Fellini AVIARCORD

RIVISTA DI STUDI FELLINIANI / FELLINIAN STUDIES MAGAZINE

VIII, 3-4
NOVEMBRE 2008 / NOVEMBER 2008

Fellini AVIARCORD RIVISTA TRIMESTRALE Quarterly Review

Con il contributo di / With contributions from Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Direttore responsabile / Editor in Chief
Vittorio Boarini

Capo redattore / Managing Editor
Giuseppe Ricci

Comitato di redazione / Editorial Board
Gian Piero Brunetta
Michele Canosa
Maurizio Giammusso
Jean A. Gili
Angelo Libertini
Vincenzo Mollica
Jacqueline Risset
Gianni Rondolino
Mario Sesti
Giorgio Tinazzi
Sergio Zavoli

Traduzioni / Translations
Robin Ambrosi

Progetto grafico / Design
Giancarlo Valentini

Stampa / Printed by
La Pieve Poligrafica Editore – Villa Verucchio (RN)

Stampato nel novembre 2008 in 1000 copie
Printed November 2008 in 1000 copies

© Fondazione Federico Fellini
Sede legale / Registered office:
Via Oberdan, 1 – 47900 Rimini (Italy)
Tel. 0541 50085 – 0541 50303 / Fax 0541 57378
www.federicofellini.it
e-mail: fondazione@federicofellini.it

Si ringrazia la Libreria Galleria Tomasetig di Vignate (Milano) per la cessione dell'archivio Pier Marco De Santi.

Tutti i diritti riservati / All rights reserved
Reg. Stampa periodica, Tribunale di Rimini, n. 10 del 27 giugno 2002

FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

Consiglio di Amministrazione / Board
Pupi Avati (Presidente / President)
Giuseppe Chicchi (Vicepresidente / Vice President)
Francesco Alberoni
Guido Candela
Francesca Fabbri Fellini
Stefano Pivato
Alessandra Priante
Italo Sala

Direttore / Director
Vittorio Boarini

Comitato scientifico / Advisory Committee
Gian Piero Brunetta
Michele Canosa
Maurizio Giammusso
Jean A. Gili
Angelo Libertini
Vincenzo Mollica
Jacqueline Risset
Gianni Rondolino
Mario Sesti
Giorgio Tinazzi
Sergio Zavoli

Responsabile delle iniziative / Curator of events
Alessandra Rinaldini

Archivio / Archive
Giuseppe Ricci

Ufficio stampa / Press office
Francesca Chicchi

Segreteria / Secretary's office
Enrica Bedosti

Segreteria amministrativa / Administration
Lorenzo Corbelli

Consulente della Direzione / Foundation's Consultant
Alessandra Fontemaggi

Iniziativa realizzata con il contributo della Direzione Generale Cinema – Ministero per i Beni e le Attività Culturali

SOMMARIO
Summary

Pag. 5
Vittorio Boarini
LUNGA VITA A TULLIO PINELLI
Long Life to Tullio Pinelli

Pag. 9
Maurizio Giammusso
IL TEATRO DI TULLIO PINELLI
The Theatre of Tullio Pinelli

Pag. 21
Tullio Kezich, Tullio Pinelli
IL TEATRO DEL MONDO
The Theatre of the World

Pag. 45
Silvio d'Amico
PINELLI SECONDO D'AMICO
D'Amico on Pinelli

Pag. 59
Tullio Pinelli
GORGONIO

Pag. 119
Tullio Kezich
LA BIOGRAFIA INFINITA
The Neverending Biography

Pag. 124
FELLINI OGGI
Fellini Today

LUNGA VITA A TULLIO PINELLI

VITTORIO BOARINI

La Fondazione Fellini ha voluto unirsi con entusiasmo e in modo originale a quanti, durante il 2008, hanno reso omaggio a Tullio Pinelli in occasione dei suoi cento anni, felicemente compiuti il 24 giugno scorso. Si è, infatti, deciso di conferire il Premio Fondazione Fellini allo sceneggiatore che del regista riminese è stato oltre che uno dei più importanti e imprescindibili collaboratori, un sodale e amico nella vita.
La decisione è stata spontanea e unanime nonostante costituisca un'eccezione alla regola per cui il Premio viene attribuito ogni anno a un regista e a uno solo. L'edizione 2008 vede, quindi, premiato, accanto al portoghese Manoel de Oliveira, che, straordinaria coincidenza compirà cento anni l'11 dicembre prossimo, il grande uomo di teatro, scrittore e sceneggiatore Tullio Pinelli.
Mettiamo l'accento sulla connotazione di "uomo di teatro" poiché l'altro omaggio originale che la Fondazione Fellini rende a Pinelli è di dedicare questo numero monografico della propria rivista all'autore di, spesso fortunati, testi teatrali.
Diciamo "originale" in senso oggettivo perché non è frequente che, nell'ambito della cultura cinematografica e, in particolare, di quella sua ampia articolazione riguardante Fellini, si parli, e ancor meno si scriva, del *Teatro di Tullio Pinelli*, come suona il titolo del bel saggio di Maurizio Giammusso che introduce questo fascicolo.
Giammusso, che ha curato l'intero numero monografico, mette giustamente in evidenza che "all'origine del suo talento di scrittore cinematografico c'è la sua vocazione di drammaturgo teatrale, fra i più prolifici e i più rappresentati degli anni Trenta-Cinquanta; un'attività piuttosto dimenticata, perché oscurata da quella per il cinema".
Qui, allora, si è voluto dare il giusto rilievo a questa "vocazione" di Pinelli per le rappresentazioni teatrali, vocazione che ha riguardato anche il lavoro di librettista per l'opera lirica, sul quale varrebbe anche la pena di tornare (si sapeva, per esempio, che Pinelli ha scritto il libretto *Villon* per il maestro Alberto Bruni Tedeschi, padre dell'attuale Madame Sarkozy?).
Oltre al già citato scritto introduttivo, estremamente puntuale, le recensioni dovute a Silvio d'Amico di sei opere rappresentate conservano uno sguardo tutt'altro che superficiale alla figura di Pinelli drammaturgo. Gli scritti di d'Amico, un'autorità indiscussa nell'ambito teatrale, riguardanti alcuni dei testi più significativi del Nostro, coprono l'arco temporale compreso fra il 1936 e il 1952, in pratica, sia pure con qualche felice eccezione, tutto il suo periodo teatrale, e mettono in particolare rilievo la complessa sfaccettatura e il respiro ampio della drammaturgia di Pinelli.
In quanto alle "felici eccezioni", non possiamo non ricordare la versione teatrale che Pinelli, assieme a Bernardino Zapponi, ha tratto, fra il 1998 e il 1999, dalla sceneggiatura de *La strada*, versione che, "sonorizzata" con musiche originali di Germano Mazzocchetti e canzoni di Nicola Fano e Massimo Venturiello, è stata rappresentata la scorsa estate a Rimini con la regia dello stesso Venturiello.
Si deve mettere in evidenza anche la trascrizione integrale di una conversazione, filmata da Franco Giraldi, fra Pinelli e Tullio Kezich, dalla quale ricaviamo interessantissime notizie inedite, non solo sul teatro del Nostro, ma

anche circa i suoi rapporti con Fellini. Irresistibili, avventurosi e picareschi i sopralluoghi in varie parti dell'Italia postbellica, in vista di realizzare un film, effettuati dal riminese e dal torinese: anche se il film non fu mai realizzato restano indimenticabili nelle parole di Pinelli.

Completa il profilo del nostro commediografo la pubblicazione del *Gorgonio*, recensito con onore, come il lettore può constatare, da Silvio d'Amico, consentendo così di prendere direttamente visione di una delle opere più interessanti e, soprattutto, più amate dall'autore.
La scelta di pubblicare questo testo, infatti, è dovuta a un'indicazione data a Giammusso dallo stesso Pinelli, il quale ancora si rammarica della non adeguata diffusione da esso avuta. Saremmo molto grati ai nostri lettori se con l'uscita di questo numero il rammarico di Pinelli venisse alleviato.

Long Life to Tullio Pinelli
by **Vittorio Boarini**

The Fellini Foundation wants to enthusiastically and originally, join all those that in 2008 paid homage to Tullio Pinelli on the occasion of his one hundredth birthday, celebrated happily on the 24th June. We have decided to award the Fellini Foundation Award to the scriptwriter who was one of Fellini's most important and inescapable collaborators as well as companion and friend. The decision was spontaneous and unanimous, despite the fact that it represents an exception to the rule that the Award should be given every year to just one director. The 2008 edition, therefore, will see the award going to the Portuguese director Manoel de Oliveira who, by an extraordinary coincidence, will celebrate his one hundredth birthday on the 11th December and to the great man of theatre, writer and scriptwriter, Tullio Pinelli.
Lets stress "man of theatre" because the other original homage that the Fellini Foundation pays to Pinelli is to dedicate this monographic issue of the magazine to the author of many successful plays. Let's say 'original' in the objective sense, because the *Theatre of Tullio Pinelli*, like the title of Maurizio Giammusso's interesting essay which opens the magazine, is not often mentioned when talking or writing about cinematic culture and, in particular, in the broad context of Fellini. Giammusso, who edited the whole monographic issue, quite rightly points out that "at the origin of his talent as a writer for cinema there was his vocation as a writer for the theatre, where he was amongst the most prolific and represented of the thirties-fifties. This activity is rather forgotten as it was shadowed by his work in the cinema".
This is why we wanted to take this opportunity to focus on Pinelli's 'vocation' for the theatre, a vocation that also included work as a librettist for opera, which would be worthy of further investigation (did anybody know, for example, that Pinelli wrote the *Villon* libretto for the maestro Alberto Bruni Tedeschi, father of the current Madame Sarkozy?).
As well as the extremely accurate introductive piece, Silvio d'Amico's reviews of six plays provide an interesting view of Pinelli is his role as playwright. The writings of d'Amico, an undisputed authority on theatre, cover some of Pinelli's most significant works that stretch from 1936 to 1952. In other words his whole theatrical output, with some happy exceptions, and they reveal the complex facets and the broad range of Pinelli's dramaturgy.
As far as the 'happy exceptions' are concerned we cannot fail to mention the theatrical version that Pinelli, along with Bernardino Zapponi, wrote, between 1998 and 1999, from the script of *La strada*. This version, including original music by Germano Mazzocchetti and songs by Nicola Fano and Massimo Venturiello, was directed by the same Venturiello last summer in Rimini.
We must also mention the unabridged transcription of a conversation, filmed by Franco Giraldi, between Pinelli and Tullio Kezich, which reveals extremely interesting aspects of Pinelli, as well as of his relationship with Fellini. The scouting trips that the two of them made to various parts of post war Italy are irresistible, adventurous and picaresque. Even though the film was never made, in Pinelli's words, they remain unforgettable.
We round off our profile of the playwright with the publication of *Gorgonio*, reviewed with honours, as the readers can see, by Silvio d'Amico. This allows for a first hand reading of one of the writer's most interesting, and most importantly, most loved works.
The decision to publish this text was taken following an indication that the same Pinelli gave Giammusso. The writer still regretted its scarce distribution. We would be very grateful to our readers if, with the publication of this issue, Pinelli's regret was eased.

In alto *I Porta* al Teatro Sperimentale dei G.U.F. a Firenze nel 1936; in basso *Lo stilita*, con Sergio Tofano e Federico Collino, al Teatro Quirino di Roma nel 1938

Due momenti di *Lotta con l'angelo*, con Salvo Randone e Kiki Palmer, al Teatro Argentina di Roma nel 1943

IL TEATRO DI TULLIO PINELLI

MAURIZIO GIAMMUSSO

1
Nel 1947, quando ancora le rovine della guerra fumavano o quasi nelle città italiane, venne bandito un Concorso Drammatico Nazionale, per scegliere tre commedie da mettere in scena con i soldi dello Stato. L'iniziativa coincideva con altri fatti importanti, destinati a segnare la vita del teatro italiano degli anni successivi: il 1947 è infatti l'anno in cui a Milano nasce il Piccolo, prototipo di altri teatri stabili, e a Roma si consolida in pochi mesi il magistero registico di Visconti: come dire che le due personalità più rilevanti della scena italiana hanno cominciato già a muovere le acque del teatro italiano. Della commissione giudicatrice del Concorso, intanto, facevano parte personalità di rango, a cominciare da Silvio d'Amico. L'esito offre un'immagine abbastanza significativa della drammaturgia del tempo. Quanti furono i drammi che concorsero? Quattrocentottanta e al meritato premio arrivarono in sei (dovevano essere tre, ma vista la folla dei partecipanti, si raddoppiò), sei scrittori che rappresentavano il meglio della loro generazione, la speranza di una nuova drammaturgia che prendesse le distanze, senza negarle, dalle tristezze e dai pericoli della guerra e magari guardasse alle speranze del dopoguerra. I sei furono quasi tutti nomi, dei quali si sarebbe risentito riparlare in seguito: Ugo Betti con *Delitto all'isola delle capre*; Gian Paolo Callegari con *Uccisione di Pilato*; Ivo Chiesa (non ancora grande direttore del Teatro Stabile di Genova) con *Coscienze*; Diego Fabbri con *Inquisizione*; Francesco Jovine con *Giorni che rinasceranno* e Tullio Pinelli con *La leggenda dell'assassino*. Ai sei vincitori vennero affiancati altri otto segnalati; tutti drammi pensosi. Nessuno dei quattordici, infatti, aveva scritto una commedia. Commentava d'Amico: "Si dirà che al Teatro – luogo dove secondo la comune definizione la gente dovrebbe recarsi 'per divertirsi' – gli autori italiani d'oggi non sanno dunque offrire se non casi più o meno angosciosi". Tre dei sei classificati denunciano un crimine (Betti, Callegari e Pinelli); altri due (Fabbri e Chiesa) promettono l'esposizione di tormenti dello spirito. "Ma vorremmo noi far carico, a scrittori di una età tempestosa come la nostra, d'avere espresso quell'angoscia che sentono nell'aria. Tutto quello che possiamo augurarci è che, riproponendo alle folle i problemi della eterna tragedia, anche i nuovi poeti abbiano in qualche modo approdato, come i poeti della tragedia di ieri e di sempre, a un superamento di quell'angoscia: a una catarsi".
Quale poi fu l'esito finale del Concorso Nazionale e degli sforzi e degli impegni per suscitare una nuova drammaturgia nazionale lo sintetizzò in poche righe Silvio d'Amico in un articolo di tre anni più tardi. Tanto c'era voluto perché tutti e sei i lavori premiati fossero dati sulle scene. "Il primo – scrive d'Amico nell'ottobre del 1950 – *Giorni che rinasceranno*, del caro e compianto Francesco Jovine, cadde senza appello; il secondo, *Coscienze* di Ivo Chiesa, tradito da un'interpretazione evidentemente inadeguata, fu apprezzato a metà; il terzo, *La leggenda dell'assassinio* di Tullio Pinelli, fu accolto con una riverenza che non ebbe seguito. Più larghi consensi ottenne *Cristo ha ucciso* di Giampaolo Calegari, che però bisognando di un eccezionale complesso d'attori, ne trovò solo alla Biennale di Venezia del 1948, per poi passare ad una fuggevole per quanto felice apparizione a Londra e a Parigi. E un vero successo conseguì, in più città d'Italia, *Inquisizione* di Diego Fabbri. Ultimo è arrivato ieri sera alla ribalta del Teatro delle Arti il dramma del più noto fra gli autori prescelti: *Delitto all'isola delle capre* di Ugo Betti…".

Il Concorso del 1947 possiamo dunque prenderlo come punto di riferimento per l'attività dei maggiori talenti drammaturgici del tempo. Fra questi – e in buona posizione – si inserisce Tullio Pinelli. Già attivo in teatro da almeno una dozzina d'anni, ha già compiuto la scelta di dedicarsi anima e fantasia alla sceneggiatura cinematografica, che ne fa stretto e insostituibile collaboratore di Germi, Lattuada, Rossellini, Fellini ed altri. Tuttavia all'origine del suo talento di scrittore cinematografico c'è la sua vocazione di drammaturgo teatrale, fra i più prolifici e i più rappresentati degli anni Trenta-Cinquanta; un'attività piuttosto dimenticata, perché oscurata da quella per il cinema. Per valutare il rapporto esistente allora fra i due ambiti del lavoro di Pinelli, si veda la bella voce, che prende un'intera fittissima pagina, che gli dedica la monumentale *Enciclopedia dello spettacolo*, nell'ottavo volume pubblicato nel 1961 a sigla F. Z., ovvero Federico Zardi. Ebbene ancora all'alba del nuovo decennio, battezzato dalla "dolce vita", il Pinelli drammaturgo sembra prevalere sul Pinelli sceneggiatore; o almeno questa è l'impressione, leggendo la voce, che del resto seguiremo come una bussola da qui in poi, intrecciando ad essa altre informazioni e le parole stesse del Nostro. Pinelli, infatti, dopo aver compiuto brillantemente cento anni lo scorso 24 giugno, ancora riceve in piena lucidità di spirito ed efficienza fisica, amici, sostenitori e studiosi, come il sottoscritto che lo ha visitato in una calda mattinata di fine agosto.

2

Tullio Pinelli nasce dunque il 24 giugno 1908 a Torino, in una famiglia di magistrati. Una laurea in giurisprudenza e scienze politiche e la professione di avvocato sono iscritte nel suo destino familiare. E fino alla guerra inoltrata, fino al 1942, sarà quello il suo mondo. Ma il teatro era già la sua passione, già da prima dell'adolescenza. Pescando infatti con lucidità nei ricordi più lontani, racconta: "Quando ho cominciato a scrivere per il Teatro, avevo come precedente solo delle esperienze da ragazzino con le marionette. Mi regalarono un libro sulle marionette e ricordo l'entusiasmo mio e di mio fratello. Passammo l'inverno a preparare la recita autunnale da fare nella casa di campagna, in vacanza; ed io venni incaricato di scrivere i dialoghi. La prima 'opera' fu un adattamento della *Leggenda della bella*, in dodici atti! Poi scrissi, sempre per le marionette, un altro dramma irrapresentabile sull'assedio di Torino da parte dei francesi. A quel punto, sempre molto giovane, scoprii Goldoni e Molière. In particolare di Goldoni avevo l'edizione completa delle opere, nella casa di campagna e ne divenni un appassionato lettore". Questa fu dunque l'"educazione teatrale" del giovane Tullio, ovviamente una educazione da autodidatta, che gli consentì di scoprire qualche trucco e intravedere i segreti del teatro; una drammaturgia "fai da te", che si arricchiva di una pratica da dilettanti del palcoscenico: "E poi recitavamo noi stessi nel teatro parrocchiale di Alpignano; con amici, cugini e villeggianti mettemmo in scena il *Burbero benefico* e i *Rusteghi*. E questo senza aver ancora visto il teatro vero".

"Il 'teatro vero' – spiega ancora Pinelli – cominciai a vederlo solo al liceo, quando cominciai a frequentarlo regolarmente insieme a Enzo Giacchero e Cesare Pavese, Massimo Mila e Leone Ginsburg, Franco Antonicelli e Norberto Bobio, e altri, che allora ruotavano attorno al professor Augusto Monti": un bel gruppo di coetanei, che avrebbero traversato insieme le vicende della guerra partigiana, per diventare poi uno dei nuclei più originali della classe intellettuale del dopoguerra. "La sera – ricorda ancora Pinelli – ci trovavamo insieme all'ingresso del loggione dell'Alfieri, dove facevamo grandi corse su per le scale per prendere i posti migliori".

Nasce in quelle sere da liceale curioso la vocazione del drammaturgo: "Allora il mondo del teatro era un continente favoloso – racconta a tanti anni di distanza –. Gli attori erano personaggi irraggiungibili. C'era un divo come Petrolini, e poi Tofano, Gandusio, Almirante, il giovanissimo Stoppa. E uno scrittore rivoluzionario come Achille Campanile. Dunque io ho seguito tutto questo teatro che rappresentava Forzano, Sem Benelli e naturalmente Piran-

dello. Solo molto più tardi sono diventato amico di Cesare Vico Lodovici, Ugo Betti e Diego Fabbri".

Nel 1930-31, ci fu anche l'esperienza della commedia dialettale *'L sôfà d'la marchesa 'd Mômbarôn*, tre atti in dialetto, che vinse il premio della Famiglia Piemontese e che aveva fra i suoi interpreti il giovanissimo Macario. Andò in scena al teatro Rossini di Torino, che fu poi distrutto dalle bombe. "Io allora facevo l'avvocato – racconta Pinelli – e vedere in scena il mio testo recitato da attori veri fu una grande emozione. Eppure mi sentivo a casa mia, quello era il mio posto".
La passione teatrale poteva tuttavia fermarsi lì: alle frequentazioni delle sale torinesi, all'ammirazione per i divi del palcoscenico, magari ad una pratica di scrittura da dilettante lontano dal mondo della produzione. Il giovane Tullio, del resto, era un avvocato avviato, con moglie e figli e così poteva continuare ad essere, se proprio la giovane moglie non gli avesse giocato un tiro birbone, che lui racconta così: "Essendo molto ammirata degli scritti di Silvio d'Amico, prese il mio testo *La pulce d'oro* e – senza conoscerlo e senza neppure avvertirmi – glielo ha spedito". E Silvio d'Amico lo prese subito sotto la sua protezione; lo presentò a Giorgio Venturini e questo lo mise in scena al Teatro dei Guf, che era appena stato fondato. E da li è cambiato tutto, nel 1935. "Da allora cominciai a scrivere una commedia all'anno per Venturini. E gli sono molto riconoscente, anche perché lui ha sempre saputo che non ero iscritto al Fascio, ma non fece mai pressioni in tal senso. Quando si usciva in proscenio per i ringraziamenti, però, bisognava avere qualche tipo di distintivo E insieme al direttore Generale Nicola De Pirro avevano deciso che mi bastava appuntare sul bavero un distintivo qualunque, quello dei combattenti della Grande Guerra: da lontano, dalla platea, nessuno si accorgeva dell'espediente".

3
La vera carriera professionale nasce dunque con la messa in scena di *La pulce d'oro*: un "racconto popolaresco", lo definisce l'*Enciclopedia*, "un apologo colorito e felice, sostenuto da un linguaggio privo di compiacimenti letterari, ma pur sempre fresco e pungente, tutto soffuso di una ironia blanda e di molta umana comprensione". Storia di un delitto non consumato, *La pulce d'oro* muove dalla beffa che un giovanotto burlone, Lupo Fiorino, gioca a un oste avaro di nome Olimpio, e ai suoi compari, davanti ai quali Lupo presenta una pulce miracolosa, che ha addirittura la proprietà di far diventare oro tutto quello che morde. Senonché, fra una chiacchiera e l'altra, Lupo giura che la pulce è scappata e si è nascosta fra le sottane di Lucilla, la bella figlia dell'oste; e che per sorvegliare meglio il portentoso insetto e insieme garantire l'onestà della ragazza, lo stesso Lupo dovrà dormire nella stessa camera di lei. Il seguito si svolge sui classici binari di una novella boccaccesca con spunti comici e trovate che piacquero agli spettatori, i quali forse apprezzarono la disinvoltura con cui Pinelli seppe passare, senza impigliarcisi troppo, attraverso l'esperienza del grottesco e del realismo magico, che sembravano elementi obbligatori in quegli anni.
La pulce d'oro butta là certi germi, – già avvertiti in *I Porta* (scritto nel 1934, ma rappresentato nel 1936), dove il tentativo di fissare un clima di dissipazione quasi cechoviana, sottolineandolo con la reazione di un altro vivere regolare e pacato, resta un po' intenzionale e prevedibile. Racconta dei familiari di un celebrato pittore, Cesare Porta, morto anni prima. La moglie e i tre figli vivono nel ricordo ammirato di lui e si sentono essi stessi artisti. A scuoterli dai loro sogni fatti di musica e poesia ecco due amici che hanno i piedi molto più ancorati alla realtà, Enrichetta e Fulvio. Pur accolti con affetto – si parla già di matrimonio – i due fanno saltare per un po' l'equilibrio della famiglia degli artisti, ma alla fine partiranno senza che nulla sia modificato. Un dramma familiare dunque, ma leggero e meno drammatico dei suoi modelli insuperabili, come *Il giardino dei ciliegi* o *Come le foglie*. Ai critici piacque quella che d'Amico definì "la festosa visione dell'Autore; […] la svagata pittura del curioso ambiente, la leggera trattazione della piccola avventura, la grazia dello stile, il disegno delle figure, tutte più o meno originali".

È ancora di quegli anni l'atto unico intitolato *Lo stilita* (1937), che è la storia del ricco mercante Latanzio, che decide di ritirarsi dal mondo e vivere in una colonna nel deserto. Si fa dunque accompagnare con vettovaglie e altre comodità dal suo servo Ireneo, ma poi scopre di non esser tagliato per quella vita di rinunzie, mentre Ireneo, che pure ha i piedi ben piantati sulla terra si lascia cogliere dalla suggestione di una vita in solitario e in piena ascesi: un apologo, dunque, un'opera tutta compresa in un dialogo a due pieno di ironia e dominato da un sorriso.
Segue nel 1938 *Pegaso*, un dramma di minor respiro, che rappresenta l'aspirazione ad una certa ricchezza e a una facile rinomanza, annullata dal fatalismo del protagonista; e poi *L'arcidiavolo di Radicofani* (1941), dove l'insistita eco boccaccesca e la modesta moralità dell'apologo sono tuttavia riscattati da una grazia ironica di dialogo e d'intreccio. Nello stesso anno va in scena *I padri etruschi* (1941). Qui si coglie un'ispirazione di schietta ambientazione e di passioni verghiane, ma inserite in un ambiente un po' misterioso e molto antico come quello dei paesaggi etruschi della Maremma meridionale, che l'Autore frequentò a lungo nelle sue vacanze.

Da allora e per diversi anni Pinelli sforna con regolarità ogni anno almeno un'opera, per lo più affidate a Venturini. E nemmeno la guerra interrompe i lavori teatrali, anzi ci si chiede se almeno li influenzi pesantemente, ma il drammaturgo risponde: "Penso di no: ho continuato ad andare per la mia strada. La guerra in questo senso ha influenzato il cinema, con il Neorealismo, con Rossellini, Lattuada e soprattutto con Fellini. Tuttavia io ho scritto *La leggenda dell'assassinio*, che è la storia un po' nera di un partigiano coraggioso che finita la guerra non sa più cosa fare, mentre resta dentro di lui il seme nero dell'omicidio e diventa un assassino: una cosa che io stesso avevo visto accadere. Del resto io stesso avevo avuto un'esperienza da partigiano e sono stato ferito ad un braccio".

