da giovane avevo una voce così bella che ho vinto un concorso di dilettanti al Troxy. Ma mi dica un po', Sam, cos'è questa storia che si è messo a leggere la Bibbia?

SAM — Ho almeno due buone ragioni per farlo: la prima, che ho bisogno di quel che si dice un po' di conforto spirituale, e la seconda che da qualche tempo ho incominciato a capirci qualcosa di più, della vita.

LA SIGNORA STONE — E d'altra parte, Alf (*a suo marito*) vorrei sapere che cosa c'è di male. Posso assicurarti che tutte le persone intelligenti e bene istruite leggono la Bibbia. E se ci fosse un po' di gente che la leggesse, non si vedrebbero in giro tanti teppisti!

DAVID — Io sono un teppista, eppure leggo la Bibbia.

SEGAL — Ma ha sentito, Sam? Ha sentito suo figlio? Il suo unico figlio proclama davanti a tutti di essere un teppista! che vergogna! (*Bessie gli porge una fetta di dolce*).

SAM — Smettila, David, e voi non fateci caso: lui sta cercando di affermarsi, ecco tutto. Beh, dove eravamo rimasti? Ah, sì, la Bibbia. Vede, io ho bisogno di chiarirmi alcuni punti che mi hanno dato da pensare fin da quando ero bambino. Per esempio, Adamo ed Eva avevano solo due figli; Caino e Abele, e tutti sanno che Abele fu ucciso da Caino. Arrivati a questo punto, ditemi un po' come fece a perpetuarsi il genere umano. Con chi ha dormito Caino? Dobbiamo pensare ad un incesto? Beh, ci ho dato una occhiata l'altro giorno, e ho scoperto che Caino è scappato nella terra di Nod, e, lì ha conosciuto sua moglie.

TUTTI — Nella terra di Nod?

SAM — Sì nella terra di Nod. Bene, e chi è questa moglie che improvvisamente gli capita sotto il naso? Da dove salta fuori? Che sia una scimmia? Avanti, voi che dite? Beh, nel Talmud c'è tutto: l'Apocrafa, la storia di Lilith, Susanna e i Vecchioni. E nessuno di voi l'aveva mai sospettato. Per voi, come se tutta questa brava gente non fosse mai esistita. Questa è l'epoca della specializzazione, cari miei: e anche voi, dovete specializzarvi, se no, ecco quel che succede. Chi di voi ha mai sentito parlare delle carte di Tarot? E della Cabala? (*Tutti scuotono la testa*).

LA SIGNORA STONE — Ibala, Smabala, Cabala, ma cos'è tutta questa roba? Cosa gli ha preso, Bessie? Gli capita spesso di farneticare? Sa, Bessie, ho comperato una bellissima sogliola per la cena di domani. E lei, Bessie, come sta?

BESSIE — Ho il solito raffreddore.

STONE — Eh, Sam, il mondo va di male in peggio.

DAVID — Sì, le sogliole vanno di male in peggio - e il mondo ha il raffreddore - mio padre sta per morire - mia madre ha la Cabala nel forno - e tutto va come vuole andare - il mondo cambia, e io brucio dalla voglia - di cantare per le strade la mia gioia e la mia tristezza... - Arrivederci - tanto piacere di avervi conosciuti - per favore, non fatevi più vedere... - Che amore di bambino! - che mondo! - che follia! - un mondo pazzo e meraviglioso. (*Se ne va canticchiando*).

BESSIE (*gli corre dietro, fuori scena, gridandogli*) — David, copriti, David! Sta venendo fresco. (I



signori Stone si alzano e prendono congedo. Bessie rientra in scena).

STONE — Bene, Sam, allegro. E tanti auguri.

LA SIGNORA STONE — Arrivederci, Sam, cerchi di riguardarsi. Arrivederci signor Segal, stia tanto bene!

BESSIE — Lo riaccompagni dentro, signor Segal. Non gli dia retta. (*Bessie esce con gli Stone*).

SAM — Arrivederci. E sia ringraziato Iddio. (*Il cielo ormai si fa scuro*).

SEGAL — Allora, devo portarla dentro? Ha sentito cosa ha detto?

SAM — Segal, non si lasci mai dettar legge da una donna, e mi lasci qui per un'altra mezz'ora. Devo vedere la prima stella che apparirà nel cielo. Tante grazie, signor Segal, ma adesso vada pure dentro e mi lasci solo. Più tardi, giocheremo a carte.

SEGAL — Ah, Sam, se sapesse quanto mi piacerebbe levarmi la voglia di una bella partita a scacchi. Ma il guaio è che non c'è più nessuno che ci sappia fare, in tutto l'Est End. Ma dov'è andata Bessie?

SAM — A una riunione degli Spiritisti, con quegli altri due. Vanno a chiacchierare coi morti: si vede che ne hanno abbastanza dei vivi.

SEGAL (*tirando ampie boccate dal suo sigaro*) — Che intelligenza, quella Madame Blavatsky! Io l'ho vista, una volta.

SAM — Eh, sì, come Ouspensky.

SEGAL — E Rasputin, che uomo terribile! Un diavolo che ti ipnotizzava.

SAM — Come Ivan.

SEGAL — Come Stalin.

SAM — Almeno, a quel che dicono.

SEGAL — E come Bakunin.

SAM — E come Trozsky.

SEGAL — Oh no! Trozsky era un uomo straordinario.

SAM — Lenin era straordinario.

SEGAL — Kropotin era straordinario.

SAM — Mio padre era straordinario.

SEGAL — Gorky era straordinario: mio padre lo conosceva.

SAM — Tolstoj era straordinario: mio padre non lo conosceva. Signor Segal, lei crede che ci sarà un'altra guerra?

SEGAL — E perché? La guerra è sempre la stessa, che continua; la lotta dell'individuo per spezzare le sue catene; lavoratori unitevi, e distribuzione della proprietà. Per dirla come il nostro grande Compagno: « Compagni, basta con la politica ».

SAM — E chi è il nostro grande compagno?

SEGAL — Izzy Cohen. Ma sì, deve conoscerlo. E' quel pellicciaio di via del Commercio.

I BAMBINI (*Fuori scena*) —

Sulla collina c'è una signora,  
però il suo nome io non lo so;  
vuole oro e argento, argento e oro  
ed un bel giovane per fare l'amor.

(*Intanto, David scavalca lo steccato e si rannicchia fra i fiori, senza farsi vedere; canta, ma a voce smorzata, cosicché Sam non si accorge della sua presenza*).

DAVID (*cantando*) —

Sulla collina c'è una signora,  
però il suo nome io non lo so;  
l'ho vista un giorno, l'ho vista un'ora,  
domani forse la rivedrò.

Vuole oro e argento, così si dice,  
ma argento ed oro io non ce l'ho;  
con un bel giovane sarà felice,  
vuole un bel giovane per far l'amor.  
Dalla collina lei sorridendo  
mi guarda spesso, ma non lo sa  
che se le braccia verso lei tendo  
tra noi si levano, insormontabili,  
tutte le strade della città.

(*La musica e i bambini cantano in ritornello l'ultima strofa*).

SAM — Come si è fatto buio tutt'a un tratto! Sembrava che il sole sia piombato giù come una pietra. Ma chi è che canta? Eppure, mi sembrava proprio di aver sentito cantare. Il mondo, come sarebbe buio se non ci fosse la luce! Già, bella scoperta! Ah, eccola finalmente, la stella della sera, la prima stella! « Stella, stellina - che brilli lassù - il mio desiderio - ascolta tu! ». (*Chiude gli occhi per formulare il desiderio, e li riapre dopo qualche istante; cerca una sigaretta tra le pieghe della coperta, l'accende, ma la getta via dopo le prime boccate. La raccoglie David, che riprende a fumarla*) Bella cosa mi succede! Ecco qua: mi hanno avvelenato.

DAVID — Avvelenato?!

SAM — Basta, non resisto più! L'amaro di tutti questi anni mi sale alla gola. Sì, mi hanno avvelenato: qualcuno, o qualcosa, che c'è di strano? qualcuno, mia moglie, o qualcosa, la vita. Mia moglie era la mia vita: e dunque, la vita mi ha avvelenato così come mi ha avvelenato mia moglie.

DAVID — Lei? lo ha avvelenato? la mamma?

SAM — E dopotutto, che me ne importa? Se non vorrei vivere un giorno di più! Da bravo, Sam, muori tranquillo, e che nessuna ombra macchi il nome dei Levy.

DAVID — Allora è proprio vero? e lui morirà senza



rivelarlo; ma sarò io, sarò io a dirlo a tutti. E se è stata lei, gliela faremo vedere...

SAM — Del resto, chi sentirà la mia mancanza? E' morto Caruso, è morto Scialapin; è morta Melba, è morto Stephiney Green. Ed è morta Whitechapel. E dunque, che aspetto? Che cosa è successo di Whitechapel? Così piena di gente, così allegra, così animata... ed ora dove sono andati? Dove sono i vecchi con la lunga barba bianca, dove sono i giovanotti che seguono le ragazze per le strade solitarie? tutti coloro che amavo sono morti; tutto ciò che amavo è perduto. (*David si precipita in casa attraversando il giardino lungo lo steccato*) I nostri vessilli saranno presto ammainati: tutto è morto, pressato e messo in scatola; occupa sempre meno spazio. Addio crauti, addio arance, addio bei pesci d'argento, tutto è congelato e messo in scatola; e anche noi, ecco, siamo congelati e buttati in un canto, e ci osserviamo morire dietro piccole grate d'argento; chissà, forse sono già morto. (*David ritorna in giardino e vorrebbe forse accorrere vicino a suo padre; ma poi cambia idea e riprende la sua posizione di prima*) Mamma? Oh, sì, mamma, io ti sento. Ma parla più forte. Come stai, mamma? (*Si alza a sedere sul letto e si guarda intorno interrogativamente*) Io ho tanto freddo. O mamma, vieni a cullarmi, ora che sono stanco. Vegliami, vegliami, mamma. Ma dove sei? Oh, ecco, ora ti vedo. Stammi vicina, ancora più vicina, vieni qui, in mezzo alle candele. Tu non sei cambiata. Vedi, mamma, c'è un fiume lungo lungo che va dalle Minories sotto il Tower Bridge, giù giù fino al mare. E' lungo lungo, ma non può smarrirsi, e corre giù giù fino all'oceano; ed io nuoto, vedi, mamma, è così facile ora, nuotare! Nuoto giù giù fino a te. Fino alla Russia, dove tu mi aspetti, e mi sorridi. Oh, mamma, come è dolce il tuo sorriso! (*Scende dal letto*) Ma, Sam, cosa ti sta succedendo? Hai perso la ragione? Dovresti vergognarti, dovresti, a chiamare la mamma come un bambino. (*Cammina su e giù, delirando; poi, durante la battuta successiva, si rincantuccia nuovamente nel letto*) Oh, mamma, mi ricordo che tu mi cullavi, su verso il cielo, giù verso la terra... Mi ricordo che mi cantavi... (*canta in yiddish o in russo*).

Dormi, dormi, bel bambino,  
già le stelle, di lassù,  
sol per te fan capolino  
tra le nubi e il cielo blu.  
Dormi, dormi, gli angioletti  
sul tuo sonno, dolcemente  
veglieranno...

Roshenkers mit munderlum, sluft mein kinderla,  
sluft... Oh, mamma, guarda: sto piangendo nel tuo

grembo, tienmi vicino, mamma, lascia che mi addormenti fra le tue braccia, mi piace tanto l'odore dei tuoi abiti! Oh, cosa ci si può fare se si muore soli? (*Giace riverso sul letto, con gli occhi al cielo. David accorre vicino a lui*).

DAVID — Papà, papà, ascoltami: tu non sei solo.  
SAM — Se si muore soli, dovunque si sia, che ci si può fare?

DAVID (*scuotendolo*) — Papà, ascoltami: tu non sei solo, papà, non mi senti?

SAM — Anche se ci sono cinquanta persone intorno al nostro letto, si muore sempre soli.

DAVID — Ma tu non sei solo, papà, tu non sei solo; ci sono io, qui, sono David, sono qui, con te.

SAM — Perché, quando i tuoi occhi si chiudono, nessuno può accompagnarti nella tenebra?

DAVID — Ma ci sono io con te, sono David, ascoltami, papà. Papà, io ti voglio bene.

SAM — E così... qui giace... Sam... Lev...y... avvelenato da sua moglie, o dalla sua vita; vendeva aringhe in Wentworth Street... Lascia una figlia D...ia... letti... ca e un figlio fanatico cantante di canzoni, che tutti chiamano l'Amleto di... Stepney Green. Oh, oh, Shema Yisrael, Madre morta, riscaldami tu. (*Muore*).

DAVID (*correndo agitatissimo*) — Presto, presto, venite! Venite, venite, mio padre è morto! E' morto, è morto avvelenato; per amor di Dio, fate luce! Fate luce! Luce! (*Tutte le luci si riaccendono. Accorrono Segal e Ava. David piange accanto al cadavere di suo padre. Segal gli si avvicina e lo porta via. Ava si attacca alla manica del ragazzo*) Chi sei, tu. Cosa vuoi? (*Ava corre fuori scena, piangendo, Segal e David stanno con gli occhi fissi sul corpo immobile di Sam. Si sente il canto sommesso dei bambini*).

I BAMBINI — Cielo, i bambini strillano.

Da morti dove andremo?

Che sogni sogneremo?

Cielo, i bambini gridano.

Cielo. Cielo. Cielo. Cielo. Cielo.

(*La parola diviene sempre più scandita, fino a farsi metallica e insopportabile*).

## ATTO SECONDO

### Quadro primo

(*Alcuni giorni dopo. La sera è inoltrata e la scena è quasi interamente immersa nel buio. Si vede appena un angolo di giardino. Se non per qualche breve scena, l'azione si svolge tutta nella stanza di soggiorno. Al levarsi del sipario, si vede un'ombra che lentamente dal giardino entra in casa. Piano, piano, fa il giro della stanza osservando le cose attorno a sé e sapendo di essere invisibile. Dà*



*un profondo sospiro e si accascia su di una poltrona. Entra David che indossa un comune abito grigio scuro. Accende la luce, si accosta alla finestra e si mette a cantare. Sam, l'ombra, unisce il suo canto a quello di David, che al primo momento non si accorge di nulla).*

DAVID — Il giardino dell'Eden era un bel  
[cantuccino,

ahi, ahi, povero me!

Ma un dì il Signore sai che inventò?

ahi, ahi, povero me!

Con nella destra un bel pugno di terra  
la stirpe dell'uomo credè,

ahi, ahi, povero me!

Da allora ci furono guai,

ahi, ahi, ahi!

Ché Lilith nascosta nell'Eden restò,

ahi, ahi, povero me!

ASSIEME — Ahi, ahi, povero me!

DAVID — E quando il Signore su Adamo e su  
Eva soffiò Lilith dietro alle foglie restò.

ASSIEME — Ahi, ahi, povero me!

DAVID — Adamo quel pomo con gioia addentò  
da allor fu costretto a sudare  
— se voleva mangiare —

e tutti i suoi giorni per sempre così!

ASSIEME — Ahi, ahi, povero me!

DAVID — Via Adamo, con Eva, nel bosco fuggì!

ASSIEME — Ahi, ahi, povero me!

DAVID — E fu castigato per l'eternità...

ASSIEME — Da allora cominciarono i guai; ahi,  
ahi, ahi!

DAVID — Provò il buon Adamo a tornar dal  
[Signore

ma via fu cacciato con spada di fuoco,

ché Lilith era il verbo del buon Belzebù.

SAM — Ahi, ahi, povero me! *(David si volta e strozza un urlo al vedere il fantasma del padre. Cauto, piano, si avvicina alla poltrona, mentre Sam gli sorride beato. Sam dovrebbe apparire in migliori condizioni di salute che non nella scena precedente, e non dovrebbe aver l'aspetto di un fantasma: ha il solito pigiama addosso. David si stropiccia gli occhi, fa per precipitarsi verso la porta per spegner le luci)* Andiamo, David, non aver paura di tuo padre! A proposito devo congratularmi con te per la tua bella voce. Se non sbaglio... è la prima volta che ti sento cantare.

DAVID — Grazie... ma... devo aver smarrito la ragione... Non credo più a me stesso. *(Riacende le luci)* Ma... tu non eri morto?

SAM — Naturalmente. Anch'io, credo, sarei spaventato quanto te. Dopotutto, sei appena di ritorno dal mio funerale.

DAVID *(adagio, adagio, con cautela si avvicina a suo padre)* — Ma cos'è, un sogno tutto questo? Sogno che ti abbiamo portato al cimitero. *(Gli va vicino e gli tocca il viso. Poi scuote la testa, come per far lo sforzo di risvegliarsi)* Ma non sto sognando!

SAM — Chissà chi di noi sta sognando?

DAVID — Come hai potuto venir qui?

SAM — Non so bene; può darsi ch'io sia entrato dal giardino, perché sentivo un po' di freddo; sono venuto a sedermi qui, e stare un po' quieto a pensare.

DAVID — Ma tu... sei morto!

SAM — Sì, sono morto.

DAVID — Certo sei morto. Sono appena tornato dal cimitero; ho gettato un pugno di terra sulla tua bara. Che orrore quel rumore della terra che cade sul legno!

SAM — Non star tanto a sofisticare. Gli altri, dove sono andati?

DAVID — Tra poco saranno di ritorno. Ci siamo tutti lavati le mani; intanto guardavo degli sconosciuti che riempivano le fosse di terra. Poi siamo tornati a casa con dei macchinoni lunghi. Quegli stessi che domenica mattina andranno in giro bardati di nastri bianchi, con dentro spose invece che bare.

SAM — Ma smettila con queste idee morbose. Danno i brividi anche a me!

DAVID — Presto comincerà lo Shiva. Mamma mia, quei sette giorni di lutto! Con i pianti, le lamentele di rito.

SAM — Già, vedo che avete coperto gli specchi; quando sono entrato, sono corso a guardarmi, e quando ho visto che lo specchio era coperto di nero, ho proprio capito che ero morto. Eh... non gli farà tanto male se per un po' piangeranno... Tutti dovrebbero piangere; una volta sfogati, staranno meglio. *(David infila in testa uno zucchetto nero)*.

DAVID — Ma perché si coprono gli specchi?

SAM — Perché non si possa vedere il proprio dolore.

DAVID — E perché non dovremmo vedere il nostro dolore?

SAM — E che ne so io? *(Tace)*.

DAVID — Ma come sei morto?

SAM — Mi hanno avvelenato.

DAVID — Chi ti ha avvelenato?

SAM — Tutto mi avvelenava, David. La vita mi



avvelenava, la stanchezza mi avvelenava. Mi avvelenavi tu, mi avvelenava lei.

DAVID — Spiegati chiaro. Tu vuoi confondere le cose per qualche motivo che riguarda mia madre. Povero fantasma!

SAM — Che sciocchezze; piantala!

DAVID — Però sei morto in circostanze oscure.

SAM — David mio, tutta la vita è una circostanza oscura. Da anni ti andavo dicendo che stavo per morire. Hai visto? Ora, eccomi qui. O piuttosto, ecco che non sono più qui.

DAVID — Ti ha ucciso lei!? Ora capisco. E' tutto chiaro. Lei e Segal hanno preparato assieme il delitto. Li avevo sempre osservati, sai, e li osserverò ancora. Lasciamoli correre un po'; poi, sul più bello, quando credono di averla fatta franca... colpirò. *(Dà un pugno sul tavolo)* Voglio vendicarti. Intanto mi metterò al tuo posto, a vendere aringhe.

SAM — Per carità, non starlo a fare! Hai una voce così bella che...

DAVID — Ma se l'altro giorno mi dicevi esattamente il contrario!

SAM — Scusa, non ricordavo.

DAVID — In ogni modo, ora dovrò starle vicino. Aspetterò il mio momento. Perquisirò la casa, finché non avrò trovato tutte le prove, e finché non li vedrò trascinar via tutti e due assieme. Me ne vivrò qui, tutto solo, a cantare alle ragnatele.

SAM — Non far lo sciocco!

DAVID — Tu non ti preoccupare. Farò il tuo stesso gioco. Cercherò di capire le tue mosse. Ti faccio le mie condoglianze, povero papà, perché per una ragione o l'altra non puoi riposartene in pace.

SAM — Facciamo una bella coppia, noi due! *(Bussano alla porta e David va ad aprire. Ritorna nella stanza seguito da un giovane ben vestito: è il tipico uomo d'affari della City. Ha in testa la bombetta che, al primo momento, entrando, si toglie, poi, ricordando il suo compito, subito rimette in testa).*

L'UOMO — Mi scusi, sa. Mi rincresce davvero doverla disturbare specialmente in momenti come questi! Potrei parlare con la signora Levy?

DAVID — Guardi, mia madre non è ancora tornata. Io sono il figlio; può dire a me?

L'UOMO — Io sono Green della Società Ebraica per Onoranze Funebri. Prima di tutto le auguro lunga vita. *(Si stringono la mano; dopo di che David trova un biglietto da visita nella sua. Sam allunga lo sguardo da dietro la spalla di David e fa una smorfia buffissima).*

GREEN — Deve perdonare l'indiscrezione di essere venuto subito. Ma bisogna anche guardare in

faccia la realtà. Suo padre, buon'anima, deve avere l'onore di una lapide. Noi forniamo le più belle lapidi di tutta l'Inghilterra.

SAM — Ecco la lapide, puntuale. *(Green toglie dalla sua busta un campionario fotografico e lo mostra a David).*

GREEN — Vede questi? Marmi di Carrara, di un verde meraviglioso, venati di nero, duri come l'acciaio. Vedesse; tali e quali quelli dei più famosi ristoranti di Londra.

DAVID — E' inutile che lei li mostri a me. E' mia madre che dovrà decidere. *(Green non bada nemmeno alla sua risposta e continua a inseguire David per la stanza con le fotografie. Anche Sam corre dietro a Green per vedere in ogni modo il campionario).*

GREEN — Ecco, questa è una cosa che costa poco: modello modernissimo; ultimo grido. Ne ho collocata una anch'io, per mia madre.

SAM — Tanto per esser sicuri che il caro estinto si trovi bene e senza dubbio fuori dai piedi; si chiude bene in una cassa con quattro viti, lo si copre con la terra e gli si mette una bella pietra sopra.

DAVID — Con te non ci sono mica riusciti troppo bene.

GREEN — Come ha detto?

DAVID *(a Sam)* — Già, cosa si prova ad essere morti?

GREEN — E come vuole che faccia a saperlo?

DAVID — Non parlavo con lei. Cosa si prova ad essere morti?

SAM — E' una domanda a cui non saprei rispondere. Non ha senso, perché è come se tu domandassi a un cieco di descriverti un colore.

GREEN — A chi sta parlando, allora?

DAVID — Parlo con me stesso. *(Di nuovo si sente bussare alla porta. David va ad aprire e ritorna accompagnato da un secondo individuo vestito esattamente come il primo; porta un paio di occhiali ed un garofano all'occhiello che presto ricorda di dover togliere. Sam lo raccatta, lo annusa e lo mette dentro un vaso sul caminetto. Il nuovo venuto e Green non sembrano molto entusiasti l'uno dell'altro).*

L'UOMO — Potrei parlare con la signora Levy?

DAVID — Mia madre ora non è in casa. Che cosa desidera? Io sono suo figlio.

L'UOMO *(porgendo il biglietto da visita)* — Molto lieto. Le sia concessa una lunga vita. Sono Black della Unione Giudaica per le Celebrazioni Mortuarie. Ho qui da mostrarle qualche esemplare di lapidi eseguite dai nostri artigiani. Non faccio per



dire, ma una di queste potrebbe adornare la tomba del suo povero padre. Che brav'uomo e che degna persona! Non avrebbe fatto male a una mosca. Lo conoscevo bene io!

SAM — Ma guarda un po' che faccia tosta! E chi l'ha mai visto?

DAVID — Guardi, io non posso decidere niente. Sarà meglio che parli con mia madre.

BLACK — Già, capisco; però, vede, noi vogliamo presentarci subito appena possibile. Il nostro motto è: « Mettiamoci una pietra sopra e non pensiamoci più ». (Siede accanto a Green senza che nessuno dei due rivolga la parola all'altro).

SAM — Guarda un po' come si assomigliano, eppure come si odiano. Dio non voglia che tu diventi come uno di loro. (Pensieroso, a parte, a Sam).

DAVID — Ma continuiamo tutti a viver dopo morti?

BLACK — Riguardo a questo, io ho idee molto personali. (Risponde invece Black, sta per spiegare la sua teoria quando Green punta il dito sulla tempia per spiegare a Black la stramberia di David; poi riprende il suo atteggiamento di scarsa simpatia per il collega a David) — Oh, già, capisco, poveretto! Non si agiti, sa, si prenda un po' di riposo. Devono essere stati giorni tremendi.

DAVID (a Sam) — Non mi dirai che tutti continuano a vivere per l'eternità?

SAM — E' molto poco probabile che tutti continuino a vivere per l'eternità; eppure quanta gente lo vorrebbe! Certuni non vogliono altro che funerali. Guarda questi due: sono già in rapporto con tutte le comodità moderne delle onoranze funebri. Puzzano perfino di cadavere. (Sam fa l'atto di annusare i due tizi e David lo segue nel gesto).

DAVID (annusando) — Già, hai ragione! Puzzano proprio. (I due tizi si sentono un po' a disagio).

SAM — Quando morranno, inghiottiranno tutti i quattrini che hanno incamerato e resteranno morti per l'eternità.

DAVID — Sia ringraziato Iddio!

GREEN — Sempre e dovunque sia ringraziato! Dimmi, ragazzo mio, come ti chiami?

DAVID — Io? David. Perché?

GREEN — Guarda, David. Io ho esattamente la tua età. Ci scommetto la testa. Questo è il mio certificato di nascita, se non ci volessi credere. (Tira fuori il certificato) Guarda; vedi se puoi fare qualcosa per aiutarmi. Non sono affatto tagliato per fare il commerciante di lapidi. Per amor di Dio! Non sono né più né meno che un ragazzo come te. Faccio questo mestiere unicamente per

mantenermi, mentre intanto voglio studiare la gente. (Sam intanto soffia sul collo di Black, il quale, credendo sentire corrente d'aria, si ritira sul fondo della scena).

DAVID — Ma come avete fatto a sapere così presto che qui c'era un lutto in famiglia?

GREEN — Sei in gamba, ragazzo! Questa è una domanda molto intelligente e son felice che tu me l'abbia posta. (Si atteggia al modo degli oratori da strapazzo che a Hide Park predicano dall'alto delle cassette vuote. Poi continua) E' proprio qui dove il nostro lavoro comincia ad essere interessante! Noi andiamo a caccia di informazioni: presso agenti investigatori e portieri di ospedali; scorriamo tutte le liste d'infortuni per vedere se troviamo hiddish... La nostra è una professione astuta, di grande interesse, e senz'altro molto remunerativa. Hai mai pensato di provarci?

SAM — Che porcheria!

DAVID — Deve scusarmi, ma tutto questo mi sembra un po' disgustoso. Vede, oggi non mi sento troppo in forma. (A Sam) Non riesco ancora a capire come mai tu sia tornato qui!

GREEN (sottovoce a Black) — Guardi che c'è poco da fare; è un po' pazzo. L'ho visto spesso per la strada che parlava da solo. Tutti lo conoscono.

SAM — Sono tornato, almeno così credo, perché vedevo che non ti eri ancora staccato da me. Vivo nella tua mente e nel tuo cuore. Nessun altro mi vede, nessun altro ha voglia di vedermi. Sei tu che hai ancora bisogno di me.

BLACK (avvicinandosi a David lo prende in disparte) — David, ragazzo mio, ascolta un po'; credo che io possa parlarti apertamente. Io non so che cosa ti abbia detto quell'altro tizio, ma me l'immagino. Ha detto che i suoi prezzi sono più abbordabili.

SAM — Qui le cose si mettono come al mercato; lo avessi immaginato avrei lasciato disposizioni per la mia cremazione. (Passeggia su e giù).

BLACK (la sua voce prende un'intonazione tipicamente ebraica) — Via, prestatemi attenzione, per favore. Ve lo giuro sulla mia vita! Meriterei di cadere qui, morto, stecchito, se le nostre lapidi non sono le più belle che si possono trovare! Mettici una buona parola, quando viene tua madre! Ho proprio bisogno di un'ordinazione. Guarda, David, (si toglie di tasca una fotografia) guarda, questa è mia moglie con la mia bambina: Angela. Un amore di bimba. Aiutami un po' tu, a guadagnare un soldo. Effettivamente, non mi sento un piazzista. La mia vocazione è lo studio delle vite.



DAVID — E la mia è quella di cantare. Sono un grande cantante.

BLACK — Davvero? Bella, questa; lo sono anche io! Anch'io mi dò al canto, qualche volta. (*Imitando Bing Crosby*).

(«When the blue — of the night  
(Meets the gold — of the day», etc.).  
— Quando il ciel — ch'è tutto blu  
Attende il dì — ch'è tutto d'or.

(*Si sente un altro suono di campanello; David va ad aprire e rientra con un terzo tizio, di nome White, vestito identico agli altri due*).

DAVID — Capisco perfettamente. Lei, naturalmente, non è uno che vende lapidi.

WHITE — Ma come ha fatto a capirlo? E' esatto: a voler essere precisi io non vendo nulla. Sono venuto per consegnare duecento sterline a lei, e duecentocinquanta a sua madre.

DAVID — Si accomodi, prego. Attenda un attimo e vedrà che non tarderà. (*I tre uomini se ne stanno seduti ora tutti in fila*) Mi sento così frastornato! Io non ci capisco più niente. (*A Sam*) Fino a quando ci rimarrai tu, qui? (*Sam stringe le spalle*) Sai che questa è bella? Ora sta' a vedere che mi piovonno in tasca duecento sterline! Che ne debbo fare?

SAM — E che ne so io? Bada che se continui a parlar con me, loro crederanno che ti ha dato di volta il cervello.

DAVID — Credano pure quello che vogliono.

GREEN (*a White*) — Non abbia timore. E' innocuo.

BLACK — Solamente un po' picchiato.

WHITE — Ero venuto più volte, in questa casa; non vi è nulla di cambiato. Ora mi viene in mente... (*Consulta un libretto di appunti*) Nel caso di infermità mentale, credo che non potremo liquidargli l'assicurazione. Qui non ci vedo chiaro. Meglio andarci piano, col denaro. Aspetto per sentire dall'ufficio cosa si deve fare.

DAVID (*a Sam*) — Tu credi in Dio?

TUTTI E TRE ASSIEME — Ma certo che crediamo in dio. (*Si alzano di scatto ed ancora insieme si mettono a sedere*).

SAM — Se io credo in Dio? Ma David, è come se tu mi domandassi se io credo ai fantasmi. Beh, non del tutto; benché io stesso lo sia. C'è solo certa gente, che vede i fantasmi; certa gente che vuole vederli. Io voglio vederlo e, probabilmente, lo sto ancora cercando: ecco perché credo in Dio.

DAVID (*recitando*) — Via lo fuggivo, per notti e  
[giorni interi

Giù per le volte profonde degli anni.

Via lo fuggivo, per dedali ignoti...

I TRE UOMINI (*alzandosi in piedi per applaudirlo*)  
— Bene! Bravo!

GREEN — Anch'io ho un certo gusto per la poesia.  
BLACK — Cantante e intellettuale! Ho da proporti qualcosa... (*David non gli dà retta*).

SAM — Via, David; prenditela allegramente. Si vive una volta sola! Spero di essermi spiegato bene, eh? chiaro?!

DAVID — Ma, in un certo senso, sì. Ma come posso essere allegro, quando devo ancora vendicare la tua morte? tu dici che sei venuto qui perché io avevo bisogno di te. Beh, allora dobbiamo fare qualche cosa per metterci la coscienza a posto.

SAM — Non mi hai capito. Non voglio vendetta per il modo con cui sono stato ucciso: ch'io sia stato asfissiato, arso o fulminato, non ha importanza. Chiedo vendetta per quel che ho avuto in vita: delusioni, grettezze, falsità, litigi meschini. Si deve riuscire a diventar se stessi; ti hanno imposto un nome e bisogna stare al gioco.

DAVID (*sale in piedi sul tavolo e declama*) — Che si ha da fare? Che si ha da fare, padre mio? Mi metterò a recitare e ridesterò il mondo.

SAM — Scendi di lì. Prima lascia che balliamo e cantiamo un po'; e poi cerca di diventare qualcuno.

DAVID — E che cosa devo diventare?

SAM — Che cosa devi diventare? lo sai benissimo: un Amleto, un principe malinconico che canta le sue sventure fino al tragico finale.

DAVID — Un principe malinconico, fino al tragico finale? E le stoccate, le vendette, le scene tumultuose dove le metti? Come si svolgerà tutto questo?

SAM — Lascia fare a me: vedrai che sistemerò io chi ha da essere ucciso!

DAVID — Chi sono i colpevoli? chi deve morire?

SAM — Lascia decidere a me. Tu segui le mie istruzioni. Dopotutto, se tu sei il principe, io sono il re!

DAVID — Il re della mia fantasia. Proprio così! Un momento, qui c'è un tranello! La testa mi sta giocando dei brutti tiri! Mi sto cacciando nei guai.. chissà dove si va a finire... Ma sei proprio uno spettro? che cosa vuoi da me?

SAM (*stringendosi le spalle*) — E chi può saperlo? Non c'è che azzeccarci giusto! (*Tacciono entrambi mentre i tre uomini guardano David trasecolati*).

DAVID — E allora, da dove si deve incominciare?

SAM — Prima balliamo e cantiamo. (*Il loro canto e le loro movenze seguono il ritmo di una canzone ebraica. Tutti e due girano per la stanza, attorno agli altri tre, battendo il tempo con le mani*).



SAM e DAVID (*assieme*) — Se siamo giusti, non lo  
[fan per sé;

Oy, yoy, yoy, yoy, yoy,  
Lo fanno tutti, per la famiglia  
Per i bambini, così piccini  
A vender lapidi — si fan quattrini  
Come in qualsiasi altro mestiere;  
Non lo fan mica solo per sé  
Oy, yoy, yoy, yoy, yoy,  
Più non san dire — chi sian loro stessi  
Oy, yoy, yoy, yoy, yoy,  
Se questa stella — ch'è pazzarella,  
Oy, yoy, yoy, yoy, yoy,  
Con la cambiale si paga l'affitto  
Si compra il pane e il pesce fritto  
Ed i cosmetici per la signora.  
Non ci san fare — non san piazzare  
Oy, yoy, yoy, yoy, yoy.

SAM — A commettere qualche stramberia si fa buon sangue. Cosa ci vuoi fare? Tutto finirà bene, vedrai. Ricorda di non agire con troppa saggezza: lascia i savi andar per conto loro: tanto, non avran bisogno di te, per far saltare in aria il mondo. Dunque, da che cosa vuoi cominciare?

DAVID — Voglio rimaner qui ad attendere i fuochi d'artificio. Voglio accenderli e vederli saltare in aria. Sai cosa? mi voglio travestire: qualcosa di non mai visto; di fantastico, di straordinario; tingermi i capelli di rosso o di blu.

SAM — Non fare sciocchezze; finirai con guastare tutto.

DAVID — Vedrai che farò il mio piano: metterò in piedi l'esercito della salute a modo mio. L'esercito di un solo uomo. Farò e disfarò i regolamenti secondo l'umore. Ci sarà da divertirsi! (*David si allontana, esce, ed i tre uomini alzano il naso dal tavolo da gioco, intorno al quale si erano messi di impegno, poi si rituffano nel loro gioco.*)

GREEN — Cip...

BLACK — Passo... no! vedo... (*Entra Bessie bardata a lutto seguita dal signor Stone, dalla signora Stone, da Segal, da Ava, tutti in gramaglie.*)

SAM — Oh, cielo, degli altri catafalchi! Guarda un po' questi qui! (*Vede Ava e, dimenticando di essere uno spettro, la guarda teneramente e le parla*) Ciao, begli occhioni tristi! Perché quella faccia lunga? Oh, dimenticavo! sei triste per causa mia? Non preoccupartene perché ora sto benissimo! AVA (*non vede Sam*) — Uh, come fa freddo! (*Si stropiccia le mani*) Le giornate stanno accorciandosi... David dov'è?

SAM — Ma si va' a parlargli, al mio figliolo; cerca d'aiutarlo. Ha proprio bisogno di una ragazza carina come te.

AVA — Sarei contenta ora, se dovessimo andarcene da Stepney Green. E' così pieno di memorie tristi. Tutte le persone care se ne sono andate. Ci sono ancora luoghi bombardati, tutto intorno, e ci si sentono i fantasmi. E' la prima volta che vado a un funerale.

WHITE — Signora Levy, permette una parola? (*Si appartano in un angolo e si sussurrano qualcosa.*)

LA SIGNORA STONE (*ad Ava*) — Ti senti bene, cara? AVA — Sì, benissimo! Chissà dove sarà andato David. Vorrei parlargli.

SEGAL — Non stare in pensiero per lui; pensa piuttosto a suo padre, poveretto! Eccoci qui di ritorno alla casa di Sam; ma lui non c'è più, povero vecchio amico!

SAM — Sta' attento, prima di dir certe cose!

AVA (*fra sé*) — Forse gliela potrei dire, ora, una buona parola.

STONE — Eppure, come sembra strano che una persona che si conosce tutt'a un tratto possa morire! Può essere ricoverato in una cameretta d'ospedale, e mai più venirme fuori. Anche mia madre, l'ultima volta che l'ho vista, era stesa su di un lettino d'ospedale, circondata di fiori; sembrava che dormisse profondamente, immobile come di marmo. Mi sono allontanato dal suo letto e cinque minuti dopo era morta. C'era entrata, lì, per non tornarne più fuori. Hanno portato via una larva che somigliava a mia madre. Dove è andata?

SEGAL — A me lo domandi?

AVA — Sono sicura che il signor Levy non apprezzerrebbe per nulla questi discorsi lugubri.

STONE (*a sua moglie*) — Via Millie, va' a farci un po' di tè. Ragazzi, non dobbiamo avvilirci. Del resto, ecco la ragione per cui esistono i « shiva ». Perché amici e parenti vengano dai familiari dell'estinto per mitigare il loro dolore.

SEGAL — Quand'ha finito di bisbigliare, Bessie, venga un po' qui a sedersi.

SAM — Schifoso d'un ipocrita, non vuoi aspettare nemmeno il tempo convenuto, per volerti prendere Bessie?

STONE — Allora, Bessie, dov'è andato David?

BESSIE — Dov'è David? mio caro, piccolo David. (*Piange*) Sono proprio l'unica a piangere il povero Sam?

SEGAL — Non si agiti tanto; il suo David verrà. Forse anche lui è molto commosso.

BESSIE — Ma sono proprio l'unica a soffrire per il mio Sam? Perché non è venuta, Lottie? perché? Era pur suo padre, e lei non si è fatta nemmeno vedere. (*Ava e la signora Stone tornano con il vasoio del tè che versano e distribuiscono a tutti.*)

AVA — Mi scusi, signora, se le parlo così, ma di sua figlia non ho molta stima.



LA SIGNORA STONE — Non piangere, Bessie, i giovani d'oggi sono tutti uguali. Alle volte mi rallegro di non averne avuti.

SEGAL — Però mio figlio sì. Posso proprio dirlo, ha un grande rispetto per me; mi manda puntualmente cinquanta dollari il mese. E' da disprezzare, forse?

BESSIE — Eppure, Segal, che ci si può aspettare? Suo marito è insegnante; non parliamo che sono comunisti; ma credo che siano anche vegetariani.

STONE — Ora mi spiego! Il sangue non è acqua.

BESSIE — Allora sono proprio l'unica, qui, a soffrire per lui, l'unica, perché a nessuno importava nulla, del mio povero Sam. (*Piange. Ava cerca di consolarla.*)

AVA — Non pianga; suo marito ora ha trovato la pace eterna, e forse sta meglio di tutti noi. Non è l'unica lei, signora, a rimpiangerlo; tutta Stepney Green lo rimpiange.

SAM — I malvagi non avranno pace sottoterra! Sì, Bessie, sei l'unica a piangerlo per davvero! (*Sta quasi per mettersi a piangere anche lui; poi cerca di cacciar via la malinconia, e ci ride sopra; si mette a contar sulle dita*) Vediamo un po': mio fratello Harry morì a Varsavia 35 anni fa. Izzy, disertò nella grande guerra e non si fece più vedere. Jack mi seguì in Inghilterra e poi morì di polmonite. Betty andò in America e lì morì a furia di bere whisky. Poi Lottie, a Leeds, e David, su al piano di sopra. Ti ringrazio, Ava, ma il vero dolore è molto personale. Vedrai che a Stepney Green si tirerà avanti come niente fosse accaduto. (*Green, White e Black si fanno tutti intorno a Bessie per mostrarle le fotografie, ecc.*) Sembrano arabi: tutti avidi di mostrar la loro merce, fosse anche una partita di sudice cartoline.

SEGAL — Abbiate un po' di cuore, signori miei! In questa casa si fa lutto: per gli affari, aspettate domani. (*Green, White e Black, mortificati, si dispongono ad uscire, ma sono fermati nel loro proposito dallo stesso Segal*) No, no, non andate via, ora! Dovete rimanere anche voi, per la preghiera. (*Sam è ora in piedi rivolto verso il pubblico; a poco a poco, la scena si va oscurando; gli uomini si alzano tutti e assieme cantano in coro i versetti.*)

TUTTI ASSIEME — Rivolgiamo il pensiero ai nostri  
[cari

Che non sono più tra noi.

(*Le voci si attenuano di più, fino a ridursi ad un mormorio, per tutto il resto del Kaddush, che va alternandosi con il canto stesso di Sam.*)

SAM — Udite tutte, o genti; ascoltate, figlioli della terra, potenti ed umili, ricchi e poveri: a tutti parlerò la verità.

TUTTI ASSIEME — « Non spezza la morte i legami Che ci uniscono a coloro che ci amano; O Signore, per sempre, per sempre, accettiamo la tua grandezza, la tua bontà ». (*Tutti si uniscono nelle movenze di rito, seguendo il ritmo della cantilena. Si fa sempre più buio sulla scena.*)

TUTTI ASSIEME — « Sia lode al Suo grande nome, in eterno ». (*Entra David. Gli si addice ora l'appellativo di « teddy-boy ». Ma l'ampia camicia bianca e gli strettissimi calzoncini neri a tubo, debbono palesemente accostarlo all'immagine di un moderno Amleto. Tutti trattengono il fiato, scandalizzati.*)

DAVID (*cantando*) — Padre, padre carissimo;

Or sei privato del nostro pasticcio,  
Devi far senza quei bei formaggini.

Lassù, nel cielo, che ti daranno?

Mentre ci guarda dall'alto del ciel,

Questi che fingono di far la preghiera,

tutti ben lieti che lui sia al largo;

Padre carissimo, caro buon padre,

per Israele, c'è chi la pagherà...

(*Tutti ora ignorano David. Sam va a sedersi vicino a Bessie. Tutti i personaggi sulla scena si irrigidiscono come fantocci. David va a sedersi fra Sam e Bessie. Le luci si spengono.*)

### Quadro secondo

(*Dalla fine della scena precedente all'inizio di questa è trascorsa una settimana. Solo pochi minuti di oscurità hanno segnato l'intervallo. Tutti i personaggi sono al loro medesimo posto, tranne Sam, che si è sdraiato sul sofà per dormire. Il cespito è stato tolto dagli specchi; si sente appena la radio che suona in sordina. Black, White e Green stanno giocando a carte. Bessie e David si alzano dalla poltroncina dove erano seduti.*)

DAVID — Sia ringraziato Iddio.

BESSIE — Spero che ti toglierai di dosso quella roba e che ti vorrai vestire da persona pulita. (*David infila la giacca che completa l'abbigliamento volutamente all'Amleto: tuttavia il suo aspetto è tipico del « teddy-boy », per quanto non troppo marcato.*)

DAVID — No, no. Questi me li tengo addosso!

BESSIE — Ma perché?

DAVID — Ma mi ci sento dentro bene.

LA SIGNORA STONE — Bessie, tuo figlio è uno squinternato. Se lo lasci andare avanti così...

BESSIE — Senti, David, io ti ho sempre accontentato in tutto! Ora mi vuoi proprio morta!

DAVID — Ora non mi seccare! Mi hai sempre accontentato in tutto quello di cui credevo d'aver bisogno.



BESSIE — Ma dimmelo, quello che desideri, ora. Forse posso fare qualche cosa. Non hai amore per tua madre?

DAVID — Cos'è amore? Non l'ho mai visto, io, l'amore, in questa casa. Cosa posso saperne?

BESSIE — David, figlio mio, vuoi proprio farmi morire?

AVA — Ho voglia di andare al cinema: c'è nessuno che viene con me? Tu, David?

DAVID — No, no. Ho altro da pensare, io.

BESSIE — Che si può farne, di quel ragazzo?

LA SIGNORA STONE — Eh, gli passerà! Che importanza hanno questi capricci; è un così bel ragazzo! (*David passeggia con eleganza in su e giù*).

DAVID — « Essere o non essere »... accidenti! Credete a me, questo è il problema; che sia più nobile essere... un povero squinternato...

WHITE — Passo... (*Tutti immobili, come in estasi, fissano gli occhi su David*).

DAVID — ...O prender le armi... per amor di Allah, di far fagotto, o di schiacciare un sonnellino...

STONE — Un Ettore, avrebbe dovuto essere.

BLACK — Vedo...

GREEN — Si paga ventuno, cinque carte, e il resto a lei.

WHITE — E allora mi paghi... fuori il denaro...

DAVID — ...Fare un pisolino, non più; per Ali, abracadabra... por fine al dolore... alla compra vendita; che il Signore vi assista! (*Sam si sveglia, mentre Segal e Bessie discorrono teneramente nell'angolo della stanza*) Questi sono le sferzate e gli scorni del tempo, per i poveri tapini ebrei. Tirar le cuoia, fare un pisolino sulla pista, ah, ecco l'inciampo! Perché, su quel pezzo di carta, quali nomi possono esser scritti? Soffiati via dal vento... spazzati... eccetera, eccetera... Vi auguro di vivere a lungo.

STONE — Sì, sì, vedrai che ho combinato tutto; tu vai in coppia col tuo principe Amleto, dispensate mance assieme, cantate la vostra filosofia ai ragazzini del vicinato.

DAVID — Tu statti zitto. (*Corre vicino a Segal*) E lei mi faccia il favore: se vuol continuare su questa solfa, con mia madre, aspetti almeno che sia freddo il corpo di mio padre! Guardi, la lampada del rito funebre arde ancora sul caminetto. A quando le nozze? (*Sam si mette a ridere di gusto*).

SEGAL — Ma cosa ti salta in mente, ora? Volevo esprimere a Bessie la mia devozione.

BESSIE — Ma cosa ti prende? Stiamo studiando un po' come disfarci del commercio delle aringhe, dal momento che a te non interessa farlo andare...

DAVID — Chi ti ha mai detto una cosa simile? Per me la bancarella è il regno a cui devo succe-

dere. Non posso buttarla fuori dalla finestra. Lunedì stesso, anzi, incomincio il lavoro. Me lo porterò in ogni angolo del mondo, l'odore di quei pesciolini d'argento. Ne ho sempre visti qui a pile, a quintali, e sono pronto a rivederme altrettanti, ovunque andrò. Quante volte mi sono tolto di dosso quelle piccole squame che si appiccicavano agli abiti! Quante volte me le sono sbuzzate e pulite ad una ad una. Me ne stavo lì a guardarti mentre le scottavi sulla griglia, le salavi, le tuffavi nella salamoia. Me le sognavo sempre, le vedevo come un incubo. Milioni, milioni di aringhe, tutte con la stessa espressione: aringhe salate, pressate, affumicate, intrise; tutte, ora, i miei leali suditi. Il principe delle aringhe!

SAM — Va' adagio! Attento a non invischiarti; prenditi quelle duecento sterline e va' all'auditorium per i provini. Ho fede che ci riuscirai. Ciò non toglie che il gusto delle aringhe non è male. Assaggiane, e vedrai. Perfino io ne mangiavo, ogni tanto; sono perfino nutrienti, oltre che saporite.

BESSIE — Le aringhe non sono affatto da disprezzare, no. Basta vedere quel che c'è in questa casa; questo tavolo, questo mazzo di carte, il tuo letto di sopra, i tuoi abiti, l'istruzione che ti abbiamo data, la scuola e tutti i viaggi a Clacton, avanti e indietro, tutto è stato pagato con le aringhe.

AVA — Ma David non voleva mica... Lui aspira a ben altro.

DAVID (*a Sam*) — Di' un po', tra te e me. Se potessi ancora disporre della tua vita, che strada prenderesti per guadagnarti il pane?

STONE — Beh, ecco. Vediamo un po'...

SAM — Probabilmente farei esattamente lo stesso.

AVA — Io vorrei essere... ciò che spero di diventare.

STONE — Io avrei voluto essere un avvocato di grido.

SEGAL — E io un esperto in brillanti.

LA SIGNORA STONE — Io una danzatrice.

BESSIE — Io, la moglie di Rothschild.

WHITE — Ed io... Joe Lyons.

BLACK — Ed io Einstein... Cip!

GREEN — Si paga solo il «ventuno». Ed io un rabbino: è proprio il mestiere adatto per me.

TUTTI (*a David*) — E tu, cos'avresti voluto essere?

DAVID — Quello che sono: il principe Amleto!

AVA — Beh, io vorrei almeno andare al cinema, a qualcosa di simile. (*Bacia suo padre*) C'è nessuno che viene con me? (*Nessuno le dà retta. Esce*).

SAM — Senti figliolo: Amleto non era poi un personaggio tanto interessante. Dove sarebbe finito, se Shakespeare non lo avesse ripescato? Shakespeare! quello sì, era un gigante!



DAVID — Oh, vuoi smetterla! Come fai a ragionare? Prima devo essere lui. Prima devo vendere aringhe, poi non devo venderle.

SAM — Vorrei sapere perché agli spettri è proibito comportarsi come le persone vive. Perché non possiamo cambiar parere anche noi?

DAVID — D'ora in poi non ti darò più retta. Ti hanno avvelenato, tua moglie ed il tuo migliore amico; ed io son qui per vendicarti. Ti hanno ucciso, e non hai il coraggio di ammetterlo. Mi dici perché? cos'hai? Hai paura, forse? Non ci si può fidare d'uno spetto, nemmeno se è quello del proprio padre!

SAM — David, calmati. Vedrai che saremo vendicati: abbi pazienza. Intanto, vai in cucina a prepararti una bella tazza di cioccolata. Quella ti metterà i nervi a posto. Pensa che è stata la magica bevanda degli Atzechi. Devo averlo letto in qualche parte. (*Tutti spalancano gli occhi su David e lui fila via dalla stanza.*)

BESSIE — Siamo stati noi a viziarlo. Ormai l'abbiamo ridotto così. Ora lui si sente a disagio, perché è costretto a guardar la realtà in faccia. Son troppi anni ch'è rimasto senza far niente. Non ha fatto che legger libri; di giorno alla Biblioteca Pubblica; di notte seduto qui a contar mosche sul soffitto. L'abbiamo accontentato in tutto; e lui, sempre lì con la mano tesa: denaro per dischi di jazz; denaro per vestirsi; portava a casa cani randagi, gatti spelacchiati. Ho dovuto privarmi di tante cose, io, per tenerlo lontano dalla strada. Perfino le lucertole mi portava in casa.

LA SIGNORA STONE — Lucertole! Oh, povera Bessie; quanto hai dovuto sopportare!

BESSIE — Tutta colpa di Sam. Glielo dicevo, io. Lascialo che impari a stare in piedi da sé. Ecco, ora è venuta la volta buona; eccolo lì, del tutto scervellato.

SAM — Avanti, te la prendi con me, ora. Dagli al morto! Che può far comodo. (*David ritorna in scena*) Ma come ho fatto io, a sposare una donna simile!

DAVID — Eppure una volta l'hai amata, no? (*Tutti i presenti ritornano alle loro occupazioni, all'infuori di Bessie.*)

SAM — Ma sì, in un certo senso le volevo bene. Andavamo a sederci nei giardini; si faceva all'amore, si sognava. Ma anche l'amore, come la persona amata, ha bisogno delle nostre cure. Altrimenti muore; se ne vola via. E dove se ne sta, David? Chi è che porta via dal mondo l'amore, e lo tiene nascosto? e perché?

DAVID — Vedi, proprio questo dicono le canzonette in voga. Segal, credo che sua figlia starebbe bene in convento... (*Tutti mostrano di ignorarlo.*)

SAM — Lasciala stare, quella ragazza. E' innocente come un agnello e candida come una colomba.

BESSIE (*fra sé*) — Eppure gli ho voluto bene, io. Gli ho dato tutto quel che poteva dargli una donna. In fondo era un brav'uomo. Credo che lo rimpiangerò.

SAM — Dopo tutto, non era tanto cattiva, la mia ragazza. Se non fossi uno spetto, sarei capace di lasciarmi intenerire, e finirei col perdonarle tutto. O almeno, quasi tutto. (*Il signor Stone va a giocare a carte con i tre uomini. Bessie e la signora Stone si scambiano parole a bassa voce, di sopra il tavolo. Segal, David e Sam escono in giardino. Segal si avvicina allo steccato e vi si appoggia per guardar fuori. David e Sam siedono.*)

I BAMBINI (*fuori scena*) — «Ecco Solly Segal - con il naso d'aquilotto, con il muso da faina - e gli occhi da pesce cotto...» (*Segal si volta per avvicinarsi a David. Siede accanto a lui; intanto le luci della casa si spengono.*)

DAVID (*a Sam*) — Mi par che gli ospiti da noi ci stanno in permanenza.

SEGAL — Sì.

DAVID — Non parlavo a lei.

SEGAL — Invece trovo che ogni tanto potresti rivolgermi la parola. Potrei darti dei consigli preziosi.

DAVID — Ora che mio padre se ne è andato, penso che lei sia pronto a sposare mia madre.

SEGAL — Vedi... soffro la solitudine.

DAVID (*a Sam*) — Sì, è stranissimo. Fin dal momento della tua morte la casa è sempre stata piena di gente.

SEGAL — Buon segno: posso insegnartene tante di cose io, politica, economia, sindacalismo... le teorie di capitale e lavoro...

DAVID — Quando sei morto ti ero vicino io...

SEGAL — Quando son morto?... Ma tu mi fai dar di volta il cervello.

SAM — Mi fa piacere saperlo. Sono contento di sapere che non sono morto da solo. Era brutto vedermi morire?

DAVID — Sì.

SEGAL — Cosa vuoi dire, con quel « sì »?

SAM — Ho chiamato Bessie?

DAVID — No.

SEGAL — Ma cosa vai dicendo? « Sì, no ». Povero Sam, come deve aver sofferto. Che responsabilità dev'essere stata quella d'aver un figlio come te. Mi domando se ne è valsa la pena. (*Va fino al muretto; intanto i bambini tornano indietro per cantargli in coro.*)

I BAMBINI — Ecco Solly Segal - con il naso d'aquilotto - con il muso di faina - e gli occhi da pesce



cotto... (*Segal si mette le mani in testa, con un gesto di sconforto, e sparisce dentro casa*).

DAVID — Ti rendi conto, ora, di quel che stanno combinando? Segal e mia madre?

SAM — Non mi sveli niente di nuovo. Credi che non me ne fossi accorto? Eppure, devi incoraggiare il loro idillio, se vuoi preparare la vendetta.

DAVID — Non posso rassegnarmi: tua moglie ed il tuo migliore amico! Felici di poterti togliere di mezzo.

SAM — Pare impossibile; ma la gente è sempre portata a scoprire qualcosa di losco. Tu, per esempio, non star tanto ad approfondire. Come diceva Freud: «Siamo tutti un po' più morali di quel che crediamo d'essere». Insomma, a farla breve, non siamo poi tanto malvagi.

DAVID — Appena sei morto, c'è stata subito una gran confusione in casa. Sembrava vedere come una massa di gente che ballasse. Almeno, sembrava che ballassero. In pochi minuti, tutti ti avevano conosciuto. Brulicavano come formiche, attorno alla casa. La mamma è corsa parecchie volte da me, gridando: David, David, dimmi che non è vero! Le dissi ch'era proprio vero. Lei si mise a tirarmi i capelli.

SAM — E' curioso come tutti diventano importanti in due momenti della vita: alla nascita ed alla morte. Tutti trovano il modo di fare un po' di chiasso; ma sono i due momenti che all'interessato non importa nulla. Alla nascita non importa ancora; alla morte non serve più. Io, quel momento, non lo ricordo: sono entrato in giardino ed eccomi qui.

DAVID — Non torni dentro? Io sento un po' fresco. Che razza di estate è questa! Non vieni?

SAM — No, lasciami qui; voglio studiar la situazione; dopotutto uno spettro deve saperlo da sé, quand'è il momento di togliersi d'attorno. Sii carino con quella ragazza, David. Ciao. (*David entra in casa, e su quella, d'improvviso, tutte le luci si accendono. Sam si ferma vicino allo steccato e guarda fuori*) Bambini, venite qui; cantate una bella canzoncina al povero Sam. (*I bambini cantano a mezza voce, mentre le luci sul giardino si spengono*).

VOCI DI BAMBINI — Begli aranci e limoncelli - Suonan tutti i campanelli - Or venite buona gente - Son le campane di San Clemente - Ti dovrei più d'un soldino - Son le campane di San Martino - Chissà quando pagherai? - Se non paghi sono guai - Quando sono un gran riccone - C'è la forca e la prigione - Quando mai questo accadrà? - Son le campane di Stepney... (*Le voci dei bambini si perdono mano mano che si allontanano*).

SAM — Peccato! Tra un po' non le canteranno più, queste vecchie canzoni. Appena sono grandi, imparano tutte le canzoni della radio. Però, ci saranno sempre altri bambini che vengono su, e così le belle canzoncine non saranno mai dimenticate. (*Entra in casa ricantando l'ultimo verso*) «Quando mai questo accadrà? - Son le campane di Stepney...». (*All'interno, la signora Stone, improvvisamente, canta anche lei*).

LA SIGNORA STONE — «Sospiro per te, piango per te, muoio per te! - Tutte le madri ne sanno il perché...». E' proprio una vergogna che Lottie non sia ancora venuta.

BESSIE — Oh, avevo dimenticato di dirti: ho ricevuto una lettera stamattina. La nascita è imminente; non è nemmeno il caso che si metta in viaggio.

LA SIGNORA STONE — A che numero è arrivata?

BESSIE — Questo sarà il mio quinto nipotino.

LA SIGNORA STONE — Non si è ancora aggiornata ai nuovi sistemi. Nessuno al giorno d'oggi pensa più alla famiglia numerosa.

BESSIE — A dire il vero, suo marito è cattolico.