La continuità del lavoro di Pinelli è la riprova che la guerra rivoluzionò il cinema italiano con il Neorealismo, ma incise modestamente sul rinnovamento della scena teatrale. O meglio il rinnovamento ci fu, ma si percepì al livello interpretativo, quando Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Orazio Costa e qualche altro fondarono l'istituto della regia. Non ci fu quasi nulla nel campo della drammaturgia, dove gli autori anteguerra sono gli stessi che si incontrano dopo e le tematiche dei maggiori fra di essi sono di carattere spiritualistico (vedi Diego Fabbri e soprattutto Ugo Betti, oltre allo stesso Pinelli) più che di riflessione sulla tragica cronaca o di meditazione politica. Al Teatro non come scelta letteraria, ma etica, è del resto dedicato un manifesto che porta sorprendentemente la data dell'8 agosto 1943, un giorno di piena estate, nel momento più duro della guerra che si sta perdendo, un mese prima dello sconvolgimento totale della nazione. Pinelli firma insieme ad altri giovani intellettuali di valore, come Orazio Costa, Gerardo Guerrieri, Diego Fabbri, Elio Pandolfi: un gruppo che auspica "che la nazione consideri il teatro come un luogo in cui il popolo conviene per un'opera di elevazione spirituale e, come per la scuola, ne promuova lo sviluppo". Argomenti che si ritroveranno quattro anni più tardi nel manifesto del Piccolo Teatro di Milano, steso da Mario Apollonio.

Pinelli drammaturgo è dunque sempre al lavoro anche negli anni del primo dopoguerra, quando comincia ad essere fra gli sceneggiatori più richiesti del cinema italiano. Una continuità di lavoro che diventerà difficile da mantenere. Registi e produttori guarderanno con sospetto il suo impegno per il palcoscenico, che gli toglieva tempo (ma non fantasia) per il meglio remunerato cinematografo. Federico Fellini, poi, si farà prendere da crisi di gelosia per il teatro, che gli rubava saltuariamente la piena disponibilità di un insostituibile compagno di creazione; scenate di gelosia che prenderanno la forma talvolta di sfoghi epistolari, che sono un capitolo non trascurabile della biografia felliniana. Del resto la parabola di Pinelli da drammaturgo a sceneggiatore seguiva quella di altri suoi colleghi (come Flaiano, o Brancati o Cesare Giulio Viola, premio Oscar per la sceneggiatura di

Sciuscià nel '46) che progressivamente si allontanavano dal teatro per impegnarsi nel cinema: attività più remunerativa e che consentiva anche parentesi gradevoli, seguendo le riprese sui set, spesso in compagnia di belle giovani donne. Tuttavia resta in questi stessi scrittori – e soprattutto in Pinelli – un ancoraggio forte al palcoscenico, una consapevolezza che il teatro si avvia ad essere il parente povero, ma colto e sensibile del cinematografo. Ed ecco che Pinelli, proprio nei mesi in cui cominciano i suoi impegni cinematografici, manda in scena uno dei suoi testi più intensi, *I padri etruschi* (1941) .

Si tratta di un'opera in quattro atti con molti personaggi, forse la più complessa scritta fino ad allora. Racconta della giovane Velca, che amava Tarquinio, ma ha preferito sposare Dante per soddisfare le sue ambizioni di ricchezza; eccola infatti diventata proprietaria di grandi poderi, massaia riverita e – tutto sommato – felice. Senonché, più il tempo passa, più il marito le rimprovera di essere sterile e di far disperdere le proprietà in mani estranee, il giorno in cui chiuderà gli occhi: tanto che Velca decide di vincere la naturale onestà di Tarquinio e di farselo amante, nella speranza che le possa dare il sospirato erede. Vi riesce, ma allora Tarquinio avanza delle pretese inattese, cioè che la donna scappi con lui per condurre una vita certo più povera, ma più giusta. Velca che pensava di aver sistemato per sempre la sua posizione, rifiuta. Tarquinio, che conosciamo per onesto e impulsivo, rivela ogni cosa a Dante. Costui giura di uccidere lui e la moglie. Ma Velca riesce a fargli credere di essere vittima di una calunnia, e propone anzi di uccidere, con le sue stesse mani, il povero Tarquinio. Dante dunque crede alla sua donna; Tarquinio viene ucciso. Ma il castigo è alle porte. Velca, schiacciata dal peso del rimorso, impazzisce, confessa e vaga da sola per i campi selvaggi.
La trama – che abbiamo desunto dalla recensione di Ennio Flaiano – ha qualche punto di contatto con il *Liolà* di Pirandello, anche se vira decisamente verso il dramma verista di stampo verghiano. Pesa molto del resto l'ambientazione etrusca, in quel mondo di antichi paesaggi muti da secoli, ove è la culla di una civiltà pre-romana: boschi e grotte, necropoli e città di tufo, che Pinelli ha frequentato tutta la vita nelle sue villeggiature estive.
Accolto con ottime recensioni al suo debutto al Quirino di Roma (il 24 settembre 1941), *I padri etruschi* sembrò una rottura per l'ironia blanda della favola e la drammaticità tesa fino all'impeto del sangue.
"Ma per chi aveva seguito l'esperienza di Pinelli – notava Silvio d'Amico – fu agevole invece richiamarsi a certi motivi elementarmente terragni di *Crota, lupo* (rappresentato nel 1938, ma scritto diversi anni prima) e vedere come Pinelli avesse sublimato in una essenzialità quasi storica e in una volontà di espressione etica, che sono ben oltre il naturalismo verghiano, a cui esternamente – e specie per la figura di Velca – il dramma si lascerebbe apparentare. Il motivo della misteriosa comunione coi padri, un paesaggio dilatato e vibrante, gli interni invece cupi massicci, un ritmo delle stagioni fatto ritmo di sangue e di possesso, e soprattutto il senso religioso onde il peccare dei personaggi è sempre permeato, dando all'opera i caratteri di una 'augusta terribilità'".
Pinelli è dunque a questo punto già un drammaturgo apprezzato per la fantasia delle sue trame, lo spessore morale dei suoi drammi e per l'anelito cristiano dei suoi personaggi: qualità che di lì a poco confluiranno in alcune delle sue più tipiche sceneggiature, a cominciare da *La strada*.
Ecco, per esempio, con *Lotta con l'angelo* (1942), così denso di ragioni morali e di figurazioni allegoriche, con la sua esasperata consapevolezza di un manicheismo al quale è vano illudersi di sottrarsi, sembrerebbe riproporsi il problema di una duplicità di ispirazione in Pinelli. Proprio in questo lavoro invece la spinta naturalistica e l'esasperazione morale e allegorica si accomunano in un identico appello ai sentimenti, "violento fino la temerità" (d'Amico). La violenza tutta fisica e terragna di Velca dei *Padri etruschi* diventa in Pietro Rovere violenza mistica: l'ossessione della roba ossessione mistica del divino; e il gesto finale ancora una volta non potrà essere che la morte. Perché chi contrasta (Marta contro Pietro Rovere, Tarquinio contro Velca) la moralità eroica del protagonista

e la sua logica scardinata fino ai limiti della follia deve pagare anche se è innocente o meno colpevole.

4
La guerra intanto ha imboccato il suo ultimo atto. Il domani è un punto interrogativo su un cielo nero. Pinelli si è già accostato al cinema, ha ottenuto un contratto cospicuo, che lo ha indotto a cambiare mestiere e città. Nei mesi di Roma città aperta è già nella capitale, dove trasferisce moglie e figli, per diventare romano a tutti gli effetti. Poi partecipa al clima e al fervore del dopoguerra. Il suo contributo più importante è – come accennato poco fa – nella creazione della *Leggenda dell'assassinio* che si aggiudica l'ambito riconoscimento del Concorso nazionale e viene favorevolmente accolto al Quirino di Roma, nel 1949. Ora Pinelli è già lo sceneggiatore che gli storici del cinema conoscono. Il suo contributo ai maggiori autori dei suoi anni è noto e già studiato in varie fonti. Ma il teatro è tutt'altro che un capitolo chiuso della sua vita.
Basti pensare a *Gorgonio*, che è del 1952. È la storia di un uomo maturo – appunto Gorgonio – che dopo aver vissuto venticinque anni in piena castità nel ricordo della moglie defunta, in un attimo si accende di una insopprimibile passione per la servetta Vespina, che potrebbe essere quasi sua nipote. E per questo amore combatte con i figli preoccupatissimi anche dei risvolti patrimoniali della questione; e si accorda con Enea il marito di lei noncurante dell'infedeltà della moglie e a suo modo affezionato al suo padrone.
Come nelle commedie grottesche di Crommelynk (o, alla lontana, di Pirandello), la morale comune viene rovesciata come un guanto in nome di una pragmatica ricerca della felicità, oltre le regole comuni. Alla fine Gorgonio morirà, ma quasi trionfando in una sua persuasione di riscatto e di grazia meritata.
Sul versante opposto, quello di un egoismo granitico che arriva fino al delitto senza rimorso, troviamo la vicenda di *Il giardino delle sfingi*, un'opera che non è stata mai messa in scena, ma che ebbe una pubblica lettura (ad opera di attori importanti, come Rossella Falk e Enrico Maria Salerno) e fu poi pubblicata da Einaudi, nel 1975. Il dramma ruota attorno alla personalità glaciale di Elisa, bella ragazza di 22 anni, che per vivere fa l'infermiera notturna e non si arresta davanti all'assassinio premeditato e messo in atto con un lento avvelenamento prima di sua madre, poi di altre vittime che si frappongono alla sua felicità. Forse l'alto numero dei personaggi in campo ha costituito un ostacolo alla messa in scena del dramma. Ma non è escluso che a precludergli una vita scenica sia stato il punto di vista eterodosso, lo sguardo freddo e analitico che l'Autore applica ai suoi personaggi. Come in un film di Hitchcok non c'è alcun giudizio, tantomeno del moralismo: c'è solo uno sguardo algido su quello che è – con linguaggio moderno – un serial killer dal volto d'angelo.
In tale prospettiva *Il giardino delle sfingi* è un po' un unicum nell'opera di Pinelli, dove c'è sempre un problema morale, che talvolta diventa un quesito religioso. Così quando, nel 1969, l'autore torna in scena, presenta un problematico dramma, *Santa Marina*, definito "sacra rappresentazione", ispirato alla vita eroica di una santa dei primi secoli della cristianità. Costruito come un dibattito fra quattro personaggi (un benedettino, uno scrittore, un sacerdote e un laico) è la storia edificante di una vocazione, intessuta di limpide vibrazioni sentimentali e annodata attorno ad una serie di interrogativi: impegnarsi nel mondo o fuggirlo? Religione mistica o religione sociale? Preghiera o azione? Un dibattito che – a tanti anni di distanza – definisce ancora una volta i veri interessi dell'Autore e insieme una concezione alta – rito solenne e dibattito di idee – del Teatro; una concezione che forse lo ha frenato dal trasferire trame e personaggi teatrali sullo schermo. A differenza di tanti, infatti, Pinelli non ha mai usato il palcoscenico come il luogo di sperimentazione per le storie dei suoi film. È vero invece – almeno in un caso – il percorso inverso: nella stagione teatrale 1998-99 è andata in scena una versione teatrale di *La strada*, che Bernardino Zapponi e lo stesso Pinelli hanno tratto dalla sceneggiatura per l'omonimo film di Fellini; un'opera recitata da Rita Pavone e Fabio Testi, con la regia di Filippo Crivelli.
Quanto al suo lungo rapporto con il palcoscenico, non si può non accennare almeno al suo

lavoro di librettista per l'opera lirica, un'esperienza concentrata nei primi anni Quaranta, che è un capitolo ancora inesplorato dell'attività del nostro Autore. Va ricordato dunque che per Giorgio Federico Ghedini ha ridotto *La pulce* (1940) e scritto *Re Hassan* (1939), dove la cornice storica, nel momento in cui gli eserciti di Ferdinando d'Aragona e d'Isabella di Castiglia muovono contro Granata, costituisce lo sfondo di un cupo dramma familiare. Per lo stesso musicista ha anche scritto *Le Baccanti* (1941), libera interpretazione del mito dionisiaco. Per Alberto Bruni Tedeschi il *Villon* (1941) sintetico rifacimento di alcuni miti della vita del poeta; poi *La croce deserta* per Sandro Fuga (1950), lauda drammatica in un atto, derivata dalla novella *Peste a Bergamo* di J. P. Jacobson.

The Theatre of Tullio Pinelli
by **Maurizio Giammusso**

1
In 1947, when the ruins of the war were still smoking in Italian cities, there was a National Drama Competition, to choose three plays to put on with the money of the state. The initiative coincided with other important events, which were to mark the life of Italian theatre over the following years. 1947 was the year that the Piccolo was born in Milan, the prototype of other repertory theatres, and in Rome in a few months, Visconti's directorial teachings were consolidated. The two most important people on the Italian scene had already started to move the waters of Italian theatre. The judging panel for the competition included important people such as Silvio d'Amico. The outcome provides quite a clear picture of the dramaturgy of the period. How many plays took part? Four hundred and eighty. Just six were chosen (they were supposed to be three, but due to the huge number of participants, the number was doubled), six writers that represented the cream of their generation, the hope of a new dramaturgy that would distance itself, without denials, from the sadness and dangers of the war and perhaps looked at the hope of the post war period. The six were almost all names that would subsequently become well known: Ugo Betti with *Delitto all'isola delle capre*; Gian Paolo Callegari with *Uccisione di Pilato*; Ivo Chiesa (not yet the great director of Genoa's repertory theatre) with *Coscienze*; Diego Fabbri with *Inquisizione*; Francesco Jovine with *Giorni che rinasceranno* and Tullio Pinelli with *La leggenda dell'assassino*. The six winners were joined by another eight who were of note; all thoughtful plays. None of the fourteen had written a comedy. D'Amico commented: "One can say that at the theatre – where according to the usual definition people go 'to enjoy' themselves – today's Italian playwrights can only offer more or less distressing works". Three of the six winners dealt with a crime (Betti, Callegari and Pinelli); two more (Fabbri and Chiesa) promised the display of tormented spirits. "But should we blame writers of a tempestuous age like ours, for having expressed the anxiety that they feel in the air. All that we can hope is that, by presenting audiences with the problems of the eternal tragedy, the new poets might in some way be able, like the poets of the tragedy of yesteryear and of always, to overcome that anxiety, to achieve a catharsis".

The final outcome of the National Competition and of the efforts to spark off a new national dramaturgy was summed up in a few lines by Silvio d'Amico in an article written three years later. That was the time it took to stage all six of the works that won. "The first – wrote d'Amico in October 1950 – *Giorni che rinasceranno*, of the dear and lamented Francesco Jovine, met with general indifference; the second, *Coscienze* by Ivo Chiesa, betrayed by an evidently inadequate interpretation, was only half appreciated; the third *La leggenda dell'assassinio* by Tullio Pinelli, was received with a reverence that came to nothing. Broader success was achieved by *Cristo ha ucciso* by Giampaolo Calegari, that due to its need for an exceptional group of actors, only found them at the Venice Biennale in 1948, before moving onto a brief, albeit, successful appearance in London and Paris. *Inquisizione* by Diego Fabbri was truly successful in many Italian cities. The last play, of the most famous of the chosen authors, reached the stage at the Teatro delle Arti last night: *Delitto all'isola delle capre* by Ugo Betti…".

The 1947 Competition can be taken as the reference point for the activity of the major dramaturgical talents of the time. Amongst these – and in a good position – we find Tullio Pinelli. He had already been active in the theatre for around twelve years and he had already decided to dedicate himself soul and imagination to writing for cinema, which would lead to close working relationships with Germi, Lattuada, Rossellini, Fellini and others. However at the origin of his talent as a writer for cinema there was his vocation as a writer for the theatre, where he was

amongst the most prolific and represented of the thirties-fifties. This activity is rather forgotten as it was shadowed by his work in the cinema. In order to asses the relationship that there was between these two aspects of Pinelli's work, see the interesting entry, which takes up a whole page, in the monumental *Enciclopedia dello Spettacolo*, in the eighth volume published in 1961, written by F.Z. that is Federico Zardi. At the dawn of the new decade, baptised by the "dolce vita", Pinelli the playwright still seemed to prevail over Pinelli the scriptwriter; or at least that is the impression when reading the entry, that we will use as a compass from now on, weaving it with other information and his own words. Pinelli, after having celebrated his one hundredth birthday on the 24 June, still receives friends, supporters and scholars, like myself, with full lucidity of spirit and physical efficiency. I visited him on warm morning in late August.

2
Tullio Pinelli was born on 24 June 1908 in Turin, into a family of magistrates. A degree in law and political science and work as a lawyer were written in his family destiny. And well into the war, until 1942, that was his world. But theatre was already his passion, even before his adolescence. Going back with lucidity over his most distant memories, he said: "When I started writing for the theatre, my only experience was as a child with puppets. They gave me a book on puppets and I remember how excited my brother and I were. We spent the winter preparing the autumn play, that we would put on in the country house, during the holidays; I was in charge of writing the dialogues. The first 'work' was an adaptation of the *Leggenda della bella*, in twelve acts! Then I wrote, still for the puppets, another play, which was impossible to stage, about the siege of Turin by the French. At that point, still very young, I discovered Goldoni and Molière. In particular of Goldoni's I had the collected edition of his works at the country house and I became a keen reader of his". This was the young Tullio's "theatrical education", obviously self-taught, that allowed him to discover some tricks and glimpse the secrets of the theatre; a d.i.y. dramaturgy that was enriched by amateur activity: "We acted in the Alpignano parish theatre; with friends, cousins and holiday-makers we put on the *Burbero benefico* and the *Rusteghi*. All this without having seen a real theatre yet".
"I started seeing 'real theatre' – explained Pinelli – only at high school, when I started to go regularly with Enzo Giacchero and Cesare Pavese, Massimo Mila and Leone Ginsburg, Franco Antonicelli and Norberto Bobio, and others, that at the time gravitated around professor Augusto Monti": a nice group of contemporaries that would then share events in the partisan war and become one of the most original groups of the post war intellectual class. "In the evening – Pinelli recalls – we would meet at the entrance of the gallery of the Alfieri, where we used to race up the stairs to get the best seats". The vocation to be a playwright was born during those evenings as a curious high school student: "At the time the world of theatre was a fabulous continent – he says many years later. The actors were unreachable characters. There were stars like Petrolini, and then Tofano, Gandusio, Almirante, the very young Stoppa. And revolutionary writers like Achille Campanile. I followed all this theatre that put on Forzano, Sem Benelli and naturally Pirandello. It was only much later that I became friends with Cesare Vico Lodovici, Ugo Betti and Diego Fabbri".

In 1930-31, there was also the experience of the three act play in dialect *L sofà d'la marchesa 'd Mombaron*, which won the Famiglia Piemontese award and that included a very young Macario amongst its actors. It was staged at the Rossini theatre in Turin, which was subsequently destroyed by bombs. "At the time I was a lawyer – tells Pinelli – and seeing my own play acted on stage by real actors was very exciting. And at the same time I felt at home, it was my place". The passion for the theatre could well have stopped there: going to the theatre in Turin, admiring the stars of the stage and perhaps continuing to write amateur plays, far from the world of production. The young Tullio, after all, was a thriving lawyer, with a wife and children and so he could have continued like that, unless his young wife hadn't played him a trick, as he puts it: "She liked the writing of Silvio d'Amico a great deal so she took my play *La pulce d'oro* and – without knowing him or telling me – she sent it to him". And Silvio d'Amico immediately took him under his wing; he presented it to Giorgio Venturini who staged it at the Teatro dei Guf, that had just been established. From that moment, in 1935, everything changed. "From that moment I started writing a play a year for Venturini. And I am very grateful to him, also because he always knew that I wasn't a member of the Fascist party, but he never pressured me in anyway. But when we used to walk out on stage for the curtain calls you had to have some form of badge. And along with the general director, Nicola De Pirro, they decided that all I had to do was pin any type of badge, of the combatants of the First World War, to my buttonhole. From a distance nobody noticed the difference".

3
The true professional career began therefore with *La pulce d'oro*: a "popular story", is how the Enciclopedia defines it, "a colourful and merry apologue, sustained by a language free of literary smugness, but at the same time fresh and biting, tinged by a gentle irony and a great deal of human understanding". *La pulce d'oro*, the story of a murder that

is not committed, starts from a joke that a young prankster, Lupo Fiorino, plays on a miserly landlord called Olimpo, and his friends. He presents them with a miraculous flea that turns everything it bites to gold. Except that Lupo swears that the flea has escaped and hidden under the skirts of Lucilla, the landlord's beautiful daughter; and in order to guard the prodigious insect and at the same time guarantee the honesty of the girl, Lupo will have to sleep in the same room as the girl. The rest unfolds along the lines of a classic Boccaccio story with comic elements and ideas that were appreciated by audiences, that perhaps appreciated the ease with which Pinelli was able to move, without getting too caught up in it, through the grotesque and magic realism, that seemed to be obligatory elements at the time. *La pulce d'oro* threw the seeds, – already glimpsed with *I Porta* (written in 1934, but staged in 1936) – where the attempt to stage an atmosphere of almost Chekovian dissipation, emphasizing it with the reaction to another regular and calm way of life, remained intentional and to be expected. It tells the story of the family of a famous painter, Cesare Porta, who died years earlier. The wife and three children live in admiring memory of him and they feel like artists themselves. They are awakened from their daydreams of music and poetry by two very practical friends Enrichetta and Fulvio. Even though they are warmly welcomed – there is already talk of a wedding – the two disrupt the artistic family's equilibrium, but in the end they leave without anything having changed. A family drama, but light and less dramatic than his unsurpassable others *Il giardino dei ciliegi* or *Come le foglie*. The critics liked what d'Amico defined as "the author's joyful vision; […] the dreamy portrayal of the curious setting, the playful treatment of the small adventure, the gracefulness of the style, the presentation of the characters, all more or less original".
From that period we also find the one act play *Lo Stilita* (1937), which tells of the rich merchant Latanzio, who decides to retire from the world and live on a column in the desert. He therefore has his servant Ireneo accompany him with provisions and other commodities, only to discover that he is not cut out for that life of sacrifices, whilst Ireneo, who is much more practical, gets taken by the solitary life in full ascesis. An apologue therefore, a play based on a two way dialogue, full of irony and dominated by a smile.
Pegaso, a play of lesser breadth, followed in 1938. It portrayed the aspiration to a certain richness and an easy fame, wiped out by the protagonist's fatalism; and then *L'Arcidiavolo di Radicofani* (1941), where the Boccaccio echo and modest morality of the apologue are redeemed by an ironical grace of the dialogue and the plot. The same year saw the staging of *I Padri etruschi* (1941). Here an inspiration of candid setting and a passion for Verga, but inserted in a rather mysterious and extremely ancient setting of the Etruscan landscapes of the southern Maremma, that Pinelli frequented a great deal during his holidays, was revealed.

From that moment, and for many years, Pinelli regularly produced at least one work a year that he gave to Venturini. Not even the war interrupted his work, so much so that we would be tempted to ask whether it at least influenced it heavily, but the playwright answered: "I don't think so: I continued to follow my path. The war influenced cinema, with Neorealism, Rossellini, Lattuada and especially with Fellini. However I wrote *La leggenda dell'assassinio*, which is the rather dark story of a brave partisan that at the end of the war no longer knows what to do, whilst still harbouring the black seed of murder and he becomes an assassin: something that I witnessed. After all I too was a partisan and I was wounded in my arm".

The continuity of Pinelli's work is the proof that war revolutionised Italian cinema with Neorealism, but it didn't influence the renewal of the theatre scene that much. Or rather, there was the renewal, but it was felt at the interpretative level, when Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Orazio Costa and others established the director's institute. There was almost nothing of the sort in dramaturgy, where the pre-war authors were the same that were found afterwards and the themes that the most important of them dealt with were of a spiritual nature (see Diego Fabbri and especially Ugo Betti, as well as Pinelli) more than reflections on tragic events or political meditation. After all theatre, not as a literary but an ethical choice, was the subject of a manifesto that, surprisingly, was dated 8 August 1943, a day in the middle of the summer during the harshest stages of the war that was being lost, a month before the total disruption of the nation, signed by Pinelli and other important young intellectuals such as Orazio Costa, Gerardo Guerrieri, Diego Fabbri, Elio Pandolci. The group hoped "that the nation consider theatre as a place where the people can meet for an occasion of spiritual elevation and, like schools, promote its development". Ideas that will be found four years later in the manifesto of Milan's Piccolo Teatro, written by Mario Apollonio.