LA SIGNORA STONE — Non m'avevi detto poco fa ch'era comunista?

BESSIE — Beh, è un comunista cattolico.

SEGAL — Bessie, non si può essere le due cose insieme. Fanno a pugni!

BESSIE — A me non interessa niente. Io dico che è comunista cattolico.

LA SIGNORA STONE — Povera Lottie!

BESSIE — Allora, si comincia? Avete preparato le lettere? (*Si alza e va a tirare le tende, mentre la signora Stone dispone sul tavolo le lettere dell'alfabeto. Poi Bessie si rimette a sedere con gli altri, con in mano un bicchiere*).

LA SIGNORA STONE — Vieni, Alf, siamo pronti. (*Stone a malincuore abbandona il tavolo da gioco*).

SEGAL — Che succede? Cos'è tutto questo silenzio?

BESSIE — Ma sì, si fa la seduta.

SEGAL — Che sciocchezze! Ma con chi volete mettervi a parlare?

BESSIE — Con chiunque sia disposto a venire a farsi sentire!

SEGAL — Sembra una conferenza internazionale. Purché non incontriate Sam sull'altra frequenza.

SAM — Pare che abbia le antenne! (*Segal, col suo braccio, circonda la vita di Bessie, poi, veloce, lo tira indietro, levando in alto lo sguardo*).

SEGAL — Sam, Sam, perdonami; le mie intenzioni son sempre state oneste, te l'assicuro.

DAVID — Che razza d'ipocrita! Dovrò agire in fretta.

SAM — Abbi pazienza: aspetta un altro po', e vedrai che si ammazzeranno a vicenda.



DAVID — Ma voglio ucciderli io, non capisci?

SAM — E va bene. T'aiuterò ad ucciderli in modo che non ti daranno più noia... E quel che sarà ancora più bello: sarai libero, e nessuno potrà mai accusarti di nulla. Ma, per amor di Dio, abbi pazienza!

SEGAL — Sono pieno di rimorsi! Aveva ragione, quel pazzo; una volta tanto, aveva ragione. Non è bello, da parte mia. Non sono questi i pensieri che si addicono ad un cittadino del mondo.

BESSIE — Cosa sta brontolando, signor Segal?

SEGAL — Bessie, quanti anni sono che ci conosciamo?

BESSIE — Circa trenta o quaranta.

SEGAL — E non sarebbe ora che tu mi chiamassi per nome? (Bessie sorride e gli prende l'indice per metterglielo sul bicchiere, come hanno già fatto tutti gli altri).

BESSIE (sussurrando) — Solly, caro, sei comodo qui? (Sam, ridendo come un matto, salta sul tavolo dove si mette a far correre il bicchiere, toccando le varie lettere. Tutti stanno immobili a fissare i movimenti del bicchiere. I tre uomini al tavolo da gioco continuano impassibili, senza accorgersi di quello che sta accadendo).

SAM (pronunciando lento e sommessamente ogni lettera della parola che ha tracciato) — Hitler... (Succede un gran parapiglia. Le donne urlano, scappando lontane dal tavolino).

LA SIGNORA STONE — Misericordia, aiuto! Che facciamo ora? Caccialo via, rimandalo indietro, Alf!

BESSIE (piano, piano, tornando vicino al tavolo) — Proviamo ad ignorarlo; e andiamo in cerca di qualcun altro.

STONE — Non si sa mai cosa può capitare!

SEGAL — Forse vuol venire a farci le scuse.

DAVID (facendo finta di non aver inteso) — Che parola vi ha trasmesso?

STONE — Ha detto solo «Hitler». Presto, avanti, proviamo di nuovo. Può darsi che non abbia segnato le lettere tanto chiare: o che laggiù abbiano la vista annebbiata. (Ripetono l'esperimento, e Sam, che nel frattempo ha aperto il giornale alla pagina dello sport, si rimette a far correre il bicchiere all'impazzata).

DAVID — Ora, cosa dice?

BESSIE — Ssst! Zitti, tutti!

LA SIGNORA STONE — Sccc... silenzio!

SEGAL — Ssst... sc... sc... cosa vuol dire? Uh, come corre svelto! Come faccio a legger al rovescio? (Sam suggerisce le parole come prima).

SAM — ... Nuvola rossa... due e mezzo... Domani.

(Tutti ripetono il messaggio in coro, a bassa voce, curvi sul tavolo).

SEGAL — «Nuvola rossa»?... Forse è un pirata comunista.

BESSIE — Guarda, come corre di nuovo! Nuvola rossa... domani... alle due e mezzo... deve essere il giovane esploratore degli spiriti... Capito? Nuvola bianca, Nuvola rossa... Giocano agli indiani...

LA SIGNORA STONE — Come?

BESSIE — Che ne so io?

SEGAL (cantando) — Verso il tramonto, una nuvola rossa...

DAVID (cantando) — Un bel fungo in mezzo al mare...

STONE — Un momento: ha detto Nuvola rossa? (Di scatto, scorre l'ultima pagina del giornale) Ecco qui! Nuvola rossa corre nel Gran Premio di domani, alle 2 e 30: cento contro uno. (Corre al telefono e forma un numero).

LA SIGNORA STONE — Izzy Posner non sarà in ufficio, a quest'ora!

STONE — Izzy, l'ufficio non lo abbandona mai. E' il suo motto! Pronto, sei tu, Izzy? Qui parla Alf Stone. Punta subito cinque sterline! Nuvola rossa. Domani alle due e mezzo! Lascia perdere... fa' come ti dico!... (In quello stesso momento i tre uomini balzano in piedi, lasciando il tavolo da gioco e corrono al telefono anche loro. Ognuno strappa di mano all'altro il ricevitore, tanto da urlarvi dentro il proprio nome).

I TRE UOMINI — White, Black, Green, Black, White, Green, White, ecc. (Le parole si disperdono in un caotico mescolio di voci, mentre Sam balla sul tavolo. I tre tizi continuano a contendersi il telefono senza più parlare, come in una pantomima. Sam continua a dettar lettere e tutti seguono con gli occhi il bicchiere, come rapiti da un incantesimo).

SAM (spiccando ogni lettera, mano a mano che il bicchiere vi scorre sopra) — Sono... Sam... Levy... Ti perdono... Segal... ti affido la mia Bessie!... (Segal rimane allibito. Poi bacia Bessie allegramente. David e Sam, in piedi sul tavolo, si stringono la mano soddisfatti, guardando Bessie e Segal. Perfino David dimostra la propria allegrezza stropicciandosi le mani).

## ATTO TERZO

(Otto mesi dopo. E' un bel pomeriggio, all'inizio della primavera. In casa c'è aria di festa, che contrasta singolarmente con la scena precedente. Vi sono fiori un po' dappertutto, e la tavola è co-



perta con una bella tovaglia bianca e rallegrata da bottiglie di vino e alzate di frutta. David è seduto in giardino, con l'aria di un Amleto lunatico nei panni di un « teddy-boy »; Sam è sdraiata sull'erba, con gli occhi al cielo; poco lontano giocano e cantano i bambini).

I BAMBINI — Jenny piange sola sola e nessuno la consola.  
Ragazze da marito, bei giovanotti, avanti: scegliete tutti quanti l'amante preferito. Scambiatevi l'anello; prendetevi per mano, gli auguri vi facciamo per questo giorno bello. Tanti auguri agli sposini! Vi facciamo un bell'inchino: presto, datevi un bacino, due bacini, tre bacini.

(Sam si alza in piedi, e si mette a curare i fiori e a rimuovere il terreno, mentre la scena lentamente si dissolve. Entrano Black, White e Green, che subito si dirigono verso la tavola e incominciano a rifocillarsi di sandwiches).

WHITE — Ho il piacere di annunciarvi che le ho venduta una lapide: ho concluso l'affare poco prima che si sposasse.

BLACK — Ma lei, non è un assicuratore?

WHITE — No, ero un assicuratore; ma adesso ho messo su per conto mio una piccola industria di lapidi. A proposito, perché non vi mettete a lavorare con me, voi due?

BLACK — Mi dispiace tanto, ma è impossibile. Vede, da qualche mese io faccio l'assicuratore.

GREEN — E io pure, guarda caso! Sono venuto proprio ieri a farle firmare la polizza sulla vita di suo marito.

BLACK — Ma che bella combinazione! Ho fatto anch'io lo stesso, e sono riuscito anche ad appioppare una bella assicurazione sulla vita a quel suo figliolo.

GREEN — A quanto pare, c'è un singolare parallelismo nelle nostre vite.

BLACK — A quanto pare. Lei, dove ha fatto gli studi?

GREEN — Alla scuola ebraica, e lei?

BLACK — Anch'io. E chi era il suo insegnante?

GREEN — Il signor Rosen. E il suo?

BLACK — Rosen. In che anno?

GREEN — Ho finito verso il quaranta.

BLACK — Proprio come me. Dobbiamo essere stati laggiù nello stesso periodo.

GREEN — Le piace il calcio?

BLACK — No. E a lei piace il chicket?

GREEN — Sì.

BLACK — Anche a me. Che combinazione!

GREEN — E io, le piaccio?

BLACK — No. E io a lei?

GREEN — No. Che coincidenza! (Si stringono le mani, sprecando i sorrisi Green a White) Potreste fare in modo che la vostra Compagnia — cioè la vostra ex Compagnia — fissi le richieste di David?  
WHITE — Credo che lo farà oggi stesso. Ho venduto la lapide alla signora Levy proprio su queste basi. Se mi aspettate un momento, torno subito col denaro per lui.

BLACK — Per favore, potrebbe dirmi che Compagnia rappresenta?

GREEN — La Compagnia di Assicurazioni del Mile End.

BLACK (eccitatissimo) — Meraviglioso! Anch'io! (Si stringono le mani eccitatissimi).

WHITE — Ha detto « la Compagnia di Assicurazioni del Mile End »? (Green e Black annuiscono) Perché quella è la Compagnia per cui io ho lavorato finora. Ah, qui un sorsetto ci vuole!

GREEN — Ci rivediamo all'ufficio.

BLACK — Sì, chissà, forse avremo molte occasioni di incontrarci. Arrivederci. (Green esce, e White sta per andarsene a sua volta).

GREEN — Non si dimentichi di portare il denaro.

WHITE — No, no. Arrivederci. (Esce. Black cammina studiatamente su e giù per la scena, fermanosi di tanto in tanto a servirsi qualche liquore. Infine si siede e incomincia a bere a tutta forza).

SAM — Basta, sono stanco. Avrei voglia di dormire!

DAVID — E chi te lo impedisce? Hai sempre detto che avevi bisogno di riposo: adesso puoi farlo, riposati!

SAM — David, sono preoccupato per te. E' tempo che tu metta giudizio.

DAVID — Avrò avuto una decina di audizioni negli ultimi due mesi! Ma lì è tutta questione di saperci fare e colpire la loro immaginazione o a trovare la spintarella... Ah, guarda che ho già preso in prestito quasi tutte le duecento sterline della mamma: gliele porteranno oggi, ma io non ne vedrò nemmeno una. Beh, e adesso cosa si fa? Cioè, cosa hai intenzione di fare, tu? Non puoi mica restartene qui tutta la vita!

SAM — Tutta la vita?!

DAVID — Beh, tutta la morte! Se continua così, va a finire che mi parrà di essere io tuo padre. Si può sapere cosa stai aspettando?

SAM — Quello che mi ha condotto quaggiù è tanto



la vendetta, come la preoccupazione per il tuo futuro.

DAVID — Tu lo sai, vero, quel che è accaduto oggi? Oggi è il gran giorno, finalmente: il giorno che abbiamo tanto aspettato.

SAM — Veramente, è un pezzetto che non vengo da queste parti...

DAVID — Ah, sì, eh? E dove sei stato? Bello spettacolo che stai diventando! Ma lo sai che quasi quasi mi sono affezionato a Segal in tua assenza? Te ne vai a spasso per conto tuo, e poi quando sei qui non fai che dormire. Ebbene, oggi è il gran giorno. Sono libero, finalmente. Ammazzerò i colpevoli e me stesso.

SAM (*che non ha ascoltato una parola*) — Oh, sono stato a passeggiare qua e là. Ho dato anche un'occhiata al mercato. C'era Solly Segal che vendeva le aringhe al mio posto. Poi ho preso una barca e me ne sono andato a Putney e alla Torre di Londra. Sono entrato per la porta principale e ho girellato per Buckingham Palace; però non ho incontrato nessuno della famiglia. Poi sono entrato in una torre di guardia insieme con dei ricchi americani. Hampton Court, Kew, Greenwich, Kenwood. Daveyn, ma perché non me l'hai detto che Londra è così bella? E che storie emozionanti si sentono raccontare là dentro! Ma sì, è come aver vissuto tutta la vita a fianco di una donna bellissima e non essersene mai accorti. Dopotutto, essere morto ha i suoi vantaggi. Hai mai visto la City, la mattina presto, quando non c'è ancora nessuno? Io ci ho camminato su e giù lungo il Tamigi, ed era magnifico, con il sole che sorgeva in mezzo alla bruma e che risaliva su per i caseggiati e i negozi. Sai, ho visto anche i cigni, appena svegliati, che si ripulivano tutti col becco.

DAVID — E' un'ora che sto domandandoti se sai quel che è accaduto oggi. E, ogni volta, tu cambi discorso. Ho paura che tu qui stai troppo bene, e non hai nessuna intenzione di andartene.

SAM — Essere morti ha i suoi vantaggi, ti dicevo. Però, forse questo modo di essere morti non è proprio regolamentare. Non potrà durare molto, non credi?

DAVID — Ma lo sai o non lo sai quel che è accaduto oggi?

SAM — Sì, sì. La mia Bessie si è sposata.

DAVID — Credi che sia questo che ti fa star fuori?

SAM — Penso di sì: Segal è il mio visto d'entrata.

DAVID — Ma tu hai sempre intenzione di aiutarmi a recitare la mia parte fino alla fine?

SAM — Se tu sei deciso, certo. Come li farai morire?

DAVID — Con la stessa loro arma: il veleno.

SAM — Ben fatto. Se mi aspetti un momento, ti dirò una lista degli ingredienti che ci vogliono perché riesca perfetto. Voglio fare un salto in farmacia e dall'erbivendolo. Sì, voglio che tu prepari tutto sotto la mia direzione, e poi glielo serva al momento opportuno. Ah, così va bene. D'ora in poi tutto è a posto.

DAVID — Ma qual è lo scopo della vita? Io non ne vedo nessuno.

SAM — Lo scopo della vita è rendersi conto che esiste questo problema: qual è lo scopo della vita? E chi lo sa?

DAVID — Eppure, papà, nonostante quel che mi hai detto, io mi sento felice. E' strano, ma mai il mondo mi è sembrato così bello. Ma sì, in fondo, credi proprio che sia necessario che la compia, questa vendetta?

SAM — Certo, figlio mio. E quando la vendetta avrà ripulito questa casa, tutto tornerà a posto, ma non farti troppe illusioni, ci saranno altre cose ad amareggiarti, sempre quelle tre o quattro cose.

DAVID — Ma io non posso far fronte a qualunque cosa! Anche se mi prendessero per i piedi e mi sbatessero contro un muro fino a ridurmi in poltiglia, sono sicuro che un bel momento mi rialzerei e mi metterei a cantare.

SAM — Ma allora, non te lo sei ancora levato di testa?

DAVID — Io devo cantare. Non posso farne a meno, capisci? Quando non canterò più vorrà dire che sarò morto.

SAM — E dove andrai, quando la vendetta sarà compiuta?

DAVID — Non ho ancora deciso. Una bella tournée, New York, il Messico, il Perù, la Nuova Guinea, il Siam, l'India, la Cina. Su, papà, fuori la ricetta.

SAM — Eh, un po' di pazienza, figliolo. Non ti ho ancora detto tutto quel che ti volevo dire.

DAVID — Perché, cosa volevi dirmi?

SAM — Vedi, David, ci sono moltissime persone che non vanno mai fuori di casa. Anche se mettono migliaia di chilometri fra sé e la porta della loro abitazione, in realtà non sono andati fuori di casa. Tu, David, quando te ne vai, vattene sul serio.

DAVID — Papà, non ricominciare con le prediche. Siamo stati tanto bene, finora! Adesso, non ridiventare noioso.

SAM — Perdonami, figlio mio, ma non ho più molto tempo. Sì qualcosa mi dice che sto per diventare un vero fantasma, senza memoria e senza pace. Mi sento inquieto e a disagio come un uccello che sta per migrare, e non si ricorda più



nulla. Non pensare più a me. Presto scomparirò e allora tutte le nostre preoccupazioni saranno finite. Non ti seccherò più. Piuttosto, bisogna che ci mettiamo d'accordo perché io svanisca dai tuoi pensieri. Va bene così? (*Scrive qualche parola su un foglietto, e lo porge a David*) Ed ora a te, figlio mio. Qui è racchiusa la tua vendetta.

DAVID (*leggendo con qualche fatica*) — Sì, a quanto pare dovrebbe essere efficace. Chi te l'ha insegnato?

SAM — Ci ho pensato su fin dal giorno del funerale. Sarà efficacissimo, vedrai. Ed ora, addio, figlio mio. Fa quel che devi fare. Stanno venendo. (*David sta per uscire di casa, quando Black gli va incontro e lo ferma*).

DAVID — Ma lei non vende lapidi?

BLACK — Le vendevo una volta, ma, per essere sincero... Sa, mi interesso ai problemi della vita. DAVID — E allora, abbia la bontà di aspettare, ché poi prenderemo un bicchierino insieme. Adesso ho un affare molto importante; ma quando l'avrò compiuto, sono sicuro che lei non sarà più lo stesso. (*Esce*).

BLACK — Magnifico! Proprio un caro ragazzo. Avrà un'ottima riuscita. (*Intanto si nota una grande eccitazione, e una quantità di gente entra dalla porta. In testa a tutti, e palesemente brilli, sono Bessie e Segal, che avanzano a passo di danza, tenendosi abbracciati. Vengono poi i due Stone, seguiti da Ava, che ha un'espressione triste, e infine Green e White. Il signor Stone accende il grammofo, da cui esce una tipica melodia ebraica. Da ultimo entra anche Sam, e tutto sembra farsi più tranquillo, forse anche perché tutti sono occupatissimi al buffet*).

AVA — Oh, come tutto sembra brillante!

BLACK (*a White e Green*) — Salve! Ci siete anche voi!

GREEN — Sì, ci siamo scontrati sulla porta. (*E' notevolmente brillo; e tiene stretto fra le braccia Black, conducendolo in giro per il palcoscenico a ritmo di danza, con aria di estasi amorosa*).

WHITE (*seguendoli passo passo*) — Ho qui il denaro! (*Sventola un foglietto di carta marrone che tiene in mano. Bessie sta parlando con tutta serietà con la signora Stone, mentre gli uomini stanno dedicandosi vigorosamente alle bottiglie ed Ava si guarda attorno senza parlare*).

BESSIE — Eppure, io non posso fare a meno di pensare che mi sono sposata troppo presto. Non so, ma sento che non dovevo farlo. (*Anche Sam sta bevendo*).

LA SIGNORA STONE — Ma no, sta' tranquilla. Non è troppo presto. Divertiti finché sei in tempo. Dopo tutto, sei ancora giovanissima. Sì, forse qualche

anno fa sarebbe stato diverso, ma questa è l'epoca dei missili: il mondo gira sempre più in fretta.

AVA — E pensare che non è passato un mese da quando sono entrata per l'ultima volta in questa casa... (*Segal, evidentemente del tutto brillo, è salito su una sedia*).

SEGAL — E stasera faremo una bellissima festa. Tutta Stepney Green è invitata. Una bella festa come quelle di una volta, con musiche e canti. Si dimenticheranno le guerre e la politica, e ci si diventerà tutto il tempo.

AVA (*avvicinandogli*) — Sono tanto felice per te, papà. Se sapessi quanto pensiero mi davi!

SEGAL — Io ho una bella moglie e una bella figlia! (*Le bacia tutte e due*).

AVA — Non posso ancora abituarli all'idea di venire ad abitare qui dentro.

LA SIGNORA STONE — E poi è un uomo così romantico! (*A suo marito*) Perché non sei anche tu come lui?

STONE — Lo diverto quando mi sarò anch'io risposato.

AVA — Ma dove sarà David?

SEGAL — E, forse, ora il buon vecchio Sam starà sposandosi con la mia Sara; Dio le dia pace. Non sarebbe una bellissima idea? (*Sam si guarda intorno con un'aria infelice di vittima*).

SAM — Dio ti perdoni, Segal, non hai altro da dire! Bessie è un angelo in confronto alla tua Sara. Se dovessi scegliere tra la tua Sara e la tenebra eterna, sceglierei la tenebra eterna.

SEGAL (*cantando*) —

Tutto è più bello la seconda volta, tutto risplende e niente viene a noia!

E la seconda volta oggi è per me!

Essere avaro è stata la mia colpa, ma quest'oggi son prodigo di gioia: ogni avarizia, ogni tristezza è stolta!

Tutto è più allegro la seconda volta,

e la seconda volta oggi è per me!

BESSIE —

Dicono che abbia avuto troppa fretta, troppa fretta a volermi maritare,

ma non ci voglio credere perché quale ragazza al cuore non dà retta?

E Solly è bello, e io lo voglio amare!

C'è la felicità nella mia stella!

E' la seconda volta la più bella,

e la seconda volta oggi è per me!

I TRE UOMINI —

Tutto è più svelto alla seconda mano: è tutto così facile stavolta!

Ecco la nostra polizza per voi;



basta una firma e ve la consegniamo.

Su, amate, divertitevi, ché poi

all'epitaffio ci pensiamo noi!

E' la seconda volta la migliore:

io son morto d'amore!

LA SIGNORA STONE — Brava, brava, Bessie, Solly ti ha gettato l'incantesimo!

TUTTI (*cantando*) — « E' la seconda volta la migliore! E' il loro secondo amore! » (*Ritornano tutti nella formazione in cui erano prima. David sta mischiando degli ingredienti su di un tavolo, vicino alla parete. Ava gli sta accanto, ma lui non la vede.*).

SAM — Bene, Bessie, ti auguro tanta felicità. Anche lei, signor Segal... beh... ora potrei anche chiamarti per nome! Siate felici tutti e due, Solly e Bessie. Ora, cercate di accapigliarvi come si deve! Alla vostra salute! Dio sia con voi. (*Leva il bicchiere, poi si volta verso uno specchio e si guarda in viso.*).

AVA (*a Bessie*) — Scusi, signora; come devo... chiamarla?

BESSIE — Chiamami zia Bessie, cara.

AVA — Scusami, zia Bessie, aiutami a capire David. Non possiamo andare avanti così.

BESSIE — Lascialo perdere; non badargli. Ti farà diventar matta. (*Ava, con aria triste, si rifugia in giardino; David versa da bere; i tre uomini continuano a giocare; sulla scena tutto è tranquillo. Ma tutti sembrano d'umor nero. Solo Sam è allegro. Black, appena vede David, si alza improvvisamente e smette di giocare.*).

BLACK — Oh, sei qui, finalmente! Ora che si fa, con questa polizza? In genere la nostra Società... (*David non lo guarda nemmeno, e Black, di malumore, ritorna al suo gioco.*).

BESSIE — Vieni, vieni, David, tesoro mio. Abbracciami e fai le congratulazioni a tuo zio Solly.

DAVID — Lasciami stare. (*Le volta la schiena. Sam gli va vicino e cerca di farlo ragionare.*).

SAM — Via, David, cerca di stare al loro gioco. Tanto, ormai, siamo alla fine. Aspetta un po' a vedere cosa ti ho tenuto in serbo!

DAVID — Cosa?

BESSIE — Ecco che ricomincia a parlar da solo.

SAM — Cerca d'aver un po' di pazienza. Abbraccia tua madre. Augura ad entrambi tanta felicità; offri da bere a tutti. (*Strizzando l'occhio*) ... e sei a cavallo. (*Ava ha sentito la voce di David e si affaccia alla soglia per vedere che cosa accade, ora ch'è rientrato.*).

DAVID (*si avvicina a Bessie e a Segal*) — Mamma ti faccio i miei auguri di felicità. (*L'abbraccia*) Signor Segal, molti auguri anche a lei. Voglio offrirvi da bere a tutti. Voglio brindare alla vostra

salute. (*Generosamente dispensa da bere a tutti i presenti, ad eccezione di Ava. Sta per saltar via anche Sam, ma questi afferra un bicchiere. David stringe le spalle.*).

SEGAL — Grazie, grazie, David. Sia ringraziato Iddio. Sicché, hai deciso quel che vorrai fare?

DAVID — Glielo dirò domani.

SEGAL — Allora, vuoi dire che la prenderai tu la bancarella? Finalmente! (*Fra sé*) A dire il vero, non posso più sopportare quelle schifose aringhe.

DAVID — No, no, temo di no. Domani parto da casa. (*Tutti appaiono molto delusi. David alza il bicchiere*) Al mio domani! Auguro molta gioia a tutti e due. Che questa sia finalmente l'ultima delle vostre preoccupazioni! « Lo chiam ». (*Avvicina alle labbra il bicchiere, ma in quel momento scorge Ava. Lo mette giù. Tutti bevono e si abbandonano a canti e danze, con allegria sfrenata. Tutti si buttano nelle braccia dell'altro. Sam vuol convincere David di ballare anche lui, Marito e moglie Stone tubano come colombe, baciandosi e ribaciandosi.*).

SAM (*credendo che David abbia già bevuto*) — Dunque, David, hai bevuto il mio filtro? (*Tutti ballano in tondo e Black porge a David l'involto con il denaro.*).

DAVID — Cos'è questa roba? denaro? Ma io denaro non ne voglio; voglio vendetta, io. Qui, prenditi i tuoi denari: confetti per le nozze! (*Butta via tutti i denari sonanti che corrono in giro per la scena. Gli altri ballano sotto la pioggia d'oro. I tre uomini lanciano stelle filanti. David guarda Ava che se ne sta discosta*) Uh, cosa vedo? Amore, amore! Che ragazza meravigliosa! Mai mi ero accorto di quanto fosse bella! Come mai non l'ho vista prima? per chi è venuta?

SAM — E' per te! (*Ava va in giardino. David è raggiante e si mette a ballare con Sam.*).

DAVID — Per me? Ma cosa vuoi dire? Sam, mio amato, defunto Sam, la vita è meravigliosa! (*Canta*)

La vita è il momento di gioia

per chi si ridesta dall'oscurità.

Cantiamo e balliamo fin quando possiamo.

La vita è il momento dei sogni

ma non mai quel che sempre ci appar.

La vita è il momento più grande

veder, toccare, sentire, odorar...

La vita è il momento di luce:

Più grande momento non v'è.

La grazia più grande che Dio ci donò...

(*Bessie raccoglie tutto il denaro sparso e lo dà a Davide*) Ma sono io che lo devo a te.

BESSIE — Sì, lo so: ma io non ne ho bisogno; prenditelo e portatelo via.



DAVID — Grazie! (*Guarda sua madre ancora un po'. Finché Bessie ritorna vicino a Segal. David conduce Sam in giardino dove Ava se ne sta seduta*) Ma è proprio mia?

SAM — Fare scambio non è rubare.

DAVID — Perché, chi è?

SAM — La figlia di Segal.

DAVID — Sì, lo so. Ma oltre a questo? (*Rivolgendosi a tutti quelli che sono ancora in casa*) Attenzione! Ho cambiato idea! Non prendete altre decisioni finché non mi avete ascoltato.

SAM (*vedendo che David guarda Ava con attenzione*) — Beh, David, vedo che il mio filtro ha un buon effetto!

DAVID — Non ho bevuto neanche una goccia di quell'intruglio. (*Corre in giardino per andar vicino ad Ava*).

SAM (*rivolto verso il pubblico*) — Perché... fare uno scambio non vuol dire rubare! Una Levy diventa una Segal, una Segal diventa una Levy. (*Sam si ritira verso il fondo. L'azione si sposta tutta di fuori, e, sullo sfondo del giardino, la scena diventa idilliaca*).

DAVID (*ad Ava*) — Vieni, devo dirti tante cose.

AVA — Ma avremo molto tempo per dircele.

DAVID — Tutta la vita. (*La bacia*) Non ti pare che la vita sia meravigliosa? Questo è il mio giorno più felice. Come ti chiami?

AVA — Ava.

DAVID — Non oso pronunciarlo.

AVA — Perché no?

DAVID — Se pronuncio il tuo nome, ti sposo.

AVA — E allora dillo! Non ho mai avuto altri ragazzi. Sei sempre stato tu: e per conto mio non ne voglio altri.

DAVID — Ava! Ava! (*Si baciano*) Ti amo. Perché sei tanto diversa dalle altre ragazze?

AVA — E tu, perché sei sempre stato così cattivo? Se sapessi quanto l'ho attesa, una tua parola!

DAVID — Scusami, amor mio. Ho sempre pensato troppo a me stesso: per gli altri non mi son mai dato da fare. Ma ora mi si aprono gli occhi.

AVA — Quando eravamo piccoli, si giocava spesso insieme. Poi, per andarmene via da te sono partita per Israele; ma quando ho visto che lì non ti trovavo, me ne sono tornata a casa.

DAVID — Sono stato così folle, così squilibrato. Come sei potuta sfuggirmi? Una creatura così deliziosa: ancora più bella e più deliziosa della mia stessa voce.

AVA — Ah, no, non le devi dire queste cose!

DAVID — Perché no? E' vero, proprio vero, incredibilmente vero!

AVA — Oh, ci sposeremo, avremo tanti bambini;

magnifici bambini, con voci meravigliose. Tutta la vita sarà meravigliosa...