Pinelli was therefore always at work also during the immediate post war years, when he started to become one of the most sought after playwrights of Italian cinema. Continuity in his work would become hard to maintain. Directors and producers viewed his commitments to the stage with suspicion, because it took time (but not imagination) from the much better paid cinema work. Federico Fellini was subject to bouts of jealousy for the theatre, when it occasionally robbed him of the full availability of an irreplaceable creative companion; the scenes of jealousy at

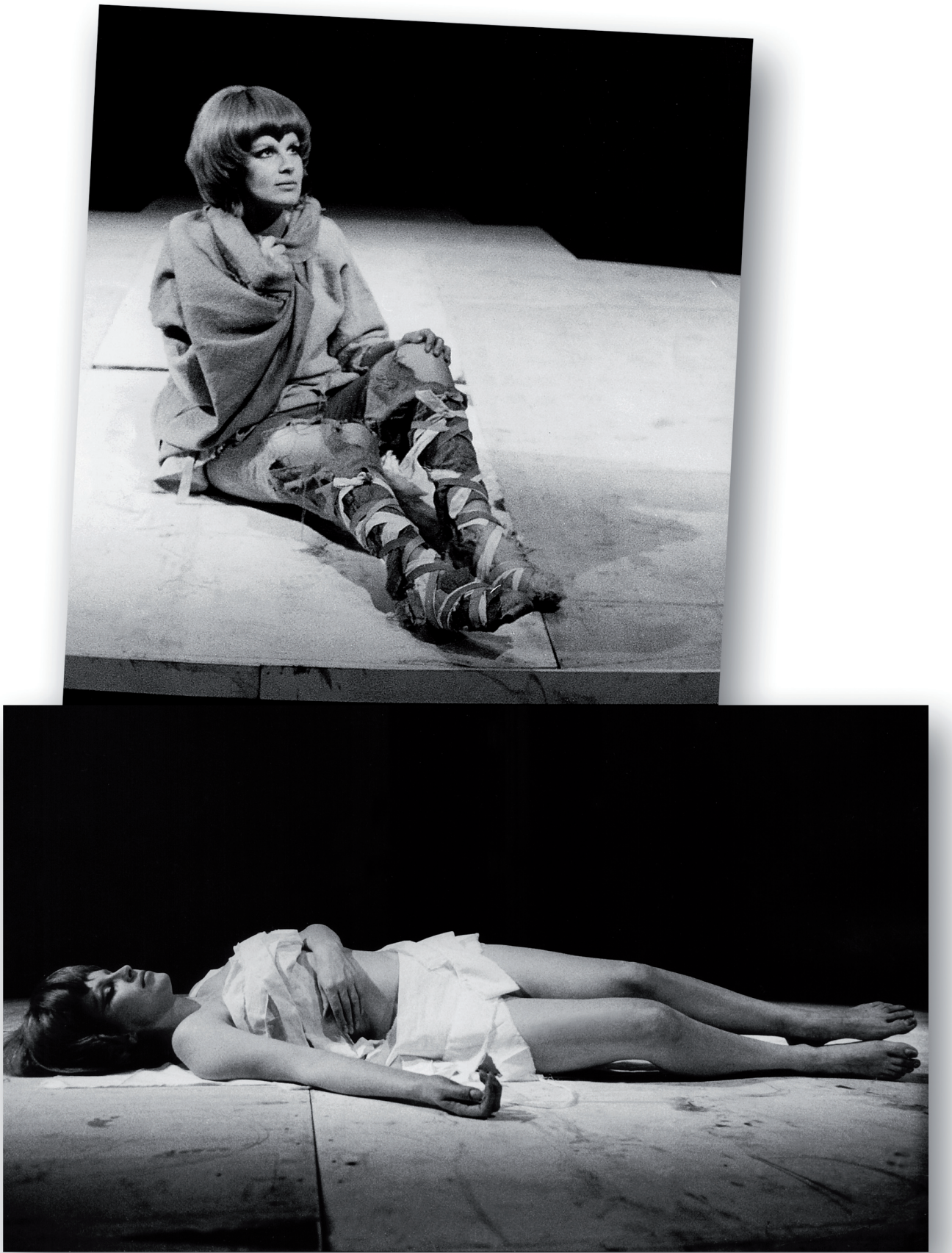
times took the form of letters, that are an interesting chapter in the Fellinian biography. After all Pinelli's path from playwright to scriptwriter was shared by other colleagues of his (like Flaiano or Brancati or Cesare Giulio Viola who received an Oscar for the script for *Sciuscià* in 1946) that increasingly moved away from theatre to work in cinema: a more profitable activity that allowed pleasant moments such as following the shooting on set, often in the company of beautiful young women.
However these same authors – especially Pinelli – remained anchored to the stage, but with an awareness that the theatre was on its way to becoming the poor, but learned and sensitive, relation of cinema. During the period that Pinelli was starting to work in cinema he staged one of his most powerful plays *I padri etruschi* (1941).

It is a four-act play with many characters, perhaps his most complex up to that point. It tells of the young Velca, who loves Tarquinio, but chooses to marry Dante to satisfy her ambitions of wealth; she becomes the owner of large estates, a revered housewife and – all things considered – happy. Except that as time passes her husband blames her for being sterile and squandering the property when he is not looking: so much so that Velca decides to win over Tarquinio's natural honesty and take him as her lover, in the hope that he can give her the hoped for heir. He is successful but starts advancing unexpected demands, that is that the woman run away with him to lead a poorer, but certainly worthier, life. Velca, who thought she had consolidated her position once and for all, refuses. Tarquinio, who we know to be honest and impulsive, reveals everything to Dante who swears to kill him and the wife. But Velca manages to persuade him that she is the victim of slander and suggests that she will kill poor Tarquinio with her own hands. Dante believes in the woman; Tarquinio is killed. But punishment is at the doors. Velca, crushed by remorse, goes mad, confesses and wonders the wild fields alone.
The plot – that we took from Ennio Flaiano's review – has some common elements with Pirandello's *Liolà*, even though it veers towards veristic drama in the Verga style. The Etruscan setting is very important, that world of ancient landscapes silent for centuries, the cradle of pre-Roman civilisation: woods and caves, necropolis and tuff cities, that Pinelli frequented throughout his life, for his summer holidays.
Its debut at the Quirino in Rome (24 September 1941), met with excellent reviews and it seemed, with its gentle irony of the fable and the drama stretched as far as the bloody rage, a break with past works. "But for those that followed Pinelli's work – noted Silvio d'Amico – it was easy to identify certain elementary terrestrial aspects of *Crota, lupo* (staged in 1938, but written several years earlier) and see how Pinelli had elevated to an almost historical essentiality and in a desire for ethical expression, that were well beyond Verga's naturalism, that the play outwardly – especially for the character of Velca – would seem to belong. The reason for the mysterious communion with the fathers, a dilated and vibrant landscape, whilst the interiors are ponderous and dark, a rhythm of the seasons turned into rhythm of blood and possession and most importantly the religious sense that the character's sins are always permeated by, providing the work with a 'cramped terribleness'".
Pinelli was therefore at this stage already a playwright that was appreciated for the imaginativeness of his plots, the moral depth of his plays and for the Christian longing of his characters: qualities that would soon find their way in some of his most typical scripts, starting from *La strada*.
Like, for example, *Lotta con l'angelo* (1942), so dense with moral considerations and allegorical representations, with its exasperated awareness of a Manichaeism that cannot be escaped, it seems to return with the issue of a double inspiration in Pinelli. But it is in this work that the naturalistic thrust and the moral and allegorical exasperation join in an identical appeal to emotions, "violent to the point of temerity" (d'Amico). Velca's physical and terrestrial violence in *Padri etruschi* becomes in Pietro Rovere mystical violence: obsession with things, mystical obsession of the divine; and the final act can, once again, only be death. Because whoever contrasts (Marta against Pietro Rovere, Tarquinio against Velca) the heroic morality of the protagonist and its unhinged logic to the limits of folly must pay, even if they are innocent or less guilty.

4
War had by then entered its final act. Tomorrow was a question mark on a black sky. Pinelli had already approached cinema and obtained a considerable contract that led him to change jobs and city. During the months of Rome open city he was already in the capital, with his wife and children to become Roman to all intents and purposes. Then he took part in the climate and excitement of the post war period. His most important contribution was – as was mentioned earlier – the creation of *Leggenda dell'assassinio* that won the recognition of the National Competition and was well received at the Quirino in Rome in 1949. By then Pinelli was the scriptwriter that all film historians know. His contribution to the most important authors of his time is well known and studied in other sources. But theatre was anything but a closed chapter in his life.
Just think of *Gorgonio* from 1952. It is the story of a mature man – Gorgonio in fact – who, after having lived twenty five years of complete chastity in the memory of his dead wife, suddenly flares up with an irrepressi-

ble passion for the servant girl Vespina, that could almost be his grand-daughter. And in the name of this love he fights his children that are extremely worried, especially for the patrimonial aspect of the situation; and he comes to an agreement with Enea, her husband who doesn't care about his wife's infidelity and in his own way is rather attached to his master. In a similar way to the grotesque plays of Crommelynk (or, vaguely, Pirandello), the common moral is turned inside out like a glove, in the name of a pragmatic search for happiness, beyond the common rules. In the end Gorgonio will die, but almost triumphant in his conviction of a liberation and deserved blessing. On the opposite side, the granitic selfishness that extends as far as remorseless murder, we find *Il giardino delle sfingi*, a work that was never staged, but that received a public reading (by important actors such as Rossella Falk and Enrico Maria Salerno) and was subsequently published by Einaudi in 1975. The play rotates around the glacial character of Elisa, a beautiful 22-year-old girl, that works as a nighttime nurse who doesn't stop herself from the premeditated murder, by slow poisoning, of her mother first of all and then of other victims that get in the way of her happiness. Perhaps the high number of actors required was an obstacle in staging this play. What may also have prevented its staging may have been the heterodox point of view, the cold and analytical gaze that Pinelli applied to his characters. Like in a Hitchcock film, there was no judgement or moralism: there was only the icy gaze on what was – in modern terms – a serial killer with the face of an angel. In this perspective *Il giardino delle sfingi* is a unique example in Pinelli's work, where there was always a moral issue, that at times becomes a religious question. So when, in 1969, he returned to the stage, he presented a difficult play, *Santa Marina*, defined as a "sacred play", inspired on the heroic life of a saint in the first centuries of Christianity. Constructed as a debate between four characters (a Benedictine, a writer, a priest and a layman) it is the uplifting story of a vocation, full of clear sentimental vibrations and tied around a series of questions: engaging with the world or escaping it? Mystical religion or social religion? Prayer or action? A debate that – many years later – still defined Pinelli's true interests and at the same time his lofty view – solemn ritual and ideological debate – of theatre; a view that perhaps blocked him in transferring plots and characters from the theatre to the screen. As opposed to many others, in fact, Pinelli never used the stage as a testing ground for stories for his films. The opposite – at least in one case - is true: in the 1998-99 theatre season, a theatrical version of *La strada*, that Bernardino Zapponi and Pinelli adapted from their script for Fellini's film, was staged. The play included Rita Pavone and Fabio Testi and was directed by Filippo Crivelli.

As far as his long relationship with the stage is concerned, one cannot fail to mention his work as librettist for opera, which was concentrated during the first part of the forties. This is still an unexplored chapter of Pinelli's activity. We must mention that for Giorgio Federico Ghedini he adapted *La pulce* (1940) and wrote *Re Hassan* (1939), where the historical context, the armies of Ferdinand of Argon and Isabella of Castille moving against Granada, provided the background for a dark family drama. For the same musician he wrote *Le Baccanti* (1941), loose interpretation of the Dionysus myth. For Alberto Bruni Tedeschi the *Villon* (1941) brief adaptations of some myths of the life of the poet; then *La croce deserta* for Sandro Fuga (1950), one act dramatic laud, from the short story *Peste a Bergamo* by J. P. Jacobson.



Due momenti di *Santa Marina*, con Antonella Lualdi, al Teatro San Babila di Milano nel 1969

IL TEATRO DEL MONDO

TULLIO KEZICH, TULLIO PINELLI

Il testo è la trascrizione integrale del film-intervista Il teatro del mondo: incontro con Tullio Pinelli, *a cura di Tullio Kezich, regia di Franco Giraldi (Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale, 1998).*

TULLIO PINELLI: Attraverso il cinema ho scoperto un mondo che non conoscevo. Mi sono proprio divertito. Ho fatto una scoperta… l'ispirazione e il modo di esprimermi anche che io avevo… è sempre il mio stesso modo di veder le cose e i personaggi come nel mio teatro, però in un'ampiezza di possibilità che nel teatro sono più limitate.

TULLIO KEZICH: *Le due città*: rubando un titolo a Dickens, il tuo amico Mario Soldati ha scritto un romanzo così intitolato che parla di Torino e di Roma, cioè del trasferimento di un personaggio di cinema da Torino a Roma. Questo titolo, *Le due città*, potrebbe essere dato, mi pare, anche alla tua vita, alla tua esperienza.

TULLIO PINELLI: Io sono nato a Torino, però i primi sei anni della mia vita li ho passati a Lesa, perché mio padre era pretore lì a Lesa. A Torino ho cominciato a vivere dai sei anni in poi. Arrivato poi al liceo ho avuto un'enorme fortuna: il professore Augusto Monti come professore di italiano e latino, e poi dei compagni come Pavese, che stava in banco in una fila accanto alla mia. Era un ragazzo molto scontroso, molto solitario e anche abbastanza duro nel respingere i tentativi di approccio, e che noi ammiravamo molto perché era molto più avanti di noi come maturità, come preparazione, come letture. E poi la scuola di Monti che attraverso la lettura dei testi classici ci insegnava praticamente uno stile di vita, cioè a diventare cittadini coscienti dei doveri, veramente anche dei diritti. È proprio in questo centro di amici e di maestri che ho chiarito dentro di me le ragioni dell'antifascismo. Di lì siamo andati avanti con questa comunità di interessi letterari e politici insieme, che nel gruppo di Ginzburg, Monti e Mila hanno preso un tono molto più preciso e impegnativo perché hanno fondato questa società segreta di Giustizia e Libertà, in cui anche Bobbio e io siamo stati invitati a entrare: tutti e due abbiamo rifiutato, credo per gli stessi motivi, io per l'estrema diffidenza verso l'organizzazione segreta che nell'organizzazione poliziesca del fascismo non aveva nessuna possibilità di agire se non distribuendo dei volantini a rischio, come poi difatti è successo, di andare in galera per sei sette otto anni. Mila è stato condannato a otto anni per aver trasportato dalla Svizzera in Italia dei volantini antifascisti, tutto lì. Il nostro gruppo è stato poi, diciamo, falcidiato da questi arresti e da queste deportazioni, nel senso che anche Pavese, che pure era innocentissimo, è stato mandato al confino.

TULLIO KEZICH: Il professor Monti stesso è stato arrestato.

TULLIO PINELLI: Monti è stato arrestato, è stato otto anni anche lui in carcere. Quindi non si scherzava.

TULLIO KEZICH: C'è stata nella tua vita una falsa vocazione e poi una vocazione vera, che vedremo dopo. La falsa vocazione è quella di giurista, di avvocato.

TULLIO PINELLI: Mi sono laureato in giurisprudenza con una laurea politica direi, perché era il confronto, allora abbastanza, come dire, eterodosso,

fra la costituzione sovietica e la costituzione del governo dello stato fascista italiano. Ma nel frattempo, ecco questo era il verme segreto, io ho sempre avuto, così per istinto, non so perché, il gusto del teatro, dello scrivere, dello scriver dialoghi. Io già scrivevo per il teatro dei burattini. Noi avevamo un teatro di burattini molto bello con mio fratello, l'avevamo costruito noi. Il drammaturgo della compagnia dei burattini ero io.

TULLIO KEZICH: Pitigliano: io ho capito che per te questo non è un paese delle vacanze, è un paese che fa parte della tua storia, della storia della tua famiglia. Ma cosa ti ha dato nel tempo, nel tuo lavoro, nell'arco dei tuoi anni, questo paese?

TULLIO PINELLI: Mah… vedi, io sono cresciuto in una cultura completamente diversa, la cultura del Nord, del Piemonte. Lì gli avvenimenti storici che ci colpivano nella fantasia erano Carlo Magno, le chiese romaniche, poi barocche, poi il Risorgimento… Arrivato qui ho scoperto tutta una cultura diversa, molto più antica, in cui mi sono riconosciuto subito, perché questi paesaggi così affascinanti di grandi tufi tagliati certe volte a picco dagli etruschi, i contadini che parlavano correntemente della tomba del re Tarquinio, dove era sepolto questo leggendario carro d'oro del re Tarquinio, i Vulci, queste enormi distese di campagne così ancora deserte e in cui si sentiva proprio un mondo antichissimo e conservato in un modo veramente impressionante. Io questo l'ho rifatto tutto mio e questo io lo sento sempre ancora. Ho cercato di raccontarlo tempo fa in dei miei lavori di teatro, come *I padri etruschi*, che sono stati poi quelli che mi hanno aperto la strada per il cinematografo, e qui io mi trovo veramente come a casa mia.

TULLIO KEZICH: Una figura che mi sembra fondamentale nello sviluppo della tua drammaturgia è quella di Giorgio Venturini, direttore del teatro nazionale dei GUF, i Gruppi Universitari Fascisti, che mi pare poi che di fascista non avevano molto…

TULLIO PINELLI: No, non avevano niente, in realtà. È successo così che Silvio D'Amico ha letto *La pulce d'oro*, per combinazione. L'ha raccomandata, l'ha presentata a Venturini, ha detto "a me piace molto, guarda…". Venturini ha preso fuoco e l'ha messa in scena. Dopodiché – è stata la mia prima commedia veramente rappresentata – ha scoperto che io avevo nel cassetto un altro copione, che erano *I Porta*, che avevo scritto prima. E allora subito ha messo in scena *I Porta*. Praticamente da allora, quasi ogni anno, mi rappresentava una commedia.

TULLIO KEZICH: Mi pare che intorno a questa vostra operosità si riunì tutto il teatro che poi si staccava dal cosiddetto teatro digestivo dei Tieri, dei Cantini, dei Gherardi e, in realtà, il fatto curioso è che all'interno di queste organizzazioni pseudo-fasciste si creò un teatro di opposizione.

TULLIO PINELLI: Dopo la rappresentazione bisognava uscire e ringraziare tutti, in camicia nera, oppure almeno con un distintivo. Io non ero iscritto al partito…

TULLIO KEZICH: Ah, non eri iscritto al partito?

TULLIO PINELLI: No, no, non sono mai stato iscritto. E quindi gli ho detto a Venturini, con sua grande sorpresa e sgomento: "Guarda che io non posso mettermi la cimice fascista perché io non sono nel partito". Dice: "Non sei nel partito? Ma come facciamo, ci sono dei gerarchi… Metti almeno un distintivo all'occhiello" e ha trovato, non so come, da uno lì, un distintivo dei combattenti della Prima Guerra Mondiale. E quindi io sono uscito sul palcoscenico col distintivo del… Avevo almeno quello!

TULLIO KEZICH: Senti, in questi vostri spettacoli emergono anche i grandi attori nuovi, moderni. Emerge Randone che è il grande protagonista di *Lotta con l'angelo*. Che ricordo hai di questi attori, di Randone, di Santuccio?

TULLIO PINELLI: Io, a Firenze, ci arrivavo per la prima, quindi conoscevo gli attori ma non li frequentavo. Poi dopo uno due giorni ripartivo. Così ho conosciuto Randone, così ho conosciuto Santuccio. E anche quando c'erano le prove, le prove le facevano qui a Roma, per esempio, e io stavo a Torino. Tofano l'ho conosciuto sul

palcoscenico quando ha messo in scena *Lo stilita*.

TULLIO KEZICH: Randone, che era un carattere molto difficile, diciamo, come assunse questo tuo dialogo impervio, questi tuoi caratteri anche sgradevoli? Protestò? Recriminò?

TULLIO PINELLI: Prendeva parte a questi spettacoli proprio credendoci, impersonando ogni volta un personaggio diverso da grande attore, così… Certo, come carattere non era molto facile. Io mi ricordo, appunto, qualche atteggiamento così, da sospettoso e in soggezione, sempre… insomma, siciliano, ecco, diciamo così.

TULLIO KEZICH: Nel 1941, Valentino Brosio, grande organizzatore di cinema, produttore, ti chiama a Roma, per farti, credo, un contratto di sceneggiatore per la Lux Film.

TULLIO PINELLI: Quando la Lux Film mi ha chiamato a Roma per farmi il contratto dopo il successo dei *Padri etruschi*, mi sono trovato seduto davanti a Valentino Brosio che per combinazione era cugino del mio avvocato, dell'avvocato con cui avevo lavorato. E quindi io poi ho mantenuto sempre degli ottimi rapporti con tutti e due, perché…

TULLIO KEZICH: Ed è lì che hai dato un calcio definitivo alle pandette?

TULLIO PINELLI: No, il calcio definitivo l'han dato le bombe, perché Torino è stata bombardata molto duramente, io ho avuto due richiami di guerra. Quindi, lo studio bombardato, i clienti dispersi, non dico ammazzati, ma comunque dispersi, non avevo più né studio né clienti e quindi il calcio vero me l'ha dato la guerra.

TULLIO KEZICH: Senti, e il contratto che ti fece la Lux era buono, economicamente?

TULLIO PINELLI: Per me era proprio la cosa insperata. In quel momento in cui io pagavo 3.500 lire all'anno per l'appartamento dove vivevo con moglie e figli, il contratto della Lux prevedeva tre sceneggiature all'anno per 80.000 lire. 80.000 lire all'anno erano una cosa proprio da toccare il cielo con un dito.

TULLIO KEZICH: Mi pare che i primi copioni che hai scritto per il cinema in base al contratto con la Lux, cioè *La figlia del capitano* per Mario Camerini e *Le miserie del signor Travet* per Mario Soldati, li hai scritti durante la guerra e furono realizzati soltanto dopo.

TULLIO PINELLI: Sì, questi due… Io con Soldati non ho lavorato, perché in quel periodo, non so perché, non era a Roma, non ha lavorato con me. Io per *Le miserie del signor Travet* ho lavorato con Aldo De Benedetti, che era bravissimo, molto intelligente e credo molto sottovalutato, noto più come commediografo brillante che come vero autore. Invece aveva un fondo tragico che poi è sfociato, come sappiamo, nel suicidio. Per Camerini è stata la mia prima esperienza di cinema ed è stata per me la scoperta del mondo del cinema. Camerini era un personaggio delizioso proprio, pieno di umanità, pieno di umorismo.

TULLIO KEZICH: Era molto duro, voleva quello che voleva…

TULLIO PINELLI: …sì, sì…

TULLIO KEZICH: …si imponeva, aveva…

TULLIO PINELLI: … no mica tanto… forse sul set… con noi, con me no… è stato sempre molto paterno, anzi molto… In quel momento viveva con Assia Noris, ai Parioli… Tutto da scoprire insomma per me…

TULLIO KEZICH: Ma il passaggio della guerra qua a Pitigliano come è avvenuto? Tu stavi qua?

TULLIO PINELLI: Qui a Pitigliano io ero proprio nell'estate del '43, per il 25 luglio, per l'8 settembre, quella giornata tragica, terribile… Han cominciato a passare di qua centinaia di sbandati, un po' in divisa e un po' così, coi vestiti borghesi che trovavano. Io mi son messo subito in rapporto coi partigiani che non erano tanti però c'erano e stavano su a Montauto o a Castelfranco, e facevo un po' da collegamento, staffetta, tra il tenente dei carabinieri che mi mandava a comunicare dei messaggi d'intesa coi partigiani. Allora in campagna non usciva nessuno perché i ponti erano saltati, i partigiani li avevano fatti saltare. E poi mia madre e mio padre dal Piemonte mi hanno mandato giù, che non

me l'aspettavo, un camioncino a carbonella. Abbiamo caricato tutta la famiglia, bambini, moglie, e tutto quanto, e in due giorni di viaggio siamo arrivati, neri come i carbonai, in Piemonte, e lì subito ho provato a mettermi in contatto con la Resistenza, io ero molto amico con Antonicelli, che faceva parte già del nostro gruppo prima. E poi di Tedeschi, il padre della modella, la Carla Bruni, che ho conosciuto bambina, e lui era, anche lui, nella Resistenza.

TULLIO KEZICH: Ricordi qualche episodio in particolare del periodo della Resistenza qui a Pitigliano?

TULLIO PINELLI: Sovente cascavano giù col paracadute i piloti degli aerei abbattuti. E due americani che son cascati dalle parti dei nostri poderi, li abbiamo nascosti in uno dei nostri poderi, andavo a trovarli. Mentre davamo da mangiare pecore e grano ai partigiani nutrivamo anche loro e, neanche a farlo apposta, uno di quei due era di Hollywood.

TULLIO PINELLI: Io a Pitigliano sono arrivato per la prima volta quando avevo dodici anni. Allora era un viaggio… un'avventura perché… c'era il treno, naturalmente, da Torino fino a Orbetello c'erano circa dodici ore, e poi da Orbetello, al mattino… al mattino successivo, si prendeva la corriera per Pitigliano, era un postale che si fermava a tutti i casali e quindi ci volevano altre sei ore.
Questa casa non esisteva, è stata poi costruita da mio padre e da mio zio nel '28. Io in quel periodo stavo a fare il servizio militare alla scuola di Pinerolo, scuola di cavalleria, e mi ricordo che mi mandavano le fotografie di questa casa che pezzo per pezzo saliva, le piante, queste stesse, che vi venivano piantate, erano, sicuramente, molto più piccole. E finalmente, dopo il servizio militare, ho cominciato a frequentare anch'io questa casa.

TULLIO KEZICH: Tullio, al tuo teatro, alla tua drammaturgia è sempre stata riconosciuta una grande tensione morale, una tensione spirituale, religiosa addirittura. Il più grande critico drammatico italiano, Silvio D'Amico, quando apparve la tua commedia, il tuo dramma *Lotta con l'angelo*, nel 1943, scrisse: "Il livello di quest'opera è indicibilmente superiore a quello cui una pratica, ahi quanto lunga!, ci ha ridotto e mortificato". D'altra parte io leggo invece il giudizio del Centro Cattolico Cinematografico sul film *L'adultera*, tratto dalla tua commedia *I padri etruschi*, dove si dice che: "Il film è portatore di una falsa concezione religiosa che potrebbe indurre ad equivoci ed è pertanto pernicioso e se ne esclude la visione a ogni tipo di pubblico". Come spieghi questa contraddizione?

TULLIO PINELLI: La condanna del Centro Cattolico io la condivido in quanto alla qualità del film: è stato un film mancato. Era il primo che sceneggiavo da solo, di cinema sapevo poco ed ero anche molto legato al testo del mio dramma, e quindi non ho saputo trasformarlo in un vero film.

TULLIO KEZICH: Non potremo saperlo mai perché il film è scomparso.

TULLIO PINELLI: È scomparso, non esiste più.

TULLIO KEZICH: Tu sembri quasi contento che il film sia scomparso!?

TULLIO PINELLI: Direi di sì, perché io son felice che non lo si veda.

TULLIO KEZICH: Non altrettanto sarà contenta Clara Calamai che per questo film vinse il Nastro d'argento per la miglior attrice…

TULLIO PINELLI: Sì, questo senz'altro. È lei che si è salvata con questo premio e difatti è stata bravissima.

TULLIO KEZICH: Tullio Pinelli, la leggenda vuole che tu e Federico Fellini vi siate incontrati la prima volta leggendo insieme un giornale appeso a un'edicola. È vero?