DAVID — La vita sarà meravigliosa perché è meravigliosa. Siamo qui, su questo piccolo globo, mentre il mondo è una minuscola isola nello spazio, un granello di polvere nel tempo. Cose che io possiedo e che ti dono. Non importa dove siamo né dove andremo, purché siamo felici.

AVA — David, David! Scendi un po' su questa terra! Come faremo a vivere? La tua voce delizierà gli dei dell'Olimpo, ma nella vita dovremo pensare ad altre note.

DAVID — Vedrai che tutto andrà benissimo! Ho avuto una specie di visione: riuscirò a vendere aringhe senza rinunciare alle canzoni. Un giorno o l'altro aprirò un bel negozio, poi ne aprirò un altro, dall'altro lato della strada. Sai che bell'avventura? Pensa, che cosa sensazionale: sarò il primo cantante-venditore d'aringhe della storia. Sarò fantastico. Che successo: il cantante più felice con un cuore d'oro. (*Canta*).

Voglio essere un grande cantante  
delle folle voglio essere il re.

Volare via su le onde sonore  
dove il mondo udir mi potrà.

Io mi sento il poeta del canto  
la mia voce è il mio solo tesoro.

Non è già ch'io mi voglia vantare,  
ma il destino mi vuole così.

Certuni son nati per star nel sobborgo  
altri invece divenner famosi.

Io sono il fenomeno, io sono il miracolo  
che la terra farà strabiliar.

Voglio essere un grande cantante  
delle folle voglio essere il re.

(*Ava sorride di gioia e si butta al collo di David. David a Sam*) Beh, padre, cosa ne dici della mia idea? Non la trovi bellissima? Io, al mercato; quando vuoi, puoi venirmi a cercare lì. Ma perché non mi è venuto in mente prima? (*Sam rivolto verso il pubblico stringe le spalle*).

SAM — Ma bravo il mio David! Quanto mi fa piacere sentire che tu metti la testa a posto.

AVA — Misericordia! Stai parlando di nuovo con te stesso?

DAVID — No, non sto parlando con me stesso: sto parlando con mio padre. Spero non ti rincresca.

AVA — Avete da parlare a lungo, tu e lui?

DAVID — Oh, no, non tanto a lungo: ancora per poco.

AVA — David, sono così felice; tutti i miei sogni si stanno realizzando.



SAM — Sarai un ragazzo fortunato, tu, David! Sai che ti invidio?

AVA (a David) — Non potrò mai permettere che tu ami qualcun altro.

DAVID — Posso dirgli almeno un'ultima parola?

AVA — Ma certo, io amavo tuo padre quanto il mio.

SAM — Ecco, David: tutto è finito. Amleto è morto e le schiere degli angeli lo accompagnano col loro canto per la scala di Giacobbe. E' morto due ore fa, quando la signora Levy è diventata la signora Segal; e io posso ritornare di dove sono venuto.

DAVID — Ma, così, sei vendicato?

SAM — Certamente: tu sei l'unico Levy sulla faccia della terra, e ormai stai avviandoti sulla strada giusta. Segal, per lei, andrà benissimo: avaro, brontolone; saranno una coppia ideale. Vedi come può essere sottile la vendetta? Ancora un ultimo consiglio: credo che tu sarai molto felice; ma ricorda bene ciò che ti dico: distruggi ogni giorno quel che può sorgere nella tua immaginazione. Brucia la falsità del giorno precedente, e cerca ogni tanto di mandare all'aria tutto ciò che può deprimerti nel fondo del tuo cuore. Aiuta coloro che son soli nella vita. Ce n'è tanti sparsi per il mondo. Soli, ma degni d'amore perché dotati di anima e di intelletto.

AVA — Vieni via, David: ora andiamocene di qui.

DAVID — Dici addio a tuo padre?

AVA — No, ora no. (*Piange sommessamente, e intorno tutto si fa silenzio.*)

DAVID — Addio, buon padre mio. Questo è il tuo esorcismo. Addio. Porterò con me il ricordo di te ovunque andrò. (*Cerca di abbracciare Sam, ma Ava lo tira via decisa.*)

SAM — Almeno, questo è quanto tu credi...

DAVID — Addio, papà, va' in pace. (*David, con la testa fra le mani, si appoggia di peso allo staccato. Ava cerca di consolarlo. Sam, felicissimo, a passo di danza, va verso la sua casa.*)

SAM — Addio, ragazzo mio. Tienti stretta la tua bella ragazza. Me ne vado da Stepney Green, e così anche tu, tua madre, ve ne andrete lontani da questa casa, ed altra gente ci verrà. Rifaranno i muri ed i soffitti nuovi, credendo di rifare la loro sicurezza; e non rimarrà più niente dei vecchi luoghi. Me ne volerò via e seguirò tutti i miei cari, vecchi amici. Vienmi a cercare, ogni tanto, anche se non ci sarò più... Ora Whitechapel si raggomitola per prepararsi a dormire, e il Tamigi sembra un rigagnolo che serpeggia tra le pietre. Tutti i volti e i nomi che conoscevo si stanno dissolvendo... (*Entrato in casa, si unisce*

*all'allegria generale, mentre le danze diventano sempre più animate. Poi si ritira e si ferma sulla porta che dà sulla strada*) Ava, David, Solly, Bessie; c'è da rallegrarsi tutti perché la commedia finisce bene! (*E' fermo sull'uscio aperto. Black intanto corre in giardino e, avvicinandosi a David, gli batte una mano sulla spalla.*)

DAVID (ad Ava) — Allora, non l'hai visto? Non l'hai sentito?

AVA — Ma sì, è mancato poco che lo vedessi: e credo di averlo sentito.

BLACK (*consegnando un biglietto da visita*) — David Levy, hai una voce meravigliosa. Con il tuo estro penso che farai molta strada. Vieni in ufficio da me, lunedì; ho una proposta da farti.

DAVID — Non è mica un impresario, lei.

BLACK — No, ma lo diventerò e comincerò a lanciare te. Vedrai che insieme combineremo qualcosa di bello. Io mi dò allo studio della vita. Messi insieme i nostri cervelletti ed un po' di denaro, il mondo verrà ad ascoltarti. (*Rientra in casa.*)

AVA — Che bellezza, David! Vieni, andiamo! Ma dove andremo?

DAVID — A ballare.

AVA — La vita sarà una lunga danza: tu hai duecento sterline; andremo in cerca di un posto dove vivere.

DAVID — Ma perché mi ami?

AVA — Perché non amo nessun altro che te. E tu, perché mi ami?

DAVID — Solo perché ti amo. (*Si baciano, ridono di cuore ed escono di casa, beati, baciandosi e ridendo.*)

SAM — Non capisco più niente. Figlioli, ora me ne vado nelle regioni sconosciute. Divertitevi. Fate tesoro della vostra giovinezza, perché è una ghirlanda di fiori; fate tesoro della vita, perché è un soggiorno di luce; fate tesoro del mondo, perché il mondo è vostro. Il mondo è un giorno di nozze, così... che le nozze possano continuare... (*Si stringe le spalle e sorride, mentre tutti gli altri rientrano in casa ballando; spalanca le braccia verso il pubblico, si volta e se ne va rapidamente. Si sentono i bambini cantare fuori scena.*)

I BAMBINI — Tanti auguri agli sposini  
vi facciamo un bell'inchino,  
presto, datevi un bacino,  
due bacini, tre bacini...

(*Si sentono belle, gioiose risate.*)

*Fine*



# FERRIERI E IL TEATRO DEL CONVEGNO

Abbiamo sempre guardato con particolare simpatia l'attività di Enzo Ferrieri, per quel tanto di eccezionale che gli riconoscevamo, non senza stupore ed invidia, almeno quarant'anni fa, quando chi dirige questa Rivista, attore-militante, cercava dentro e fuori di sé una ragione più positiva alla professione di comico. Il teatro era, allora, quasi tutto alla superficie, privo di problemi, assente completamente di una gioventù inclina — com'è, invece, oggi — a considerazioni ed esperienze culturali. Il teatro, allora, era quasi tutto divertimento, ma dalla vicina Francia — cui si guardava con occhio attento — prima, e dalla Germania, poi, ci giungeva la eco non deformata come avviene ora, dal vociferare degli orecchianti, di un mondo teatrale in fermento, e si ritenevano a mente nomi di quell'avanguardia che la storia del teatro ha già collocati al giusto posto della propria luce. Ferrieri passava, allora, per un "letterato", appellativo che non voleva essere dispregiativo ma che stava a significare l'antiteatralità. E noi, invece, sentivamo più che vedevamo come egli "facesse" teatro; come teatro "faceva" a Roma Anton Giulio Bragaglia, agli Indipendenti sia pure con più largo respiro e maggiore aderenza al mestiere. Ferrieri ci incantava per il suo candido amore al teatro, ed ancora oggi, dopo tanto tempo e le infinite esperienze di tutti noi, ancora ci incanta per la stessa ragione. Un amore troppo grande e ben tenace, dunque, che non può non avere rispondenza col nostro benfatto cuore di teatranti. L'occasione di pubblicare la commedia di Kops, tipica opera delle esperienze lontane e vicine di Ferrieri, ci è valsa di pretesto per chiarire, qui appresso, la figura di questo eccezionale Uomo di teatro, per molti e validi aspetti essenziale alla storia della nostra scena di prosa, avanti la prima guerra ad oggi

---

Parecchi anni fa, quando Ferrieri fondò il primo Piccolo Teatro stabile in Italia, Eugenio Montale scrisse sul *Corriere della Sera*: « Ci vorrebbe la penna di un essayste di polso per descrivervi questo gentiluomo in lotta con scenografi, registi, macchinisti, autori, attori e altri fenomeni naturali... Ma di questo possiamo essere certi che Ferrieri non cadrà nell'equivoco estetizzante per iniziati. Egli non ha che da seguire il suo innato buon gusto di signore lombardo, la misura e la discrezione che tutti gli riconosciamo. La forza di Ferrieri è di essere un uomo vivo in un mondo di gente che si addormenta nell'eterno poncif. Che Dio l'assisti! Un uomo vivo, pensate... ».

Sono passati oltre trent'anni e un altro critico qualificato, Ferdinando Palmieri, a proposito del Teatro del Convegno di oggi scrive: « Che il Convegno sia utile è indubbio; a questi lumi di luna il Convegno è indispensabile più che mai. Mentre la diplomazia degli altri finge di rivelare e sta al sicuro, la polemica del coerentissimo Ferrieri allestisce il *Don Giovanni involontario* di Brancati, lo *Zamore* di Neveu, l'*Amleto* di Bacchelli, il *Male corre* di Audiberty: mentre gli altri esitano, Ferrieri tenta, mentre gli altri diffidano dei letterati che scrivono per il palcoscenico, Ferrieri sceglie le opere di letteratissimi; nè si tratta, inutile chiarire, di avventure: per il rigore delle regie, per il nome degli attori principali, per la eleganza, che è sempre discreta, della messinscena, la serietà delle rappresentazioni è innegabile. Lo vogliamo ringraziare questo Ferrieri, che, tra l'altro, non esita a proporre testi italiani? ». Fra questi due giudizi si è affermata una coerenza di trentacinque anni,



della quale il teatro non è stata che l'avventura minore. Se vi indugiate nel ridotto del Teatro del Convegno (dove si entra per la piccola antica porticina di quella silenziosa e così caratteristica via degli Omenoni, sempre in penombra, che ancora il Palmieri chiama argutamente « una zona da congiura », adatta all'aria carbonara di questi spettacoli) troverete — a ogni parete — antichi manifesti, programmi, bozzetti, di ciò che il Convegno significa teatro, istituto di cultura, libreria. Vi meraviglieranno scoperte di nomi, che oggi sono di casa: da Kafka a Carossa, a Joyce, da Rilke a Jacobsen per la letteratura; da Ravel a Prokofieff a Szymanowski, a De Falla per la musica. Perfino il cinema vi ha trovato il luogo giusto per mostrare le sue prime avanguardie artistiche da René Clair a Germaine Dulac a Epstein. Il nostro paese tra le due guerre era ansioso, uscendo dai limiti provinciali, di far parte di quella cultura europea aperta alle più contraddittorie correnti e alle estetiche più rivoluzionarie. Mentre *La Voce* e *La Ronda*, in diverse direzioni, lavoravano a vincere la retorica corrente ed a approfondire problemi di linguaggio, Ferrieri guardava verso l'Europa, — la famosa Europe illuminée — di Valery Larbaud, senza badare a coloro che lo imputavano di prediligere testi stranieri.

A Milano, allora, una aristocrazia colta, attenta e appassionata — i Gallarati-Scotti, i Casati, il conte Jacini, i Borromeo, i Vistarino — frequentava il Convegno; ci si incontrava nelle sale di via Borgospesso che hanno visto accanto al famosissimo camino, Benedetto Croce, Pirandello, Papini, G. A. Borgese, Paul Valery, Charles Du Bos, S. George, Prokofieff per non dire quanti giovani scrittori ed artisti, ai loro primi passi, promettevano di diventare qualcuno.

In questo clima saturo di cultura, che neppure quel tanto di snobismo che è sempre attratto dalle cose riuscite ha potuto scalfire, il teatro non era che un'avventura tra le tante. Ferrieri, come era riuscito contro tutte le resistenze di una direzione, che badava giustamente al gran pubblico, a trasformare la prosa della radio in una specie di « teatro d'arte » (il momento più fortunato della Rai) presentandovi testi di Ibsen, di Gogol, di Cecov, di Giraudoux, di Supervielle, di Audiberti, così aveva in mente di creare un piccolo teatro di prosa per avviarlo verso un impegno di più alta spiritualità, secondo l'itinerario che in Francia aveva seguito Copeau, che era stato pure ospite del circolo. Fu così che ebbe origine il primo Teatro del Convegno. Per tutta la prima parte del secolo, in Italia, il teatro in genere — tranne una breve parentesi intorno al '36 — era considerato dai letterati un sottoprodotto della letteratura. Uno scrittore qualificato non avrebbe mai pensato di scrivere per il teatro. Bisogna arrivare a Brancati, ad Alvaro,



a Bacchelli, a Malaparte, a Moravia — tutti rappresentati al nuovo Convegno — per trovare legami fra teatro e letteratura, e d'altra parte gli autori di teatro erano tenuti in pochissimo conto.

Ferrieri ricorda che perfino Pirandello era considerato con sospetto. L'eccellente saggio, che Eugenio Levi gli aveva dedicato nella rivista, e che Pirandello stesso giudicò il migliore, aveva suscitato diffidenza nel clan dei collaboratori. Ferrieri non se ne allarmò, e anzi iniziò, diciamo, il periodo di distensione, pregando appunto Pirandello che gli cedesse una sua opera per una prima rappresentazione del Teatro del Convegno. Pirandello gli consegnò *La Sagra del Signore della nave* e iniziò egli stesso a dirigere le prove. Ma si accorse presto che 60 personaggi erano troppi per un piccolo teatro di 300 posti, e Pirandello sostituì la *Sagra*, con l'atto unico *All'uscita* non ancora rappresentato. Per quella primissima rappresentazione, che iniziò la attività registica del Ferrieri nel 1924, Renato Simoni scrisse: « Questa prima opera è posta in scena in modo ammirabile; stupendo il quadro, grigio nebbioso, misterioso, dominato dal grande cipresso. Bellissimi gli effetti di luce, un sapore d'arte singolare ». Il Ferrieri fece costruire questo primo teatro trasformando un garage di corso Magenta con l'aiuto di un ottimo scenografo, il Fontanals, che lo aveva elegantemente addobbato e iniziò lo svolgimento di un programma, al solito, di estremo rigore. Tra gli attori erano stati scritturati Orlandini, Racca, Esperia Sperani, Nino Besozzi. Ma questo primo teatro non ebbe fortuna: troppo lontano dal centro caro ai milanesi, interamente fondato sui testi e per di più su testi non facili, con attori di buona rinomanza, ma allora, non di fama particolare. Dovette perciò chiudere e Ferrieri ci rimise circa centomila lire, con altre offerte da alcune delle più notabili famiglie dell'industria milanese. Una somma enorme per quel tempo. Ferrieri tornò a rinchiudersi nei magnifici saloni del palazzo Gallarati-Scotti, sede del Circolo di cultura, situato in un'altra silenziosissima strada, la via del Borgospesso, dove gli affreschi tiepoleschi davano alle conversazioni polemiche, agli scontri, ai concerti, una superiore serenità, e coll'andare degli anni, col disperdersi degli uomini, e l'affievolirsi del gusto per le cose dell'arte, andavano delimitando uno spazio che doveva diventare a poco a poco più riservato, in una città ormai impegnata in tutt'altre opere e in tutt'altre smanie. Ma il contrasto che ha sempre distinto Ferrieri, fra un pacato amore agli studi, l'esercizio della critica — da un lato — e il suo trepidante dinamismo sempre curioso di tutto, si sfogava frattanto in un clima assai più clamoroso e inquietante, quello della Rai, dove il nostro oltre che a tenere la critica drammatica da molti anni, ha presentato circa seicento opere degli autori europei più rilevanti.



Nel 1954 chiuso ormai da molto tempo il Circolo, il Ferrieri convinto che anche la Radio fosse per lui un'esperienza esaurita, fondò il nuovo Teatro del Convegno con propositi precisissimi che rispondevano a tutta la sua precedente attività.

Quale itinerario egli segue oggi nella scelta del repertorio e nella loro esecuzione, oltre al fatto determinante che si tratti di testi inediti? Il Ferrieri ritiene indispensabile avvicinare il più possibile al teatro gli scrittori qualificati. Per questo ha rappresentato tra gli italiani, che sono poi quelli che contano, Brancati, Moravia, Malaparte. E rappresenterà Buzzati, ed ha molto insistito per indurre Piovene a ridurre a dramma le sue *Lettere di una novizia*. È un gusto letterario? Ferrieri va in collera: « Cosa significa teatro letterario? Molière e Goldoni erano certo uomini di teatro, ma niente è più sciocco dell'affermazione che essi non sapessero scrivere; nei loro capolavori sono grandissimi scrittori, hanno creato ognuno un proprio linguaggio, un nuovo linguaggio. Fanno parte della letteratura. È legittima l'ansia di scoprire nuovi giovani autori, ma bisogna pure aver modo di riconoscere, con tutta la tolleranza possibile, la loro natura di scrittori ».

Questo discorso vale per gli stranieri, a riguardo dei quali può avere peso il fatto, che ogni scoperta di una loro opera felice arricchisce il teatro di esperienze e di interessi diversi dai nostri.

Altrettanto è evidente che il teatro non è soltanto letteratura. Non fa bisogno di essere storici del teatro per sapere che Sofocle, che Shakespeare, che Molière, appunto perchè erano grandissimi autori, hanno celebrato il vero teatro fondendo gli elementi letterari con gli elementi mimici, coreografici, musicali, ecc.

Bisognerebbe però anche subito aggiungere che esclusi i grandissimi sta al gusto personale di scegliere fra la tradizione decadentistica dei mimi, dei ballerini, dei buffoni, dei musicanti e la tradizione, chiamata pure accademica, del testo scritto e recitato.

Decadenza per decadenza, Ferrieri preferisce il testo scritto e recitato, al testo ballato, mimato e cantato. E ritiene anche che questa sia giustificata dalla presente situazione tutta complicata di intellettualismo, di esibizioni culturali, di mania storicistica (spesso per mascherare un comodo quanto falso sinistrismo). Soltanto le stagioni felici sopportano con dignità una ricca collaborazione spettacolare, che allora è autentica, proprio perchè si tratta di un teatro, che ha potente fondamento etico sociale religioso e lo spettacolo diviene rituale, espressivo di un mondo compiuto di una società di credenti.

Il « teatro teatrale » d'oggi, sostiene il Ferrieri (al quale teatro si genuflettono i critici di primo pelo e spesso anche di pelo lungo), lo spet-



tacolo reso perfetto da registi eccellenti (o un suo fac-simile per opera di pallidi imitatori), lo spettacolo meccanizzato a nome di un umoristico progresso tecnico, cristallizzato da una perizia artigiana, privata di ogni slancio creativo, lo spettacolo che non capisce l'umano del tono etico, e lo rende puramente e logicamente macabro, il tutto rivolto o a testi classici di cui si nega la sostanziale moralità, con contraffazioni estetizzanti, o peggio a mediocri testi moderni, la sostanza dei quali è sopraffatta da ingombranti e vistose esibizioni, è pura decadenza. È simile ai magnifici spettacoli dei mimi celebri della Roma Imperiale, con in più le ironie, i giochi esegetici, gli estri intellettualizzanti e personali dei registi. E non è nemmeno vero, perchè dimostrato, che il pubblico esiga o preferisca spettacoli fastosi; vuole spettacoli che destino un particolare interesse. Ferrieri, è risaputo, lavora con pochissimi mezzi e, se interrogato in proposito, risponde: « Non desidero mettermi al riparo e nascondere le mie responsabilità. Certo, io lavoro con pochissimi mezzi (se ne accorgono ora e me ne fanno un rimprovero!) per la ragione eccellente che ho sempre lavorato da solo e non da mecenate, "che natura non provvide li danari" ma da privato, amante del teatro, e da privato in perdita sicura, se non interviene, da quando in quando, qualche premio eccezionale. È la sorte di tutta la regia francese del periodo luminoso, che va da Copeau a Pitoëff, a Dullin: tutta gente, che non aveva denaro. Chi non ha assistito ai loro spettacoli, se li gonfia nella fantasia; io li conosco a memoria: erano sempre spettacoli intelligenti, un po' ermetici, un po' deficit, insomma molto poveri, e in genere avevano un pubblico limitatissimo. Ma c'è molto di più, il Teatro del Convegno mette in scena dagli otto ai dieci spettacoli "di novità" ad ogni Stagione. Se io avessi il proposito di presentare spettacoli della pernicioso perfezione ora di moda, dovrei provarne ognuno almeno sessanta giorni: mi occorrerebbe per ogni Stagione di sei mesi, cioè di centottanta giorni, seicento giorni di prove! È chiaro che il mio teatro che ha tutti altri scopi, è quello che è: o lo si accetta o no. Mi rallegra però il fatto, ben provato, che esso è frequentato soprattutto da studenti, da giovani, e che i maggiori successi di queste cinque stagioni sono stati "creati" da giovanissimi. Si vede che le nuove generazioni preferiscono quei problemi, quei testi, quelle sobrietà e quelle semplicità che la ricca borghesia ha sostituito con le toilettes delle attrici, con proiettori e magnetofoni ».

Sono buone ragioni, ma noi vorremmo approfondire in un altro senso il carattere e magari lo stile degli spettacoli di questo teatro; pur ritenendo che gli argomenti pratici hanno un peso spesso risolutivo, crediamo che nel caso specifico sia in gioco « anche » una precisa vocazione



del Ferrieri. Non c'è dubbio che la sua personalità è così palese e inequivocabile, che non può non rivelarsi nelle sue regie, qualunque siano i mezzi a disposizione. La « teatralità » del Ferrieri è tutta antieffettistica. Fa parte di quella discrezione e di quel gusto, che tutti gli hanno sempre riconosciuto. È la stessa che gli fa chiudere le sue conferenze in « calando », che lo rende timidissimo di fronte a qualsiasi sopraffazione, che rende candida la sua disinvoltura e la sua immodestia, che è tutta di difesa contro un mondo nuovo e screanzato.

Ferrieri non parte mai dalla tecnica, per ottenere un risultato vistoso, anzi se ne vergogna; se fa una trovata teatrale che gli pare eccessiva, ha l'aria di scusarsi; lo affermano i suoi attori che accettano il suo rigore, proprio per la sua cordiale schiettezza e perchè hanno stima di lui. La chiave della sua regia è soltanto la realtà poetica del testo. Comprendere liricamente il testo è il suo slogan. Gli è riuscito di rappresentare anche copioni insufficienti, perchè dava loro un po' della sua illusione, li vivificava con il suo intuito poetico. (Questo è il modo più antiletterario: letteratura è invece il gusto di caricare il testo di intenzioni critiche, presupposti culturali, ricostruzioni di ambienti, confondendoli con la realtà poetica: è confondere il risultato artistico di Molière con le sue intenzioni inquietanti; trasformare Goldoni in pre-romantico). Ne risulta, in tutte le regie di Ferrieri, un clima che se può parere approssimativo nell'ambiente scenico, è ricco di gusto umano, di incanto, di stupore.

I Dialoghi di Platone insegnano: hanno entusiasmato per un mese migliaia di giovani per la versione, semplice, leale, vivente. Questa è una sua qualità inconfondibile, che forse nessun altro regista italiano oggi può vantare. Perchè, tuttavia, questa regia risulti nella sua giusta misura essa va giudicata soprattutto in quegli spettacoli molto impegnativi, dove non è possibile non avvertire di quanto essa si stacchi dai modi tradizionali.

Chi ha assistito a *Edipo a Colono* al Teatro Olimpico di Vicenza — protagonista Meno Benassi, o a *Santa Giovanna* di Peguy — protagonista Enrica Corti — nella Piazza Vecchia di Bergamo, o a *Riunione di famiglia* di Eliot al Teatro Donizetti, pure di Bergamo, può avere una idea esatta di cosa significhi il provvido intervento di una regia pochissima clamorosa per tenere la recitazione e il meccanismo dello spettacolo nei limiti di precise parole di vita.

Esemplare, ma assai più facile per il Ferrieri, è di rendere teatrale quella lievità ironica, quel tono quasi staccato dal reale, tra la vita e la favola, quale ha ottenuto nel *Ballo dei ladri* di Anouilh, in *Gente magnifica* di Saroyan, nel *Apollo di Bellac* di Giraudoux, nel *Ladro di ragazzi* di Supervielle, e nell'attuale *Amleto di Stepney Green* di Kops, la commedia che si pubblica in questo fascicolo.

Leon Fini



r, G. Itina Rosa, G. Fontana, A. Fontana,  
Ungaretti, D. Valeri, A. Veretti, L. Vine  
G. Volpe, C. Zavattini.

ato pagine inedite di:

Dossi, W. ... ucini, S. Mallarm

ato vers

H. F. ... atroff, F. Antal,  
Babel, E. ... W. Blake, V. Bla  
idhfjörðh, ... G. Caballero, E  
O'Casey, J. ... hadourne, G. G  
los, A. De C ... artes, C. De  
.. Dubeck ... n. I. E  
Fay, I ... ciki  
ve  
d



## Enzo Ferrieri

Direttore del Teatro del Convegno di Milano. E' nato in questa città nel 1896 ed oltre ad essere regista è critico e scrittore. Il Convegno prende nome dalla rivista di letteratura che Ferrieri fondò nel 1920 e diresse fino al 1940, affiancandovi, nel 1924, un significativo esperimento di piccolo teatro d'arte, anch'esso detto del Convegno. Dopo una lunga parentesi ritornò al teatro nel 1942, con messinscene per compagnie di giro; nel 1955 fondò il Teatro delle Novità e nel 1956 di nuovo il Convegno. Primo regista della Compagnia di prosa della Radio-Milano, ha messo in onda circa 600 lavori di ogni genere e tendenza; ha pubblicato due volumi Novità di teatro, un volume sulla Regia Teatrale. Dal 1924 ad oggi ha messo in scena centinaia di lavori, sempre attenendosi alla meditata lettura dei testi e mai puntando sugli accorgimenti spettacolari. Uomo di cultura varia e vasta, è una delle maggiori personalità del mondo teatrale italiano.

Nelle fotografie: Enzo Ferrieri, oggi, e nei primi anni della sua attività artistica.





# Albert Camus

Un tragico incidente d'auto ha ucciso, nelle vicinanze di Parigi, il 4 gennaio, lo scrittore e commediografo Albert Camus, premio Nobel 1957 per la letteratura. La morte assurda e perfino incomprensibile alla cronaca dei fatti come si sono svolti, non trova giustificazione che nella fatalità. Aveva 44 anni e la sua rinomanza non aveva limiti nel mondo, considerato com'era lo scrittore della «rivolta solitaria».



## PRIX NOBEL DE LITTÉRATURE 1957

### ALBERT CAMUS

Récits  
L'ÉTRANGER - LA PESTE  
LA CHÛTE - L'EXIL ET LE ROYAUME

Essais  
NOCES - LE MYTHE DE SISYPHE  
LETTRE A UN AMI ALLEMAND  
ACTUELLES (Chroniques 1944-1948)  
ACTUELLES II (Chroniques 1948-1953)  
L'HOMME REVOLTE - L'ÉTÉ

Théâtre  
CALIGULA - LE MALENTENDU  
L'ÉTAT DE SIÈGE - LES JUSTES

Adaptations et traductions  
LES ESPRITS  
de Pierre de Larivey  
LA DEVOTION A LA CROIX  
de Pedro Calderon de la Barca  
REQUIEM POUR UNE NONNE  
de William Faulkner  
LE CHEVALIER D'OLMEDO  
de Lope de Vega

Nelle fotografie: in alto, Albert Camus, nel 1957, appena ottenuto il Nobel: è in libreria, pronto a firmare copie del suo libro. Nella foto grande, il «volto plebeo» di Camus, del quale lo scrittore si vantava, essendo nato figlio di agricoltori e sapendo che gli si attribuiva una fisionomia «da garagista». Nella foto piccola in basso, Camus con sua moglie Francine.