TULLIO PINELLI: Sì, è verissimo. Non è solo leggenda, è proprio andata così. Io, Federico, lo avevo già intravisto alla Lux Film, dove ci si trovava tutti insieme ed era un gran porto di mare: c'erano attori, attrici, registi, tutti si convergeva là. E io avevo già notato in queste anticamere questo ragazzo alto con una gran capigliatura. C'era qualcuno che diceva che aveva due teste, una sopra l'altra. E lì, a piazza Barberi-

ni, mi ero fermato a guardare un'edicola e dall'altra parte dello stesso giornale appeso c'era questo ragazzo che sapevo che si chiamava Fellini. Ci siamo salutati, abbiamo cominciato a chiacchierare e subito, così, ci siamo intesi. Si dice colpo di fulmine. Ecco, un colpo di fulmine artistico è stato quello, nel senso che subito abbiamo parlato lo stesso linguaggio. Non ricordo bene che cosa è successo dopo, siamo andati a passeggio insieme, poi sono andato a casa sua a via Lutezia, dove abitava con Giulietta e una zia di Giulietta, e lì abbiamo cominciato, così, a fantasticare insieme di un soggetto che era esattamente il contrario di quello che in quel momento era il cinema di moda, il neorealismo. Si trattava addirittura di un piccolo impiegato, molto modesto, molto umile, che a un certo punto si accorgeva che poteva volare, e usciva volando dalla finestra. Quindi sicuramente non era un film, un soggetto neorealistico che non ha avuto nessun seguito. E di lì ha cominciato la nostra collaborazione.

TULLIO KEZICH: Tu e Federico eravate una strana coppia in un certo senso, perché… intanto c'erano dodici anni di differenza perché lui aveva ventisette anni e tu ne avevi trentanove. Poi tu eri di Torino e lui veniva da Rimini. Tu eri stato un avvocato civilista prima di passare a diventare drammaturgo in pianta stabile, lui veniva dal varietà, da Fabrizi e dal "Marc'Aurelio". Tu avevi vinto il premio dell'Accademia d'Italia del 1943 per il drammaturgo emergente di quegli anni. Che cosa vi fece stare insieme partendo da posizioni così diverse?

TULLIO PINELLI: Io ho detto, scritto ed è stato ripetuto che c'era una diversità complementare. Cioè ci si completava e soprattutto c'erano molti punti di contatto, a parte le grandi differenze che tu hai detto e che erano molto pesanti anche, una grande affinità nel vedere la vita e nel divertimento della scoperta, nella ricerca, non si può dire del magico, ma del supernaturale: in quel periodo tutto questo ci ha unito.

TULLIO KEZICH: Abbiamo capito che questo film da voi scritto, dell'impiegato che volava, non lo volle nessuno, e allora scendiamo in terra e parliamo del primo film che avete fatto, scritto insieme, anche con altri, *Il Passatore* di Duilio Coletti. Come andò?

TULLIO PINELLI: Federico ha chiamato me a collaborare al film di Lattuada, *Senza pietà*, io ho chiamato lui a collaborare al film che facevo io con Coletti, *Il Passatore*. E così è cominciato. E subito abbiamo avuto occasione di… diciamo… di cementare i nostri rapporti, perché, come si faceva allora che non si concepiva di fare un film serio senza un'inchiesta preliminare, siamo partiti per Tombolo, per Livorno, dove c'era tutto questo gran… immenso campo di rifornimento dell'armata americana, dove c'era tutto, tutto quello che in Italia in quel momento non c'era, compresa la penicillina che qui da noi non si sapeva neanche cosa fosse. Quindi questo campo era assediato da bande di ladri che portavano via quel che potevano e lo vendevano al mercato nero. Nella foresta del Tombolo abbiamo avuto delle avventure abbastanza insolite, abbiamo dovuto attraversarla travestiti da carbonai perché era frequentata da disertori, briganti e le "segnorine". Ci hanno fatto vedere la tomba… la tomba, sì, dove era stata sepolta una di queste sciagurate ragazze che piovevano lì da tutte le parti d'Italia per essere a disposizione dei soldati americani bianchi e neri. Altra cosa a Napoli, siamo andati a Napoli a conoscere il re di Poggioreale: volevamo fare un film su quell'ambiente di cui questo camorrista vecchio stampo era considerato come un re, riceveva su una gran poltrona, disponeva di tutto e di tutti a Napoli. È stato gentilissimo. Abbiamo frequentato un ambiente di ladri, di scippatori… tutti molto gentili con noi, devo dire.

TULLIO KEZICH: Fra i primissimi film che avete scritto o contribuito a scrivere con Federico, trovo un titolo curioso che è *La fumeria d'oppio*, che era una ripresa del personaggio di Za-la-Mort di Emilio Ghigne, interpretato dal figlio di Emilio Ghione, Emilio Ghione jr., e diretto da Raffaello Matarazzo.

TULLIO PINELLI: Intanto bisogna pensare che l'Italia in quel periodo era un gran calderone in ebollizione dove tutto era possibile e poi c'era una fioritura del cinema che adesso non si

sogna neanche. C'erano venti, trenta produttori grandi e piccoli che cercavano affannosamente sceneggiatori, soggetti, sceneggiature. Quindi noi si lavorava un po' dappertutto. Avevamo anche tre, quattro, anche cinque lavori contemporaneamente. Anche perché sovente erano delle collaborazioni di quattro, cinque sceneggiatori. Si faceva qualche seduta per un film e poi dopo si passava a quell'altro. Insomma era un lavoro molto diverso da quello che abbiamo avuto poi successivamente. Con Matarazzo… ricordo bene che era un uomo molto gentile, un po' complessato, nel senso che sentiva arrivare le nuove generazioni, di cui noi allora facevamo parte. Facevamo lunghe sedute, in genere molto inconcludenti. Federico aveva proposto una cosa che allora sembrava mostruosa e fantascientifica, e che oggi purtroppo avviene abbastanza normalmente, aveva proposto che il cadavere di una di queste vittime della fumeria fosse buttato in una vasca da bagno e sciolto con dell'acido. Al che noi tutti abbiamo riso e abbiamo detto: "Non è possibile". Oggi sarebbe possibile!

TULLIO KEZICH: E qua c'è Venezia, caro Tullio… cosa ti rievoca? Forse un *Casanova*, addirittura?

TULLIO PINELLI: Sì, certo, perché io non ho fatto… non ho collaborato al film che poi Federico ha realizzato, però il primo soggetto su Casanova gliel'ho proposto io, perché stavo leggendo le *Memorie* che trovavo straordinarie e quando ci trovavamo con Federico, Flaiano per sceneggiare gli altri film, io gli raccontavo con entusiasmo…

TULLIO KEZICH: Parliamo della metà degli anni cinquanta…

TULLIO PINELLI: …esatto…

TULLIO KEZICH: …l'epoca della *Strada*, del *Bidone*…

TULLIO PINELLI: …sì, sì… quindi ho fatto il primo soggetto e poi una sceneggiatura per contratto con De Laurentiis.

TULLIO KEZICH: Questa vostra collaborazione, tua e di Federico come sceneggiatori, si riferisce, si può inquadrare in alcuni principali capitoli: c'è il capitolo Lattuada, c'è il capitolo Germi, c'è il capitolo Rossellini. Parliamone un momento. Per esempio, della vostra collaborazione con Lattuada per *Senza pietà*, per *Il mulino del Po*, cosa mi puoi raccontare?

TULLIO PINELLI: È stata la mia prima grossa collaborazione a un film importante.

TULLIO KEZICH: *Senza pietà*?

TULLIO PINELLI: *Senza pietà*. E poi abbiamo continuato con *Il mulino del Po*. E poi io da solo con Lattuada per *La steppa*, tratta dal racconto di Cechov, molto bello, che io credo che sia riuscito uno dei migliori film di Lattuada.

TULLIO KEZICH: E Rossellini?

TULLIO PINELLI: Rossellini era molto molto simile a Fellini. Rossellini era di una cordialità umana formidabile, bugiardo quanto poteva essere, proprio era il seduttore nato, seduttore per le donne, per i collaboratori, per i produttori. Lui diceva appunto che la cosa principale coi produttori era di stordirli con le parole e raccontare raccontare, e che poi facevano tutto quel che voleva lui. E aveva anche ragione.

TULLIO KEZICH: Senti, come siete arrivati a fare *Il miracolo* per Anna Magnani?

TULLIO PINELLI: Ci ha chiamati, Federico e io. Federico è stato soprattutto, come dire, l'inventore iniziale con Rossellini. Poi siamo andati…

TULLIO KEZICH: C'era quest'episodio che raccontava praticamente di una contadina, un po' scema, che veniva messa incinta da un viandante che lei scambiava per San Giuseppe…

TULLIO PINELLI: …ecco… poi il resto l'ho scritto io. Cioè, praticamente, siamo andati a Amalfi, m'han chiuso in una stanza d'albergo, e lì ho scritto la sceneggiatura.

TULLIO KEZICH: È molto vicino a quelle cose tue di teatro…

TULLIO PINELLI: Molto, certamente.

TULLIO KEZICH: Fa parte un po' di quel mondo suburbano, un po' magico…

TULLIO PINELLI: …un po' magico… misticismo anche popolare, eccetera… Quindi l'ho scritto, non dico con facilità, ma mi son sentito a casa mia, ecco.

TULLIO KEZICH: Ma in quel momento lì, ad Amalfi, i rapporti tra Anna Magnani e Roberto Rossellini com'erano? Erano già terremotati o…?

TULLIO PINELLI: Mah, io credo che terremotati lo sono stati sempre, perché tutti e due avevano un carattere… In quel momento erano più terremotati del solito perché c'era già all'orizzonte la Bergman e la Magnani l'aveva capito. Quindi succedevano scene abbastanza selvagge. Un mattino per esempio, la troupe che era schierata lì nella costa aspettando l'inizio del film e… Rossellini passava sovente con noi in macchina: "Non si fa niente". "Perché?". "La Magnani… Anna dorme…", e poi diceva: "Ha detto che lei prima di mezzogiorno non può fare l'arte".

TULLIO KEZICH: E come saltò fuori l'idea di far fare a Fellini la parte di questo pseudo San Giuseppe?

TULLIO PINELLI: Un'idea un po' burlesca di Rossellini. Fellini ha resistito quanto ha potuto, poi ha accettato… soprattutto ha accettato di farsi tingere di biondo perché se ce n'era uno nero di capelli era Federico. E lì Rossellini, siccome era tutto sul tono del divertimento, prima di portarlo a Amalfi a fargli dare l'ossigeno ai capelli, è andato da questo parrucchiere e gli ha detto: "Sai, guarda, io ho un segreto, ho un amico che è passato dall'altra parte della barricata e quindi adesso si vuol far tingere i capelli e così quando viene qui fate finta di niente". Quindi lo sapevano tutti, il parrucchiere, eccetera eccetera, e Federico, senza capir perché, è stato accolto così da un coro di risatine, di accenni, di occhiate.

TULLIO KEZICH: Mi pare che ci fu un clima molto lieto, all'inizio, anche quando andaste insieme a Parigi per *Europa '51*.

TULLIO PINELLI: Dopo…

TULLIO KEZICH: Sì, che vi ricevette Rossellini…

TULLIO PINELLI: Oh, moltissimo! Rossellini ci aspettava sul binario della stazione e saltellava come un ragazzino felice. Abbiamo girato tutta la notte per i locali notturni e al mattino eravamo tutti e tre sbronzi completamente.

TULLIO KEZICH: Federico non era mai stato a Parigi…

TULLIO PINELLI: Non credo…

TULLIO KEZICH: …era la prima volta…

TULLIO PINELLI: …sì, era la prima volta. E poi abbiamo lavorato lì in un clima sempre un po' folle perché lì non c'era più la Magnani, c'era Ingrid che, poverina, stentava a ambientarsi in questo clima così italiano. I produttori, uno entrava da una parte quell'altro usciva dall'altra, senza sapere uno dell'altro. C'era un padre domenicano che seguiva la lavorazione…

TULLIO KEZICH: Federico m'aveva raccontato che Rossellini aveva convocato delle grandi menti, dei filosofi, appunto il padre gesuita per discutere i contenuti del film, e lui si trovava molto a disagio…

TULLIO PINELLI: …molto a disagio…

TULLIO KEZICH: …in questo ambiente qui…

TULLIO PINELLI: Poi noi ce la cavavamo senza dare neanche molta retta a quello che dicevano i teologi… Poi Ingrid era tenerissima, proprio candida. Mi ricordo una volta, nel cuore di una discussione accaduta in cui non riuscivamo a trovare una soluzione, lei è arrivata tutta sorridente con una gabbietta: dentro c'era un pappagallino. Disse: "Ah, ho trovato il pappagallino, l'ho comprato sul lungo Senna questo pappagallino". Rossellini è diventato matto di rabbia. Era un clima molto divertente, molto folle, ecco.

TULLIO KEZICH: Mentre sceneggiavate insieme tu hai avuto mai la sensazione, il sentore, il sospetto che Fellini in fondo puntasse alla regia cinematografica?

TULLIO PINELLI: No, proprio mai. Anzi, anzi mi ricordo bene che quando Puccini… quando gli è stato offerto di sostituire Puccini…

TULLIO KEZICH: Gianni Puccini…

TULLIO PINELLI: …Gianni Puccini nel film *Persiane chiuse* lui ha rifiutato. Ha girato qualche scena per aiutare Rovere che non sapeva come cavarsela e poi il film l'ha preso Comencini. Quando poi gli è stata

offerta la regia dello *Sceicco bianco*, che doveva esser fatta da Antonioni, perché il soggetto originale era di Antonioni, che noi poi abbiamo trasformato, voleva rifiutare, non aveva voglia… aveva paura di cominciare a fare il regista, tanto che m'aveva detto: "Noi abbiamo sempre lavorato insieme come sceneggiatori, lavoriamo insieme anche se io faccio la regia, vieni con me, tu sei più pratico di me di attori, di recitazione perché hai lavorato in teatro e tu ti occupi degli attori e della recitazione e io faccio il regista".

TULLIO KEZICH: Ma tu mi stai dicendo che voi avreste scritto la sceneggiatura dello *Sceicco bianco* con l'idea che lo dirigesse Antonioni?

TULLIO PINELLI: Sì…

TULLIO KEZICH: Ecco questa è una cosa nuova…

TULLIO PINELLI: …certo, certamente.

TULLIO KEZICH: In realtà quindi Fellini sarebbe subentrato dopo il rifiuto di Antonioni…

TULLIO PINELLI: …sì, dopo il rifiuto di Antonioni. Noi abbiamo preso l'idea dell'ambiente dei fumetti e l'abbiamo svolta in un modo completamente diverso, tanto che poi Antonioni quando ha letto la sceneggiatura non ha voluto far la regia. E quindi era profondamente diverso. Cosa fosse questo primo soggetto di Antonioni, proprio confesso che non me lo ricordo. Devo dire che *Lo sceicco bianco* è andato male perché è stato lanciato… è stato buttato al macello. È uscito in piena estate in un cinema di second'ordine, è stato su, credo, tre o quattro giorni, poi è sparito. L'avevan visto proprio gli amatori. *I vitelloni*… c'è venuta l'idea ripensando alla vita di provincia di questi ragazzi. Vita di provincia che avevan fatto soprattutto Fellini nel suo paese e Flaiano nel suo.

TULLIO KEZICH: Senti, se si dovesse scegliere un film tra tutti quelli che tu hai fatto con Fellini per rappresentarti, per rappresentare il vostro rapporto pienamente, quale sceglieresti?

TULLIO PINELLI: Mah, non c'è dubbio, *La strada*.

TULLIO KEZICH: Ti ricordi il momento esatto, il momento dell'accensione, quando venne la prima idea per *La strada*?

TULLIO PINELLI: Ogni anno da Roma andavo in macchina a Torino per rivedere i posti, la famiglia, i genitori. Allora l'Autostrada del Sole non c'era, si passava nelle montagne, il Bracco, il Giovi. E su uno di questi passi montani ho visto, andando a Torino, ho visto Zampanò e Gelsomina, cioè un omone che tirava una carretta, non era una motoretta era una carretta, un tendone con dipinta una sirena, e dietro una donnina che spingeva. E questo m'ha richiamato a ricordo tutte le esperienze che avevo avuto nelle mie, diciamo, esplorazioni in Piemonte, i mercati, le fiere, queste persone che viaggiavano da un paese all'altro che io avvicinavo. Mi ricordo che avevo incontrato un vecchio che era senza casa e aveva cinque sei figli dispersi in diversi paesi del Piemonte e con una sacca a tracolla passava la vita camminando da un paese all'altro, e stava ospite una settimana da un figlio, una settimana da un altro. E poi le fiere, come dicevo, i mercati, e poi i delitti impuniti che avvenivano sulle strade. Gente che spariva così, che non si sapeva neanche di come fosse stata uccisa. E quindi questo m'ha sollevato… questa visione, diciamo, m'ha risollevato tutti questi ricordi e quando son tornato a Roma ho detto a Federico: "Ma guarda io credo che ho avuto una buona idea per un film". E lui m'ha detto: "Credo che l'ho avuta anch'io". Stranamente erano molto simili, perché anche lui pensava a questi vagabondi, strade, eccetera, però lui centrato soprattutto sui piccoli circhi che allora giravano da un paese all'altro, con tre persone, una scimmietta, un cagnolino ammaestrato. E abbiamo unito, diciamo, le due idee e abbiamo inventato… Lui era molto riluttante inizialmente ad accettare l'idea dell'omicidio del Matto. Cioè diceva: "Ma io queste cose drammatiche, così tragiche non le so fare". Non lo voleva fare. Ho detto: "Senti, Federico, a questo punto se non c'è questo, il film non ha più nessun senso, muore. Muore il film oltre che il Matto". E quindi ha accettato e poi lo ha girato benissimo. Così è nato *La strada*.

TULLIO KEZICH: Cosa ricordi del *Bidone* e di come preparaste questo film?

TULLIO PINELLI: Mi ricordo la conoscenza con questi bidonisti veri. Ce n'era uno che si chiamava il Lupo, il vecchio Lupo, e che era un po' il vecchio maestro di questi giovani bidonisti proprio. E poi eravamo stati colpiti da questo fatto di cronaca vero della truffa del tesoro sepolto fatta da un bidonista travestito da cardinale.

TULLIO KEZICH: Quella che si chiamò poi il bidone ecclesiastico.

TULLIO PINELLI: Ecclesiastico, proprio.

TULLIO KEZICH: *Le notti di Cabiria*, altro film importante della tua collaborazione con Federico Fellini. Come nacque?

TULLIO PINELLI: Cabiria… Cabiria, per esempio, è nata da un'esperienza molto profonda che abbiamo avuto conoscendo l'uomo del sacco, Tirabassi, che era quello strano personaggio che subito dopo la guerra girava a Roma di notte, con un sacco in spalla, per soccorrere questi sbandati, i barboni.

TULLIO KEZICH: Questo episodio di Tirabassi poi risulta tagliato dal film…

TULLIO PINELLI: Addirittura, sì…

TULLIO KEZICH: Dovettero tagliarlo perché Fellini diceva che era competitivo con l'assistenzialismo ufficiale. Quindi questo Tirabassi dava più fastidio delle prostitute, dava più fastidio dei ladri e degli omosessuali.

TULLIO PINELLI: Esatto, esatto. Non era molto ben visto dalle gerarchie ecclesiastiche.

TULLIO KEZICH: A proposito di cattolicesimo, di radice cattolica, come metti a confronto il tuo cattolicesimo di impronta giansenista e il cattolicesimo del tuo amico Federico Fellini?

TULLIO PINELLI: Fellini… Fellini non aveva nessuna religione particolare, era tutto e niente. Cioè aveva una fortissima, più di me ancora, tendenza a esplorare il mistero e quindi era capacissimo di conciliare cattolicesimo e buddismo. Mi aveva regalato il libro dei… il libro che si tirano le monetine…

TULLIO KEZICH: I-Ching…

TULLIO PINELLI: I-Ching, che io non ho mai neanche aperto, e che lui consultava credendoci e non credendoci, perché lui stesso diceva: "Quando mi va male, faccio finta di non aver capito e li tiro una seconda volta". Quindi era così, molto divertito, molto interessato, e credo veramente anche, nei momenti più intensi, sinceramente colpito dal cattolicesimo. Amico, amicissimo di sacerdoti, domenicani, gesuiti, di tutti i colori.

TULLIO KEZICH: Ma la tua formazione, diciamo, è una formazione religiosa?

TULLIO PINELLI: Certamente. Naturalmente dal cattolicesimo siamo nati tutti. Mia madre poi era di una religiosità molto libera però severa, direi quasi giansenista. Faceva parte del gruppo dei modernisti condannati dalla Chiesa, padre Semeria, Fogazzaro, Sabatier, e tutti questi che interpretavano molto liberamente il messaggio cristiano, cattolico. E così io ho proseguito questo, quindi la mia educazione è stata di un cattolicesimo piuttosto severo. E poi naturalmente, progredendo nella vita, conoscendo la vita, gli uomini, e anche le compagnie, Pavese, Monti, tutti questi laici, diciamo, interessati a questi problemi, ho visto le cose in un modo diverso, e cioè sempre con un'ansiosa ricerca del soprannaturale, di quello che non si conosce dell'ultraterreno, sempre però con riferimento al cattolicesimo, da cui appunto sono nato, ma con una grande libertà di giudizio e, spero, di comprensione.

TULLIO PINELLI: Qui avevo portato Pavese nella primavera del '47, sì, nel maggio, proprio quando lui scriveva i *Dialoghi con Leucò*. Qui aveva trovato proprio pensieri, ispirazioni, considerazioni che facevano parte di quello di cui si stava occupando in quel momento. Era rimasto molto impressionato, ne aveva parlato, ne parla anche nel suo diario come dell'ingresso all'Ade. Il ricordo tragico è dell'estate del '50. Ero qui con tutta la mia famiglia e ho ricevuto una lettera di Pavese, una delle… l'ultima, anzi, una lettera che ormai è nota perché è stata pubblicata, a me e a mia moglie, in cui praticamente si congedava, era un congedo. E ti dirò che invece di farmi

pena, m'aveva fatto anche una certa rabbia, perché Pavese, da quando lo conoscevo, sempre ogni tanto ritornava su questo argomento della morte, del suicidio, suicidio, suicidio. Ho messo la lettera così sul tavolo e mi son riservato… pensavo: "Adesso gli scrivo e gli dico che la smetta con questa storia, che la ripete continuamente, che non ci credevo più. Via". Pochi giorni dopo, avevamo chiamato in casa il barbiere del paese perché facesse i capelli ai bambini e anche a me. E stava appunto facendomi questo taglio di capelli quando è arrivata mia moglie col giornale che s'era veramente ucciso. Certo è stato terribile e mi sono anche rimproverato di non avergli scritto subito, però so che ormai non c'era niente da fare, perché tanti hanno cercato, gli ultimi giorni, di strapparlo a questa specie di abisso in cui era caduto, senza riuscirci. E lui veramente dopo questo lungo periodo in cui parlava e pensava al suicidio, e risulta anche dal suo diario, ha pensato quello che pensavano tutti, e cioè quando se ne parla tanto bisogna finire per farlo. E l'ha fatto.

TULLIO PINELLI: Qui a Cinecittà vedo intorno a me tutto quello che mi ha sempre divertito, come un luna park, ma che in realtà ho sempre fuggito. Per contro era proprio quello che affascinava e ispirava Fellini. In questo veramente eravamo l'opposto. Fellini qui si trovava a casa sua, era il posto che gli dava più suggestioni e più suggerimenti di idee e di creazioni. Sul set si sentiva libero, si sentiva libero di creare come voleva ed è per questo che sovente cambiava i testi delle nostre sceneggiature. Perché qui, proprio le luci, le costruzioni fasulle, la collaborazione di cento persone a cui lui dava gli ordini che voleva come un gran pilota, era quello che lo seduceva e accendeva la fantasia, e gli suggeriva scene, battute e situazioni che non erano previste nella sceneggiatura.

TULLIO KEZICH: *La dolce vita*, film epocale, film che sono tanti film insieme, e di fronte a questi episodi è sempre venuta la tentazione di attribuirne l'ispirazione all'uno o all'altro degli sceneggiatori, dei collaboratori di Federico. Però mi pare che, mentre qualcuno mi disse: "Mah, l'episodio del padre sembra un episodio di Pinelli, perché è un episodio che sembra scritto per il teatro, eccetera", mi pare che invece in questo episodio del padre tu non hai avuto una grande incidenza.

TULLIO PINELLI: Il padre viene proprio da un'esperienza di Fellini che ha avuto questa visita di suo padre, a cui era stranamente legato. I dialoghi li ho fatti io su questa storia della visita del padre. Un episodio che ricordo di avere suggerito è quello di Steiner…

TULLIO KEZICH: Steiner, l'intellettuale suicida…

TULLIO PINELLI: …suicida.

TULLIO KEZICH: Devo dire che, per questo personaggio, in qualche modo ti sei ricordato del tuo amico Cesare Pavese?

TULLIO PINELLI: Ma è indubbio perché io questo lo avevo in me. E poi avevo anche visto, anche lì, un episodio di cronaca, rarissimo allora frequentissimo oggi, di gente che sterminava se stessa e la famiglia. Mi pareva giusto, in questo panorama di dolce vita, inserire anche un episodio tragico di questo genere che rappresentava l'altro lato della dolce vita, ecco.

TULLIO KEZICH: Ecco, mi hai parlato di una differenza fra la tua concezione del personaggio e il modo in cui poi è andato sullo schermo.

TULLIO PINELLI: Ecco, esatto. Non tanto col personaggio quanto poi l'ambiente in cui viveva. L'ambiente in cui Federico l'ha fatto vivere in quella serata di ospiti, così, era esattamente il contrario di quel che avevo pensato io, perché erano talmente dei falliti tutti intorno a lui, personaggi proprio deprimenti, tristi, da spingere al suicidio, mentre invece niente avrebbe dovuto, nella vita che lui faceva e nell'ambiente che frequentava, niente doveva esserci che lo spingeva al suicidio.

TULLIO KEZICH: *8½* è considerato un film confessione di Fellini, ma in una prima fase era una confessione un po' mascherata, una confessione a metà perché Fellini, con il vostro aiuto di sceneggiatori, si rappresentava come uno scrittore in crisi.