Le sue commedie più importanti sono: Caligola; Il malinteso; Stato d'assedio; I giusti. Il suo capolavoro è il romanzo La peste, uscito nel 1947: in esso Camus affronta il problema del male. Egli immagina una terribile epidemia che semina la strage ad Orano e in questo quadro di desolazione fa agire i suoi due eroi: Tarrou e il dottor Rieux. Entrambi, pur convinti che sulla terra non vi sono né flagelli né vittime, decidono di essere dalla parte delle vittime: Rieux pensa alla possibilità di creare fra i suoi concittadini un vincolo di fraternità, mentre Tarrou, che non crede in Dio, si pone la domanda: è possibile essere santi senza Dio? E per suo conto cerca di diventarlo. Camus ha lasciato un'opera incompiuta: Il primo uomo.





# ALBERT CAMUS

■ Il 4 gennaio 1960, per un tragico incidente automobilistico, avvenuto sulla strada nazionale n. 5, in località Petit-Villeblevin, ad una novantina di chilometri da Parigi, è morto Albert Camus, commediografo, romanziere, saggista. Nato a Mondovi d'Algeria, il 7 novembre 1913, era « Premio Nobel 1957 » per la letteratura.

Già a trentadue anni — nel 1945, e l'anno è significativo per tutto il mondo — Albert Camus, era considerato uno fra gli scrittori francesi più importanti. Importanza rappresentata dal travaglio spirituale delle nuove generazioni. Algerino di nascita, Camus a quel tempo era professore di filosofia nelle scuole medie di Algeri, e tra le prime sue cose pubblicate è un'inchiesta sulla situazione dei Berberi e sulla loro condizione di sfruttati. Comunista partecipe del movimento rivoluzionario per l'indipendenza di Algeri « L'Etoile nord-africaine » lasciò successivamente il partito avendo, questo, ripiegato sul terreno pratico la bandiera dell'indipendenza per i popoli coloniali. La lotta per la « resistenza » lo trovò in primissima fila, e fu direttore del giornale « Combat », cioè del foglio più significativo del movimento insurrezionale francese. Con la fine della guerra e la sua « sistemazione », Camus si ritirò dalla lotta politica abbandonando il giornale e rinunciando del tutto al giornalismo. Improvvisamente, nell'ottobre 1957, a quarantaquattro anni, gli fu assegnato il Premio Nobel: entrò così a far parte della schiera degli immortali. Era il nono scrittore francese cui andava tale merito ed onore, e la citazione ufficiale del Nobel dice « per la sua importante produzione letteraria, la quale illumina con chiarezza e calore i problemi della coscienza umana dei nostri giorni ». Ma la Francia rimase male all'assegnazione — almeno quanto l'Italia è rimasta male all'assegnazione dello stesso premio nel 1959 appena trascorso a Quasimodo — e glielo dimostrò apertamente non soltanto con aspre discussioni letterarie di merito o meno, ma soprattutto con l'avversione dei suoi vecchi compagni che gli rinfacciavano di non essersi espresso, a proposito della guerra di Algeria, con la spregiudicatezza anticonformista di altri tempi. Si aggiunga il contrasto con Jean Paul Sartre che gli era stato fino a poco tempo prima fraterno amico. Camus se ne offese e « ruppe i ponti » con la capitale, dove la sua popolarità era molta,

ritirandosi nella villa di Loumarin (il Nobel gli aveva fruttato 42.000 dollari: 26 milioni di lire italiane) nella Vancluse. Dalla nuova dimora, in campagna (proveniva da una famiglia di braccianti agricoli), non ritornò che raramente a Parigi. L'ultima sua gita era per incontrarsi con André Malraux, il Ministro per gli affari culturali, che si proponeva di affidargli la direzione di un teatro parigino. La nuova attività propostagli lo aveva entusiasmato perché amava profondamente il teatro, più di quanto questo possa formarne la passione di un commediografo. Lo interessavano i problemi attivi della scena di prosa e la condizione di essa, soprattutto data la nuova struttura imposta dalla Francia di Malraux al teatro. Ad Algeri, Camus, in tempi più giovanili e forse sereni, aveva anche diretto una Compagnia di dilettanti.

Su Albert Camus, scrittore tanto discusso, ma indubbiamente eccezionale che a 47 anni già godeva da tempo di una reputazione mondiale (come Prodhome, Mistral, Rolland, France, Bergson, Martin Du Gard, Gide, Mauriac, tutti « Nobel » dal 1901 al 1952), pubblichiamo un articolo di Roger Quilliot, autore dell'unica biografia « meditata » di Albert Camus e studioso delle sue opere.

Il ritratto che Quilliot offre di Camus — e da Camus accettato — propone l'immagine di un autore che non è un santo, ma un uomo esortato dal suo amore per l'esistenza, ad assumersi il carico della bellezza e della morte, della solitudine e della fraternità, dello splendore e della sofferenza. Dai suoi contatti con la storia, Camus ha tratto la conclusione che se la rivolta può essere necessaria, è altresì necessaria la modestia. Al centro dei fanatismi e dei conformismi, la sua opera è una lezione di insoddisfatta volontà di fare meglio, che non esclude la tolleranza.

## CAMUS CREATORE DI MITI

**“VICINO ALLA BELLEZZA ED ALLA SOLITUDINE VI SONO GLI UMILIATI”**

Due romanzi apprezzati da un pubblico diverso ma egualmente lodati; due saggi discussi ma generalmente stimati; quattro opere per il teatro di cui nessuna è insignificante nei suoi principi e di cui due sembrano essersi acquisite qualche diritto alla memoria letteraria, numerose cronache, un talento poetico sicuro, una forte statura morale ed imperiose esigenze estetiche. Ecco quanto basta per consolidare



una celebrità ed estenderla da Roma a Stoccolma, da Buenos Aires a Tokio.

Ma in letteratura, come nella vita, nulla è mai acquisito. Bisogna sempre ricominciare e anzitutto difendersi dalle leggende. Creatore lui stesso di miti, Camus ne è rimasto vittima in un secondo tempo; l'equivoco è tipico del mito. E' vero che lettori e critici insistono nell'errore per incapacità a separare l'autore dal libro. Non hanno spesso preteso, con una costanza degna di miglior causa, di attribuire successivamente all'autore ognuna delle affermazioni dei suoi personaggi? Coloro stessi che manifestano una tenerezza particolare per una Fedra o per un Julien Sorel, ecco che si indignano per la diabolica immortalità di un Mersault. Anche i saggi non sono sfuggiti alle critiche. Il mondo della morale e della politica mal sopporta l'obiettività. Quanto alla felicità e al pessimismo ciascuno giudica secondo i suoi umori.

No, Camus non è affatto uno spirito borghese. Trenta anni di povertà l'hanno garantito dalle tentazioni del benessere. No, lo sportivo del R.U.A. (una squadra calcistica del Racing Universitario d'Algeri - N. d. R.), l'attore di « L'Equipe », il piccolo impiegato dei servizi meteorologici, il poeta di *Noces* non è né un intellettuale, né un santo.

*Le Mythe de Sisyphe* non è libro della disperazione, né *L'Homme révolté* è l'alba di un conformismo. In verità da Belcourt (il quartiere dove abitò nella giovinezza) a rue Sébastien-Bottin, Camus è rimasto un semplice: povero, direi di una povertà materiale, la meno penosa per lui; povero a Djemila sotto il vento della morte che lo rodeva allora, povero a Lyon e Saint-Etienne in un paese spogliato dal nemico delle sue ricchezze e delle sue gioie, povero ancora alla direzione del « Combat », impegnato, le mani nude, in una lotta ineguale; povero sotto i fuochi di Parigi, strappato, allontanato dalle sue due patrie; povero infine come lo sono tutti gli uomini che disprezzano le ricchezze e i poteri in un mondo dove l'amore è fragile, l'amicizia incerta e la morte sempre presente.

Ed eccolo il nostro filosofo con i suoi problemi semplicissimi. Metafisico lo concedo, se l'uomo è « un animale metafisico ». Chi non si è domandato qualche volta il senso dell'agire umano, il perché delle cose e dell'esistenza? Perché « vivere bene » se tutte le nostre imprese, i nostri affetti sono condannati? E tuttavia noi viviamo. Questo è il problema del *Mythe de Sisyphe*. Quale soldato, quale semplice cittadino non si è mai in-

terrogato sul cammino della storia? Il progresso, si vorrebbe crederlo, non è dato dalla bomba atomica, dai campi di concentramento, dall'odio, dalla menzogna, dalla miseria. Molti uomini si interrogano, si rifiutano alla disperazione e *L'Homme révolté* formula allora una proposta modesta: che i rivoluzionari rinuncino a divinizzare la storia come a legittimare l'assassinio.

Idee di tutti i giorni e di tutto il mondo esposte senza sottigliezze né ricerche dialettiche. Sentimenti che corrono per le strade; si ama lo sport, il mare, il sole, il teatro e siccome si è scoperta la morte sempre più vicina se ne parla per farsene una ragione. Viene la guerra: si potrebbe stare al di fuori come tanti altri. Ma vicino alla bellezza e alla solitudine vi sono gli umiliati. Ed ecco Camus nella Resistenza. Per un certo tempo egli acconsente a scegliere; ma non vuole vantaggi: tutta la sua forza, come la sua debolezza, sta in tutto quello che non dice. non ha altra morale che il suo amore per l'esistenza. Ma la storia ha ancora qualcosa da dire. I popoli si intorpidiscono e sonnecchiano ai piedi dei vulcani; nasce il desiderio di andare a soccorrerli, la salvezza vale bene una punta di scandalo. Altrove, l'entusiasmo uccide: si fanno costruire dighe in fretta e furia e si ritorna a qualche principio elementare. Così Camus si porta, per una specie di dialettica vivente, dall'amore alla morale, per ritornare all'amore quando la morale viene meno. Senza dubbio si dispenserà da questa strategia, da questo continuo vai e vieni alla ricerca di un equilibrio. Ma la vita — non è questo? — la vita è nel resistere alla indifferenza, poi alla passione, al tumulto e poi al silenzio.

Vivere significa essere dilaniato fra sentimenti contrari, fra pensieri inconciliabili e sforzarsi, tuttavia, di conciliarli senza ingannare nessuno e se stessi: significa sentirsi il cuore stretto all'idea di morire, e il desiderio di annientare questa angoscia; ignorare tutto dei destini umani e comportarsi come se il problema fosse risolto; passare dalla veemenza alla misura, dal vuoto alla pienezza, sognare la purezza e tenersene quanta più è possibile: « *Vi è anche una volontà di vivere senza niente rifiutare dalla vita ed è questa la virtù che io onoro più di tutto al mondo* ». La sua originalità è là nella chiara affermazione delle sue contraddizioni; il suo linguaggio contrastato (« splendore arido », « lampo morto ma insostenibile ») traduce rudemente questo sforzo vigoroso per mantenersi alle loro estremità. Egli si sente fedele



alla povertà come alla ricchezza naturale, solitaria e solidale, orgogliosamente ribelle e qualche volta modesta. Simile a tanti altri ma più rigorosamente solo, più esigente e più risoluto a fare tutto ciò che è necessario.

E' il segreto del suo ragionamento. Incapace di soddisfarsi con poco si è tenuto fin dalle prime opere ad eguale distanza da un umanesimo dal soffio corto e dalle comodità della mistica. Una insoddisfazione permanente lo tiene in allarme; il suo equilibrio è un rischio perpetuo. Taluni che si ostinano a scoprire le impossibilità nell'incertezza, arrivano al pessimismo. Questa parola non ha senso per Camus. Egli si oppone a chi si permette di ricorrere al pessimismo nella sventura. Il suo successo in Germania e poi in Giappone lo prova. Se è concesso di toccare il fondo della miseria, una certa forma di speranza, umana e relativa, diventa possibile. In verità per la sua intransigente lucidità, l'opera di Camus è un eccellente antidoto alla disperazione totale. L'osservazione vale tanto per *Caligula* che per *L'Homme révolté*, tanto per *Noces* che per *L'Été*. L'equilibrio è all'inizio. Tutta l'opera è di una rara continuità. Dal 1937 al 1953 si direbbe che per Camus esistono solo due problemi, il suicidio e l'assassinio, riducibili facilmente all'unità. Ci sono alcuni temi che si appaiano: la prigionia e il patibolo, il mare e il sole, la solitudine e l'esilio, l'amore e la fraternità; la passione e l'indifferenza, l'innocenza e la morale, la dismisura e i limiti.

Questa incontestabile unità di preoccupazioni (soltanto l'età e gli avvenimenti ne modificano la gerarchia e il tono) non si poteva sostenere sul piano estetico, se non con la diversità dei mezzi di espressione. Romanzi, cronache, saggi, teatro. Camus moltiplica le tastiere. Il suo stesso teatro è in continua trasformazione tecnica: qualche volta cerca l'effetto dello shock, qualche volta imprime al tragico un andamento quotidiano e comune; altra volta inventa nuove formule per tornare in ultimo alla più classica delle costruzioni. Ciascuna delle sue tragedie tratta l'assassinio, ma esse si differenziano profondamente per la forma.

Si è rimasti molto incerti sui suoi romanzi. Camus per il primo. Egli ha creduto inizialmente che il romanzo fosse l'abito comodo di una filosofia. Poi si è ricreduto ed ha moltiplicato i commenti sulla sua creazione narrativa. Questa ricerca, questo affanno di giustificazioni, tradiscono la incertezza. In realtà, ed egli stesso ne conviene, oggi, *L'Etranger* e

*La peste* non sono tanto romanzi nel senso tradizionale della parola quanto testimonianze e opere d'arte. Lo stile, il tono hanno più importanza dell'intreccio. I suoi personaggi mancano di radici e di oscurità; li si direbbe liberati dai pesi dell'incoscienza e della memoria, tutti presi dalle loro gesta o dai loro pensieri. L'odio, il rancore e la dissimulazione sono quasi sempre assenti; li privano di quella parte d'ombra e di dubbio che crea il mistero degli individui.

Camus è un creatore di miti. Ciascun mito condensa le nostalgie o le speranze dell'autore; le sue battaglie o i suoi abbandoni. Camus non parla d'altro che di sé (i suoi stessi saggi non li propone forse oggi come confessioni?). Finiamola dunque, con questa leggenda di una obbiettività che spesso non è che il paravento per le meno intellettuali delle opere. E' vero che Camus si attiene alle sue sole preoccupazioni che hanno valore universale. La obbiettività, in queste condizioni, giuoca un ruolo subordinato; permette all'autore di farsi moralista senza cessare, tuttavia, di parlare di esperienze. «Moralista epico», questa definizione proposta da Vigny si applicherebbe bene a Camus purché si precisasse: una epopea della banalità e del quotidiano della quale Meursault e Grand sarebbero gli eroi esemplari, e Caligola e *Les Justes* i ragazzi terribili.

In *L'Envers et l'Endroit* Camus esitava, visibilmente, tra due forme di mito: il mito dimostrativo o platonico, che investe una astrazione e il mito dionisiaco, che polarizza le inquietudini e le speranze. *Le Malentendu* e *L'Etat de siège* si adeguano essenzialmente alla prima formula; *Caligula* e *Les Justes* alla seconda. In *La peste* sono strettamente unite l'una e l'altra. Sembra, dunque, che il mito si presti ad uno sforzo di demitificazione e condensi ammirevolmente le reazioni affettive di un uomo o di una epoca. Più spesso sfocia, in quanto opera d'arte, a definire una condotta. Il mito è l'arte dei limiti.

I creatori di caratteri hanno un'infinita varietà di personaggi a loro disposizione. Il creatore di miti che bada più al mistero umano che a quello degli individui rischia di più. Una volta scartate le preoccupazioni personali che non si addicono alle generalizzazioni, i suoi temi sono limitati. Solo gli avvenimenti possono modificarne le prospettive. In questo caso Camus ha bisogno, per creare, delle scosse e delle sofferenze che egli si sforza,



in quanto uomo, di allontanare da sé. La condizione del creatore di miti è immancabilmente dilaniata.

Bisogna inoltre che gli avvenimenti siano di grande importanza perché valga la pena di farli testimoniare. Camus è stato attratto a lungo da una storia che lo seduceva e lo inquietava nel medesimo tempo. Può darsi che mutamenti storici gli imponessero una nuova visione del mondo e dei suoi problemi. Ma allo stato attuale delle cose *La peste* sembra riassumere il suo modo di sentire. Il solo seguito logico di *L'Homme révolté* sarebbe uno studio economico o politico nella linea della « Pensée de Midi » che tuttavia Camus non intraprenderà, non foss'altro per rispetto delle competenze. La storia non può più ispirargli che delle cronache attuali o delle riflessioni sparse, atte ad esprimere una direzione del suo pensiero. Camus ha senza dubbio rinunciato per qualche tempo agli sviluppi metodologici. Se si deve dar credito ai suoi progetti, la significazione eterna del mito lascerebbe il passo alla sua significazione contemporanea. *Don Juan*, *Le premier homme* e *Les Nouvelles d'Exil* ci riconducono alle preoccupazioni degli anni precedenti la guerra. Da dove Camus trarrà ispirazione per una nuova partenza? La vita parigina ha degli impegni che erano sconosciuti all'autore di *Caligula*: si presta all'analisi psicologica o alla caricatura, più che al mito. Ma si dirà, i grandi problemi sono nella strada: bisognerebbe ancora avere il tempo di passeggiarvi. E' alla fonte originaria che Camus intende alimentare la sua ispirazione. Il carattere soggettivo e confidenziale della sua opera potrebbe trovarsi sotto accusa.

Prepariamoci dunque — ce ne dà annuncio l'apparizione di *L'Eté* — ad una reazione « opportunistica » contro il moralismo e l'astrazione alle quali Camus era stato costretto dalle esigenze della lotta. L'esplosione « virtuosistica » della Resistenza e del periodo immediatamente successivo hanno fatto il loro tempo. Per uno di quei movimenti che distinguono l'originalità e l'autenticità della sua rivolta Camus intende sfuggire al manicheismo nel quale si pretendeva bloccarlo, e riscoprire l'esistenza nella sua vivente complessità. I principi posti con *L'Homme révolté* esigono di essere messi alla prova della vita quotidiana e di quel « povero e terribile amore » che è pane degli uomini. Siamo comunque certi che, domani come ieri, Camus non avrà altro fermo proposito se non quello di servire la vita.

Roger Quilliot



## LA LEGGE SUL TEATRO

### LA PICCOLA E LA GRANDE COMMISSIONE

Nel febbraio del 1953 l'on. Andreotti convocò una commissione di esperti, atta a poter fornire elementi necessari ad un progetto di legge sul teatro. Il nuovo testo avrebbe dovuto sostituire le vecchie norme la scadenza delle quali era fissata per il 31 dicembre 1954. La convocazione era dunque tempestiva: precedeva di circa due anni il « finis » di una legge che aveva già vissuto abbastanza e che risaliva, se non andiamo errati, ad un decreto legislativo del 30 maggio 1946 (Ministro Scoccimarro). Ma per quanto fosse stato convocato per tempo, da quel consesso non uscì nulla di concreto. Mario Vinciguerra che fu chiamato a presiedere la commissione che allora fu detta dei « 38 riformatori » — dal numero dei convocati — dichiarò all'inizio: « Dobbiamo guardarci dal pericolo di fare dell'accademia, e studiare invece una legge pratica tenendo presente che essa deve servire ad un Paese che ha molti bisogni e pochi quattrini ».

Per arrivare al pratico i « Trentotto » furono divisi in quattro commissioni: la prima fu presieduta dall'on. Ariosto e doveva affrontare il problema del repertorio italiano e straniero; la seconda, doveva occuparsi dell'affluenza del pubblico con riferimento ai prezzi e alla diffusione dello spettacolo, ed ebbe per presidente Remigio Paone; la terza riguardava gli esecutori, gli interpreti e la rispettiva attività professionale, era presieduta dalla on. Delli Castelli; la quarta, la più complessa, in quanto comprendeva l'organizzazione teatrale nei suoi vari aspetti (teatro di giro, teatri stabili, teatri universitari, teatro italiano all'estero) ebbe quale presidente Mario Vinciguerra e vice presidente, Vincenzo Torraca.

Le quattro commissioni ebbero due mesi di tempo per riferire. Hanno riferito? è probabile. Dove sono le singole relazioni? in qualche archivio — immaginiamo — della Direzione Generale dello Spettacolo. I risultati? non si sono mai conosciuti. La situazione non era matura? forse. In realtà gli eventi hanno camminato speditamente, se si tiene conto che dal tempo della legge Scoccimarro, nata per ragioni emi-



nementemente sociali (la necessità del pane provocava agitazioni e il Governo varò quindi norme per la gente della prosa e della lirica) sono passati appena tredici anni; si deve convenire che nel mondo dello spettacolo l'evoluzione delle cose è stata notevole.

Fermiamoci a due fatti: il 14 maggio 1947 il « Piccolo Teatro di Milano » dava la sua prima rappresentazione. Il valore di quell'avvenimento ce lo attesta un particolare (che è qualcosa di più di un particolare): la recita di Arlecchino servo di due padroni di Carlo Goldoni, avvenuta come quarta rappresentazione il 24 luglio e seguita da molte, dura ancora in tutto il mondo. Nel nome di Goldoni, il binomio Grassi-Strehler, per virtù di un Arlecchino eccezionale (Marcello Moretti) ha conquistato il mondo, mentre l'iniziativa milanese in sé dava inizio ad un nuovo capitolo nella storia del teatro italiano. Nel solco del Piccolo di Milano si sono avviate altre iniziative che stanno dando nelle varie regioni una nuova fisionomia al panorama teatrale italiano.

Fatto numero due: la nascita e lo sviluppo prodigioso della Televisione. Questi due elementi, per fermarci al teatro di prosa, anche se il fenomeno della TV incide oltre le consuete ribalte, sono tali che se una legge fosse nata nel 1954, come conseguenza dei lavori della « commissione dei 38 » oggi sarebbe certamente superata dagli avvenimenti. L'on. Ariosto tenne a rilevarlo nel settembre scorso a S. Vincent. La qual cosa ci fa riflettere su quanto potrà sbocciare dai lavori della nuova « commissione dei 48 » di cui si è parlato nel « Taccuino » del fascicolo scorso. Il quale « Taccuino » si è limitato a dire che la Commissione era stata convocata, che dei cinquantadue invitati, furono presenti (salvo errore) quarantotto persone, e che il ministro Tupini rivolgendosi ai « riformatori », diciamo così, dichiarò che per semplificare il lavoro, avrebbe riassunto le sue argomentazioni in cinque quesiti. L'aggiunta di due altri, proposti dal critico Giulio Trevisani e dall'autore Federico Zardi, portò i quesiti a sette. Con quei sette quesiti in tasca i « quarantotto » tornarono alle loro case per cogitare. Dopo di che scrissero e mandarono al Ministro il compendio dei loro punti di vista: tutti insieme un discreto malloppo. La Commissione fu riconvocata il giorno 11 dicembre 1959 per udire dall'avv. Nicola De Pirro, Direttore Generale dello Spettacolo, il riassunto dei punti di vista dei singoli membri e per sentir comunicare dal Ministro Tupini che tutto quel materiale sarebbe dovuto venir esaminato da una commissione ristretta, la quale sfrondando, eliminando e riassumendo, avrebbe presentato a lui — che lo avrebbe ripresentato alla maggiore Commissione — il

materiale per essere utilizzato in un progetto di legge che egli avrebbe sottoposto alla approvazione del Governo, e questo ai due rami del Parlamento.

La differenza tra la commissione attuale e quella del 1953 è questa: che allora, un sottosegretario avrebbe dovuto presentare al suo capo (il Presidente del Consiglio) i deliberati, con poca speranza di veder camminare la cosa; ora invece c'è un ministro che, pari agli altri, siede al tavolo del Governo a rappresentare ufficialmente e specificatamente lo Spettacolo. Un gran passo, come è facile capire. Un passo avanti avrebbe dovuto fare la Commissione, ma a dire il vero, quel giorno 11 la Commissione è rimasta al punto di partenza. Uscito il Ministro in compagnia dei funzionari della Direzione Generale (De Pirro, De Biase, Lopez) la presidenza dell'assemblea fu assunta dall'on. Ariosto, presente quale rappresentante dell'IDI, e quindi la sua designazione lo qualificò « primus inter pares ».

Il primo oratore fu Remigio Paone; riferendosi egli alle parole del Ministro ed al suo accenno che la commissione avrebbe potuto essere costituita dai rappresentanti delle singole categorie (individuate in undici) suggerì la nomina di undici membri effettivi ed undici supplenti. Proposta semplice e logica; incominciarono quindi le discussioni e parlarono una ventina di persone e alcuni più volte. Si era iniziato verso le undici e un quarto; attorno alle quattordici e trenta la situazione era definita dagli ottimisti fluida; dai pessimisti caotica. Comunque la si voglia prospettare, non si era concluso nulla e quando De Pirro e i funzionari ritornarono nell'aula, vi trovarono alquanto fumo, molto calore, totale disorientamento.

Che cosa era avvenuto? non è impresa semplice riassumerlo, e anche con la miglior buona volontà non è facile individuare i punti di frizione. Un fatto è certo: l'assemblea si era divisa in due parti, ed ognuna si batteva attorno a un concetto proprio: un gruppo di cui i più rappresentativi esponenti si individuavano in Eduardo De Filippo, Zardi, Giannini, Paone, Federici, Morucchio, Torraca, Ruggi, Giacconi, Luongo, Cilenti, era per la nomina pura e semplice dei rappresentanti di categoria. E gli autori presenti individuarono in Zardi il loro rappresentante. Un altro gruppo, che comprendeva fra gli altri, Gassman, Stoppa, Fabbrì, Ardenzi, Cappelli, Costa, Grassi e la pattuglia compatta dei critici, compreso tra questi Raul Radice, che nella riunione rappresentava l'accademia, sosteneva che le categorie non erano qualificate a rappresentare i rispettivi settori, ma meglio si sarebbe operato se fossero state designate persone (non si diceva personalità) in base a concetti che, volendo



esagerare un tantino, si sarebbero potute definire di « chiara fama ».

La battaglia fra i due raggruppamenti assunse tonalità assai alte; messo ai voti un ordine del giorno Cilenti-De Feo (il quale De Feo dichiarò che seppure firmatario di quell'ordine del giorno, il quale poteva ritenersi espressione del « gruppo n. 1, si sentiva parte del gruppo n. 2 ») non fu approvato; la maggioranza dell'assemblea dunque era per la nomina in base a una scelta di elementi indipendentemente dalle categorie.

Rappresentante ufficiale della seconda corrente era il critico Ghigo De Chiara il quale, invitato a precisare a sua volta i concetti a cui si ispirava il suo gruppo, rispose presentando una lista ed affermando: « I nomi dicono quanto noi intendiamo esprimere ». Era una troppo lunga lista di nomi: fra questi erano inclusi, in verità, anche elementi del cosiddetto « gruppo n. 1 ».

Il presidente Ariosto fece notare che l'elenco aveva il carattere delle liste cosiddette « bloccate » e contravveniva alle norme democratiche: si sarebbe dovuto fissare un numero massimo di membri e stabilendo la cifra in undici, sette posti dovevano essere riservati alla maggioranza e quattro alla minoranza.

Ma poiché chi aveva presentato la lista, continuava a puntare sul numero bloccato, escludendo qualsiasi concessione, cadde tanto la proposta di Ariosto, come ugualmente la controproposta di sospendere i lavori, data l'ora tarda. L'avv. De Pirro, constatata la sovrana discordia, dichiarando che avrebbe riferito al Ministro sul nulla di fatto, tolse la seduta. Non vogliamo andare troppo a fondo per trovare le ragioni del dissidio, ma cercheremo di mettere in evidenza alcuni particolari e il lettore trarrà — se ci riuscirà — le sue conclusioni. Il primo gruppo era capeggiato da un attore dell'importanza di Eduardo (egli tenne a sottolineare che si considera prima di tutto attore), mentre il secondo aveva fra gli aderenti Gassman e Stoppa; è da notare che tutti e tre questi attori hanno anche la veste di capocomici; comunque è chiaro, che almeno per ora, i punti di vista di costoro, circa le finalità della legge sul teatro non concordano. Sarebbe interessante conoscere il parere degli attori allo stato puro. Il gruppo aveva rappresentanti del mondo industriale quale gli impresari Paone, Cilenti, Suvini, Torraca, De Marco e il secondo gruppi impresari come Ardenzi e Cappelli; dunque anche qui, discordanza di pareri. Nell'interno della stessa categoria, il primo gruppo aveva autori quali Zardi, Morucchio, Luongo, Federici, Ruggi, Giannini; il secondo Fabbri, Callegari, come Prospero e De Chiara, entrambi premiati al Marzotto e quindi autori che « stan-

no per essere rappresentati ». Per intanto sono critici. Il primo gruppo non aveva nel suo seno registi, non aveva rappresentanti dei Teatri Stabili (De Bosio e Chiesa erano con Grassi) e non aveva critici.

Non so se chiarisca molto le idee al lettore sapere che nel primo gruppo oltre a Eduardo e a Zardi che avevano scritto le due famose lettere al Ministro Tupini per denunciare grosse mende e grosse manchevolezze nell'organismo del teatro (mende e manchevolezze contraddette da altre parti), vi erano i rappresentanti delle compagnie di giro, oltre i rappresentanti sindacali degli autori (Luongo) e degli attori (Giacconi). Né credo dia maggiori lumi la definizione « là c'è il passato » lanciata da qualcuno del — chiamiamolo — gruppo di maggioranza, il che farebbe supporre che al di « qua » ci sarebbe l'avvenire, dal momento che al di qua vi erano due impresari come Cappelli e Ardenzi che secondo una logica apparente avrebbero dovuto essere di là.

Sta di fatto che Paone, il quale si trovava di « là » quando si presentò alla seduta del ventun dicembre convocata dal Ministro Tupini, per venire a capo di quel contrasto era dimissionario dalle cariche che ricopre in seno alla famiglia dei capocomici: è chiaro che per qualche verso la posizione Ardenzi-Cappelli aveva influito sulla risoluzione di « errepì ». Ed è chiaro ancora che qualcosa di personale doveva essere alla base dell'atteggiamento di Zardi (e non di lui solo), se egli intervenendo nella discussione, ebbe a dire: « Mi rivolgo al mio ex amico Paolo Grassi ».

E' inoltre chiaro che il primo gruppo non è tenero per i teatri stabili, ritenendoli onerosi per lo Stato e negativi per il repertorio nazionale; mentre il secondo gruppo, reputa il teatro a carattere industriale non più in grado di svolgere un'azione proficua in difesa dell'arte scenica, e lo Stato dovrebbe pertanto limitare gli aiuti in suo favore.

Che questioni personali determinassero gli atteggiamenti degli uni e degli altri è fuori di dubbio; ma è altrettanto fuori dubbio, che parecchi di coloro i quali erano entrati a far parte di un gruppo piuttosto che dell'altro, non avevano operato la scelta in base a risentimenti o a particolari indirizzi politici od estetici, ma in base a concetti squisitamente teatrali. Gli uni convinti che il teatro debba essere visto secondo un criterio — diciamo così — industriale; altri secondo un concetto artistico, ritenendo tuttavia questi e quelli che l'una cosa non escluda l'altra. Che la parentesi di dieci giorni avesse portato consiglio lo dimostrò l'andamento della riunione del giorno 21, nella quale il Ministro Tupini si mostrò rammaricato — si potrebbe dire di più: addolorato — che



quei rispettabili signori non avessero trovato un accordo. L'avv. De Pirro ricordò (come aveva rammentato qualche oratore durante la prima turbolenta seduta, senza essere ascoltato) che la commissione (o commissioncina) non avrebbe avuto funzioni né direttive né orientative: avrebbe dovuto prendersi in mano le quarantotto risposte (un centoventi fogli dattiloscritti) e dopo averle lette e ponzate avrebbe dovuto trarne un orientamento di massima: fatto questo lavoro — che poteva anche essere espresso da una relazione di maggioranza e una di minoranza — avrebbe presentato le conclusioni al Ministro, che avrebbe riconvocato la « grande commissione » la quale avrebbe espresso il suo parere. Quindi ripeté che la commissioncina (o sottocommissione) non aveva potere alcuno di imprimere un indirizzo in un senso o nell'altro ai suoi lavori e le conclusioni le avrebbe tratte la commissione grande, e anche queste non sarebbero state impegnative per il Ministro, poiché essendo egli il responsabile del testo che avrebbe portato alla tavola del Consiglio dei Ministri, spettava a lui la definitiva stesura delle norme, fermo restando che l'ultima parola tocca alle Camere. Le quali si suppone, saranno indotte ad accettare l'elaborato governativo (speriamo ci si arivivi) il quale, tenendo conto delle opinioni degli « esperti » scelti in tutti i partiti, sarà l'espressione della gente di teatro, di tutte le tendenze. Fatte queste precisazioni da parte dell'avv. De Pirro, il Ministro prese ancora la parola per dichiarare che sarebbe stato opportuno che la commissione fosse composta di pochi elementi: accennò a cinque o a sette. Il gruppo n. 2 per bocca di Prosperi, aveva proposto 18 nomi. Ci si mise d'accordo su undici e si ritornò alle... deprecate categorie. Si tornò cioè al numero e al concetto enunciati da Paone all'inizio: circa sei ore di discussione per tornare al punto di partenza.

E si arrivò anche alla designazione: Zardi per gli autori; De Filippo per gli attori; De Chiara per i critici; Torraca per i gestori di sale; Cappelli per i capocomici; Salvini per i registi; Grassi per i Teatri Stabili; Ariosto per gli Enti Teatrali; Radice per le Scuole; Giacconi per i Sindacati Lavoratori; Ciampi per la Società degli Autori.

Zardi fece una proposta: poiché De Filippo ai primi di gennaio avrebbe lasciato Roma, il settore degli attori poteva venire integrato da Stoppa che è, per ora almeno, romano. La proposta venne accolta e così la Commissione è formata da undici membri più un supplente. La prima fase è conclusa. Adesso attendiamo le conclusioni degli « undici ». Ne ripareremo a febbraio.

**Carlo Trabucco**

## Il valzer del Toreador

Al « Politeama Genovese » il 25 dicembre 1959, la Compagnia di nuova formazione Renzo Ricci, con Eva Magni e la partecipazione di Elsa Merlini, ha rappresentato la commedia in due tempi e cinque quadri, di Jean Anouilh: « Il valzer del Toreador ». Regia di Sandro Bolchi.

■ A Genova, città teatralmente sorprendente, esistono due teatri nuovissimi, con le sale attigue, e i rispettivi ingressi a non più di trenta metri l'uno dall'altro: sono il Politeama Genovese e il Piccolo Teatro di Città. Dalla galleria del secondo si avverte lo scalpiccio del pubblico che deambula, negli intervalli, nel « transatlantico » del primo; e qualche volta arriva anche — educatamente smorzata — la eco delle musiche, o degli applausi del « Genovese ». In queste due sale (differentissime per struttura e programmazione), l'autore francese Jean Anouilh ha avuto la sorte di due « prime » assolute, con qualche tempo di « tenuta » contemporanea nei cartelloni, di *L'Hurluberlu* e *Il valzer del Toreador*. Qualcuno scherzosamente ha proposto di mutare il nome della breve strada che ospita i due teatri, dedicata a Martin Piaggio, estroso poeta in vernacolo genovese, autore di composizioni abbastanza pepate, lette di contrabbando nei salotti ottocenteschi della Superba, e intitolarla a Jean Anouilh. Staremo a vedere (certo si è che nessun autore italiano ha avuto la sorte di trovarsi, in contemporanea, nei due « cartelloni »...).

*Il valzer del Toreador* — nell'edizione originale è *La valse des Toréadors*: il titolo con un solo torero dev'essere per ragioni di economia — risale come stesura al 1952, e all'inizio dell'anno successivo come « prima » a Parigi. Accoglienze di critica (allora) dubbiose, contrastanti; successo di pubblico: entusiastico. Mentre Robert Kemp si domandava « E' questo del "puro" Anouilh? », Max Favalelli scriveva « Mai Jean Anouilh ha sputato con tanta violenza sul viso dell'Amore », e Luc Estang: « Il meglio e il peggio di Anouilh », e Guy Leclerc « Anouilh alimenta, aggravandolo sempre più, il bisogno di demoralizzare e avvilitare... ».

Il pubblico parigino, intanto, decretava il trionfo e una sequenza impressionante di repliche; poi venivano i successi di Londra e di New York (in Broadway, centinaia di rappresentazioni). Qui da noi, la commedia restò ferma per quattro anni sulla scrivania di Gino Cervi, che, dicono, non si decideva mai: farla o non farla? Non l'ha fatta. In *Hurluberlu* e *Valzer del Toreador*, i due personaggi principali sono alti ufficiali francesi: un colonnello e un generale. Il generale Leone Saint-Piè (protagonista del *Valzer*) è certamente la genesi del colonnello *Hurluberlu*; e poiché il tasto politico non è mai stato toccato nella com-



pilazione del primo personaggio, è chiaro che dallo scampolo robusto e sufficiente dell'alto ufficiale Leone, il colonnello ha avuto di che farsi una divisa nuova, e J. Anouilh un eroe nuovissimo. Leone Saint-Piè non parla mai di politica; non ha aspirazioni né rivendicazioni, in tale campo. Ha fatto tante guerre e guerriglie coloniali, al Marocco e in Arabia ha guadagnato chili di medaglie, ma il terreno tattico su cui noi lo vediamo operare è solo quello femminile. Valoroso come combattente in guerra, davanti alla trincea della donna il generale è un coniglio di prima forza. E lo confessa senza tanti pudori: «io sono un vigliacco, in amore, ma non so che farci; è più forte di me aver paura».

La commedia s'inizia lieve e divagata, proprio come una *pièce rose* senza troppi impegni: la generale è inchiodata a letto da una forma di paralisi (sapremo presto che è tutto un trucco infame), e dal talamo continua a vessare il generale marito con la sua gelosia ossessiva, con le sue pretese, con le sue rivendicazioni coniugali. Ma è robetta, ordinaria amministrazione d'ogni non felicissimo *ménage*. E le due figlie del generale, due «caval-lone» sgraziate, scioche, senza la minima attrattiva, costellano della loro infinita futilità e della loro corrente e insoddisfatta ambizione, le giornate grigie e flaccide della famiglia. Quali siano le tare peggiori dell'uomo Leone, le conosciamo subito: ha un fortissimo debole per ogni gonnella (vuoi di servente, vuoi di vicine di casa), tratta la moglie con perfidia ammantata di pavidità, pesa la mano sul povero segretario Gaston, tratta con sufficienza il dottore di famiglia, e drizza speroni e cresta e bargigli al solo fruscio di una sottana proveniente da fuoriviva. Quel valoroso soldatone è, senza gradi e senza medaglie, un ometto da niente, una scartina (e il suo discendente Hurluberlu no? Forse si tratta di un chiodo fisso di Anouilh).

Ma ecco compiersi, tra quelle mura e tra quella gente, una specie di incantesimo. Scoccano in lontananza le note e il motivo di un valzer: quello, appunto, del Toreador. E appare, tutta rosa come un'eroina che s'è intrisa del colore tenero di una *pièce rose*, la signorina Ghislaine di St. Euverte. E' stata, in un passato ormai lontano, l'unico vero amore di Leone, allora capitano. Incontratisi a un ballo, come tutti i tremanti e infelici innamorati romantici. Impigliati nel dolce e suadente tema musicale del Toreador. Una parentesi di gioia infinita. Poi la realtà: l'ufficiale già sposato e non disposto a rovine; la fanciulla Ghislaine molto timorata, la vita che procede incurante delle vite che frantuma.

Ma ora Ghislaine (sono passati ben diciassette anni, ma «sembra» una giovinetta: sempre nell'incantesimo) è venuta a proporre all'uomo amato un ge-

sto risoluto: lei possiede le prove (due lettere) del tradimento della generale; con quelle impugnate, il generale può mandare all'aria la santa Barbara di famiglia, e cominciare, finalmente, l'esistenza con lei, leggiadra, rosea, evanescente Ghislaine... Se combattendo contro i marocchini il generale Leone ha fatto onore al suo nome, di fronte alla proposta della sempre-fanciulla, l'uomo resta coniglio: zoologicamente è di una coerenza estrema. Vero è che il suo primo impulso, sì, è quello di gettare tutto all'aria, di infilzare in duello il dottore Bonfant (il destinatario delle lettere della generale), di sposare la «sua» donna che l'ha atteso in rosa, ma il tempo del coraggio in amore non è mai arrivato sul quadrato del vincitore marocchino. Traccheggia, accampa scuse, si lascia battere sulla misura del tempo dal suo timidissimo segretario ventenne (che risulterà poi, per fenomenale e voluta buffonata, suo figlio) di cui si innamorerà Ghislaine durevolmente. Dopo uno spaventoso dialogo, — il fulcro, il motivo dichiarato della commedia, tra il generale e la generale, una cateratta di rinfacci, di accuse, di insulti, di offese — i due resteranno assieme. Una nuova cameriera servirà di correttivo: il signor generale l'accompagna in giardino, a vedere le sue rose: pochi istanti dopo la brancicherà mugulando, come era uso fare con le dodicenni vittime marocchine...

Forse la più «nera» delle *pièces noires* di Jean Anouilh. La commedia è costruita con formidabile abilità, tutta giuocata sull'otto volante dal saliscendi comico-grottesco-umoristico, con le sue punte violentemente ardite, con la sostanza delle continue trovate, e con la perfetta dosatura tra il tenero e l'amaro, tra la carezza morbida e la ferita fonda. Un dialogo all'inizio del secondo tempo, della durata di un quarto d'ora circa, è quanto di più ardito ma anche di più vero che il teatro moderno ci abbia dato in questi ultimi anni.

Il generale e la generale, uomo e donna, marito e moglie, sono seduti sullo stesso letto; e là, sul talamo d'amore, si sparano addosso una enciclopedia di insolenze, di rinfacci, di insulti, di accuse semplicemente raccapriccianti. E' il compendio antologico di vent'anni di matrimonio, di galera, della stessa catena, della stessa palla di ferro al piede. Tutto è tremendo, in quel duello, e niente è gratuito. Bisogna avere il coraggio di non rifiutarlo, e di specchiarsi. Chi ne esce indenne (ma con sincerità) può stringersi le mani sul capo, come il pugilatore che ha vinto un ben difficile incontro.

La commedia è definita, dal generale, una «farsa lugubre». Lo è, infatti. Ma è anche un «pezzo» di teatro che giustifica la sua esistenza, anche perché accanto alle solenni e insidiate brutture, non



mancano un'ansia di poesia, un anelito di bontà, un tremore emotivo che non tengono troppo discosta dalle conclusioni una forma di morale ardita, una aspirazione febbrile ad un migliore impiego dei nostri giorni e delle nostre opere.

Il regista Sandro Bolchi ha preparato un'edizione di *Valzer del Toreador* assolutamente esemplare, guidata dall'intelligenza dell'artista e dalla vigile sensibilità dell'uomo di teatro. Si trattava, soprattutto, di dosare il tortuoso cammino della recitazione: accordare la violenza verbale alle parole tenere e affettuose, graduare gli stati d'animo, sostenere anche scenicamente le svolte brusche e le giravolte impazzite delle situazioni e, infine, allargare i tempi, come in una sinfonia ad alta firma, sui temi dell'amarezza, dell'incomprensione, delle violenze verbali dettate dallo sconfinato franamento interiore delle creature umane.

Sandro Bolchi — assecondato da un complesso perfettamente adatto — ha preparato uno spettacolo che s'è rivelato maturo fin dalla prima recita: non uno sgarramento, non una smagliatura, non un vuoto. Bravissimo.

Renzo Ricci in forma magnifica, diciamo pure entusiasmante. Il suo « generale » entra tra i migliori « pezzi » della sua vastissima galleria personale: tutto vivo e attendibile, dolente e buffone, da farsi picchiare e compiangere, da indurre alla risata e al singhiozzo rattenuto. Quando la casacca gallonata e medagliata pende a brandelli dalle spalle del « generale », l'ometto che ne sguscia fuori fa rabbia e pietà, tanto è vero, tanto è vicino ad un campionario immenso, nel quale ognuno può scegliere il proprio specchio. E stupenda Elsa Merlini dalla maschera allucinante, dalla voce agghiacciante, simbolo e personaggio vero, donna e furia, ombra vindice e donnetta gremita di amarezza, di spaventosa verità. Tra i due, il candore autentico di Ghislaine, ovvero Eva Magni: uno svolazzo in rosa, senza tremori calligrafici, un segno sicuro, netto, antica giovinezza che non decade, sogno d'ogni nostro sogno, vicino e lontano; splendida.

Da ricordare il bravo Toniolo con il suo umano e raziocinato dottore, il giovanissimo Antonio Venturi, che ha sottilmente espresso prima l'infantilismo di una crisalide, poi la cosciente personalità dell'uomo schiuso alla vita, la brillante e suadente Irene Aloisi, le giovanissime Cardile e Tomaini, perfettamente e spiritosamente impiegate nelle caricature delle figlie del generale, lo Zuccolin, la Spinelli.

La bella scena è di Maurizio Monteverdi: sulla sinistra, una tetra scalea in ferro e una cancellata fitta richiamano, su quegli scampoli umani, un senso di oppressione: come di carcere, di guardina. Molto appropriato.

**Enrico Bassano**

## La tavola dei poveri

Al Teatro Stabile di Genova, il 2 gennaio 1960, la Compagnia del teatro stesso ha rappresentato la commedia in tre atti di Raffaele Viviani (collaborazione di Vittorio Viviani) « *La tavola dei poveri* ». Regia di Franco Parenti.

■ Scocca il decimo anniversario della scomparsa di Raffaele Viviani. Il Teatro Stabile della Città di Genova ha messo in « cartellone » un'edizione in lingua de *La tavola dei poveri*; per onorare Viviani e per aderire a certe esperienze che noi reputiamo più di moda che rispondenti a vere e pressanti esigenze d'ordine critico e filologico. Trent'anni circa di giudizio critico e di favori del pubblico; il recente studio di Giulio Trevisani (in *Teatro Napoletano*: un intero capitolo dedicato all'attore-autore partenopeo, pagine acute, esame sostanzioso, inquadramento durevole); tutte le commedie riunite in due grossi volumi, editi dalla Ilte per conto di Ettore Novi, che nemmeno fece a tempo ad assistere all'uscita dell'opera poderosa, rubato alla vita da un colpo ladro del destino; il ritorno sulle scene di alcuni testi importanti, interpretati con magnifico impegno da Nino Taranto e dai suoi comici; ed ora, infine, *la prova scenica della traduzione dei testi dal dialetto* in lingua, auspicata e forse attesa: il ciclo è completo, pel mondo teatrale di Raffaele Viviani. Ma era chiaro anche trent'anni fa, quando Viviani portava in giro sui maggiori palcoscenici italiani la sua compagnia e le sue commedie, che « quel » teatro non era soltanto napoletano, e che « quei » personaggi non appartenevano soltanto al « colore » partenopeo, e che se vivevano tanto intensamente il loro male e il loro bene, fuori della topografia dei vicoli e dei « bassi », voleva dire che erano creature che soffrivano e gioivano per tutti, cittadini del paese grande, gente del mondo, figli di Dio che si esprimevano in dialetto perché nel sugo dialettale erano nati, casi umani nella luce e nell'ombra dei quali tutti potevano specchiarsi, riconoscendovisi. La universalità del teatro di Viviani sta nella carica umana (naturale) dei suoi eroi. Ogni opera di Viviani possiede almeno un personaggio che ha diritto di cittadinanza in ogni altra zona teatrale. Lo si dimostra anche con *La tavola dei poveri*, una commedia nata nel 1935, in due atti, poi sveltamente portata sullo schermo da Blasetti, infine completata da Vittorio, il figlio di Viviani, autore come il padre, uomo di teatro come il padre.

C'è un personaggio, al centro della commedia, che può stare in piedi su qualunque matassa teatrale. E' il marchese Isidoro Fusaro, nobile decaduto, con il blasone a brandelli, con i creditori alla porta, con la dignità per sola ed ultima compagnia. Il



caso bussa al portone del marchese: è una beffa, è un ennesimo scarto del destino. Un mucchio di biglietti da mille viene consegnato al marchese da un povero, perché facciano buoni frutti. Quei biglietti vanno a finire tra le zampe di un comitato di beneficenza, a nome del marchese. Dall'equivoco nasce la totale rovina del nobile Isidoro, che diventa debitore di tutto quel denaro verso il povero. Due poveri sono di fronte. Chi più povero? E se la figlia di Isidoro, aiutata da un industriale ricco, può rimettere momentaneamente in sesto quel padre, quale maggiore povertà di sapersi aiutato da un tale che sborsa quattrini perché guata golosamente la creatura che ha sangue di Fusaro nelle vene? Tutto un mondo si capovolge sulle spalle e nel cuore di quel nobile che si agguanta come un naufrago ai suoi quarti di nobiltà. La fierezza, l'intransigenza, lo sconforto, la dignità amarissima ma incrollabile di Fusaro, fanno del ritratto un emblema, del disegno un martirio. E fin qui, dialetto o lingua, questo Fusaro può stare ritto in piedi dove vuole, in via Caracciolo o in via Veneto, in piazza del Duomo o sul Listòn; sta di casa dove gli pare, è cittadino ovunque. Ma la cornice viva? Quel popolo minuto, quegli accattoni, quelle patronesse, quella gentetta? Qui c'è la frattura. Quella gente è napoletana; se si esprime in napoletano, è nel vero; se traduce, suona falso.

Non sappiamo proibirci di buttar giù questa nostra impressione, rinunciando, per ora, a cavarne conseguenze o a strizzarne giudizi. L'esperimento tentato dal nostro Teatro Stabile è interessante; ma la risoluzione è lontana (e forse non c'è). Noi abbiamo avvertito questo: la rottura di clima e di equilibrio tra quadro e cornice, tra l'eroe e la sua immancabile «tappezzeria». Non si poteva far meglio, la regia di Parenti risulta tutta impegnata, tesa, vibrante: ma la frattura c'è ed è grave. Non infirma la validità dell'opera, non offusca la posizione di primo piano dell'opera di Viviani; ma noi, schiettamente, non ci sentiamo di preferire una edizione in lingua a quelle allestite da un Nino Taranto. Ci sbagliamo? Pazienza. E' il tempo, infine, che tirerà le somme.

Bravissimo Ernesto Calindri, fiero e melanconico, umano e scavato, semplice e toccante fino all'ultima nota del suo accorato controcanto. Ricorderemo Milly Vitale, appassionata Giorgina, Vittorio Sanipoli, pacato Volterra, e la magnifica Giusi Dandolo (l'unica interprete che non ci ha fatto rimpiangere il dialetto), il Mantesi, il Bardellini, il Severini e lo stesso Parenti in un composto e castigato pezzente. L'ultima scena, brevissima, dovrebbe avvenire, pensiamo, senza «siparietto»: l'attesa «sbianchisce» il finale, inevitabilmente.

Applausi agli interpreti, a Vittorio Viviani presente. Prima dello spettacolo, di Viviani, del suo teatro, dei valori di questo teatro, ha parlato, con l'acutezza e la preparazione che ben gli conosciamo, il collega Giulio Trevisani. Non si poteva essere più efficaci e precisi, nel giro di una decina di minuti; ma Trevisani è nato e vissuto nel teatro napoletano; fa parte del teatro di Napoli; di quel teatro napoletano che con Scarpetta, Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani è stato ed è grande sempre, anche senza «sottili» esperienze.

Enrico Bassano

## Amor perduto e serietà in provincia

Al Teatro Stabile di Napoli, la Compagnia del teatro stesso ha rappresentato — il 4 dicembre 1959 — «Pene d'amor perdute» di William Shakespeare, traduzione di Franco Enriquez, regista dello spettacolo, nuovo direttore della Stabile napoletana. Quale secondo spettacolo della Stagione, il 23 dicembre 1959 è stata rappresentata una riduzione, dovuta a Carlo Terron, della famosa farsa di Veber: «Loute», con il nuovo titolo: «Ma in provincia siamo seri». Regia di Enriquez; partecipazione eccezionale allo spettacolo di Tatiana Pavlova.

■ Nella comicità dei cinque atti di Pene d'amor perdute (Love's Labours Lost), addensati in tre nella traduzione di Franco Enriquez, batte le ali la poesia di Shakespeare. E' un leggiadro, dissetante divertimento del poeta, dantesco di qua dalla Riforma, che stavolta s'abbandona al suo capriccio, gioca con i personaggi, li commuove, li scrolla, li artiglia e li rilascia beato, li accerchia e li riprende con la risata notturna di Puck nel Sogno di una notte di mezza estate. Ancorché sboccato nella prima scena (il villico Melone o Zucca trascinato al guinzaglio da Zuccone al cospetto del Re di Navarra) Guglielmo Shakespeare è sempre grande in questa commedia non rappresentata mai nella nostra lingua, adatta più alla gravità del melodramma che alla leggerezza aerea di un umorismo quasi trascendente. E c'è, in Pene d'amor perdute, quella psicosi sessuale elettiva che chiamano l'amore, e che qui è l'amore a vista, subitaneo, folgorante, il vero coup de foudre, non mai espresso però sotto specie carnale. I toccamenti tra maschi e femmine sono lievi come sfiorate d'ala; le beffe, le facezie, le piacevolezze — e son tante — non lasciano mai il segno della frustata. E' insomma un poema comico favoloso che si tiene a mezz'aria tra il sogno e la vita. Si capisce che la commedia va considerata nel suo tempo, a cavallo tra il Cinque e il Seicento; chi si pone dall'angolo visuale appropriato, vi distingue il bulino del Rinascimento.

Della storia, Shakespeare tranquillamente si disinteressa. La Principessa di Francia, Margherita di



Valois, non era già la moglie di Enrico di Navarra? e, comunque, non si trattò fra loro, a Nérac, della cessione dell'Aquitania alla Francia, piuttosto che di schermaglie d'amore che tra marito e moglie son rare? E' vero che il personaggio di Enrico è presentato col predicato «di Navarra» e non col nome dinastico di Enrico IV; ma insomma l'eccezionale commediografo può anche, se pure in parte, infischiarci del gran romanzo dell'umanità. Enrico si è dunque appartato con tre gentiluomini della sua Casa, Biron, Longaville e Dumain, per dedicarsi a studi severi, dopo aver dato ordine di tener lontani gli importuni, innanzi tutto le donne: sono esse, queste graziose bestiole, che più fanno perdere tempo. Biron si dichiara subito contro l'impegnativo giuramento, ma segue gli altri nella loro decisione soltanto per solidarietà mascolina. Quando, d'ecco, arriva la Principessa di Francia con le dame Rosaline, Mary e Katharine, e domanda di vedere il Re, «Fragilità, sei maschio!» avrebbe detto il Principe Amleto: il giuramento dei quattro cavalieri si rivela costruito su fondamenta friabilissime; ancora prima di cominciare Enrico e i suoi gentiluomini già non ne possono più. Le dame sono ricevute a Corte, ma non vi trascorreranno la notte, si stabiliranno fuori. E', l'ho detto, il colpo di folgore; i quattro s'innamorano come paggi. E comincia la battaglia galante. Nel parco, con certi «a parte» che sono una delizia e che, data l'atmosfera, non colpiscono affatto per la loro inverosimiglianza, prorompono in vibranti ballate d'amore. E si sorvegliano l'un l'altro! e l'un l'altro si rimproverano l'impulsività dell'impegno! Poi, scopertisi a vicenda, risolvono di ricorrere ad un futile inganno. Si travestono da viaggiatori moscoviti, e, quasi convinti di non esser più loro, esprimono alle dame calde profferte d'amore. Ma, in fatto di furbizia, Eva non la cede al demonio: le donne, a loro volta informate, si celano dietro bianche maschere e si scambiano fra loro i doni ricevuti dagli innamorati, sicché Re Enrico e i suoi tre compagni sono tratti facilmente in errore (è questo un gag ancora nuovo, dopo circa quattro secoli di teatro comico) e vengono bellamente respinti. Ritornano subito dopo, non più sotto mentite spoglie, ma decisi a confessare la loro terzana amorosa. Giunge in quella la notizia della morte del Re di Francia, e le dame partono a precipizio, non senza aver fatto giurare ai loro spasimanti che si sarebbero attenuti ad un anno di penitenza espiatoria.

Il canovaccio, intessuto a fili catarifrangenti, è complicato e più ancora rallegrato da personaggi dell'Improvviso: il «capitano» che è Don Adriano De Armado; il «dottore» Holofernes; il «primo zanni» Moth; il «parassita» Nathaniel e la navigata contadinotta Jacquenette, un po' la servetta

della Commedia dell'Arte. Son essi, i personaggi di contorno, che conferiscono alla grande farsa la sua più sbrigliata comicità.

Love's Labours Lost è commedia sommariamente classificata fra le minori del guardiano di cavalli del Globe, e tale a mio avviso non è. Vi aleggia intorno tale aroma d'amore; se ne effonde tale aura di giovinezza a volte spavalda, a volte patetica, che il poema potrebbe ambientarsi nella «selva alle porte di Atene» del Sogno d'una notte di mezza estate, del quale precorre il motivo centrale e persino la rappresentazione di Piramo e Tisbe recitata da Bottom e dai suoi calderai. Certo, è migliore della «Bisbetica». A conti fatti, pur nella completezza del suo carattere proibitivo, Caterina cede a Pietruccio troppo presto per una fanciulla che scassa liuti sulla testa alla gente; e il prologo di Cristoforo Sly rimane sospeso per tutta la commedia, tanto è vero che talvolta è omesso con disinvoltura da attori che non accettano, per mero rispetto umano, una sfasatura lecita del tutto a chi ha raggiunto il culmine dell'arte drammatica nella notte degli amanti di Verona.

Pene d'amor perdute è stata messa in scena dalla Stabile con grande cura del quadro e del dettaglio. La scena, fissa salvo i «cambiamenti a vista» propri del teatro elisabettiano, è stata realizzata da Cesare Mario Cristini su bozzetti di Attilio Colonello. Ciò che nel bozzetto originale doveva essere ornato barocco, nella scena del Cristini è divenuto oro vecchio damascato, rinascimentale, piuttosto, e di bell'effetto. Un rilievo c'è da muovere alla messinscena tecnica: i cavalli-giocattolo apparsi all'arrivo della Principessa di Francia. La testa dei palafreni era montata su bastoni, col movimento delle amazzoni e dei cavalieri che assecondava il supposto «tempo di trotto» e gli scarti dei nobili animali. Graziosa soluzione che peraltro avrebbe richiesto analoga stilizzazione della scena, ma la scena, costruita sulla visione che ho precisata, non era certo stilizzata. Altro rilievo: i costumi degli interlocutori principali, tutti derivati da figurini a fondo chiaro (salvo il giubbotto rosso di Margherita), talora s'«impastavano» col chiaro della scena. Ottima la regia di Franco Enriquez, nuovo direttore della Stabile. In Pene d'amor perdute, un testo arduo per lo stile, per la delicata atmosfera, per gli incessanti salti di umore, Enriquez ha confermato le sue qualità di regista vigile e attento, consapevole della battaglia d'arte che affrontava e che, in definitiva, ha vinto.