TULLIO PINELLI: Mi sembra che sia sempre stato inteso, fin dal principio, quasi come una confessione di Fellini. Non ab-

biamo mai pensato che fosse un altro. Era lui, lui con la sua troupe, lui con la sua necessità di creare e poi di distruggere contemporaneamente, le sue incertezze, le sue crisi. Era lui.

TULLIO KEZICH: Ti ricordi qualche cosa in particolare del rapporto fra Marcello Mastroianni e Federico, proprio nel corso di questi due film importanti?

TULLIO PINELLI: So che c'era un'intesa molto molto stretta. In un certo periodo addirittura erano andati… vivevano insieme. Passavano proprio giornate insieme, proprio come amici, c'era una specie di osmosi fra di loro. Tanto che Mastroianni ha ricreato proprio il personaggio di Fellini, direi quasi fisicamente.

TULLIO KEZICH: Arriviamo a *Giulietta degli spiriti*, che è un momento anche difficile, un po' doloroso, contrastato della vostra collaborazione, il momento in cui Fellini, tra l'altro, interrompe la collaborazione con te, interrompe la collaborazione con Flaiano. Come ricordi questo episodio, che cosa determinò questa diaspora, diciamo, dei collaboratori di Fellini?

TULLIO PINELLI: Sai, sono fatti che maturano molto alla lunga e a un certo punto vengono a galla. Flaiano aveva sempre avuto questo atteggiamento di un autore che si sapeva di grosso valore e, diciamo pure, sottovalutato come sceneggiatore. Perché il lavoro stesso di sceneggiatura è così, bisogna accettarlo com'è, è così. Un po' perché Fellini era molto accentratore. Però il vantaggio di collaborare con un genio, diciamo pure è un genio Federico, compensava di tante cose, di tante rinunce, di tante… anche delusioni certe volte. Un po' per volta questo per Ennio è stato un pensiero che ha portato alla rottura definitiva e anche in certi casi clamorosa perché si sono scambiati lettere molto dure. Questo non è avvenuto con me così clamorosamente, è avvenuto pacificamente direi, forse per la mia natura.

TULLIO KEZICH: Parliamo di Pietro Germi.

TULLIO PINELLI: Germi, quando ho finito di lavorare con Fellini, ché tutti l'hanno saputo che non lavoravo più con lui, è venuto da me e ha detto: "Senti Tullio, adesso che non lavori più con Fellini", un po' aggressivo anche, "puoi lavorare con me?". Ho detto: "Sì, volentieri, non t'arrabbiare, lavoriamo pure insieme, mi fa molto piacere". E abbiamo cominciato di nuovo. Dopo *Il cammino della speranza* non avevo più lavorato con lui. Poi Germi, poveretto, aveva avuto lui l'idea del film *Amici miei*, però lui lo intendeva in un senso deamicisiano, lui era proprio deamicisiano sparato. E lui così intendeva il film, una storia di un'amicizia di ferro tra amici con esclusione delle donne. Mentre si lavorava lui si è ammalato, si è rivelata questa grave malattia che aveva dentro di sé, e a un certo punto, mi ricordo, eravamo lì con Benvenuti e De Bernardi, lui stava zitto, seguiva male, poi si è alzato: "Scusatemi, mi sento male, devo andare a casa". E non lo abbiamo più visto che all'ospedale. L'eredità l'ha presa Monicelli. Noi già con Benedetti e De Bernardi avevamo spinto nel senso molto più ironico, molto più scanzonato, non questa amicizia sentimentale, deamicisiana, ma una cosa così… mezzi mascalzoni, insomma. Monicelli, figurarsi!, antisentimentale per definizione, ha premuto l'acceleratore in questa direzione ed è venuto fuori il film, il primo *Amici miei*.

TULLIO KEZICH: Nel 1985, quindi quasi vent'anni dopo *Giulietta degli spiriti*, vi ritrovate per *Ginger e Fred*. Come accadde?

TULLIO PINELLI: Accadde che un mattino ho sentito suonare il campanello, era Federico che arrivava a casa mia e che mi ha chiesto di leggere quella sceneggiatura che aveva fatto con Tonino Guerra per *Ginger e Fred*. Proprio come se ci fossimo visti la sera prima o come se avessimo smesso di collaborare appunto il giorno prima. Su questo *Ginger e Fred* ci siamo ritrovati proprio come allora, senza nessuna interruzione né d'intesa né di amicizia. Per me non è stato difficile perché c'era tutto, cioè l'ironia della televisione, c'era, come dire, la satira della televisione. Mancava completamente la storia dei due personaggi. Ci siamo veramente divertiti a ricreare questi personaggi, il personaggio di Marcello, il personaggio di Giulietta, Ginger e Fred, i

loro precedenti, come si erano conosciuti, come si erano lasciati, come si ritrovavano. E questa è stata una grossa intesa che purtroppo non si è ricreata più quando ci siamo ritrovati a lavorare insieme per *La voce della luna*. Appena ci siamo messi a lavorare ho capito che si andava su due strade diverse, che lui la intendeva in un modo e io la intendevo nell'altro, e soprattutto che lui aveva cambiato il modo di lavorare. A un certo punto me l'ha detto: "Senti, io non so più lavorare come facevamo, trattamento, sceneggiatura: a me basta uno schema e poi improvviso girando". E difatti, dopo che abbiamo scritto, discutendo molto, un piccolo trattamento, un breve trattamento, che io credevo fosse l'inizio per poi passare a un grosso trattamento e a una grossa sceneggiatura, ha preso questi foglietti, li ha fatti battere come sceneggiatura e su questo è partito, improvvisando molto sul set, e che, devo dire, si sente. Ci sono delle ripetizioni di cose che avevamo già fatto, lo spogliarello della Saraghina, la casa della nonna, il letto della nonna, il fuoco del camino, il matrimonio rustico. Tutte cose che a me son sembrate stanche, alternate a scene di una grandissima bellezza. Per esempio tutto il dialogo e la scena sui tetti o quella delle lavatrici o quella della gru che porta a terra il protagonista e uno di questi operai. Sono scene bellissime. Nel complesso a me il film non è piaciuto. So che è piaciuto come un grande sogno. Mi diceva qualcuno: "Io l'ho seguito come un sogno". Può anche darsi, il cinema ha delle magie affascinanti che sono molto misteriose.

TULLIO KEZICH: Io ti vorrei chiedere una cosa, dall'alto dei tuoi giovanissimi incredibili quasi novant'anni: ma come si vede la vita stando lassù? Che consigli si possono dare? Che racconti si possono fare?

TULLIO PINELLI: Racconti, tanti. Cosa vuoi dire? Praticamente, guardandosi indietro, sembra che la vita sia un seguito di avvenimenti belli o meno belli, tristi, tragici, gioiosi, senza un significato. Ma penso che il bello sia proprio questo, cioè questo mistero, il mistero della vita. Se non ci fosse questa incertezza sul significato di quello che si sta vivendo, praticamente non ci sarebbe mistero e tutto sarebbe appiattito. Il mistero è quello di cui nessuno può far senza, l'uomo ha bisogno di mistero. Mi diverto a vedere il teatro del mondo, a vedere i personaggi. E un giorno possa essere un santo, un altro giorno una puttana, un altro giorno un eroe, un pazzo, ma tutta gente che vive per un mito, vive per un sogno.

The Theatre of the World
by **Tullio Kezich, Tullio Pinelli**

Unabridged transcritption from The theatre of the world: a meeting with Tullio Pinelli, *directed by Franco Giraldi (Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale, 1998).*

TULLIO PINELLI: Through cinema I discovered a world that I didn't know. I really enjoyed myself. I discovered something…the inspiration and my way of expressing myself…it's the same way of looking at things and characters that I had in my theatre, but with a broader range of possibilities that in theatre are more limited.

TULLIO KEZICH: *The two cities*: borrowing a title from Dickens, your friend Mario Soldati has written a novel that talks about Turin and Rome, that is of the move of a character who works in cinema from Turin to Rome. This title, *The two cities*, could also be applied, it seems to me, also to your life, your experience

TULLIO PINELLI: I was born in Turin, but I spent the first six years of my life in Lesa, because my father was the magistrate there. I started living in Turin after I was six. When I got to high school I was extremely lucky: I had Augusto Monti as my Italian and Latin teacher, class mates like Pavese, who had his desk in a row next to mine. He was a very unsociable and very solitary and also rather harsh in rejecting our attempts to approach him, because we admired him a great deal as he was very mature, with a good cultural background and very well read. And then Monti's school where through reading classic texts we learnt a way of life, that is to become citizens aware of our duties and also of our rights. It was in this context of friends and teachers that I clarified my ideas about antifascism. We continued from there with this community of literary and political interests together, that in the group of Ginzburg, Monti and Mila took on a very precise and demanding aspect, because they set up this secret society called Justice and Freedom, in which Bobbio and I were also invited to join. We both declined, I think for the same reasons, me for the utmost distrust of a secret organisation that in the inquisitorial organisation of Fascism didn't have any possibility of acting, other than distributing dangerous leaflets, which is what in fact happened, and risking six, seven or eight years in jail. Mila was sentenced for eight years for carrying antifascist leaflets from Switzerland to Italy, that's all. Our group was then decimated by these arrests and by these deportation, in that even Pavese, who was totally innocent, was interned.

TULLIO KEZICH: Professor Monti was arrested too.

TULLIO PINELLI: Monti was arrested, he spent eight years in jail too. So it was no joke.

TULLIO KEZICH: In your life there has been a false vocation and then a true vocation, that we'll see later. Firstly the false calling of being a jurist, lawyer.

TULLIO PINELLI: I graduated in law with a political degree, I would say, because it was the contrast, at the time rather heterodox, between the Soviet constitution and the constitution of the government of the Italian Fascist state. But in the meantime, this was the dark secret, I was always instinctually interested in the theatre, writing and writing dialogues. I already wrote for the puppet theatre. We had a very beautiful puppet theatre, my brother and I, that we had built. I was the playwright of the puppet theatre.

[BREAK]

TULLIO KEZICH: Pitigliano: I have noticed that for you this is not simply a place for your holidays, it's a place that is part of your history, of the history of your family. But what has it given you, in your work, over the years, this village?

TULLIO PINELLI: Well… you see, I grew up in a completely different culture, the culture of the north, of Piedmont. There the historical events that sparked our imagination were Charlemagne, the Romanesque and the Baroque churches, the Renaissance… When I arrived here I discovered a completely different culture, much more ancient, that I identified with immediately because this fascinating landscapes of large tufa cut vertically, at times, by Etruscans, the farmers that talked fluently of king Tarquinius, the Vulci, these enormous expanses of still desert countryside and in which you could feel an extremely ancient world preserved in a truly impressive way. I made all this mine and I still feel this always. I have tried to include this is my theatre work, or rather *I padri etruschi* that were the ones that opened the road to cinema, and here I really feel at home.

TULLIO KEZICH: A person that seems to me to have been fundamental in the development of your dramaturgy, was Giorgio Venturini, director of the GUF (Fascist University Groups) national theatre, that in actual fact weren't really all that Fascist …

TULLIO PINELLI: No, they weren't at all, in actual fact. What happened was that Silvio D'Amico read *La pulce d'oro*, by chance. He recommended it, presented it to Venturini, he sad "I like it a lot, look…". Venturini loved it and staged it. After which – it was my first play that was properly staged – he discovered that I had another script sitting in the draw, which was *I Porta*, that I had written earlier. And so he immediately put on *I Porta*. Since then, almost every year, he practically put on one of my plays.

TULLIO KEZICH: It seems to me that the whole theatre gathered around this hard work of yours, leaving the theatre of Tieri, Cantini, Ghepardi and, in actual fact, the curious thing was that an opposition theatre grew within these pseudo-Fascist organisations.

TULLIO PINELLI: After the performance you had to go out and thank everyone, in black shirts, or with a badge. I wasn't a member of the party…

TULLIO KEZICH: Oh, you weren't a member of the pary?

TULLIO PINELLI: No, no, I was never a member. And so I told Venturini, to his great surprise and dismay: "Look I can't wear the Fascist pin because I am not in the party". He said: "You're not in the party? What are we going to do… there are Fascist party officials…At least put a badge on" and he found, I don't know how, from someone there, a badge of the First World War combatants. And so I went out on stage with the badge of … At least I had that!

TULLIO KEZICH: Listen, these shows of yours revealed the new great modern actors. Randone, who is the great protagonist of *Lotta con l'angelo*. What do you remember of these actors Randone or Santuccio?

TULLIO PINELLI: I used to arrive in Florence for the opening night so I knew the actors but I didn't socialise with them. Then, after one or two days, I left. This is the way that I met Randone and Santuccio. And even when they were rehearsing, they used to rehearse in Rome whilst I was in Turin. I met Tofano on stage when I put on *Lo stilita*.

TULLIO KEZICH: Randone, who was a very difficult person, how did he take this impassable dialogue of yours, these also unpleasant characters? Did he protest? Did he complain?

TULLIO PINELLI: He took part in these performances really believing in them, impersonating each time a different character like a great actor…Of course his character wasn't very easy. I remember, in fact, this suspicious and uneasy attitude, always … In a word, Sicilian, let's say.

TULLIO KEZICH: In 1941, Valentino Brosio, great organiser of cinema and producer, called you to Rome to sign, I think, a scriptwriter's contract with Lux Film.

TULLIO PINELLI: When Lux Film called me to Rome to sign a contract after the success of *Padri etruschi*, I found myself sitting in front of Valentino Brosio who happened to be the cousin of my lawyer, the lawyer that I had worked for. And therefore I always a very good relationship with both of them, because…

TULLIO KEZICH: Is that when you finally gave up the pandects?

TULLIO PINELLI: No, the bombs did that, because Turin was bombed heavily, I got to call-ups. So, the office was bombed, the clients were dispersed, perhaps not killed, but nevertheless dispersed, I didn't have an office or clients, so war made me give up.

TULLIO KEZICH: Listen, was the contract that Lux offered good, economically?

TULLIO PINELLI: For me it was something unhoped-for. At the time I was paying 3,500 lira a year for the flat I lived in with my wife and children, the Lux contract was for three scripts a year for 80,000 lira a year. 80,000 lira a year were unbelievable.

TULLIO KEZICH: I think that you wrote the first scripts for cinema with the Lux contract, that is *La figlia del capitano* for Mario Camerini and *Le miserie del signor Travet* for Mario Soldati, during the war and they were made only afterwards.

TULLIO PINELLI: Yes, these two… I didn't work with Soldati, because in that period he wasn't in Rome, he didn't work with me. For *Le miserie del signor Travet* I worked with Aldo De Benedetti, who was very good, very intelligent and I think very undervalued, known more as a comedy writer than as a real writer. But he had a tragic background that cam out, as we know, in his suicide. With Camerini I had my first experience of cinema and it was my discovery of the world of cinema. Camerini was very charming, full of humanity and humour.

TULLIO KEZICH: He was very tough, he knew what he wanted…

TULLIO PINELLI: …yes, yes

TULLIO KEZICH: …he imposed himself, he…

TULLIO PINELLI: … no not really… maybe on set… with us, with me no… he was always very paternal, actually very … At that time he lived with Assia Noris, at the Parioli… It was all new for me …

[BREAK]

TULLIO KEZICH: But what was the war like here in Pitigliano? You were here?

TULLIO PINELLI: I was here in Pitigliano in the summer of 1943, for the 25th July, for the 8th September that tragic, terrible day… Hundreds of drifters started coming through here, some in uniform and some with civilian clothes that they found. I immediately reported to the partisans, which weren't' many, but they existed and they were up on Montauto or Castelfranco, and I acted as a link, a courier, between the Carabinieri lieutenant who sent me with messages for the partisans. At the time nobody was out in the countryside because the bridges had been blown up by the partisans. And then my mother and my father sent down from Piedmont, I didn't expect it, a coal-driven truck. We loaded all the family, wife, children and everything and in two days we arrived, black as coal merchants, in Piedmont where I immediately tried to get in contact with the Resistance. I was good friends with Antonicelli, who was already part of our group. And then of Tedeschi, the father of the model, Carla Bruni, whom I met as a child, who was also part of the Resistance.

TULLIO KEZICH: Do you remember any particular episode of the Resistance period here in Pitigliano?

TULLIO PINELLI: The pilots of the airplanes shot down often used to parachute down. And two Americans who came down near our land, we hid in one of our farms, and I used to go and see them. We used to feed the sheep, the partisans and the airmen and, as chance would have it, one of them was from Hollywood.

[BREAK]

TULLIO PINELLI: I arrived in Pitigliano for the first time when I was twelve. It was a journey then … an adventure because… there was the train, naturally. From Turin to Orbetello it took about twelve hours, and then from Orbetello, in the morning… the following morning, we took the bus for Pitigliano, which carried the mail and stopped at all the farms and took another six hours.
This house didn't exist, it was built later by my father and my uncle in 1928. In that period I was doing my military service at the Pinerolo school, the cavalry school, and I remember that they used to send me pictures of this house that, bit by bit, grew. The plants, these plants, that were planted and were certainly smaller. And finally, after military service, I started coming to this house too.
[BREAK]

TULLIO KEZICH: Tullio, your theatre and your dramaturgy have always been recognised as having great moral, spiritual, religious even, tension. The greatest Italian drama critic, Silvio D'Amico, when your play *Lotta con l'angelo* appeared in 1943, wrote: "The level of this work is indescribably higher than what we have been used to". On the other hand I read the opinion of the Catholic Cinema Centre about the film *L'adultera*, based on your play *I padri etruschi*, which

said: "The film contains a false religious notion that could lead to misinterpretations and is therefore pernicious and we exclude its viewing to any type of audience". How do you explain this contradiction?

TULLIO PINELLI: I agree with the condemnation of the Catholic Centre in terms of the quality of the film: it was a failed film. It was the first that I adapted by myself, I knew little of cinema and I was very attached to the text of my play, so I wasn't able to transform it into a real film.

TULLIO KEZICH: We will never know because the film disappeared.

TULLIO PINELLI: It disappeared, it doesn't exist anymore.

TULLIO KEZICH: You almost seem happy that the film disappeared!?

TULLIO PINELLI: I would agree, because I'm happy that it can't be seen.

TULLIO KEZICH: Clara Calamai wouldn't be so happy because with this film she won the Nastro d'argento award for best actress…

TULLIO PINELLI: Yes, of course. She saved herself with this award and in fact she was very good.

[BREAK]

TULLIO KEZICH: Tullio Pinelli, legend has it that you and Federico Fellini met for the first time when you were both reading the same newspaper that was hanging in the newsagents. Is it true?

TULLIO PINELLI: Yes, completely true. It's not just a legend, it really happened like that. I had already glimpsed Federico at Lux Film, where we all met and it was a great meeting point: there were actors, actresses, directors, we all met there. And I had noticed in the waiting rooms this tall lad with a thick head of hair. Someone used to say that he had two heads, one on top of the other. And I had stopped there, in Piazza Barberini, to look at the newsagents and on the other side of the newspaper that was hanging there, there was that lad that I knew was called Fellini. We said hello and we starter talking and straightaway we got on very well. They say lightning struck. It was an artistic bolt of lightening, in that we immediately talked in the same language. I don't remember what happened next exactly, we went for a walk together, then I went to his house in via Lutezia, where he lived with Giulietta and her aunt. There we started daydreaming about a story that was exactly the opposite of what was popular at the time, Neorealism. It was the story of a small clerk, very modest and humble that at a certain point realises that he could fly and he flew out of the window. It was obviously not a Neorealist story and it never came to anything. But that's how our collaboration started.

TULLIO KEZICH: You and Federico were a strange couple in some ways, because….to start with there was an age difference of twelve years, he was twenty seven and you were thirty nine. Then you were from Turin and he was from Rimini. You were a civil lawyer before becoming a full time playwright, he came from the variety theatre, from Fabrizi and the "Marc'Aurelio". You had won the Italian Academy award in 1943 for best up and coming playwright. What brought you together considering such different starting points?

TULLIO PINELLI: I have said and written and it has been repeated that there was a complementary difference. That is we completed each other and most importantly there were many shared aspects, apart from the great differences that you listed which were very heavy. There was a great affinity in our outlook on life and in enjoying discovering and searching out not the magical but rather the supernatural. In that period all of this brought us together.

TULLIO KEZICH: We saw that nobody wanted this film that you wrote, about the flying clerk, so let's come back down to earth and talk about the first film that you made, written together and with others, *Il Passatore* by Duilio Coletti. How did it go?

TULLIO PINELLI: Federico called me to collaborate on Lattuada's film, *Senza pietà*, and I called him to collaborate on the film that I was making with Coletti, *Il Passatore*. That's how it started. So we immediately had a chance to…let's say…cement our relationship, because, as was the practice at the time one never made a serious film without a

preliminary investigation, we set off for the Tombolo and Livorno, where there was this huge…immense supply camp for the American army. There was everything that was missing in Italy at the time, including penicillin which we didn't even know what it was. So this camp was besieged by bands of thieves that took what they could and sold it on the black market. In the forest of Tombolo we had some rather strange adventures, we had to cross it dressed as coal merchants because it was frequented by deserters, bandits and 'ladies'. They showed us the grave…yes, the grave, where one of these poor girls that landed there from all over Italy for the white and black American soldiers had been buried. Another time we went to Naples, to meet the king of Poggioreale: we wanted to make a film on the world of this Camorrist that was considered the king, he received people on a large armchair, he ordered everything and everyone in Naples. He was very kind. We frequented thieves and bag-snatchers…they were all very kind with us, I must say.

TULLIO KEZICH: Amongst the very first films that you wrote or contributed to with Federico I found a curious title, *La fumeria d'oppio*, which was a revival of Emilio Ghigne's character, Za-la-Mort, played by Emilio Ghione's son, Emilio Ghione jr., and directed by Raffaello Matarazzo.

TULLIO PINELLI: First of all you must realise that Italy in that period was a great melting pot where everything was possible and there was a blossoming of cinema that now you wouldn't even dream of. There were twenty, thirty large and small producers that were desperately searching for scriptwriters, stories and scripts. So we worked all over. We had three, four even five jobs at the same time. Also because they were collaborations with four or five scriptwriters. We would have a few meetings for a film and then we moved onto the next one. It was a very different way of working compared to now. With Matarazzo… I remember that he was a very kind man, slightly neurotic, in that he felt the arrival of the new generations, that we were a part of. We had long meetings, usually very inconclusive. Federico had suggested something that at the time seemed monstrous and science fiction, but that today unfortunately happens quite regularly, he had suggested that the body of one of these victims of the opium den was thrown in a bath tub and melted with acid. We all laughed at this and said: "It's impossible". Today it would be possible!

[BREAK]

TULLIO KEZICH: And here's Venice, dear Tullio… what does it bring back? Perhaps *Casanova*, even?

TULLIO PINELLI: Yes, of course, because I didn't…I didn't collaborate to the film that Federico then made, but I suggested the first story about Casanova to him, because I was reading the *Memoirs*, which I found extraordinary, and when we met with Federico and Flaiano to write the other films, I talked enthusiastically…

TULLIO KEZICH: We are talking about the middle of the fifties…

TULLIO PINELLI: …exactly…

TULLIO KEZICH: …the time of *Strada*, of *Bidone*…

TULLIO PINELLI: …yes, yes… so I wrote the first story and then a script under contract with De Laurentiis.

TULLIO KEZICH: This first collaboration of yours, you and Federico as scriptwriters, can be identified in certain main chapters: the Lattuada chapter, the Germi chapter, the Rossellini chapter. Let's talk about them. For example, what can you tell me of your collaboration with Lattuada for *Senza pietà*, for *Il mulino del Po*?

TULLIO PINELLI: It was my first considerable collaboration in an important film.

TULLIO KEZICH: *Senza pietà*?

TULLIO PINELLI: *Senza pietà*. And then we continued with *Il mulino del Po*. And then I worked alone with Lattuada for *La steppa*, based on Chekhov's story, very beautiful, which I think became one of Lattuada's best films.

TULLIO KEZICH: And Rossellini?

TULLIO PINELLI: Rossellini was very similar to Fellini. Rossellini was, on a human level, extremely warm, a liar when he had to be, he was the born seducer, he seduced women, collaborators and producers. He used to say that the main thing with producers was to daze them with words and talk, talk, talk, so that then they would do what he wanted. And he was right too.

TULLIO KEZICH: Listen, how did you come to make *Il miracolo* for Anna Magnani?

TULLIO PINELLI: He called us, Federico and I. Federico was first of all the initial inventor with Rossellini. Then we went…

TULLIO KEZICH: There was this episode about a slightly stupid peasant woman who becomes pregnant with this passer-by that she mistook for Saint Joseph…

TULLIO PINELLI: …yes… then I wrote the rest. That is, we practically went to Amalfi, they locked me in a hotel room and I wrote the script there.

TULLIO KEZICH: it's very similar to your theatre work…

TULLIO PINELLI: Very, of course.

TULLIO KEZICH: It was part of that slightly magical suburban world…

TULLIO PINELLI: …slightly magical, popular mysticism, etcetera… So it wasn't exactly easy to write, but I felt at home.

TULLIO KEZICH: But at that time in Amalfi what was the relationship between Anna Magnani and Roberto Rossellini like? Was it already in pieces or…?

TULLIO PINELLI: Well I think it was always in pieces, because they both had such a character … At that time they were more in pieces than usual because Bergman was already on the horizon and Magnani had understood this. So there were quite wild scenes. One morning for example, the crew was lined up on the coast waiting to start the film and … Rossellini would often pass with us in the car: "We're doing nothing today". "Why?". "Magnani… Anna is sleeping…", and then he said: "She said that she can't do art before lunchtime".

TULLIO KEZICH: And how did the idea of getting Fellini to play this pseudo Saint Joseph come about?

TULLIO PINELLI: It was Rossellini's rather burlesque idea. Fellini had resisted as much as he could, then he accepted … and most importantly he accepted to be dyed blonde, because if ever there was someone with dark hair, it was Federico. And seeing as it was all in fun Rossellini, before taking him to Amalfi to beach his hair, had gone to the hairdresser and said: "Look, I have this secret. I have a friend who has starter batting for the other side and now he wants to dye his hair. When he comes pretend not to notice". So everybody knew, the hairdresser, etcetera and Federico, without knowing why, was welcomed with a chorus of laughs, nods and glances.

TULLIO KEZICH: It seems to me that there was a very good atmosphere, at the beginning, also when you went to Paris togeter for *Europa '51*.

TULLIO PINELLI: Afterwards…

TULLIO KEZICH: Yes, when Rossellini met you…

TULLIO PINELLI: Oh, very much! Rossellini was waiting on the platform at the station and he jumped up and down like a happy child. We spent the night in night clubs and by morning we were all three os us completely drunk.

TULLIO KEZICH: Federico had never been to Paris…

TULLIO PINELLI: I don't think so…

TULLIO KEZICH: …it was the first time…

TULLIO PINELLI: …yes, it was the first time. And then we worked there in this increasingly insane atmosphere because Magnani wasn't there anymore, there was Ingrid who, poor thing, had a hard time adjusting to this very Italian atmosphere. The producers: one would come in through one door whilst the other was leaving from another, without knowing about each other. There was a Dominican father who followed the production…

TULLIO KEZICH: Federico told me that Rossellini had called these great minds, philosophers and the Jesuit father to discuss the contents of the film, and he felt very uncomfortable…

TULLIO PINELLI: …very uncomfortable…

TULLIO KEZICH: …in this environment…

TULLIO PINELLI: Then we got by without paying much attention to what the theologians were saying… Then Ingrid was very sweet, very innocent. I remember one time, in the middle of a discussion in which we couldn't find a solution, she arrived smiling with a parrot in a cage. She said: "Oh, I found the parrot. I bought it on the banks of the Seine this parrot". Rossellini became mad with rage. It was a very amusing atmosphere, very insane.

[BREAK]

TULLIO KEZICH: Whilst you wrote scripts together did you ever have the feeling, the sensation or the suspicion that Fellini was aiming to direct a film?

TULLIO PINELLI: No, never. Quite the opposite, I remember when Puccini… when he was asked to replace Puccini…

TULLIO KEZICH: Gianni Puccini…

TULLIO PINELLI: …Gianni Puccini in the film *Persiane chiuse*, he refused. He shot some scenes to help Rovere who didn't know what to do and then Comencini took over the film. When he was offered to direct *Sceicco bianco*, which was to be directed by Antonioni, because he had written the original story, which we had transformed, he wanted to say no, he didn't feel like it … he was scared of being a director, so much so that he told me: "We have always worked together as scriptwriters, we'll work together even if I'm going to direct, come with me, you're better with actors and acting than me, because you've worked in theatre so you deal with the actors and the acting and I will direct".

TULLIO KEZICH: Are you saying that you wrote the script of *Sceicco bianco* with the idea that Antonioni would shoot it?

TULLIO PINELLI: Yes…

TULLIO KEZICH: This is something new…

TULLIO PINELLI: …of course.

TULLIO KEZICH: In actual fact Fellini took over after Antonioni's refusal…

TULLIO PINELLI: …yes, after Antonioni's refusal. We took the idea of the world of comics and we took in a completely different direction, so much so that when Antonioni read the script he didn't want to direct it. So it was profoundly different. I really can't remember what Antonioni's first story was like. I must say that *Lo sceicco bianco* did badly because it was released … it was released badly. It came out in the middle of summer in a second rate cinema and stayed for three or four days, and then it disappeared. Only the amateurs had seen it. *I vitelloni*… the idea came to us when thinking about the provincial life of these boys. The provincial life that Fellini had experienced in his town and Flaiano in his.

TULLIO KEZICH: Listen, if you had to choose a film, from all those that you made with Fellini, to represent yourself, to

represent your relationship, which one would it be?

TULLIO PINELLI: Well, undoubtedly, *La strada*.

TULLIO KEZICH: Do you remember the exact moment, the spark, when you had the idea for *La strada*?

TULLIO PINELLI: Every year I used to go from Rome to Turin by car to see the old places, family and parents. There was no motorway then, you had to go through the mountains, the Bracco, the Giovi. And on one of these mountain passes, on my way to Turin, I saw Zampanò and Gelsomina, that is a big man who pulled a cart, it wasn't a scooter it was a cart, a tent with a siren painted on it, and at the back a little woman who was pushing. This reminded me of all those experiences that I had had in my explorations of Piedmont, the markets, the fairs and these people that travelled from village to village, that I used to approach. I remember that I met an old man without a home and with five children dispersed in different villages in Piedmont, who with a bag on his shoulder spent his life walking from village to village, staying one week with one son and the other with another one. And then the fairs, as I was saying, the markets, the unpunished murders that happened on the road. People disappeared like that, you didn't even know what they died of. And this triggered….this vision, let's say, it brought back all these memories and when I went back to Rome I said to Federico: "I think I've got a good idea for a film". And he said: "I think I've had it too". Strangely enough they were very similar, because he thought about vagrants, roads, etcetera a lot too, but he was focused on small circuses that at the time used to travel through villages, with three people, a monkey and a trained dog. And we joined the two ideas together and we invented…He was very reluctant at first, to accept the murder of the Madman. He said: "But I don't know how to do these dramatic and tragic things". He didn't want to do it. I said: "Listen, Federico, if we don't have this the film doesn't have any sense, it dies. The film dies as well as the Madman". And so he accepted and then he shot it very well. That's how *La strada* was born.

TULLIO KEZICH: What do you remember of *Bidone* and of how you prepared this film?

TULLIO PINELLI: I remember meeting these real con men. There was one called Wolf, the old Wolf, and he was like the old teacher of these young con men. And then we were struck by an item of news about a con of a buried treasure by a con man dressed like a cardinal.

TULLIO KEZICH: What was subsequently called the ecclesiastical con.

TULLIO PINELLI: Ecclesiastical, right.

TULLIO KEZICH: *Le notti di Cabiria*, another important film in your collaboration with Federico Fellini. How did it come about?

TULLIO PINELLI: Cabiria… Cabiria, for example, was born from a profound experience that we had in meeting the man with the bag, Tirabassi, who was that strange character who, immediately after the war, went around Rome at night, with a bag on his shoulder, to help drifters and tramps.

TULLIO KEZICH: This episode with Tirabassi was then cut from the film…

TULLIO PINELLI: Absolutely, yes…

TULLIO KEZICH: They had to cut it because Fellini said that it competed with the official welfarism. Therefore this Torabassi was more of a nuisance than prostitutes, thieves and homosexuals.

TULLIO PINELLI: Exactly, exactly. He wasn't very popular with the ecclesiastical hierarchies.

TULLIO KEZICH: On the subject of Catholicism, of Catholic roots, how to you compare your Jansenist Catholicism and the Catholicism of your friend Federico Fellini?

TULLIO PINELLI: Fellini… Fellini didn't have any particular religion, it was everything and nothing. That is he had an extremely strong, more than me even, tendency to explore the mystery and therefore he was quite capable of reconciling Catholicism and Buddhism. He gave me the book of… the book that you throw the coins…

TULLIO KEZICH: I-Ching…

TULLIO PINELLI: I-Ching, that I have never even opened, and that he consulted, believing and not believing in it, because he used to say: "When they come out bad, I pretend not to have understood and I throw them a second time". So he was like that, very amused, very interested and I believe truly also, in the most intense moments, sincerely affected by Catholicism. He was a friend, very good friend of priests, Dominicans, Jesuits, of all colours.

TULLIO KEZICH: But your background, let's say, is a religious background?

TULLIO PINELLI: Of course. Naturally we are all born from Catholicism. My mother had a very open, but very strict almost Jansenist, religiousness. She was part of the group of modernists condemned by the church, father Semeria, Fogazzaro, Sabatier, and all those that interpreted the Christian and Catholic message very liberally. And so I followed this, therefore my education was of a rather strict Catholicism. And then naturally, as life goes on, learning about life, people, friendships, Pavese, Monti, all these laymen concerned with these issues, I saw things differently, and that is always with an anxious search for the supernatural, of the unknown of the afterlife, but always in reference to Catholicism, from which in fact I was born, but with a great freedom of judgement and, I hope, understanding.

[BREAK]

TULLIO PINELLI: I had taken Pavese here in the spring of 1947, yes in May, when he was writing *Dialoghi con Leucò*. Here he found thoughts, inspiration and considerations that were part of what he was dealing with at the time. It struck him a great deal, he had talked about it, he talks about in his diary, like the entrance to Hades. The tragic memory is of the summer of 1950. I was there with all my family and I received a letter from Pavese, one of the…the last one actually, a letter that has become famous because it has been published, to my wife and I, in which he practically said goodbye, it was a farewell. And I tell you that rather than feeling pity, it made me rather angry, because Pavese had often, since I knew him, gone back to the subject of death, of suicide, suicide, suicide. I put the letter down on the table and thought: "Now I'll write to him and tell him that he must stop with this story, that he goes on about it continuously, that I didn't believe him anymore. That's enough". A few days later we had called the barber from the village to cut the children's hair and my hair. He was cutting my hair when my wife arrived with the newspaper and the news that he had really killed himself. Of course it was terrible and I also blamed myself for not having written straightaway, but I know that it was too late, lots of people had tried unsuccessfully, in those final days, to tear him away from that sort of abyss in which he had fallen. And he, after this long period in which he talked and thought about suicide, and his diary revealed this too, he must have thought what everybody else thought, that when you talk about something so much you must do it. And he did it.

[BREAK (Cinecittà)]

TULLIO PINELLI: Here I see all around me everything that has always amused me, like a fair ground, but that in actual fact I have always run away from. On the other hand it was exactly what fascinated and inspired Fellini. In this we really were the opposite of each other. Fellini here found his home, it was the place that gave him the most suggestions and inspired ideas and creations. He felt free on set, he felt free to create what he liked and that is why he often changed our scripts. Because here, the lights, the fake constructions, the collaboration of a hundred people that he ordered as he liked, like a great pilot, was what seduced and sparked his imagination, made him come up with scenes, lines and situations that weren't in the script.

TULLIO KEZICH: *La dolce vita*, epoch making film, film that contains many other films together because there are many episodes and in seeing these episodes one is always tempted to attribute their inspiration to one or the other of Fellini's scriptwriters and collaborators. But I think that, whilst someone told me: "The episode with the father seems like Pinelli's work, because it looks written for the theatre, etcetera", but in actual fact I don't think you had much to do with this episode of the father.

TULLIO PINELLI: The father came from an experience that Fellini had when his father, whom he was strangely tied to, paid him a visit. I wrote the dialogues on the story of the father's visit. An episode that I remember suggesting was the Steiner one …

TULLIO KEZICH: Steiner, the intellectual who commits suicide…

TULLIO PINELLI: …suicide.

TULLIO KEZICH: I must say that for this character, in some way, you remembered your friend Cesare Pavese?

TULLIO PINELLI: Undoubtedly because I carried this in me. And then I had also seen, there too, a piece of news, very rare at the time but very common today, about people that killed themselves and their whole family. It seemed right to me that in this context of the dolce vita, we should include a tragic episode of this sort that represented the other side of the dolce vita.

TULLIO KEZICH: There, you talked to me about a difference in the way you thought of the character and the way that it finally ended up on the screen.

TULLIO PINELLI: Exactly. Not so much with the character as much as the environment in which he lived. The environment that Federico put him in that evening with his guests was exactly the opposite to the way I thought of it. He was surrounded by such losers, very depressing and sad characters that they would drive him to suicide, whilst nothing should have, in the life that he lead and in the environment that he moved in, there had to be nothing that could drive him to suicide.

TULLIO KEZICH: *8½* is considered as Fellini's confessional film, but at an earlier stage it was a rather masked confession, a half confession because Fellini, with your help as scriptwriters, portrayed himself as a writer in crisis.

TULLIO PINELLI: I think that it was always intended, since the beginning, almost as Fellini's confession. We never thought it was anything else. It was him, him with his crew, him with his need to create and then destroy at the same time his doubts, his crisis. It was him.

TULLIO KEZICH: Do you remember anything in particular about the relationship between Marcello Mastroianni and Federico, during these two important films?

TULLIO PINELLI: I know that there was an extremely close understanding. At a certain point they had even gone…they lived together. They spent days together, just like friends, there was a sort of osmosis between them. So much so that Mastroianni recreated Fellini's character, almost physically.

TULLIO KEZICH: And we get to *Juliet of the spirits*, which was also a difficult moment, rather painful and disputed of your collaboration, the moment in which Fellini, amongst other things, interrupted the collaboration with you and with Flaiano. How do you remember this episode, what determined this diaspora, let's say, of Fellini's assistants?

TULLIO PINELLI: You know, these are things that mature over a long period of time and at a certain point they surface. Flaiano had always had this attitude of being a writer of great importance and, let's say it, was under appreciated as a scriptwriter. But it is the actual work of scriptwriting that is like that, you must accept it for what it is. And also because Fellini was very monopolising. But the advantage of collaborating with a genius, we can say that Federico was a genius, made up for many things, many sacrifices, many… disappointments too, at times. Bit by bit this thought for Ennio led to the definitive and, in some cases, sensational break, because they exchanged very harsh letters. This didn't happen so sensationally with me, it happened rather pacifically I would say, perhaps because of my nature.

TULLIO KEZICH: Let's talk about Pietro Germi.

TULLIO PINELLI: Germi, when I finished working with Fellini, when everybody found out that I wasn't working with him anymore, came to me and said: "Listen Tullio, now that you're not working with Fellini anymore", slightly aggressively too, "can you work with me?". I said: "Yes, I'll be glad to, don't get angry, let's work together, I'd like to very much". And we started again. After *Il cammino della speranza*, I hadn't worked with him anymore. Then Germi, poor man, he had had the idea for the film *Amici miei*, but he saw it in a very De Amicis and sentimental style, he was utterly sentimental. And he saw the film like this, a story of a cast-iron friendship between friends with the exclusion of women. Whilst we were working he fell ill, which turned out to be a serious illness that he was carrying,

and at a certain point, I remember, we were there with Benvenuti and De Bernardi, and he was silent, couldn't really follow, then he stood up: "I'm sorry, I don't feel well I must go home". And we didn't see him again until the hospital. Monicelli inherited everything. We, along with Benedetti and De Bernardi, had already pushed for a more ironical and carefree tone, not this sentimental friendship, but more scoundrel-like. Monicelli, just imagine! He was completely anti-sentimental, he really went for this direction and the film became the first *Amici miei* film that came out.

[BREAK]

TULLIO KEZICH: In 1985, therefore almost twenty years after *Juliet of the spirits*, you met again for *Ginger and Fred*. How did it come about?

TULLIO PINELLI: It came about that one morning I heard the doorbell ringing. It was Federico who had come to my house to ask me to read this script that he had written with Tonino Guerra for *Ginger and Fred*. Just as if we had seen each other the night before or we had finished working together the day before. On this *Ginger and Fred* we found each other just as we had done before, without any break in our understanding or friendship. For me it wasn't difficult because there was everything, the irony of television, that is, the satire about television. What was missing was the story of the two characters. We really had fun recreating these characters, the character of Marcello and the character of Giulietta, Ginger and Fred, their past, how they met, how they had gone their separate ways, how they found each other again. And this was a huge understanding that unfortunately we didn't manage to recreate anymore when we started working together on *La voce della luna*. As soon as we started working I understood that we were on two different roads, that he saw it in one way and I in another and, most importantly, he had changed his way of working. At a certain point he told me: "Listen, I don't know how to work like we used to anymore, treatment, script: I just need an outline and then I improvise as I'm shooting". And in fact, after we had written, with great discussions, a small treatment, a short treatment, that I thought was a beginning to then move to a larger treatment and then onto a large script, he took those sheets, had them typed up as a script and started with this, straight to the set, improvising a great deal on the set and I must say, that this can be seen. There are some repetitions of things that we had already done, like Saraghina's striptease, the grandmother's house, the grandmother's bed, the fire in the fireplace and the rustic wedding. All things that seemed tired to me, alternated with scenes of great beauty. For example the whole dialogue and the scene on the roofs or the one of the washing machines or the one of the crane that takes the hero and one of the workers to the ground. They are extremely beautiful scenes. As a whole I didn't like the film. I know that people liked it like a great dream. Someone told me: "I followed it like a dream". It may be true, cinema has some intriguing magic that is very mysterious.

TULLIO KEZICH: I would like to ask you something, from the top of your youthful and incredible almost ninety years of age: how does life look from up there? What advice can you give? What stories can you tell us?

TULLIO PINELLI: Stories, plenty. What do you mean? Basically looking back it seems that life is a series of nice and not so nice, sad, tragic and joyful events without meaning. But I think that's the beautiful thing, this mystery, the mystery of life. If there wasn't this uncertainty about the meaning of what one lives through, there would be no mystery and everything would be flattened. The mystery is what nobody can do without, man needs mystery. I enjoy seeing the theatre of the world, the characters. One day it might be a saint, another a whore, another a hero, a madman, but all people that live for a myth and a dream.

I padri etruschi, con Laura Carli, Nino e Luigi Pavese, al Teatro Quirino di Roma nel 1941

PINELLI SECONDO D'AMICO

SILVIO D'AMICO

"I Porta" di Tullio Pinelli
(Teatro Sperimentale dei G.U.F. in via Laura. Compagnia dello Sperimentale con Edi Picello, Raffaello Niccoli, Augusta Marcacci)

Firenze, 15 notte.
Sabato sera il Teatro Sperimentale dei G.D.F. ha inaugurato il suo terz'anno di vita, alla presenza d'un mazzetto di gerarchi fra cui l'Ispettore del Teatro, e d'un pubblico bellissimo e cordiale. Giorgio Venturini, direttore, animatore e regista, ci ha reso brevemente conto, dal palcoscenico, della fidente, feconda e toscanamente sennata e svelta attività svolta dal nuovo istituto ne' suoi due primi anni di vita, facendoci anche intravedere il programma del terzo.
Poi il sipario s'è levato sulle graziose scene ideate da A. Maria Landi per la commedia *I Porta* di Tullio Pinelli.
Tullio Pinelli è un autore giovanissimo, di Torino, già applaudito l'anno scorso per un apologo scherzoso, colorito e a suo modo significativo, *La pulce d'oro*. Questi *Porta* hanno tutt'altro carattere. Si tratta della famiglia d'un artista, un pittore celebre, Cesare Porta, morto da anni, la quale vive spensieratamente nel sereno culto della memoria di lui, e soprattutto dell'arte. C'è un bel tipo di vecchia mamma, la vedova dell'artista, ch'è precisamente il contrario della buona massaia cauta, previdente, e intenta (come succeda a troppe madri) a tarpare le ali ai sogni dei suoi rampolli; tutt'al contrario, essa non fa che incoraggiarli, cotesti sogni, ne' suoi figlioli, infischiandosi quanto e più di essi d'ogni esigenza della realtà, dell'amministrazione domestica, del raccolto (vivono in una casa di campagna), dei bilanci, e cose simili. E due almeno dei tre figlioli campano beatamente nel suo stesso mondo ideale: Cesare Piccolo, così chiamato per distinguerlo dal padre, della cui arte segue le orme; e Minni, musicista e pianista, che sembra sia arrivata ai ventisett'anni senza nemmeno far l'amore. Soltanto la maggiore delle figliole, Stella, sposata a un bravo impiegato, s'è un pocolino imborghesita, pensa un poco ai conti e alla cucina; ma in fondo anche lei, quando il suo bimbo ha il mal di pancia, piuttosto che ricorrere al medico (la medicina dice sua madre "è contro natura"), ascolta i consigli d'una contadina, che le espone i rimedi contro il malocchio.
Immaginiamoci quel che succede quando in mezzo a così strana gente capitano, invitati, un'amica di Minni, Enrichetta, che a Cesare Piccolo piace tanto da fargli dimenticare per un momento i suoi quadri, e un amico di cui la stessa Minni s'è invaghita al punto di pensar seriamente alle nozze con lui, Fulvio. Minni ha dipinto ai suoi questa Fulvia come un essere in tutto degno delle idee dei Porta, uno spirito eletto, un appassionato e intenditore d'arte, di musica e di tutte le cose belle. Senonché, fin dal suo primo apparire, le pratiche e sensate opinioni ch'egli ingenuamente espone, le predilezioni che confessa per l'esistenza regolare, pacata e "confortabile" suscitano l'allarme dei Porta, lo denunciano come realista e "borghese". E qualcosa di simile, sebbene in tono minore, s'intravede più o meno anche della bella e semplice Enrichetta. Dal canto loro, Enrichetta e Fulvio non possono fare a meno d'avvertire lo stridente contrasto fra le loro oneste aspirazioni e la bizzarra esistenza di questi loro ospiti, i quali per discuter d'arte, o preparar l'addobbo del cortile per una festa campestre, lasciano tranquillamente bruciare il pranzo, e mandano a letto gli amici digiuni.
Conclusione: tanto Enrichetta che Fulvio, inventando l'uno a insaputa dell'altra un pretesto identico, se ne ripartono delusi (ma non senza essersi scambiati i rispettivi indirizzi, per ritrovarsi in città). E Cesare Piccolo ritorna ai suoi qua-

dri, e Minni al suo piano, e la madre dolcemente maniaca ai suoi sogni. L'amore, le nozze, la realtà, tutte belle cose: ma i Porta vivono d'altro.
Piace in questa commedia la festosa visione dell'autore, che in verità pone il suo contrasto senza parteggiar per nessuno, e presenta personaggi tutti, a loro modo, egualmente simpatici; piace la svagata pittura del curioso ambiente, la leggera trattazione della piccola avventura, la grazia dello stile, il disegno delle figure, tutte più o meno originali, specie quell'insolita e candida madre. Si vorrebbe soltanto che certe linee fossero più decise; che il contrasto, specie nel momento in cui meglio si determina e cioè nell'incontro di Fulvio co' suoi ospiti, fosse meglio rilevato, e diciamo pure sviluppato. Il Pinelli ha un po' il difetto della sua virtù, ch'è il pudore, e l'orrore degli effetti chiassosi. Alla qual debolezza ha forse contribuito un poco anche la regia del Venturini; che, generalmente buona, accorta e colorita, in quel tratto avrebbe forse dovuto sottolineare e arricchire il testo, mentre per eccesso di delicatezza l'ha soverchiamente alleggerito.
A ogni modo l'interpretazione scenica fu piacevole, Soprattutto da parte dell'eccellente Edi Picello che dette un'attraente soavità alla difficile parte della vecchia signora Porta, e di Norina Pangrazy che fu una graziosa Enrichetta.
Da ricordare tutti gli altri, Marcacci ch'era un Cesare Piccolo, la Bernini ch'era Minni, la Aguti ch'era Stella, il Sebastiani che era Fulvio e, in una particina di fianco, il bravo Raffaello Niccoli.
Il pubblico s'interessò, applaudì calorosamente gl'interpreti, e volle molte e molte volte alla ribalta anche il Pinelli. Seguì poi, com' è costume dello Sperimentale, la discussione fra autore, regista e spettatori: interessante anche perché servì a documentare, oltre il pieno consenso della grande maggioranza, le curiose idee estetiche, pratiche e moralistiche, con cui una parte del pubblico oggi frequenta il teatro.

17 novembre 1936

"La pulce d'oro"
di T. Pinelli
(Teatro delle Arti. Compagnia del Teatro G.U.F.)

Questa volta il Teatroguf (ospitato al solito nel Teatro delle Arti), ha riportato un successo cordialissimo. I suoi giovani attori hanno messo in scena, non senza qualche grazia, il lavoro d'un autore giovane d'anni, ma ormai provetto, il meglio quotato della nuova generazione; un lavoro, benché nuovo per Roma, già felicissimamente collaudato a Firenze fin dal 1935, dove se non erriamo aprì la strada ai *Porta*, allo *Stilita*, a *Pegaso*, ai *Padri etruschi*, a *Lotta con l'angelo*, a tutta insomma la feconda attività di Tullio Pinel1i. Questa Pulce d'oro è un racconto popolaresco, gentilmente ideato e svolto in uno stile fra ingenuo e scaltro; piccolo mondo di creature istintive, credule e sornione. Esso muove dalla beffa giocata da Lupo Fiorino, un giovinotto in cerca d'avventure, a un oste avaro di nome Olimpio, e ai suoi compari, davanti ai quali Lupo presenta una pulce miracolosa, avente nientemeno che la proprietà di far diventare oro tutto quello che morde. Senonché fra gli "oh!" e gli "ah!" degli astanti sbalorditi, ecco che il portentoso insetto salta fuori dalla sua custodia e sparisce; dove? Giura Lupo Fiorino che la pulce s'è rimpiattata fra le sottane di Lucilla, la bella figliolona dell'oste; e in verità la ridente Lucilla asserisce di sentir pizzicare a una gamba; e chi va a metter la mano sopra quel punto, avverte infatti come un cece, un porro, insomma un'escrescenza nuova, che non c'è dubbio debba esser d'oro.
Per impedire dunque al prezioso insetto di fuggir via, senza però violare con scandalose ricerche il pudore della ragazza, Lupo fa accettare all'ansia d'Olimpio il progetto di chiuder Lucilla in un sacco, e di custodirla così insaccata nella stessa camera dove lui Lupo dormirà. Quel che succeda poi, potete immaginarIo. La notte che segue, è tutto un angoscioso dibattito, fra gli scrupoli della moglie d'Olimpio per la sorte della ragazza consegnata a quel modo allo sconosciuto, e l'avarizia non scevra di rimorsi del vecchio il quale non sa che pesci pigliare. Ma quando, verso l'alba, egli s'accorge che Lupo, ammantellato, sta per svignarsela dalla sua avventura notturna con Lucilla, le smanie dell'onore offeso, e la voglia dell'insetto miracoloso

si danno la mano a persuadere Olimpio, anche per bocca dei soliti compari, di appostare e randellare il fuggitivo. Qui però accade il finimondo: ché, al veder Lupo steso in terra, i compari si spaventano dell'omicidio, e per salvare se stessi legano l'assassino, e s'apprestano a trascinarlo davanti alla giustizia. Fortuna che sul più bello il morto, il quale era soltanto stordito, risuscita; e tutto s'accomoda grazie alle sue nozze con Lucilla, che gli andrà appresso senza rimpianti, come sua legittima sposa. Diciamo che la novella è fresca, piena di colori e di sapori, popolata di figurette elementari ma vive: specie quella del vecchio via via lacerato fra i più combattuti istinti, e della ragazza animalescamente innocente. Perché una sì viva commedia non ha trovato festosa ospitalità presso una compagnia regolare?