L'interpretazione degli attori è stata generalmente buona, a parte qualche cedimento nel secondo atto, dovuto assai probabilmente alla tensione di una «prima» molto difficile. Lydia Alfonsi è attrice bella e intelligente; può accendere agevolmente un



re di fuoco tutt'altro che sacro, ma la sua regalità era intermittente, e non sempre altera per una dama che sopportò con alterigia i trascorsi del Vert-Galant con Gabrielle d'Estrées. Elena Cotta, Rosaline, si è mostrata più aderente al personaggio, del resto meno impegnativo. Bene Francesca Benedetti, Paola Bacci e Franca Tamantini, maliziosa forosetta. Arnoldo Foà ha cesellato la parte del Matorros-Don Adriano de Alvaro, un capitano sospirato anziché fanfarone, docile anziché tracotante a parole: il progenitore insomma del guappo schiaffiere napoletano. L'attore ne ha fatto una figura stagliata in nero, con baffi aguzzi e barba appuntita, ma con un fraseggio e certi vocalizzi comici che davano un'allegria letificante. Tino Scotti, poi, benché tenuto a redini corte nel teatro scespiriano che affronta, credo, per la prima volta, ha prestato ad « Oloferne » quei suoi scatti neuropatici e quei suoi caratteristici scoppi di voce, traendone effetti di una comicità sganasciante. Marcello Moretti ha composto Moth (Falena), il paggio di Don Armado, rinsecchito come una mummia, con una gran cascata di capelli spioventi in buccole distese: una interpretazione perfetta. Bene Paolo Carlini con qualche enfasi superstita, ma con una dizione generalmente sobria ed elegante; bene Federico Collino nella parte del reverendo Nataniele; benissimo Antonio Pierfederici ch'era Boyet, l'accompagnatore delle dame di Francia; Michele Ricciardini, esilarantissimo Melone, e Umberto Raho, al quale erano dovute anche le svelte coreografie; a posto il Guelfi, il Cassinelli, il Criscuolo, il Nardi. Ottime le luci. Successo pieno e caloroso; applausi ai finali dei tre atti agli attori e al regista Enriquez; applausi più vibrati al finale, con altrettante chiamate. Numero le repliche.

■ Successivamente dalla Stabile è stata rappresentata Ma in provincia siamo seri, di Carlo Terron, da Loute, di Pierre Veber (1).

Pierre Veber organizzava mentalmente il comico per il comico. Senza problemi centrali. Senza arrière pensées. Che poi le sue farse, e talora commedie più corposamente costruite, staffilassero la società francese, che, venuta dalla débâcle, andava incontro alle prime fortunate giornate della Marna e di Verdun, è problema da dirimere in altra sede. Sta di fatti che la più valida, la più spiritosa, la più applaudita farsa di Veber fu per l'appunto Loute, irradiata intorno al carattere della cortigianella oscillante tra la furbizia e il sentimentalismo. Dina Galli, è noto, ne fece un'interpretazione personale,

e la commedia comica tenne il cartello, in anni successivi, per mesi interi.

La Stabile di Napoli ha presentato Loute stilizzata e registrata a balletto, con scene di stile umoresco che non erano certo dell'epoca del Veber; con costumi arditissimi, con un movimento di scena preciso e scorrevole, con la firma di uno dei nostri migliori uomini di teatro, il quale ha ridimensionato Loute in tutti i sensi, sfrondandola dell'arcaico, riscrivendone, si capisce, il dialogo, tagliando e ricucendo le scene con mano espertissima. Ecco Ma in provincia siamo seri di Carlo Terron. L'attore sa bene come si conduce una commedia comica. Tutte le garanzie, compresa la spirituale regia di Franco Enriquez, erano dunque offerte al pubblico del « Mercadante ». E difatti il pubblico si è divertito ed ha applaudito festevolmente. Non occorre narrare il soggetto di Loute ripresa in chiave moderna da Carlo Terron. Innanzi tutto la « riduzione », l'ho già specificato, era squadrata a balletto, con scene stilizzate in conformità da Cesare Mario Cristini su bozzetti di Leardo Rossi, al quale son dovuti anche i costumi molto succinti. Siamo tornati insomma, in caricatura, al maglione delle così dette « serate nere » (che poi erano rosa) del buon tempo antico. E dirò ai cultori delle « arti belle » che oggi come oggi, con le abbondantissime esibizioni al naturale, il « maglione » ha l'attrattiva della novità. Si vedeva per intero sotto gli abiti svolazzanti delle attrici, ed era molto elettrizzante (2).

Per lo spettacolo Ma in provincia siamo seri è felicemente tornata fra noi Tatiana Pavlova, la grande attrice russa che russa non è più, salvo la dizione lievemente esotizzante che però ieri sera, con l'aggiunta di una erre arrotata a dovere, era maliziosamente parigina. Lydia Alfonsi era Loute, con tutti i capricci, le bizze, le impuntature di Loute. Bella e spiritosa attrice. La caricatura di un generale — Sedan — era disimpegnata da Tino Scotti, la cui recitazione, ch'è una continua reprimenda nel tono di voce, e comicamente automatica nei gesti, piace sempre più. Pari alla sua fama Marcello Moretti, un Francolin intellettuale e al tempo stesso innocente, divertentissimo. Benissimo Antonio Pierfederici, la « chiave mascolina » di tutto il garbuglio, Ottorino Guerrini, Paola Bacci, il Ricciardini, la Benedetti, la Pieralisi, il Guelfi, la guardia che ricordava un poco Le bal des voleurs. Molte risate e molti applausi. Le repliche continuano.

Ernesto Grassi

(1) N.d.R. Ma che idea, per Terron prima e per la Stabile dopo.

(2) N.d.R. Per un teatro sovvenzionato, niente male. Che deve fare l'avanspettacolo?



## Lavinia fra i dannati

Al Teatro di Cesena, il 19 dicembre 1959, la Compagnia Proclmer-Albertazzi ha rappresentato la commedia in tre atti di Carlo Terron: «Lavinia fra i dannati». Regia di Orazio Costa.

DA GIORGIO GUZZOTTI, INVIATO.

■ Dietro l'inferno di Temple, la protagonista di *Requiem per una monaca* fa capolino la Grazia e, forse, un'edificante espiazione; dietro l'inferno di questa *Lavinia fra i dannati* di Carlo Terron, che Anna Proclmer e Giorgio Albertazzi hanno incluso nel loro repertorio, c'è il vuoto: desolata voragine da cui neppure un'eco di speranza si desta al sinistro tonfo della morte.

L'accostamento viene suggerito da fattori apparentemente esterni. Ieri Faulkner, oggi Terron: due latitudini opposte, non solo geograficamente; ma in comune c'è l'inferno. E cioè, per usare termini meno esoterici, entrambe le protagoniste di questi drammi ci introducono nel mondo vischioso degli istinti, alla ricerca di una abissale matrice in cui bene e male non si distinguono ancora perché contenuti nello stesso impulso elementare: e ci conducono attraverso i sottili e viscidii meandri da cui le misteriose reazioni della loro psicologia hanno scavato il percorso della loro vita.

Esiste dunque fra le due scelte una costante, per lo meno «climatica», se non morale. Questi attori si riconoscono in tali atmosfere torbide, angosciose: dove i significati e le spiegazioni vanno cercati al di là del limite della evidente causalità e le «storie», pur muovendo da un fatto all'altro, seguono sempre un più tortuoso e significativo itinerario segreto, mai del tutto illuminato. E dove i personaggi, più che agire, discutono, si cercano dentro e si rivelano a se stessi oltre che agli altri: per cui l'impegno degli interpreti deve necessariamente essere rivolto all'interiorizzazione con un'estenuante operazione di scavo e un insinuante esercizio di penetrazione della loro sensibilità nell'intimo groviglio di contorte ed enigmatiche personalità. E' il loro modo di sentirsi e di essere moderni: incarnare perfettamente le manifestazioni viscerali che rappresentano l'ultimo traguardo del dramma borghese.

Specialmente Anna Proclmer porta a risultati artistici questa complessità di motivi e di atmosfere e la relativa ambiguità di toni; attrice sobria, asciutta, acre, la cui umanità tende a dimostrarsi attraverso gli aspetti e gli atteggiamenti aspri e sgradevoli, ma interprete profondamente vibrante e donna di notevole intensità emotiva, la Proclmer sa sempre suscitare un sentimento di verità e di bellezza nello struggimento provocato dalle lacerazioni cui sottopone la propria sensibilità.

Una costante cui ubbidisce anche Orazio Costa, il

regista. Considerati i risultati di forte suggestione da lui ottenuti per entrambi questi spettacoli — anche se alterati, a tratti, da punte di eccessiva cerebralità — dobbiamo ammettere che egli si trovi a suo agio all'inferno. Ma — almeno lui — per ragioni di ordine problematico: oltre un'adesione di gusto e di sensibilità vale per Costa la convinzione che si possa individuare in questi indistricabili nodi psicologici l'appiglio metafisico per una scelta morale, attraverso la rivelazione dell'autentica natura e collocazione del male; e comunque che vi si possa intuire la traccia — difficilmente decifrabile, ma indelebile — di una presenza trascendente l'umano. Anche se a noi rimane il sospetto che tale ambiguità in fondo si compiaccia di se medesima e che l'elemento sensibile, «terreno», eserciti un'attrazione più forte e più convincente della pretesa verità.

L'analogia può arrestarsi qui, a ciò che riguarda una cifra interpretativa. Nella concezione degli autori — e nel loro risultato estetico — *Requiem* e *Lavinia* si differenziano nettamente. La parabola drammatica del personaggio di Faulkner è incalzata da un panico sentimento del sesso; un movente morboso, scottante e brutalmente materiale, ma così radicalmente e naturalmente impregnato nell'umanità dei protagonisti e nell'ambiente da riuscire un credibile motore per la progressione tragica e, quel che conta, capace di offrire un concreto lievito umano al processo indagatore delle coscienze. E se da questa morbosità scaturisce il delitto che ne è insieme il culmine emotivo e la fatalistica punizione è anche possibile che il riduttore Camus — spostando l'asse ideologico dell'ispirazione — sia riuscito ad associare, in senso cattolico, la nozione di peccato al movente del sesso, preparando l'ipotesi dell'espiazione. Per quanto sia discutibile questa alterazione delle conclusioni, resta sempre operante la tangibile forza, il calore umano, la sollecitazione poetica di una incoercibile spinta istintiva.

Ma qual è il movente che giustifica l'ossessione che fa perno sul personaggio di Lavinia?

In un primo atto di notevole efficacia descrittiva, che dimostra appieno le sue possibilità di scrittore di teatro, Terron prepara l'ambiente in cui dimora Lavinia. Il soffocante clima di oppressione che isola questa famiglia è reso dalla topografia stessa della antica casa padronale, perduta come un oscuro fortilizio fra la distesa marcisciente delle risaie: l'elemento paesistico, colto con densi tocchi di colore, si integra perfettamente nell'atmosfera psicologica. Sembra di avvertire addirittura fisicamente, sotto la calma stagnante delle consuetudini, l'infinitesimale frantumarsi della cancrena.

La famiglia, che è governata dalla autoritaria pre-



senza di una madre ostinata a difenderne le apparenze di austera rispettabilità con tutti i mezzi — anche la menzogna — resiste disperatamente a una intima voluttà di decomporre. Una assoluta ipocrisia ne tiene riuniti i componenti, senza che, apparentemente, agisca nessun'altra forza di coesione: il mite e molle Diego, lo sposo di Lavinia; Claudio, l'ambizioso figlio prete, l'intellettuale che dà lustro alla casa; un'altra figlia, Zita, corrosa dall'invidia e da una conculcata sensualità. E Lavinia, infine, di cui si attende la sorte, poiché il giudice deve decidere se accettare o respingere per lei la imputazione di aver avvelenato il marito. Un alone di sensazioni indefinibili indica il suo posto fra quelle mura fradice: a tratti ella appare la vittima di quel triste consorzio, ma talune circostanze che trapelano la condannano. Anzi la suocera la ritiene sicuramente colpevole, ma è pronta a riammetterla fra loro, come se nulla fosse accaduto: non perché l'abbia perdonata, ma perché vuole che la facciata di onorabilità della casa non venga scalfita. Manda il figlio prete ad attendere la sentenza, affinché possa portare il conforto di un severo perdono in caso di condanna, e di austera, composta letizia in caso di assoluzione.

L'ambiente viene illuminato da Terron anche nella sua indicativa qualificazione sociale e nel gioco dei caratteri, ma soprattutto precisato nella sua inquietante esponente morale. Eppure è subito chiaro, malgrado questa descrizione carica di significati, che il dramma non vuole esaurirsi nel solo sforzo di una analisi di costume, per quanto essa ci sia e sia acuta e mordente. L'attenzione viene guidata ad arte attorno alla imminente apparizione di Lavinia.

Le parole con cui Lavinia accoglie la sua assoluzione — «è tutto sbagliato» — per quanto enigmatiche avvertono infatti che il vero processo drammatico incomincia solo ora. E' il colloquio fra lei e il cognato sacerdote che porta nel vivo del groviglio: da questo momento il motore del dramma vive nell'intricato arabesco di due confessioni che si intrecciano, che si stimolano a vicenda. Lavinia frugando spietatamente fra i propri impulsi rivela di aver voluto realmente sopprimere il marito, dolce, condiscendente, perché attratta dalla personalità più forte del fratello prete: un comando misterioso dal più profondo del suo essere l'ha indotta: un'invocazione di libertà, ma mescolata alla voluttà per il male. E Claudio, ormai avvinto da questa necessità di scavarsi, deve ammettere di aver favorito dentro di sé questa pericolosa attrazione; e dirà di più: scoprirà a se stesso che la vera natura della sua vocazione sacerdotale ha origine nell'ambizione, anche per lui nella volontà di rivalsa contro il mite fratello Diego; nasconde la sua scelta

non l'abnegazione, ma un terribile peccato di orgoglio.

Presi nel vortice delle confessioni, attratti da quella sorta di affezione che scaturisce dalle complicità inquietanti, Lavinia e Claudio si trovano l'una nelle braccia dell'altro, e si baciano. Deve fuggire: la scongiura Claudio, riavendosi da quell'abbandono: fuggire quegli esseri falsamente rispettabili, che hanno distrutto dentro di loro l'amore. Fuggire per salvarsi; ma Lavinia riesce a vedere per sé soltanto una via d'uscita, la morte: giù nello stagno che fermenta immobile e insidioso sotto il balcone della sua stanza.

Sarebbe tuttavia sbagliato — anche se è l'interpretazione più facile — ritenere il personaggio di Lavinia quale la simbologia del cattolicesimo tenderebbe a considerarla: una peccatrice, o meglio una provocatrice di peccato; insomma il potere di seduzione e di tentazione della donna. Nel groviglio di Lavinia ci sembra invece di avvertire qualcosa di più gelidamente intellettuale; l'istinto di fuggire il fallimento, la mediocrità che l'avvolge, un'ansia di liberarsi che tuttavia non sa trovare la forza di un sentimento che le proponga una catarsi, che la risolva. Perché Lavinia è stata concepita dal suo autore senza una vera autonomia sentimentale; ma soltanto come un potente reagente psicologico che riesca a far fermentare la coscienza degli altri, a indurli alla scoperta del male che si annida sotto le loro apparenze di rispettabilità. Se la morte è il necessario sbocco drammatico di Lavinia, lo è meccanicamente: un puro annullarsi della personalità, non il suo lievitare in una tragica consapevolezza.

Una voluttà di cancellarsi, senza suggerire una giustificazione umana: questo il limite più grave dell'opera di Terron, che è pure quanto di meglio egli ci abbia proposto in direzione di una ricerca tragica. Il meccanismo della fatalità è tecnicamente perfetto: eppure sentiamo mancare in questa fatalità una suggestione di comunicatività, il respiro più caldo di una intuizione di verità: ci rendiamo conto come essa attinga la sua forza soltanto da una spietata determinazione intellettuale. E' come una passione che abbia tutte le caratteristiche di una potente attrazione sensuale, ma che risulti inspiegabilmente asessuata; graduata alla perfezione nella sua onda montante, ma priva di quel mordente di autentica emotività che gli dà sapore di cosa umana. E infatti non c'è morbosità nel drammatico groviglio di Lavinia, ma solo un'ostinazione, una sorta di freddo furore di spingersi sino alle estreme conseguenze. Ma così la sua morte dice qualcosa soltanto alla nostra intelligenza, non ai nostri sentimenti. C'è il senso della tragedia, ma non la capacità risolvibile della sua poesia.

Orazio Costa ha guidato, con l'acutissimo spirito



analitico che gli conosciamo, Anna Proclemer, Giorgio Albertazzi e Glauco Mauri a prendere completo possesso della situazione psicologica che Terron ha preparato: e gli attori congeniali alle ansie dei personaggi loro affidati li hanno plasmati densi e suggestivi, quanto più possibile vicini a una sensazione di verità e credibilità. Ottimi interpreti per un testo estremamente impegnativo: il successo è la conseguenza di una felice addizione.

Giorgio Guazzotti

## Il passato e il presente in Adamov

Al Teatro Pirandello di Roma, il regista Lucio Chivarelli ha messo in scena «Tutti contro tutti» di Arthur Adamov, due atti e sedici quadri, la cui redazione risale al 1952.

■ Jonesco, Beckett e Adamov rispecchiano nei loro drammi una coscienza turbata e volutamente universalistica (tra l'altro il francese è per loro lingua d'adozione) degli avvenimenti e delle tendenze storiche di questi anni.

Dall'interno, naturalmente, attraverso gli echi indiretti che essi riflettono sugli individui, deformandone e annientandone la psiche. Non vi si fa mai cenno diretto del terrore suscitato dalle spaventose invenzioni del nostro tempo: se ne riscontrano gli effetti, se ne ritraggono le rovine. Nessun esplicito desiderio di mettere sotto processo gli usi e i costumi, cui ormai ci si è assuefatti. Eppure l'indiretto giudizio, scaturito dall'esposizione delle quotidiane banalità, risulta tra i più spietati. Come è nella tradizione della cultura francese, si pone in evidenza attraverso di essi il tentativo di porgere a un'intera civiltà la visione dei suoi vizi e del suo marcio, nell'intento di liberarla da essi.

Questi autori in effetti non hanno nazionalità, il loro modo di esprimersi tende chiaramente a un icastico classicismo moderno, di cui gli archetipi restano Kafka, Joyce, Jarry, Artaud. Senza voler istituire un paragone che sarebbe assurdo, ma in linea puramente correlativa, Beckett sta a Joyce come Racine a Sofocle; Jonesco sta a Jarry come Machiavelli autore teatrale a Plauto; Adamov sta a Kafka e Artaud, come Corneille a Seneca. I nostri autori agiscono all'interno di un corso culturale, analizzandone e vivisezionandone i valori in quanto impregnati di realtà quotidiana. Essi operano all'acme di un travaglio intellettuale, in cui del resto è in gioco l'esistenza stessa degli uomini. La divinità aleggia sulle scene dei loro lavori, condotta a proporzioni disdicevoli. Il loro sarcasmo si fa tragico.

Tutti contro tutti di Arthur Adamov, la sua prima opera in tre atti e forse l'esempio più convincente

delle sue qualità, giunge a Roma proprio al termine di un periodo storico di cui resta forse, sulla scena, l'espressione più coerente e significativa.

Non che le persecuzioni che formano il tema del dramma siano cessate. Tutt'altro. Esse sono in pieno vigore, come prima, come sempre (è su questo sempre che batte il dramma). Ma, com'è fatale, l'attenzione generale si è spostata altrove. Mentre sembrava prima che la piaga dovesse riaprirsi e sboccare in una nuova, spaventosa guerra, ora si tende a credere che essa possa, anzi debba cicatrizzarsi. Sono ventate d'opinione pubblica a cui è difficile sottrarsi, e che d'altra parte hanno il loro saldo fondamento, se non altro nell'impossibilità di rimanere in uno stato di tensione oltre un dato limite, e nella umana necessità di trasformare atteggiamento, prospettive, reazioni. Adamov del resto ha orientato successivamente il suo lavoro verso altri orizzonti (si veda il Paolo Paoli), mentre altri, ad esempio Beckett, non hanno desistito dalla loro visuale catastrofica. Adamov, immerso all'inizio del suo lavoro in atmosfere d'incubo e di mistero onirico, è andato successivamente chiarendo i suoi intenti, che hanno un evidente riferimento alle situazioni storiche, e come tali gettano violenta luce su di esse. Per quanto ciò possa sembrare paradossale, è il più diretto e autorizzato successore del teatro «epico» di Brecht. Espressione quest'ultimo di una grande epoca di fiducia, e di ragioni per una lotta, quando fiducia e lotta erano motivate entrambe, nell'opporsi alla bestialità e allo strapotere del fascismo, nel nutrire generose speranze. Gli anni del dopoguerra videro crollare, e a ragione veduta, la fiducia e quindi i motivi di una lotta che non fosse per la sopravvivenza. Ecco l'Adamov di *Tous contre tous*. Finché non interviene la stanchezza dell'astro e la vita non riprende i suoi diritti, non rivendica una primavera dopo tanto inverno. In realtà, si tratta soprattutto di stati d'animo. L'esperienza storica a cui Adamov si rifà evidentemente è la persecuzione antisemita (che ancora continua a persistere e in forma sconcertante, contrariamente ai principi conclamati, ora in modo larvato, ora in modo cruento).

Il vigore drammatico del dramma di Adamov prende respiro dall'aver rifiutato un diretto riferimento alla realtà storica. Adotta una definizione allegorica dei personaggi che risulta assai più aderente alla verità di quanto è successo (e succede) che non un ritratto pesantemente realistico, atto a registrare avvenimenti e psicologie solo in superficie, spesso a scopo banalmente propagandistico.

In uno Stato immaginario la popolazione viene indotta a riconoscere la sorgente dei suoi mali nei «profughi», un'altra popolazione ad essa mesco-



lata, e la cui caratteristica visibile è di zoppicare. Gradualmente la persecuzione affina le sue armi e le difficili congiunture economiche ne facilitano il propagarsi. L'operaio disoccupato Giovanni si vede portar via la moglie dal ricco trafficante profugo Zenno. E' logico quindi che sotto il peso della duplice sconfitta (quella economica e quella sentimentale) s'iscrive al partito che più di tutti propugna la persecuzione dei profughi. Ne diverrà in breve un esponente qualificato, e si troverà a salvare Zenno, costretto dalla moglie e dalle circostanze. Zenno diventerà uno strumento della polizia, e precisamente di un gerarca, Darbon, rivale di Giovanni e portavoce delle correnti moderate in seno al partito. Il partito crolla. Darbon con rapido voltafaccia si trova al momento giusto dall'altra parte. I persecutori divengono perseguitati. Giovanni si spara un colpo di revolver al piede, così da apparire zoppo, quindi «profugo», e salvarsi. Trova rifugio nel Sud, dove una «profuga» diviene la compagna dei suoi giorni.

Ben presto la persecuzione contro i «profughi» riprende, prima con ipocrisia, poi scopertamente, crudelmente. Giovanni, creduto «profugo», viene fucilato con la sua compagna e con sua madre, zoppicante per natura, anch'essa vittima dell'equivoco per quanto sia stata la più fiera nemica dei «profughi».

Il senso della vicenda è chiarissimo, nonostante sia posta in un tempo e in un luogo immaginari. L'angoscia e l'incubo dei personaggi prende lo spettatore come non avrebbero potuto fare né il puro simbolo né il puro dato di cronaca. La loro sofferenza è reale. La persecuzione risulta il più caratteristico elemento storico della nostra epoca, e l'evidenza di questa raffigurazione è palmare, il rigore del suo teorema si fa rigore formale di rappresentazione. Raramente nel teatro di questi anni si è giunti a una tale purezza di concezione e di convinzione. Ciò è dovuto in primo luogo ad una funzionalità dei suoi strumenti espressivi che è la più consona alla materia e all'epoca (si veda ad esempio come, attraverso muti personaggi di pantomima, Adamov prospetta con grande eloquenza l'adesione e la passività delle masse, sempre pronte a lasciarsi trasportare finché non sopravviene il disastro). Scarna e scabra, essenziale, l'azione drammatica adempie al suo scopo con la maggiore semplicità. L'allusione permette di giungere nel profondo dell'esperienza.

La Compagnia del Teatro Pirandello, di cui da tempo sono principali elementi Anna Lelio e Dora Calindri, ha interpretato con penetrazione e giusta misura un testo che offriva molti scogli, riuscendo a convincere il pubblico. Diego Michelotti (Zenno),

Lamberto Puggelli (Giovanni), Giulio Donnini (Darbon) avevano le maggiori responsabilità: grazie a uno stile serrato e teso, le hanno rette con vivo senso drammatico. Sulla piccola scena la bozzettista Carla Guidetti Serra ha ambientato le molteplici azioni in modo sobrio ed espressivo che ci dava il clima di questo generale disfacimento. Lucio Chiavarelli ha diretto lo spettacolo conferendogli un intenso ritmo e un esatto arco scenico. Ci auguriamo che a questa prova ne seguano altre, della stessa dignità e dello stesso interesse, e che possa vivere finalmente un teatro atto a perseguire fini d'avanguardia con una coerenza almeno relativa.

Vito Pandolfi



## TEATRO IN TV

Per «I classici del teatro» la radiotelevisione ha scelto questa volta il *Ruy Blas* di Victor Hugo. Opera complessa e macchinosa, appartenente a quel filone romantico popolare di moda nel primo Ottocento, occupa un posto di rilievo più nella storia della letteratura francese che in quella dell'arte drammatica. Sono i versi, più che l'intrigo e l'azione, sono le rime perfette, la musicalità della sua alta poesia, a custodire, intatto nel tempo, il segreto della bellezza di *Ruy Blas*: nella riduzione televisiva in prosa, tutto questo, naturalmente, è venuto a mancare; si sono spente le parole, si sono umiliate le rime, i concetti, gli slanci sublimi che rendevano credibili i dolori, gli affanni e le glorie di Ruy Blas. Un servo innamorato della sua regina che, involontariamente, diviene lo strumento della vendetta di un Grande di Spagna; che, sotto mentite spoglie, si introduce a corte per sorprendere la solitudine della regina; che ne diviene il suo amante perduto; che riesce a compiere, solo per amore di lei, alte imprese da eroe: tutto questo è intrigo che solo dalle parole e dal verso deve trarre forza e credibilità. In una riduzione cinematografica scritta da Cocteau, *Ruy Blas* proiettato in una ambientazione barocca e interpretato da un romantico e impetuoso Jean Marais, aveva saputo conservare la sua aspra grandezza. Nello spettacolo televisivo, invece, ogni cosa è apparsa come immiserita: la stessa scena-madre in cui Don Sallustio richiama Ruy Blas, già grande eroe e amante della Regina, al suo dovere di servo («Ruy Blas, chiudi quella finestra!...») è apparsa ridicola e senza prospettive drammatiche. E' restato solo





**Sesso debole e la Compagnia dei «Giovani»** - Abbiamo detto nel fascicolo scorso del successo ottenuto a Torino dalla Compagnia Falk-De Lullo-Guarni ri-Valli con la commedia di Bourdet *Sesso debole*: tale successo si è rinnovato a Roma, anche se alcuni critici della capitale si sono esercitati sul tasto unico della presupposta inutilità di riprendere la commedia. «on un po' di insulti, naturalmente, per Bourdet. Nelle foto, gli interpreti bravissimi, Rossella Falk, Orsini, De Lullo, Nora Medici, Elsa Albani, e qui accanto a destra, Romolo Valli. Regia di De Lullo.



**Piccolo Teatro di Milano** - Si è riaperto il 22 dicembre 1959 per la 14ª Stagione, con *Come nasce un soggetto cinematografico* di Cesare Zavattini. Il lettore fu ampiamente informato su questa commedia da Gino Damerini, che ne scrisse nel fascicolo del settembre 1959, dopo la prima veneziana, al Festival della Prosa. Il successo milanese è stato più completo e positivo, e gli attori molto festeggiati. Nella foto qui sopra, Andrea Matteuzzi, Relda Ridoni, Renzo Tarascio. Nelle due piccole foto a destra, Maggiorani e Fanfani (la prima) quindi l'interprete principale, Tino Buazzelli.



Jean Anouilh, grafi più abili ropa, ha avuto stagione, in Ita Genova, in du valzer del tore







...il, uno dei commedio-  
bili che abbia oggi l'Eu-  
vuto fortuna, in questa  
Italia: due sue opere a  
due teatri affiancati: *Il*  
*toreador* e *L'Hurluberlu*.



La nuova Compagnia Renzo Ricci con Eva Magni e la partecipazione di Elsa Merlini, ha esordito la sera di Natale a Genova con la commedia di Anouilh *Il valzer del toreador*, ottenendo un vivissimo successo, soprattutto per l'interpretazione ammirevole dei tre interpreti principali, con i quali non vanno dimenticati i bravi loro compagni, Antonio Venturi, Irene Aloisi, Edoardo Toniolo, Luciano Zuccolini, Angela Cardile, Titti Tomaino, Zuma Spinelli, Alice Dikov. Regia di Sandro Bolchi.







**Teatro Stabile di Napoli** - Agisce al Teatro Mercadante con la nuova direzione di Franco Enriquez. Ha già rappresentato *Pene d'amor perdute* di Shakespeare; *In provincia siamo seri*, riduzione della *Louise* di Carlo Terron, e, mentre scriviamo, annunciano per il 13 gennaio *La ballata del soldato Piccicò* di Aldo Nicolaj, «rifacimento» (tanto per liberarsi della censura e venirne fuori, finalmente) della commedia *Il soldato Piccicò* da noi pubblicata integralmente nel n. 273. La commedia di Nicolaj sostituisce quella non consegnata da Marotta *Il generale dei Teddy-boys*.