Certo, la sua interpretazione ha bisogno di uno stile; se ieri il suo ritmo fosse stato graduato con più accortezza, meglio concertate le sue voci, intonati i suoi movimenti a una grazia più leggera, n'avremmo avuto uno spettacolo assai dilettoso. Ma contentiamoci di lodare, in quel le s'ebbe, la agevole scena di Roberto Marsico, la vivace eppure un poco ineguale verità dell'Onorato ch'era Olimpio e della Onorato ch'era sua moglie, e la giovinezza di Marzia Foschi ch'era Lucilla. Il pubblico plaudente (si ebbero una ventina di chiamate) improvvisò anche affettuose dimostrazioni all'autore.

3 dicembre 1942

"I padri etruschi" di Tullio Pinelli al Quirino

Il dramma ha avuto, fra il difficile pubblico (autori, registi, attori, giornalisti, artisti d'ogni arte) che iersera affollava il Quirino, un successo clamoroso. Benché si richiami, e non soltanto nel titolo, ai Padri Etruschi, la sua vicenda si svolge oggi, nella campagna maremmana, fra la casa e la corte dei fratelli Tiburzi: benestanti, e non più giovani, coltivatori di terre. Le mura della casa "grosse, massicce, lo scintillio barbarico dei rami, gli schioppi appesi alla parete, e, su tutto, il cielo d'un azzurro primordiale, rivelano il mondo d'una gente antichissima e primitiva".

È il giorno in cui, ripensando alla lunga fatica durata a dissolar terreni, ad allevare bestiame, ad ammassare nei grandi armadi i tesori dell'agiatezza domestica, il maggiore dei due fratelli, Dante, ormai più vicino ai cinquanta che ai quaranta, chiede all'altro, Egidio: "per chi lavoriamo noi? A beneficio di chi accumuliamo la nostra roba?". Eterna giustificazione, d'altronde sincera, con cui l'uomo maturo vuol contestare, agli altri e a se stesso, il segreto desiderio d'una donna giovine e bella, da portarsi in casa come sposa: Velca. Ed Egidio accetta la proposta: ma a patto d'addolcire anche lui la propria solitudine, ammogliandosi, a sua volta, con una ragazza che gli piace, apertamente, da un pezzo: Quirina.

Quirina è una creatura semplice, Velca no. Povera ma ambiziosa, Velca ha fatto all'amore, per anni, con un gagliardo e bellissimo cavalcante, Tarquinio. E Tarquinio fino a oggi ha creduto in lei: immaginarsi lo strazio del suo cuore virile, quando venendo ad annunciarle d'aver finalmente il denaro necessario per le nozze, si sente rispondere: "amore sì, ma nozze no: Dante è ricco, mi sposo con lui". Tarquinio ritirandosi le butta addosso una parola infame: e Velca, vestita di sete e carica di gioielli, entra regalmente in casa Tiburzi, come legittima donna del primogenito.

Senonché, dal matrimonio con Egidio, la modesta Quirina esce, subito incinta: mentre l'aspro cruccio di Dante è che, a lui, la splendida Velca non dà figli. Una sera, in un colloquio coniugale, l'uomo deluso si lascia sfuggire parole gravi, dalle quali Velca intende chiaro che, senza eredi, poco o nulla dei beni Tiburzi, morto che sia il marito, le rimarrà: tutto sarà del figlio di Quirina. Allora, accordando l'interesse con l'amore, richiama Tarquinio e gli si offre. Uomo retto e religioso, Tarquinio ha orrore del peccato: ma la tentazione è più forte. Egli fornisce, a sé e alla donna, un simulacro di nobiltà per la loro colpa: fa giurare a Velca che d'ora in poi il vero marito, l'arbitro e signore del destino di lei, diverrà lui. Ma quando, nato un bimbo anche a Velca, egli se lo vede portare al battesimo, dall'ignaro Dante, come sangue dei Tiburzi, insorge e ordina, forte del giuramento: "Velca, prendi il piccolo, e fuggi in America con me".

Naturalmente Velca rifiuta: prima i beni della terra, e poi

la passione. "Bada", le grida l'uomo "io rivoglio il piccolo, ch'è mio, ad ogni costo: fosse pure quello di rivelare la verità a tuo marito". E poiché Velca non si scrolla, Tarquinio fuor di sé denuncia tutto a Dante, offrendosi a un cimento con lui: ciascuno si porterà il suo schioppo, su una cima solitaria, dove qualunque cosa accada nessuno scoprirà mai né vittima né assassino. Il marito offeso accetta: ma prima afferra ai polsi l'accusata, la scruta, la investe: "È vero?". "Non è vero", spergiura Velca: "Tarquinio fu mio fidanzato, dopo le mie nozze mi ha tentato, io l'ho respinto, adesso per vendicarsi mi calunnia". "La prova? Eccola: quando l'ammazzerai verrò con te".
L'ultim'atto si svolge dunque lassù, dove Tarquinio, testimone e complice Velca, vien freddato. Ma quando la terra ha occultato a tutti, per sempre, le spoglie dell'uomo che la gente crederà fuggito in America, Velca non riesce più a staccarsi dal luogo maledetto, dove la trattengono le voci d'un irresistibile appello. Inutilmente il marito, esterrefatto, per giorni e giorni la richiama a sé. Prostrata sulle zolle smosse, adesso che il suo segreto sarebbe sepolto in quelle, essa lo grida alto a Dante: "Si, sono stata di lui, e il bambino è suo". L'omicida fugge atterrito: Velca, bocconi sul tumulo, implora al vento: "Tarquinio, Tarquinio!".
C'è in queste scene la sostanza d'un dramma autentico, che l'autore ha bravamente serrato in una successione di quadri densi e veloci, con uno stile suo, per cui solo in parte ci si può richiamare a quello del Verga. Le creature verghiane esprimevano il loro dibattersi fra senso e spirito, fra lo spavento del peccato e la sua attrazione, in forma d'una stupendamente cruda "verità"; il Pinelli tende a una palese stilizzazione, e pure attingendo (con cautela) movenze e cadenze a certa popolare parlata toscana, ne trasfigura gl'interlocutori in un clima che, specie all'ultimo atto, giunge a vibrazioni di tragedia. L'ambiguità, genuina, di quella femmina, così intera pur nel suo dualismo, d'una perfidia così "necessaria" e, in certo modo, schietta; il tormento di quello sviato eppur rettilineo Tarquinio, l'umanità rude e aperta di quel marito, la giustezza di contorni e di sfumature con cui son segnate le figure secondarie, Egidio, Quirina; e quei riferimenti sobri e accorati alla campagna, al bestiame, alla terra, e quel discreto ma sempre ricorrente motivo della misteriosa comunione di sangue coi padri primitivi, sepolti dai millenni nell'arche, sotto la terra intatta o violata; e, sopra tutto, quel senso religioso, onde la vicenda di questi umani peccatori è permeata; danno all'opera i caratteri d'una angusta terribilità, che il pubblico ha essenzialmente riconosciuto.
Giova dire che, almeno nei primi tre atti, la interpretazione del dramma, sullo sfondo d'una buona scena multipla del Furiga (arieggiante, un poco, certa maniera del Carrà), è stata guidata con felice intelligenza dal regista Nino Meloni, il quale è riuscito nell'ardua impresa di non tradirne lo stile. Laura Carli ha genialmente composto, di Velca, una figura fra arcaica e moderna, viva d'una vita non legata a un'epoca, diremmo, eterna: non tanto perfida, desiderosa e traditrice, quanto Perfidia, Desiderio, Tradimento: forse è stata questa la prova più bella che finora essa ci ha dato del suo talento. Luigi Pavese è stato un Dante Tiburzi di potente travatura; e Nino Pavese, un tarchiato e saldo Tarquinio, d'accenti umanissimi. Brava Miranda Campa nel soave pallore di Quirina; bene il Toniolo ch'era Egidio, e tutti gli altri. Nel quarto atto, tradito alquanto da una scena piuttosto goffa, avremmo desiderato, anche dal gioco degli attori, un clima più suggestivo; a ogni modo le parole furono dette, e la poesia, se non resa in tutto, lasciata intravedere. Gli amatori hanno contato, durante lo spettacolo, trenta e più chiamate agl'interpreti e all'autore, di cui undici dopo il terz'atto. Le repliche da oggi.

25 settembre 1941

"Lotta con l'angelo"
di Tullio Pinelli,
all'Argentina
(Compagnia del Teatro Nazionale dei G.U.F.)

Pietro Rovere è un musicista insigne, a cui nella vita tutto ha sorriso: estro, gloria, sanità; una moglie perdutamente amorosa per lui, tre giovani figli già baldamente lanciati verso l'avvenire. Di che è scontento Pietro Rovere? Di sé. A che anela Pietro Rovere? A Dio.

Si badi che Pietro non è un santo; è un torbido peccatore. Se tant'anni fa, prima di sposarsi alla sua donna, egli portava segretamente il cilicio, più tardi l'ha abbondantemente tradita. E ha peccato d'orgoglio, d'invidia; e ha fatto del male a innocenti; e peccati più gravi, della carne e dello spirito, ha consumato nel pensiero.
Ma un supremo, divorante amore, l'ha tuttavia occupato sempre, quello di Dio: con la coscienza, e col rimorso, delle colpe commesse, il suo tormento autentico, profondo, è sempre chiamato Dio. Di là dall'orgoglio, dalla vanità, dei sensi in frequente subbuglio, la sua ansia inappagata si protende a Dio. Tanto che sua moglie, creatura esclusivamente terrestre, la quale ama il marito come la femmina il suo maschio, non è intimamente gelosa se non di questo amore; gelosa degli spiriti arcani, nemici o custodi, la cui presenza Pietro avverte intorno a sé; gelosa di certe sue visioni, ch'ella chiama con sprezzo allucinazioni; delusa della fame di sacrificio e di martirio, che a tratti par devastare le fibre dell'uomo, e strapparlo dalle braccia di lei.
È nella pienezza di questa sua sanguigna maturità che Pietro una notte si trova a tu per tu col Tentatore. L'angelo delle tenebre è venuto a chiedergli, concretamente, il conto, il saldo del suo vantato amor divino; a proporgli un olocausto, che provi finalmente all'Eterno la capacità d'un tale amore. La domanda fa trasalire Pietro, il quale già pensa all'affetto più candido, al più giovane dei suoi figli, Davide; della cui purità lui padre s'è finora talmente compiaciuto, da allarmarsi alla sola idea che il ventenne si sia preso d'un casto sentimento per una giovinetta. Ma in verità il Tentatore gli chiede ben altro. Chiede a lui, Pietro, il suo tesoro più personale e prezioso: il suo genio d'artista, il suo cervello di uomo. Se Pietro ama veramente Dio, ebbene, gli ceda la sua stessa mente; accetti di divenire pazzo.
In un primo momento, l'uomo si sobbarca al sacrificio. Un morbo misterioso lo colpisce, davanti alla moglie innamorata, ai figli esterrefatti: lo riduce, periodicamente, un povero essere ignaro e balbettante. Ma quando, dopo un accesso di male, Pietro ne intende tutta la miseria, e scopre a che atti ignobili e turpi esso lo induca, l'orrore è più forte d'ogni eroica volontà. Egli si ribella; grida: "non voglio!": rifiuta l'immondo martirio.
E ricomincia per lui la vecchia esistenza di ansie vane, e di compromessi col peccato. Una lussuria più sottile delle antiche lo prende; egli s'invaghisce della fanciulla amata dal suo Davide. E la moglie, meno gelosa di questa febbre che non di quella divina, meglio pronta a vederlo tuffato nella più degradante sensualità che non a mirarlo disfatto dalla follia, favorisce la sua aberrazione. Allora egli ha un lampo di lucidità suprema; si rivolta contro la creatura terrestre che, invece d'aiutarlo nel martoriato cammino, lo sospinge al nuovo peccato; e, in un'ultima volontà di liberazione, la uccide.
Che sarà ora di lui? Precipiterà, dannato, nel baratro?
Così sogghigna, a Davide, il Tentatore riapparso. Ma il puro ventenne è chino sull'anima del padre peccatore ormai prossimo anch'egli alla fine e al giudizio. Gli chiede: "Lo ami ancora? Se Lo ami, il nemico non può passare…". Sussurra il morente: "Farò tremare gli inferni, cantando gloria a Lui… Dio Padre! Dio Padre!". E il figlio: "Sei salvo". Il sipario che iersera s'è richiuso su queste estreme parole dopo così insolita, e diciamo pure inaudita, vicenda, ha trovato un pubblico attonito forse meglio che convinto. Pervaso com'è da un afflato potente, tutto tenebre interrotto solo a sprazzi da saette livide e, alla fine, da uno spunto di rossa aurora, questo dramma della lotta fra cielo e terra ha rivelato alla ribalta, ancor più che alla meditata lettura, il suo difetto essenziale: ch'è di non riuscire a esprimere scenicamente l'ossessione mistica del suo protagonista. Troppo spesso questa si risolve in una sorta d'ingenua "epopea", fatta di vaghe dichiarazioni e di confusi aneliti; non si concreta nello sviluppo d'eventi e d'azioni, atti a suscitare e convincere, in comunione piena, il nostro senso religioso. Concezione, in sé, grandiosa, come a teatro non avevam forse conosciuto più, dal Brand ibseniano in poi; appello ai sentimenti eterni, violento fino alla temerità. E quando si pensi che l'autore è riuscito a farsi ascoltare, con una intensità immutata, per la cupezza di tre atti in cui poco

o nulla accade in scena, e pressoché tutto vien riferito, raccontato, discusso, conviene concludere che il suo fiato è poderoso, e le sue forze insigni. Il livello di questa opera è indicibilmente superiore a quello cui una pratica, ahi quanto lunga, ci ha ridotto e mortificato. Ma le sue figure non riescono a divincolarsi, a balzar fuori dal blocco di pietra donde avevan da esser tratte; il loro spasimo è, non di rado, intravisto meglio che rappresentato.
Pure, le accoglienze del vasto pubblico sono state essenzialmente commosse. Giova dire che Giorgio Venturini ha messo in scena il lavoro con un coraggio pari all'amore. Il protagonista, Salvo Randone, ha sostenuto con spalle robuste la sua disperata tragedia, buttandosi lealmente ai modi e ai toni d'un realismo rude, non di rado aspro e ingrato, ma più spesso vigoroso, da concreto ed esperto attore. Daniela Palmer ha vissuto con note di veemente vibrazione il femmineo attaccamento della donna terrena al suo uomo; Roberto Villa ha dato, del ventenne Davide, una figurazione candida, e in più punti felice; eccellente Gianni Santuccio nelle due apparizioni del Tentatore (che sono, anche nel testo, tra le scene più pericolose e più belle); bene l'Archetti, e particolarmente il Giangrande, nelle parti degli altri due figli.
La cronaca registra una quantità d'applausi e di chiamate, all'autore e agl'interpreti.
Oggi alle 17 prima replica.

2 febbraio 1943

"La leggenda dell'assassino"
(Teatro delle Arti. Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma)

Perché l'innocente espia per il colpevole? Tra le risposte date all'arcana domanda, sembra che Tullio Pinelli adotti questa: che il peccato di uno è commesso anche dall'altro. A estrinsecare questo motivo, la leggenda dell'assassino ci fa assistere non solo all'indifferente baldanza dello spregiudicato, animalesco figlio del secolo crudele, proteso sotto l'aperto cielo alle conquiste d'ogni piacere spicciolo e addirittura alle tranquille soddisfazioni della mania omicida; ma ci fa vedere, attraverso i muri, quel che si svolge entro la cella dell'asceta macerato nella penitenza. Son messi così a contrasto benché non si incontrino se non all'ultim'atto, frate Silvestro, ripiegato nel volontario olocausto, e Mario, l'impuro che nemmeno ha coscienza della sua impurità. Ma si tratta davvero di due antagonisti? o non piuttosto dei due aspetti di un unico protagonista? Pregando e flagellandosi, frate Silvestro è tormentato da desideri e pensieri violenti, gli stessi a cui Mario dà il suo sfogo animale. Inutilmente, nel giorno che il giovine invaghito d'una ragazza semplice la mena al convento per sposarla, un altro frate, il padre guardiano, si studia di aprirgli il cuore alla grazia, di dargli il senso del peccato; egli è creatura soltanto istintiva, sordo alla coscienza. Ma quando, refrattario a ogni legame, compreso quello assunto col sacramento, Mario periodicamente s'allontana dalla sposa, cosa è mai questa sua sete di libertà per il vasto mondo, se non la stessa sete di solitudine che ha spinto frate Silvestro nelle mura del convento? E quando Mario, senza un apparente perché, a sbarazzarsi definitivamente della sua donna, la precipita in un burrone, realizzando inconsapevolmente una segreta ossessione del frate, e Silvestro lo convince a non sparare sui paesani corsi a catturarlo, ma a confessarsi loro, e accettare il castigo, che cosa è una tale catarsi se non quella comune al delinquente nella prigione e al frate nella sua cella?
Non si dice affatto che questa vicenda sia svolta, nei tre atti del breve dramma, tutta chiara e motivata e compatta. L'autore ha fatto audacemente appello a giustificazioni non tanto logiche, quanto liriche; ha inteso procedere per lampi; diremmo che, meglio che esprimersi, ha suggerito. Donde il temibile sconcerto del pubblico trasportato, senza allettamenti di nessun genere, in un clima assolutamente insolito attraverso oscure lacune e strappi veementi.
E tuttavia, l'opera può aver un suo nobile fascino; come ha riconosciuto il pubblico del Teatro delle Arti, che l'ha accolta con pieno successo, chiamando insistentemente alla ribalta autore e interpreti. Dobbiamo encomiare l'amorosa intelligenza con cui Nino Meloni l'ha messa in scena: più felice, forse, nel risolvere i problemi tecnici, delle luci e delle visioni, che non nell'ardua impresa di conferire, ai

singoli attori e al loro insieme, un clima di misteriosa, religiosa intimità. Il migliore fra essi ci parve Nino Manfredi, vivissimo nell'autenticità del suo Mario; ma assai lodevole anche il Crast, nel tragico tormento di frate Silvestro. Fra gli altri ricorderemo il bravo Busoni come padre guardiano, la Carabella ch'era la sbalestrata sposa, il Tedeschi e lo Sbragia tra i frati. Suggestiva la scena multipla creata dal Polidori, forse ricordandosi di qualche allucinata tela del Carrà.

22 aprile 1949

"Gorgonio"
di Tullio Pinelli
(Compagnia del Teatro Nazionale - Teatro Valle)

Nell'attività di Tullio Pinelli commediografo si potrebbe notare un contrasto fra due aspirazioni diverse: una (espressa soprattutto nella *Pulce d'oro* e nello *Stilita*) ironica, ridanciana, un tantino sensuale; e una (i cui più tipici esponenti sarebbero *Lotta con l'Angelo* e *La leggenda dell'assassino*) spirituale e cristiana.
Ma una commedia addirittura "dionisiaca", come sentiamo definire questo *Gorgonio* che si rappresenta al Valle, da Pinelli non l'avevamo avuta ancora. Si pensi che qualcuno, per essa, si è senz'altro riferito al mito ellenico di Penteo: e cioè del tradizionalista e moralista che, per aver voluto opporsi al trionfo di Dioniso dio della voluttà, viene letteralmente stroncato e annientato. Al quale proposito non sappiamo se altri abbia ricordato un interessante particolare: che fu proprio Pinelli, qualche anno fa, a riprendere esplicitamente quel mito, riducendo nientemeno che *Le Baccanti* d'Euripide a libretto di un'opera, per la musica del maestro Ghedini. È dunque stato l'influsso del poeta pagano ad allettare, per una via inconsueta, l'autore cristiano?
Certo ha avuto buon gioco chi, in questo *Gorgonio*, ha denunciato un motivo essenzialmente non dissimile da quello del dramma euripideo. Beninteso che le apparenze della commedia di Pinelli sono contemporanee e comuni: per esse uno spettatore dell'età nostra potrebbe riportarsi più facilmente a un vecchio romanzo di Bourget, *Le Démon de midi*: storia d'una tentazione meridiana, e cioè crisi sensuale d'un cristiano quarantenne (il romanzo appartiene a un tempo in cui gli uomini di quarant'anni si consideravano piuttosto maturi). Dell'agreste e benestante protagonista di Pinelli, allora si sarebbe detto che andava cercando il suo *midi à quatorze heures*: e non si sarebbe detta cosa inesatta: l'ora di questo Gorgonio sarebbero piuttosto le diciannove, o le venti: perché di anni costui ne ha sessanta. Ma si noti: egli ha passato gli ultimi venticinque a piangere ogni giorno la morte d'una moglie dilettissima, serbandosi immutabilmente fedele al talamo deserto, in religiosa attesa d'occupare uno dei due posti da lui stesso apprestati in uno splendido mausoleo, che nel posto numero uno già accoglie la salma della cara sposa.
Troppo lungo sarebbe raccontar qui, per filo e per segno, tutti i particolari della vicenda che si svolge da questo antefatto, via via commentata dal parroco del paese, com'è naturale, in senso ortodosso; e in senso materialista e pagano dal grosso medico che costantemente gli si contrappone. Basterà dire che, compiuto il dodicesimo lustro, i repressi istinti dell'austero Gorgonio, improvvisamente provocati dall'arrivo della procacissima, novella sposa d'un suo fattore, si risentono, si ribellano. Secondato dall'interesse della femmina e del suo ignobile marito, il sedotto precipita giù giù, nei guai della più vergognosa, scandalosa relazione: finché, dato fondo a ogni suo bene, ed essendosi venduto perfino il famoso mausoleo dopo averne rimosso la salma della povera sposa, Gorgonio viene alle mani con l'ingordo marito della donna compiacente, ruzzola materialmente in un burrone, e vi resta accoppato, press'a poco come il suo predecessore Penteo.
Resterebbe da chiedere a che mira tutto ciò. Forse, ad ammonire noi poveri mortali che non solo è vano ma (come dicono intendesse il vegliardo Euripide) è empio contraddire, in nome d'un sovrapposto moralismo, le forze dell'istinto, il quale prima o poi si ripiglierà la sua fatale, feroce rivincita? Confessiamo umilmente che, fra le opposte tesi con cui il parroco e il medico vanno man mano seguendo la bizzarra e, alla fine, tragica avventura, non abbiam capito bene l'intimo intendimento del nostro autore. Ma il fatto

si è che l'intellettuale pubblico della sua prima rappresentazione ha mostrato di divertirsi ai primi due atti di quell'avventura, colorita com'è e variata con mano maestra, colpi di scene sorprendenti, e frizzanti dialoghi, proposti dalle ben note e qui aguzzate virtù del Pinelli scrittore e stilista. È stato al terz'atto, dove dal comico si passa inaspettatamente al truce, che gli spettatori son rimasti (come noi) alquanto disorientati.
Giova aggiungere che il regista Alessandro Brissoni ha messo in scena la commedia con intelligenti risorse, rilevandovi accesamente le figure dei due antagonisti, il vecchio interpretato con grottesco vigore da Salvo Randone; e la tentatrice che Edda Albertini impersonò con brillantissima civetteria; e concertando intorno a loro, con estrema vivacità, il viavai degli altri molti personaggi: l'ignobile marito bravamente figurato dal Piazza, la figlia e il genero di Gorgonio gustosamente disegnati dalla Ricci e dallo Sbragia, il grosso medico dionisiaco eccellentemente incarnato (è il caso di dire incarnato) dal Crast: da ricordare, tra gli altri, lo Stagni, il Bonagura, la Zanoli, la Chieri, l'Albertazzi. Eleganti e appropriate le scene del Bartolini-Salimbeni.

3 febbraio 1952

D'Amico on Pinelli
by **Silvio d'Amico**

"I Porta" by Tullio Pinelli
(Teatro Sperimentale dei G.U.F.
Compagnia dello Sperimentale with Edi Picello, Raffaello Niccoli, Augusta Marcacci)

Florence, 15 night
Saturday night the Teatro Sperimentale of the G.D.F. inaugurated its third year of activity in the presence of a handful of Fascist Party officials, amongst which the Theatre Inspector, and a handsome and warm audience. Giorgio Venturini, director, entertainer and theatre director, briefly explained to us, from the stage, the trustful, prolific, truly Tuscan, insane and efficient activity performed by the institute in its first two years, giving us also a glimpse of the program for the third year.
Then the curtain went up on the charming sets designed by A. Maria Landi for the play *I Porta* by Tullio Pinelli.
Tullio Pinelli is an extremely young writer from Turin, who was already praised last year for a playful, colourful and, in its own way, important apologue, *La pulce d'oro*. These *Porta* are something else entirely. They are the family of an artist, a famous painter, Cesare Porta, dead for some years, which lives blithely in the unperturbed veneration of his memory and, most importantly, his art. There is a nice old mother, the artist's widow, who is exactly the opposite of the cautious, prudent good housewife intent on (as happens to too many mothers) clipping the wings of her offspring's dreams; quite the opposite, all she does is encourage these dreams, in her children, not caring a damn about the requirements of reality, domestic administration, the harvest (they live in a house in the country), the family budget and other such concerns. And at least two of the three children live happily in her ideal world: Cesare Piccolo, thus named to distinguish him from the father, whose art he is following; and Minni, musician and pianist, who seems to have turned twenty seven without even making love. Only the eldest of the daughters, Stella, married to a good clerk, has turned slightly bourgeois and thinks about the budget and the kitchen; but for all this she too, when her son has an upset tummy, rather than going to the doctor (medicine, her mother says, is "against nature"), listens to the advice of a peasant woman who recommends remedies against the evil eye.
Just imagine what happens when two outsiders walk in the middle of such strange people. Enrichetta, a friend of Minni's, that Cesare Piccolo likes so much that she makes him forget about his paintings for a moment and Fulvio, a friend that Minni has so fallen in love with that she is seriously considering marrying him, come for dinner. Minni has described this Fulvio to her family as a being worthy of the Porta ideas, a noble mind, a lover and expert of art, music and all beautiful things. Except that, from the moment he makes his appearance, the practical and sensible opinions that he ingeniously exposes, the penchant he confesses for the regular, calm and "comfortable" existence, ring the Porta's alarm bells and they denounce him as a realist and "bourgeois". And something similar, even if

slightly lower key, can be seen with the beautiful and simple Enrichetta. As far as they are concerned, Enrichetta and Fulvio can't fail to notice the jarring contrast between their honest aspirations and the bizarre existence of their hosts, who in order to discuss art or prepare the courtyard decorations for a country fete, happily let the lunch burn and send their friends off to bed starving.
Conclusion: both Enrichetta and Fulvio, unbeknownst to each other, come up with an identical excuse and leave disappointed (but without exchanging addresses, in order to meet up in town). Cesare Piccolo goes back to his paintings, and Minni to her piano, and the sweetly maniacal mother to her dreams. Love, marriage and reality are all wonderful things: but the Portas live for something else.
What we liked in this play is the playwright's joyful vision, that in actual fact presents its contrast without favouring anyone and presents characters that are, in their own way, likeable. We liked the dreamy portrayal of the curious setting, the playful treatment of the small adventure, the gracefulness of the style, the presentation of the characters, all more or less original, especially that unusual and candid mother. We would have preferred that certain descriptions were more resolute; that the contrast, especially when it is more clearly determined, that is Fulvio's meeting with his hosts, were explored more fully and, lets say, developed. Pinelli's weakness is his virtue, which is the modesty and the horror of showy effects. A weakness that Venturini's direction has perhaps contributed to, whilst overall it is effective, shrewd and colourful, in that section it could perhaps have stressed and improved the text, whilst in being excessively delicate it has overwhelmingly lightened it.
At any rate the acting was pleasant, especially by the excellent Edi Picello who lent an attractive gentleness to the difficult part of the old mother Porta and by Norina Pangrazy who was a charming Enrichetta.
We must also mention the others, Marcacci who played Cesare Piccolo, Bernini who played Minni, Aguti who played Stella, Sebastiani who played Fulvio and, in a smaller part, the good Raffaello Piccoli.
The audience was drawn in and applauded the actors warmly, wanting Pinelli for many curtain calls.
The play was followed, in the custom of the Sperimentale, by a discussion between the playwright, director and audience. It was interesting because it revealed, not only the full approval of the majority present, but also the curious aesthetic, practical and moral ideas with which today's audiences attend the theatre.