Di *Pene d'amor perdute* il regista Enriquez ha fatto uno spettacolo eccellente, del quale si occupa ampiamente, in questo stesso fascicolo, il nostro critico da Napoli, Ernesto Grassi. Nella foto: Michele Riccardini, Umberto Raho, Marcello Moretti, Franca Tamantini, Arnoldo Foà; nella foto piccola: Tino Scotti, un esordiente in prosa dalle scene minori.





Sopra: una scena di *Angelica* di Leo Ferrero, rappresentata al Teatro Stabile di Torino, con la regia di Gianfranco De Bosio e l'interpretazione principale di Filippo Scelzo (prima foto sotto personaggio con le decorazioni). *Angelica* fu recitata al Festival di Venezia, e Damerini ne ha scritto nel fascicolo di settembre.



A destra: Rosina Anselmi ed il regista Giovanni Calendoli. L'Ente Teatro di Sicilia, a Catania, ha iniziato la Stagione al Teatro Angelo Musco, con *L'aria del continente* di Martoglio, ottenendo un meritatissimo successo. Interpreti principali Rosina Anselmi e Michele Abruzzo ★ Sotto, a sinistra: Milly Vitale e Ernesto Callndri, in *La tavola dei poveri*, di Raffaele Viviani, al Teatro Stabile di Genova ★ Sotto, a destra: Laura Adani, Spinola, Minello e Luigi Cimara in *Lucy Crown* di Irvin Shaw e J. P. Aumont, dal romanzo di Irvin Shaw, con la quale la Compagnia Adani-Cimara ha esordito.





l'intreccio a far ricordare Hugo, il suo teatro denso di fatti e di emozioni. Questo intreccio crudele, disperato nel suo accorato romanticismo, qui svolto con discreta bravura dal sommo Nando Gazzolo nei panni di Ruy Blas e da Elena Zareschi in quelli della Regina di Spagna: scene e costumi hanno ridato, con una certa approssimazione, un clima ed un tempo all'azione; il regista Sandro Bolchi ha cercato di mantenere lo spettacolo su un piano di corretta realizzazione, muovendo le «camere» con un certo rigore teatrale, seguendo il più possibile il gioco degli attori. Come oramai d'abitudine però la musica che accompagnava l'azione è sembrata troppo invadente: perché allora, invece, di ricorrere ad una partitura originale e rumorosa di Adone Zecchi, non si è cercato di riproporre quella di Marchetti che su *Ruy Blas* ha scritto un dimenticato melodramma?

Anche in questa serie di trasmissioni dedicate alla prosa, oramai, prevalgono altri fini e altri scopi che allontanano il senso del teatro dalle attenzioni degli spettatori. Non parliamo poi della scelta dell'opera di D'Ennery e Cormon *Le due orfanelle* per il ciclo dedicato al Teatro Popolare! Morandi è venuto meno alle tradizionali qualità di regista teatrale e ha voluto strafare per quel gusto diffuso di rendere, cinematograficamente, l'azione.

Il discorso da fare alla TV diviene giorno per giorno sempre più serio: la responsabilità che si sono assunti i compilatori dei programmi investe anche gli esecutori. Non basta impegnarsi a fare il teatro scegliendo dal repertorio drammatico i testi da rappresentare, bisogna anche conservare a questi testi le loro inconfondibili caratteristiche di opere di teatro.

*Veder grande* di Guglielmo Giannini narra i casi di un impiegatuccio che aspira alla gloria e che vede nella moglie la sua principale nemica. Decide di ucciderla ma, all'ultimo, gliene manca il coraggio: preferisce dare addio ai suoi sogni di gloria e tenersi la moglie. Ci sarebbe stata materia per un ritrattino intimo, riservato; ma pur con altro metro la commedia è interessante e Giannini sa fare teatro in modo esemplare. Claudio Fino ha diretto con buon mestiere: poteva fare di più. Ottimi gli attori Franco Scandurra, Lola Braccini ed Ennio Balbo.

L'atto unico di John Synge *Cavalcata al mare* ha riportato per un momento, sugli schermi del video, la suggestione «marina» di questo autore irlandese, riuscendo a rendere l'impasto teatrale di un testo preciso e poetico nella bella traduzione, ormai classica, di Carlo Linati, la stessa pubblicata in questa rivista nel fascicolo 323 vecchia serie.

La vecchia madre Maurya, che sulla salma del suo

ultimo figlio invoca disperata la morte, dà a questa breve, illuminante tragedia del cordoglio, un denso significato umano e morale. Essenziale e breve atto unico, che nel 1939 venne dato da Braggaglia al Teatro delle Arti in Roma, ha trovato nella regia attenta e precisa di Mario Landi i giusti toni per una appropriata resa televisiva, che non si distaccasse troppo dalla costruzione drammatica. Ridotti all'essenziale tutti i movimenti di «camera», Landi ha concentrato l'attenzione su Wanda Capodaglio, che da quella eccellente attrice che è ha recitato il testo con gusto e impegno teatrale.

A banali e fastidiosi trucchi televisivi ha fatto ricorso Vito Molinari per allestire una «favola araba adattata da Rex Tucker» (?), *Aladino*, prescelta dalla TV per la serata del 25 dicembre. Quale strana idea, di celebrare così il Natale: perché la Rai non fa ricorso in queste occasioni, come la nostra rivista, a testi sacri di raro pregio e di difficile reperimento?

La nota commedia di Vittorio Calvino *La torre sul pollaio* ha trovato in Alberto Gagliardelli un allestimento corretto e preciso. Ci sarebbero voluti forse un po' più di fantasia e di impegno stilistico per rendere fedelmente l'ambiente di quella piccola provincia nella quale avviene il fatto sconcertante. Il dialogo tra Andrea Rossi e il Signore andava soffuso di maggiore intimità, per cogliere l'atmosfera con più poesia e verosimiglianza. Il testo di questa ispirata opera di Calvino si muove tra un realismo familiare e un acuto bisogno di smarrirsi nel cuore di Dio («...temo che avrai molte amarezze, io non ti posso seguire nella strada dei sogni...»). L'aspirazione di Andrea Rossi di arrivare a incontrarsi con Dio, costruendo una lunga torre nel terrazzo e tutto l'ambiente che gli si muove d'attorno; la visita inaspettata, impreveduta del Signore e i propositi di amore e di comprensione che afferrano quel povero impiegato quando si troverà da solo ad affrontare l'ira di Dio, che per mettere alla prova il suo cuore di uomo, minaccia la distruzione; tutto ciò Calvino ha raccontato con parole sommesse, entrando nell'intimità familiare con accenti e gesti privi di ogni retorica. Una lezione, si potrebbe dire, di come il realismo possa accogliere, tra i suoi temi, anche i temi grandiosi dell'Esistenza e dell'Eternità («...ma che ne sapete, voi uomini, per giudicare e condannare!...»).

Come nella sua prima edizione teatrale, la commedia ha avuto in televisione quale interprete principale Sergio Tofano: una recitazione perfetta, dosata nelle pieghe e nelle sfumature, messa in risalto dalla televisione con un senso teatrale che ci consola delle troppe arrabbiate.



**intermezzo  
per Dullin**

Nella seduta del 31 ottobre 1959 la Commissione Consultiva del Teatro aveva dato il via a una quindicina di Compagnie, le sole che fossero in regola con le norme regolamentari. Furono rinviate alla seduta del 10 dicembre altre 28 domande trasmesse agli interessati per insufficiente documentazione. Di queste, 14 sole son tornate agli uffici di via della Ferratella; altri 14 complessi, dunque, si sono perduti per via. Diremo, a titolo di cronaca, che i complessi... silenziosi sono quelli che facevano capo a Emma Gramatica, Maria Letizia Celli, all'Ente Rinascita Teatro di Sicilia, al Teatro Campeggio «Il Globo», a Salvo Randone, al Comitato per le onoranze benelliane, all'I.N.C.I.T., agli Autori Italiani (Nino Bolla), a La Vetrina (Fausto Pantosti), agli Autori Associati (Montanelli-Terra-Zardi), al Risorgimento Italiano, alla Compagnia per la Chiusura delle Celebrazioni Unità d'Italia, a Ferzetti-Cortese e a Umberto Melnati.

Le 14 Compagnie invece che hanno fatto pervenire la documentazione supplementare sono state quelle di Gilberto Govi, Teatro delle Novità, Teatro delle Muse, la Compagnia di Pompeo Pastorini, la Proclemer-Albertazzi, la Masiero-Volonghi-Lionello, il Teatro del Convegno, il Teatro Pirandello, il Teatro Nostro (Macario), la Compagnia di Rocco d'Assunta, l'A.R.S. di Guglielmo Giannini, il Teatro Italiano di Forzano-De Tura, il Centro Teatrale di Roma e la Compagnia di Spettacoli per Ragazzi.

Non tutte queste tuttavia si sono presentate in regola con le norme. La Compagnia del Teatro delle Novità di Maner Lualdi, la quale ha in programma cinque mesi di attività, è stata sollecitata a completare il periodo previsto di sei mesi con recite nelle province lombarde. Così la Compagnia di Pompeo Pastorini, che ha in programma cinque mesi di attività al Teatro Arlecchino di Roma, dovrà provvedere a raggiungere il limite stabilito dal regolamento. La Compagnia di Macario è stata ammessa per i rientri solo per la reale attività di prosa, non avendo ritenuto la Commissione che una storia in blue-jeans abbia i requisiti per essere classificata una commedia. Così il carattere già evidente... rivistaiolo della produzione ha avuto una configurazione più logica. Ma Macario ci rimette i «rientri». La signora Di Blasi Landolfi, che a Palermo svolge da tempo una meritoria opera di diffusione del teatro, aveva chiesto il riconoscimento della iniziativa come Teatro Stabile di Palermo, anche perché la città ha raggiunto il limite delle 600.000 anime previste dal regolamento. Ma non è questo solo il titolo necessario per il riconoscimento di un Teatro Stabile. Oltre a quello di una esplicita garanzia economica degli Enti locali, è indispensabile possedere un teatro regolare e non sembra che quello di Palermo abbia, per ora almeno, i voluti requisiti. La Compagnia A.R.S. di Giannini ha avuto il via a una condizione, e cioè che la sua iniziativa che in un primo tempo si era presentata sotto un aspetto innovatore: tenere a battesimo due opere «prime» di nuovi autori, con il sussidio di giovani attori, non ha avuto conferma dalla documentazione presentata. Pertanto per ottenere il via per presentarsi al Valle, la Compagnia A.R.S. dovrà mantenere le promesse fatte.

Una notizia che farà piacere ai complessi teatrali è questa: la RAI ha acconsentito ad anticipare trimestralmente un due per cento dell'importo totale che dovrà versare al Ministero. Questo permetterà a sua volta alla Direzione Generale di fare anticipi alle Compagnie alleggerendole dei gravosi interessi passivi.

Si è appreso inoltre che lo Spettacolo dà al soccorso invernale ogni anno la non trascurabile cifra di due miliardi e mezzo. Sembra al Ministero che qualcosa, diciamo pur anche solo le briciole, allo Spettacolo debba ritornare. Pare tuttavia che i Ministeri competenti, i quali maneggiano questi quattrini, facciano orecchie da mercante all'istanza presentata dal Ministro Tupini. Per ultimo la Commissione non ha accolto la domanda presentata dalla Compagnia «I liberi» (alcuni li definiscono «I ribelli» dell'Accademia d'Arte Drammatica) che per un certo tempo ha recitato al Teatro delle Arti di Roma; «I liberi» chiedevano di essere trasferiti tra i complessi primari avendo potenziato i quadri con l'inclusione di Elsa De Giorgi.

In totale, le Compagnie primarie ammesse ai benefici dei rientri sono quest'anno 34. Per una Stagione che si annunciava assai magra, non c'è male... Naturalmente resta da vedere quante di queste 34 Compagnie andranno fino al termine dei sei mesi e con quali risultati finanziari.

La sera dell'11 dicembre, anniversario della morte di Charles Dullin, il regista famoso, uno dei quattro del «Cartel», Jean Anouilh fece trasmettere nell'intervallo della sua commedia L'Hurluberlu alla Comédie des Champs-Élysées queste bellissime parole che abbiamo stenograficamente raccolto. Il «Théâtre du Cartel» segnò nel primo dopoguerra il moto iniziale di rinnovamento del teatro francese e quindi europeo. Sorto per l'iniziativa dapprima isolata di quattro grandi animatori — Pitoëff, Jouvet, Dullin e Baty —, si ricompose poi, con altri seguaci, come teatro d'arte, contro ogni compromesso commerciale. Alla attività dei «quattro» si deve, soprattutto, la definizione della regia come parte integrante e risolutiva nella creazione dello spettacolo e la nuova teoretica dell'interpretazione, sottratta ai dogmi del verismo e guidata alle forme del «realismo poetico», di cui Dullin appunto fu uno dei maestri più autorevoli, ascoltati e seguiti. Per un'ampia informazione su Charles Dullin, rimandiamo il lettore al fascicolo n. 99, del primo gennaio 1950.

«Dieci anni fa, l'11 dicembre, preso di mira dai flashes dei fotografi ai quali chiedeva ansiosamente di essere lasciato in pace, Dullin sfuggiva ai suoi ultimi debitori, in una piccola, sporca camera dell'ospedale Saint-Antoine. E su qualcuno di noi, in quel momento, pesava un debito infinitamente più greve di quelli che il più squattrinato tra i direttori di teatri di Parigi si era trascinati dietro durante tutta la vita. Una rivelazione doveva venire dal pollaio dell'Atelier, così diverso dal lucido splendore di Jouvet, a molti ragazzi della mia generazione: il teatro non era il luogo profumato dove le belle signore andavano per mostrare le nuove pellicce e i loro mariti per digerire dolcemente, e neppure era uno di quei templi in cemento armato dove intellettuali discreti si comportavano come a messa. Era una baracca calda dove si andava fingendo, nel recitare, come quando si è bambini. Durante tutta la sua vita,



Dullin dicesse una baracca da fiera. Mostrava orsi sapienti, proiettava con una vecchia lanterna magica e si faceva prendere egli stesso dal suo gioco; con i suoi vecchi mobili riverniciati e gli approssimativi costumi, ricavati da tende, Dullin, nel suo vecchio teatro, che curiosamente odorava di polvere e di cavallo — forse semplicemente perché nel cortile ci teneva il suo — stregone bonario, gettava per noi un ponte magico per raggiungere i paesi dell'infanzia, quel luogo appena intravisto dove tuttavia ogni cosa è stata già recitata per la vita e dove gli uomini bardati di legion d'onore, di barbe, di occhiali, coperti di rughe e onorificenze, cercano disperatamente il cammino perduto nella notte della loro vita. Da Dullin erano sempre *matinées* e negli intervalli si sentiva odore di mandarino. Cose come la vaga paura dei compiti di scuola e la casa fredda dove la famiglia litigata erano rimandate a un lungo tempo futuro. A cent'anni, a una altra vita, forse mai perché il tempo perdeva la sua misura. Si stava bene e al caldo, lassù, da Dullin, seduti sul duro, con il cuore che batteva. C'erano principi felloni, regine infelici, convenzioni assurde, spade spuntate, corone di cartone dorato e tende di velluto rosso. Quando il sipario cadeva, la scena era spesso cosparsa di cadaveri, ma erano personaggi di Shakespeare, cadaveri che fanno credere nella vita, come Edipo con i suoi occhi strappati ed Antigone che sotterra il padre con le sue unghie di ragazza. Sono cadaveri che fanno credere alla giustizia e all'amore. Dullin morì da pover'uomo, e Parigi ne parlò con un lieve sorriso. Era così ingenuo e gentile tutto ciò che egli faceva, che per gli adulti... E Parigi, purtroppo, è fatta di adulti. Parigi saliva a Montmartre una volta su cinque per vederlo. In quel tempo i giornali erano

tutti pieni del risuonante trionfo d'altri uomini che lavoravano, loro, per gli adulti di cui la morte ha effigiato soltanto una statua un po' fredda, mentre noi siamo ancora migliaia di vecchi ragazzi, quasi della sua età, pronti a commuoverci di tenerezza e a ricredere nel teatro anche solo udendo il suo nome. Vi ringrazio di aver pensato a lui, con me, per un momento. Non ho in gran cura i riformatori, i conquistatori ed i profeti, perché — alla resa dei conti — è un vecchio stregone, come tutti i saltimbanchi della piazza Dancourt, che ha sorpreso la nostra giovinezza, al quale ci accorgeremo di dovere molto».



### Luisella

*La sciagura toccata a Eduardo De Filippo e a sua moglie, con la morte improvvisa della loro bimba Luisella, ha toccato il cuore di tutti gli italiani e particolarmente della gente di teatro. La nostra fraterna amicizia per Eduardo ha data ormai remota ed appartiene alla nostra giovinezza delle privazioni, dei sogni e delle speranze; la nostra ammirazione per Eduardo è pari all'affetto. Credevamo che alla sua gloria non potesse far velo nessun'ombra, ed invece — improvvisamente — il destino lo ha colpito al cuore, nei riposti e più intimi affetti, nel suo amore più grande e puro: quello dei figli.*

*Eduardo ha sentito in questa occasione l'angoscia di molti amici; Eduardo ha sentito anche il nostro pianto. Ci inginocchiamo davanti alla diletta Creatura di Eduardo, che non c'è più.*



## NESSUNA INCHIESTA PER L'ACCADEMIA DI ARTE DRAMMATICA

■ *Nel fascicolo scorso col titolo dubitativo Inchiesta per l'Accademia di Arte Drammatica? abbiamo riportato alcuni passi di un articolo apparso sul quotidiano «Il Roma» di Napoli a firma Carla Pilolli. Lo stesso quotidiano, l'8 dicembre — quando la nostra Rivista, uscita il 10 a Torino, era già praticamente in distribuzione — ha pubblicato una smentita di Carlo D'Angelo ed una precisazione di Sergio Tòfano, per la fotografia che lo riguardava, del tutto estranea alla faccenda e messa lì per caso. Se fossimo stati in tempo, avremmo tolto dal fascicolo quella piccola nota riportata, perché è risultato lampante che la Pilolli si è lasciata trasportare da un interesse personale (cosa che noi detestiamo per principio e che, nel caso, diventa perfino disgustosa, in quanto risulta dalle giustificazioni date da Carlo D'Angelo, al «Roma», che le ha accolte, ed al momento che scriviamo — è trascorso un mese — non smentite, che la Pilolli è sorella di «una certa Rossanna già allieva dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e da questo Istituto non confermata al termine del primo anno scolastico»). Molto grave situazione che mette al tappeto Carla Pilolli e certamente ha non poco imbarazzato il quotidiano che le ha dato ospitalità. Da parte nostra siamo mortificati, anche se senza intenzione prestabilita, e molto ci rammarichiamo. Tanto ce ne dispiace perché abbiamo col Presidente dell'Accademia, Raul Radice, e con gli insegnanti tutti, rapporti di amicizia e di cordialità. Ci eravamo tanto stupiti delle affermazioni del «Roma» d'aver incaricato il nostro collaboratore redazionale, Carlo Trabucco, di recarsi a Roma appositamente, all'Accademia, e pregare Radice di dargli gli elementi necessari a far compa-*



rire sulla nostra Rivista un « servizio », come si dice, sull'Istituto creato da Silvio D'Amico. Ora più di prima teniamo a che ciò avvenga perché sia chiara, oltre l'amicizia, la simpatia per l'Istituto medesimo. A conclusione del malaugurato articolo della Pilolli, siamo intanto lieti di pubblicare alcune precisazioni del nostro vecchio e caro amico Radice, Presidente dell'Accademia. Che esse valgano, non per noi la cui correttezza non può essere messa in dubbio, ma a disdoro dell'avventata Pilolli. Raul Radice, infatti, precisa:

« 1) Non esiste nessuna inchiesta ministeriale a carico dell'Accademia; 2) Le assenze degli insegnanti si verificano in base ad un preciso impegno contrattuale che tiene conto della loro attività professionale; attività che la Scuola né può né vorrebbe impedire per non dover ridursi a far calcolo su attori giubilati o di secondo piano; 3) Questo principio, che l'Accademia adottò fin dall'inizio, è stato adottato anche dalla nuova legge sullo stato giuridico dei docenti per l'istruzione artistica il cui progetto predisposto dal Ministro Medici fu discusso e approvato nei giorni scorsi dal Consiglio Superiore delle Belle Arti (anche da me che ne faccio parte) ».

Dal canto suo, e perché chiamato in causa con particolare asprezza, Carlo D'Angelo, nella sua lettera al « Roma », chiarifica e giustifica con esattezza le sue assenze di insegnante dell'Accademia, e dice:

« Arriviamo pure al mio "caso". Sì, con buona pace di Carla Pilolli, le offerte di lavoro, grazie a Dio, finora non mi sono mancate. Quest'anno ho creduto importante e giusto aderire con entusiasmo all'invito del signor Vittorio Gassman per la mia "partecipazione" quale Carlo Magno all'Adelchi. Non pura e semplice scrittura, quindi, tanto meno annuale, bensì impegno ben delimitato che mi terrà assente da Roma e, quindi, dalle lezioni, per circa un mese (precisamente dai primi di maggio). Relativamente alla scorsa stagione, mi sono assentato per circa due mesi, proprio quale primo attore non tanto di una comune compagnia di giro, quanto di un complesso espressamente voluto e potenziato dal

Sottosegretariato per lo Spettacolo, dall'Associazione Nazionale Autori Drammatici e dall'Istituto del Drama Italiano, per rappresentare unicamente novità assolute nazionali. E in questo caso la mia disinvoltura nell'abbandonare la cattedra, abitudinariamente, come scrive la Pilolli, ha fatto sì ch'io venissi due volte in aereo dalla Sicilia, durante le pause dovute al calendario di questi spettacoli straordinari, unicamente per tenere lezioni. La Pilolli arriva ad "ignorare" che l'Accademia stessa desidera tenacemente e giustamente che i suoi insegnanti di recitazione e di regia siano, contemporaneamente e compatibilmente, al servizio attivo del Teatro: salvo rare eccezioni i "fuori servizio" o gli eventuali giubilati sarebbero, credo, tra i meno qualificati ad un insegnamento proficuo. Ecco perché nel contratto a tempo determinato il preposto alla cattedra ha, tra le altre, una clausola stampata con la quale gli si riconosce la facoltà di assentarsi durante l'anno scolastico, previo benessere del Direttore, per un periodo sino a quarantacinque giorni, appunto nella previsione dei suoi impegni extra accademici ed inerenti la sua attività artistico-professionale ».

### ULTIMA CRONACA

■ Al Teatro della Pergola di Firenze, il 31 dicembre 1959, la Compagnia Masiero-Volonghi-Lionello, ha rappresentato la commedia in tre atti di Luciano Salce *Il lieto fine*. La commedia ha un procedimento cinematografico, secondo la tecnica della sceneggiatura dei film, ma faticosa e difficile per chi deve prima pagare le costruzioni e poi farle funzionare a dovere; cosa quasi impossibile per una compagnia di giro. E si tratta proprio di una compagnia di giro. La tecnica di Salce è quella dei « carnets » e nella commedia in parola, sembra voglia correre dietro ai troppi quadri ideati con una « camera ». Tutto ciò per dire, forse per la millesima volta, che il mondo del cinema è un inferno per le illuse provinciali che vogliono diventare « dive » e finiscono quasi regolarmente prostitute. Si aggiunga un « madro », pur essa millesima, che spinge la figlia alla cattiva fine; perché « il lieto fine » — titolo della commedia — « non esiste nella vita », secondo l'autore. Ottimi gli interpreti e buon successo.

### Casa di Riposo Lyda Borelli per Artisti Drammatici Italiani

Il Natale, come ogni anno, ha portato agli ospiti di Bologna il ricordo augurale di molte persone cui l'Istituzione sta particolarmente a cuore. E come ogni anno, la signora Maria Rosa Ajmone Marsan ha raccolto a Biella e fatto pervenire a Bologna profumerie, dolciumi, cancelleria, rispettivamente dagli esercenti donatori biellesi: Profumeria Bianchetti, Libreria Garlanda, Confetteria Craveia. Personalmente la signora Marsan ha mandato sessanta panettoncini. Giorgio De Lullo e Romolo Valli, a nome di tutti i componenti la Compagnia dei Giovani, hanno fatto dono di settanta chili di pasta Barilla. La nostra ILTE, la consueta cassetta di vini. Altri hanno mandato direttamente del denaro, e li elenchiamo: la Cooperativa Doppiatori Cinematografici, L. 100.000; Paolo Grassi, per gli attori del Piccolo Teatro di Milano, L. 37.000; Vittorio Gassman, Donna Fosca Crespi, l'ing. Braibanti, L. 20.000 ciascuno; il Comitato per le onoranze a Sem Benelli, per una recita a Palazzo Littà, L. 16.380; L. 10.000 ciascuno Piero Mazzolotti e la Ditta Buton di Bologna. Ringraziamo con molta gratitudine.

### TERZO ELENCO DEL VENTIDUESIMO MILIONE

DARIA BERTINI, perché il nuovo anno cominci nel ricordo di Maria Melato (L. 30.000 sono state offerte dalla Cassa di Risparmio di Milano; L. 10.000 dalle Acciaierie e Ferriere Falck; L. 5.000 dalla Soc. Davide Campari; L. 55.000 dalla signora Bertini)	L. 100.000
LORENZO RUGGI, per ricordare Paolo Buzzi	» 40.000
B. L. RANDONE, per ricordare Vittorio Calvino	» 6.800
ARMANDO ROSSI, per la « Piccola Ribalta » di Torino	» 5.000
GINO MAZZONI	» 3.000
	L. 154.800
Somma precedente	» 148.690
	Totale L. 303.490

Correzione: nel fascicolo scorso abbiamo erroneamente segnato lire 5.090 per il signor Francesco Lo Faso, che in effetti aveva versato L. 500.

LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile Proprietà artistica e letteraria riservata alla Editrice e stampatrice ILTE - Industria Libreria Tipografica Editrice - Torino - corso Bramante, 20 I manoscritti, le fotografie ed i disegni non richiesti, non si restituiscono per nessuna ragione





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

*Renato Simoni*

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

**Trent'anni di cronaca drammatica**

**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/c postale n. 2/56, intestato a ILTE - Industria Libreria Tipografica Editrice.



# Capolavori



IBSEN



DUMAS



MOLIÈRE



WILDE



SHAKESPEARE



STRINDBERG



Questa è l'edizione cartonata, con sovracoperta. Il prezzo del volume IBSEN è di L. 5000; tutti gli altri volumi, L. 4000 l'uno. Chi si abbona a « Il Dramma », o rinnova l'abbonamento fino al febbraio 1960, ha lo sconto del 50 % su ogni volume.

Di questa Collana esiste una edizione di lusso, rilegata da amatore, con *l'ad personam*, se richiesto. Ogni volume rilegato viene maggiorato di 2000 lire; lo sconto del 50 % agli abbonati esclude la rilegatura che si paga sempre a parte.

Se il vostro libraio ne è sprovvisto, rivolgetevi direttamente a noi. Servirsi del Conto Corrente Postale intestato a ILTE, n. 2/56.

**IBSEN.** La commedia dell'amore - Brand - Peer Gynt - Le colonne della società - Casa di bambola - Spettri - Un nemico del popolo - L'anitra selvatica - Rosmersholm - La donna del mare - Edda Gabler - Il costruttore Solness - Il piccolo Eyolf - La lega dei giovani - Quando noi morti ci destiamo.

**DUMAS (figlio).** La signora dalle camelle - 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.

**WILDE.** Il ventaglio di lady Windermere - Una donna senza importanza - Un marito ideale - L'importanza di chiamarsi Ernesto - La duchessa di Padova - Vera o i nichilisti - Salomé - Una tragedia fiorentina - Una santa cortigiana - Il cardinale di Avignone.

**MOLIÈRE.** Il medico volante - La gelosia del Barbouillé - Le preziose ridicole - Sganarello o il cornuto immaginario - Il medico per forza - Il siciliano o amor pittore - La scuola delle mogli - La critica della scuola delle mogli - L'improvvisata di Versailles - Tartuffo - Il matrimonio per forza - Don Giovanni - Il misantropo - L'avarò - George Dandin - Il borghese gentiluomo - Gli imbrogli di Scapino - Il malato immaginario.

**SHAKESPEARE (degli italiani).** I due gentiluomini di Verona - Romeo e Giulietta - Il mercante di Venezia - La bisbetica domata - Molto rumore per nulla - Giulio Cesare - Otello - Antonio e Cleopatra - Coriolano - La tempesta.

**STRINDBERG.** Maestro Olof - Il viaggio di Pietro il Fortunato - Il padre - La signorina Giulia - Creditori - Parla - Simun - Il legame - Verso Damasco - Delitto e delitto - Gustavo Vasa - Pasqua - Danza macabra - Il sogno - Tempesta - La casa bruciata - La sonata degli spettri.

UNA COLLANA ORMAI FAMOSA; SOLTANTO IL VOLUME IBSEN È ALLA OTTAVA EDIZIONE (1959). IN DIECI ANNI QUESTI VOLUMI SONO STATI TUTTI RISTAMPATI PER ALCUNE DECINE DI MIGLIAIA DI COPIE.



**ILTE**

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE  
TORINO - CORSO BRAMANTE, 20 - TEL. 693.351