17 November 1936

"La pulce d'oro" by T. Pinelli
(Teatro delle Arti. Compagnia del Teatro G.U.F.)

This time the Teatroguf (housed, as usual, in the Teatro delle Arti), met with an extremely warm reception. Its young actors staged the work of an author young in years, but already experienced, and the most highly regarded of the new generation. The work, even though new for Rome, was very successfully tested in Florence as of 1935, where, if we are not mistaken, it opened the way for *I Porta*, *Lo Stilita*, *Pegaso*, *Padri etruschi* and *Lotta con l'angelo*, a testament to Tullio Pinelli's prolific activity. This *Pulce d'oro* is a popular story, delicately conceived and unfolded in a style half way between the naïve and the cunning; small world of instinctive, gullible and crafty creatures. The play starts from a joke that Lupo Fiorino, a youngster in search of adventure, plays on a miserly landlord called Olimpio, and his friends. He presents them with a miraculous flea that turns everything it bites to gold. Except that amongst the general oohing and ahhing of the amazed bystanders, the prodigious insect jumps out of its cage and disappears; where? Lupo Fiorino swears that the flea has disappeared up Lucilla's skirts, the landlord's beautiful daughter; and in actual fact the cheerful Lucilla agrees that she can feel something biting her on her leg; those that touch that spot feel a sort of wart, a new growth, that undoubtedly must be made of gold.
To prevent the escape of the precious insect, without violating with scandalous searches the modesty of the girl, Lupo makes Olimpio accept a plan to wrap Lucilla in a bag and keep her in the room that he will sleep in. You can imagine what happens next. The night is full of anxious discussions between the scruples of Olimpio's wife for the girl's fate thus delivered to a stranger and the avarice, not devoid of remorse, of the old man who doesn't know what to do. But when, near dawn, he realises that Lupo is about to slip away from his night's adventure with Lucilla, the agitation for the offended honour and the desire for the miraculous insect push Olimpio, egged on by his friends, to ambush and bludgeon the fugitive. But all hell breaks loose. Seeing Lupo lying on the ground the friends fear murder and to save themselves tie the assassin and are about to drag him off to justice. Fortunately all of a sudden the deceased, who was just dazed, resuscitates; and everything is resolved with his wedding to Lucilla, who follows him quite happily as his legitimate wife.
Let's say that the short story is fresh, full of colour and flavour and populated by elementary, but living and breathing, characters: especially the old man who is progressively torn by undecided instincts and the coarsely innocent girl. Why hasn't such a lively play found warm hospitality in a regular company?

Certainly its representation requires a style: if yesterday its pace had been graded with more astuteness, its voices better orchestrated, its movements harmonised to a lighter grace, we would have enjoyed an extremely pleasurable performance. But let's limit ourselves to praising what was there: the effortless scenery of Roberto Marsico, the lively and yet uneven sincerity of Onorato who played Olimpio and of Mrs Onorato who was his wife and the youthfulness of Marzia Foschi who was Lucilla. The applauding audience (there were twenty curtain calls) was very warm towards the author too.

3 December 1942

"I padri etruschi" by Tullio Pinelli at the Quirino

The play met with a resounding success, despite the difficult audience (authors, directors, actors, journalists and all types of artists) that last nigh thronged the Quirino. Even though it refers to Etruscan Fathers, not only in the title, the events are set in the present day Maremma countryside, amongst the houses and the court of the Tiburzi brothers: well-off and no longer young farmers. The walls of the house "large and solid, the barbaric sparkling of the twigs, the shotguns hanging on the wall and over it all a sky of a primordial blue, reveal a world of an extremely ancient and primitive people".
It is the day in which, thinking back over the long toil to work the land, rear the stock, and heap the large wardrobes with the treasures of domestic affluence, the older of the two brothers, Dante, by now closer to fifty than forty, asks the other brother, Egidio: "Who are we working for? Who are we amassing all this stuff for?". Eternal justification, sincere after all, with which the mature man wants to challenge others and himself, the secret desire for a young and beautiful woman, to bring home as his wife: Velca. And Egidio accepts the proposal, as long as he too can sweeten his own solitude by marrying a girl he openly likes: Quirina.
Quirina is a simple creature, Velca is not. Poor but ambitious, Velca has for years been making love to a vigorous and beautiful Tarquinio. And Tarquinio has always believed in her: imagine the agony of his virile heart when he announces to her that he finally has the money required for the wedding, and she replies: "Love yes, marriage no: Dante is rich, I'm going to marry him". Tarquinio leaves offending her and Velca, dressed in silks and loaded with jewels, regally enters the Tiburzi home as the legitimate wife of the first-born.
Except that from the marriage with Egidio the modest Quirina is immediately pregnant: whilst Dante's bitter torment is that the splendid Velca is not giving him any children. One evening, during a marital discussion, the disappointed man vents serious words that Velca understands clearly: without any heirs, little or nothing of the Tiburzi assets will be hers when her husband dies: they will all go to Quirina's son. So, marrying interests and love, she calls Tarquinio to take her. Tarquinio, upstanding and religious, is horrified at the sin: but temptation is too strong. He provides himself and the woman with a semblance of nobleness for their sin: he makes Velca swear that from that moment on he will become the real husband, arbiter and master of her destiny. But when a son is born and he sees him being baptised by the ignorant Dante, as blood of the Tiburzi, he rebels and orders: "Velca, take the child and run away to America with me".
Naturally Velca refuses: first earthly goods, then passion. "Mark my words", he shouts "I want my son back at all costs: even if I have to reveal the truth to your husband". And as Velca is immovable Tarquinio, beside himself, reveals everything to Dante and proposes a duel: they will each take their shotguns to a lonely peak, and happen what may, nobody will find out neither victim nor assassin. The offended husband accepts: but firstly he grabs his wife by her wrists and studies her, assails her: "Is it true?". "It's not true", Velca swears falsely: "Tarquinio was my fiancé, after the wedding he tempted me, I rejected him and now he takes revenge by slandering me". "The proof? Here: when you kill him I will come with you".
The final act therefore takes place up there, where Tarquinio is killed with Velca as a witness and accomplice. But when the earth has concealed to everyone the remains of the man that people think has run off to America, Velca cannot leave that damned place, trapped by the voices of an irresistible appeal. Vainly her terrified husband calls her back to him day after day. Lying on the tilled soil, now that her secret is buried under it, she shouts to Dante: "Yes, I was his and the child is his". The killer runs off panic-stricken: Velca face down on the grave implores the wind: "Tarquinio, Tarquinio!".
In these scenes there is the substance of an authentic drama that the author has skilfully pressed in a succession of dense and fast frames, with a style all his own, that in only in part can be compared to Verga. Verga's creatures expressed their struggle between sense and spirit, between the fear of sin and its attraction in a stupendously crude "truth"; Pinelli tends towards an evident stylisation and, even if drawing (with care) on movements and cadences of a certain popular Tuscan way of speaking, he transfigures the speakers in an atmosphere that, especially in the final act, reaches the vibrations of tragedy. The genuine ambiguity of that woman, so complete despite her dualism,

of such a "necessary" deceitfulness and, in a certain way, sincere; the torment of that misdirected and yet upright Tarquinio, the crude and open humanity of that husband, the correctness of the surroundings and the hues with which the secondary characters, Egidio and Quirina, are portrayed; and those sober and sorrowful references to the countryside, the animals, the earth and that discreet but constantly recurrent theme of the mysterious communion of blood with the primitive fathers, buried for millennia under the intact or violated earth; and, most importantly, that religious sense, that permeates the events of these sinful humans; give the work the nature of a cramped terribleness, that the audience essentially recognised.
We must say that, at least in the first three acts, the interpretation of the play, with Furiga's good multiple set (slightly airy, reminiscent of Carrà), was guided with successful intelligence by the director Nino Meloni, who succeeded in the arduous task of not betraying its style. Laura Carli has masterfully composed in Velca a figure half way between the archaic and the modern, not tied to a particular period, eternal: not so perfidious, desiring and betraying as Perfidy, Desire and Betrayal, but this has perhaps been the most successful proof of her talent. Luigi Pavese was a powerfully firm Dante; and Nino Pavese, a stocky and solid Tarquinio, with very human tones. Miranda Campa was good in the gentle pallor of Quirina; Toniolo who played Egidio, and all the rest were good. In the fourth act, betrayed somewhat by a rather awkward set, we would have preferred, from the actors too, a more suggestive tone; at any rate the words were said and the poetry was, if not in all aspects, glimpsed.
We counted, during the performance, thirty or more calls for the players and author, eleven of which after the third act. Repeat performances from today.

25 September 1941

"Lotta con l'angelo" by Tullio Pinelli, at the Argentina
(Compagnia del Teatro Nazionale dei G.U.F.)

Pietro Rovere is a celebrated musician that life has smiled on: creativity, glory, health; a wife who is desperately in love with him, three young children already boldly launched towards their future. What is Pietro Rovere unhappy about? Himself. What does Pietro Rovere long for? God.
Mind, Pietro is no saint; he is a turbid sinner. If many years ago, before marrying his woman, he secretly carried the cross, later on he abundantly betrayed it. And he committed the sin of pride and envy; and he has hurt innocent people; and more serious sins, of the flesh and the spirit, he has consumed in thoughts.
But a supreme, consuming love has always occupied him, the love of God: with the conscience and with the remorse for the sins committed, his authentic and profound torment is always called God. Beyond pride, vanity, the frequent sense of turmoil, his unrequited anxiety is always toward God. So much so that his wife, an exclusively terrestrial creature, who loves her husband like the female her male, is not inwardly jealous except of this love; jealous of the arcane spirits, enemies or custodians, whose presence Pietro feels around him; jealous of certain visions of his, that she scornfully calls hallucinations; disappointed by the hunger for sacrifice and martyrdom that at times seems to devastate the man's fibres and tear him away from her arms.
It is in the fullness of this fiery maturity that Pietro one night finds himself face to face with the Tempter. The angel of darkness has come to ask him, in concrete terms, the bill, the payment of his boasted divine love; to propose a holocaust, that will finally prove to the Eternal the capacity of such a love. The question makes Pietro jump. He immediately thinks of the purest love, the youngest of his children, Davide; of whose purity he had been so satisfied, that he becomes alarmed at the mere idea that the twenty year old might feel an innocent feeling for a young girl. But in truth the Tempter asks him something else entirely. He asks him, Pietro, his most personal treasure: his artist's talent, his mind. If Pietro really loves God, well, give him his mind; accept madness.
At first the man undertakes the sacrifice. A mysterious disease strikes him in front of his loving wife and stunned children: it reduces him, periodically, to a poor ignorant and stammering being. But when, after a fit of pain, Pietro understands all its misery and discovers what ignoble acts it induces him to, the horror is stronger than any heroic will. He rebels and shouts: "I don't want to!": he refuses the depraved martyrdom.
He goes back to his old existence of empty anxieties and compromises with sin. A lust more subtle than the previous ones seizes him; he falls in love with the girl his David is in love with. And the wife, less jealous of this fever than for the divine one, better equipped to see him diving into the most degrading sensuality than seeing him crushed by folly, encourages his aberration. And so he has a flash of supreme lucidness; he turns against the terrestrial creature that, instead of helping him in the tortured path, pushes him towards another sin; and, in a final desire for freedom, he kills her.
What will become of him? Will he plummet, damned, in the abyss?
This is what the reappeared Tempter sneers at Davide. But the pure twenty year old is bent on the soul of the sin-

ning father, by now close to the end and judgement. He asks him: "Do you still love him? If you love him the enemy cannot pass…". The dying whispers: "I will make the underworld tremble, singing His glory…Lord Father! Lord Father!". And the son: "You're saved". The curtain that closed on these extreme words, after such an unusual and let's say unprecedented story, found a dumbfounded, rather than convinced, audience.
Almost as if it was pervaded by a powerful inspiration, all darkness interrupted only in flashes by livid thunderbolts and, in the end, by a hint of red sunlight, this play, about the fight between heaven and earth, revealed on stage, more so than through pondered reading, its essential flaw: that is of not being able to express scenically the mystical obsession of its protagonist. Too often it falls into a sort of naive "epic", made of vague statements and confused yearnings; it doesn't resolve the development of events and actions aimed at provoking and convincing, in full communion, our religious sense. In itself a grandiose conception, something of the like we hadn't seen at the theatre since the Ibsenian Brand; an appeal to eternal feelings, violent to the point of temerity. And when one thinks that the author managed to be heard, with an unchanged intensity, for the gloominess of three acts in which little or nothing happens on stage, and nearly everything is referred, told or discussed, we must conclude that his ability is momentous and his strength distinguished. The level of this work is indescribably higher than what we have been used to. But his characters fail to free themselves and leap out of the stone block that they had to be released from; their suffering is often glimpsed rather than performed.
Despite this the vast audience responded warmly. It should be noted that Giorgio Venturini has staged the work with a courage equal to love. The protagonist, Salvo Randone, has supported with sturdy shoulders his desperate tragedy, throwing himself honestly in the manners and tones of a harsh, and often fierce and unpleasant, realism that was often vigorous, worthy of a solid and expert actor that he is. Daniela Palmer lived with notes of passionate vibration the female attachment of the earthly woman to her man; Roberto Villa has given, of the twenty year old Davide, a candid portrayal, and was in many occasions successful; Gianni Santuccio was excellent in both apparitions of the Tempter (which are, also in the text, amongst the most dangerous and beautiful scenes); Archetti, and especially Giangrande, were both good as the other two children.
There was much applause and many calls for the author and the players. Today at 17, the first repeat.

2 February 1943

"La leggenda dell'assassino"
(Teatro delle Arti. Compagnia del Piccolo Teatro of the City of Rome)

Why does the innocent atone for the guilty? Amongst the answers given to this arcane question, it seems that Tullio Pinelli adopts the following: that the sin of one is also committed by the other. In order to express this idea, *The legend of the assassin* not only shows us the indifferent self-confidence of the unprincipled, brutish son of the cruel century, intent, under broad daylight, in the pursuit of all simple pleasures and even in the calm gratification of the homicidal obsession; but also, through walls, what happens inside the cell of the ascetic consumed in penance. Friar Silvestro, bent over in voluntary holocaust, and Mario, the impure that is not even aware of his own impurity, are thus placed in contrast, even though they don't meet until the final act of the play. But are they really two antagonists? Or perhaps two aspects of a single protagonist? Friar Silvestro, praying and flagellating himself, is tormented by desires and violent thoughts, the same that Mario gives bestial release to. Vainly, on the day that the young man infatuated of a simple girl takes her to the convent to marry her, another friar, the Father Guardian, tries to open his heart to grace, to make him understand sin; he is a merely instinctive creature, dead to conscience. But when, indifferent to any tie, including the one assumed with the sacrament, Mario regularly abandons his wife, what is this thirst for the freedom of the vast world if not the same thirst for solitude that drove friar Silvestro behind the walls of the convent? And when Mario, without an obvious reason, tries to finally get rid of his woman by throwing her down a ravine, unconsciously realising a secret obsession of the friar, and Silvestro convinces him not to shoot on the villagers that have rushed to capture him, but to confess and accept his punishment, what is this catharsis if not the one shared by the criminal in jail and the friar in his cell?
We are not saying that the story is performed in the three acts of this short play in a clear, motivated and compact way. The author has appealed to explanations that are not so much logical as lyrical; he has proceeded by flashes; we will say that, rather than expressing himself, he has suggested. And here we have the daunting bafflement of the audience transported, without any kind of attraction, in an extremely unusual atmosphere through dark lacunas and violent jumps.
However the work has its noble charm; as the audience of the Teatro delle Arti recognised, by receiving it very successfully, repeatedly calling the author and actors for a curtain call. We must praise the loving intelligence with which Nino Meloni staged it: more successful, perhaps, in resolving technical problems with lights and vision, than

in the arduous task of lending the single actors and the ensemble an atmosphere of mysterious religious intimacy. The best of these seemed to us to be Nino Manfredi, intense in the authenticity of his Mario; Crast was also praiseworthy in the tragic torment of friar Silvestro. Amongst the others we must mention the good Busoni, as the Father Guardian, Carabella, who played the bewildered bride, and Tedeschi and Sbragia as the friars. The multiple set created by Polidori, perhaps inspired by some hallucinated painting by Carrà, was full of atmosphere.

22 April 1949

"Gorgonio" by Tullio Pinelli
(Compagnia del Teatro Nazionale - Teatro Valle)

In the activity of the playwright Tullio Pinelli, one might notice a contrast between two different aspirations: one (expressed especially In *Pulce d'oro* and *Stilita*) ironic, comical and slightly sensual; and another (the most obvious examples being *Lotta con l'Angelo* and *La leggenda dell'assassino*) spiritual and Christian.
But we had yet to see from Pinelli a "Dionysiac" play, as we would define *Gorgonio*, being staged at the Valle. Just think that someone has undoubtedly referred to the Hellenic myth of Penteo: that Is the traditionalist and moralist that, for having opposed the triumph of Dionysus, God of sensual pleasure, Is literally struck down and annihilated. In reference to this we don't know if others recalled an Interesting detail: that It was Pinelli who, a few years ago, went back to that very myth to adapt Euripides' *The Bacchae* for an opera libretto for the music of the maestro Ghedini. Was it the flow of the pagan poet that attracted, through an unusual sequence of events, the Christian author? Certainly those that saw In this *Gorgonio* a theme not dissimilar to that found In Euripides' play were quite right. Of course Pinelli's staging Is contemporary and common: a contemporary audience might more easily be reminded of an old novel by Bourget, *Le Démon de midi*: the story of a midday temptation, that is a sensual crisis of a forty year old man (the novel dates from a time when forty year old men were considered rather mature). Of Pinelli's rustic and well-off protagonist one could say that he was looking for his *midi à quatorze heures*: the hour of this Gorgonio is more like seven or eight in the evening, because the hero is seventy years old. But he has spent every day of the last twenty five years crying for the death of his beloved wife, keeping absolutely faithful to the deserted nuptial bed, religiously waiting to occupy one of the two places that he has prepared in a splendid mausoleum. The first of which already occupied by the dear wife.
It would take too long to tell all the details of the story that follows this setting, commented by the village priest, as is only natural, in the orthodox sense; in the material and pagan sense by the large doctor that constantly opposes him. Suffice It to say that, after the twelfth lustre, the repressed Instincts of the austere Gorgonio, suddenly react and rebel, inflamed by the arrival of the provocative new wife of one of his bailiffs. Indulged by the woman's Interests and by her Ignoble husband, the seduced Gorgonio falls ever deeper In the woes of a shameful and scandalous relationship: until, having squandered all his goods and having even sold the famous mausoleum, after having removed the body of the poor wife, Gorgonio comes to blows with the greedy husband of the woman of easy virtue, and rolls down a ravine dying, a bit like his predecessor Penteo.
It would be worth asking what the point of all this Is. Perhaps to warn us poor mortals that It Is not only vain but (as they say the ancient Euripides Intended) Impious to contradict, In the name of a superimposed moralism, the forces of the Instinct, that will sooner or later take Its fatal and ferocious revenge? We humbly confess that, between the opposing thesis with which the priest and the doctor follow the bizarre and ultimately tragic adventure, we haven't fully understood the author's Intention. But the fact remains that the Intellectual audience that attended the first night seemed to enjoy the first two acts of this adventure, which were expertly coloured and varied, with surprising turns of events and sparkling dialogue. It was with the third act, where the tone passed unexpectedly from the comical to the cruel, that the audience (and us) was left somewhat disoriented.
The director Alessandro Brissoni has staged a play with intelligent resources, vividly exposing the character of the two antagonists, the old man played with grotesque vigour by Salvo Randone; and the temptress that Edda Albertini played with brilliant coquettishness; and arranging with extreme liveliness the many other characters: the ignoble husband, bravely played by Piazza, Gorgonio's daughter and the son in law delightfully played by Ricci and Sbragia, the large Dionysian doctor, excellently fleshed out (and he really was fleshed out) by Crast. Amongst the rest we must mention Stagni, Bonagura, Zanoli, Chieri and Albertazzi. The sets by Bartolini-Salimbeni were elegant and appropriate.

3 February 1952

Gorgonio, con Edda Albertini e Salvo Randone, al Teatro Valle di Roma nel 1952

GORGONIO

TULLIO PINELLI

ATTO PRIMO

Un giardino coltivato a siepi di mirto e fiori viola, simile ad un cimitero di paese. È il giardino che circonda la casa di campagna in cui vive Gorgonio.
Della casa si vede l'ingresso; una porta scura e tarlata in un vecchio muro, in capo a due scalini di pietra; e una finestra a pian terreno. A un lato della porta pende un drappo nero. Sono le prime ore del mattino. La luce del sole nato da poco fa scintillare dovunque la rugiada. Una campana, non distante, suona l'Angelus nel silenzio.

Un tempo.
La porta s'apre e sulla soglia compare Gorgonio. Lungo, ossuto, vigorosissimo, coi capelli grigi irti a spazzola sul volto scarno e cereo. È in calzoni neri a maglia, senza camicia.
Tiene in mano uno strumento da ginnastica.
Si ferma sulla soglia qualche istante guardando il sole e il cielo e aspirando profondamente l'aria.
Poi scende adagio gli scalini e si ferma. Distende lentamente le braccia e le gambe, come per sgranchirle; ma si arresta a mezz'aria.

GORGONIO (*a mezza voce*) Crac. (*Brevissimo silenzio*). La rotula. (*Si raddrizza, piega un paio di volte la gamba. Dice a mezza voce*) Scrocchia. (*Piega la gamba destra*) Anche la destra, scrocchia. (*Flette il braccio*) Crac. (*Brevissimo silenzio*). L'omero. (*Flette ad una ad una le membra, lungo e magro come un burattino*). Scrocchiano tutte. L'anca, la rotula, l'omero, il malleolo, tarso, metatarso. (*Trionfante*) Sono vecchio…! (Breve *silenzio. Gorgonio mormora, guardandosi attorno*) La calma dei forti. La calma dei vincitori. (*Breve silenzio*). La rugiada scintilla sui fiori viola e sui mirti. Il sole che nasce indora il drappo funebre. Tutto è silenzio. Sono calmo. È finita. L'asma peggiora, il cuore cede, il corpo è in rovina. Sono vecchio. (*Allarga le braccia, guardandosi le membra*) Corpo formidabile. Corpo ammirevole. Ti stanco, ti logoro, non ti do tregua da venticinque anni; e tu resisti. Non ti odio, perché sei un dono di Dio; ma tu dovevi morire venticinque anni fa. (*Breve silenzio. Assorto*) Venticinque anni. (*Breve silenzio. Gorgonio in silenzio, si mette sull'attenti e incomincia gli esercizi ginnastici. Mormora*) … Due… Tre… Quattro… (*Si ferma, come rapito. Mormora, con estremo smarrimento*) Venticinque anni!… (*Si guarda attorno lentamente. Breve silenzio. Mormora, pallidissimo, con gli occhi spiritati*) Venticinque anni fa, ora per ora, era tutto finito. (*Breve silenzio*). La sentivo respirare per l'ultima volta. Mi guardava per l'ultima volta. (*Estremamente smarrito, rimane qualche tempo con gli occhi perduti dietro una visione lontana. Poi, quasi meccanicamente, riprende le flessioni, ansima sempre più forte, diventa sempre più pallido. Lo si sente balbettare a tratti*) … otto… dieci… undici… (*A poco a poco, le lacrime gli rigano il volto. Gli atti si fanno più lenti. Egli mormora, con gli occhi perduti nel vuoto*) Mi adorava e serviva. Compativa i miei difetti e si specchiava nelle mie virtù. Pronta se la chiamavo, rassegnata se non la volevo. Necessaria. Necessaria e sufficiente alla mia felicità… (*Le braccia gli sono cadute inerti lungo i fianchi. Mormora*) Constato che la piaga brucia e sanguina come il primo giorno. (*Breve silenzio*). Ma sono sereno. Non piango. Perché piangere? Ho conservato intatto il candido vessillo della fedeltà. Sono stato un forte lottatore, ho vinto, niente mi può sottrarre il premio. Il corpo è in rovina; sono vecchio; il giorno in cui ti ritroverò, amore mio unico, è finalmente vicino. (*Breve silenzio*). La calma dei forti. La calma dei vincitori. (*Allarga le braccia per riprendere gli esercizi; e così, di colpo, si immobilizza, perché da un cespuglio, in fondo al giardino, giunge nel silenzio una sottile voce di donna*).
UNA VOCE DI DONNA (*con una risatina soffocata e un gridolino*) Ahi!… (*Gorgonio immobile, con le braccia allargate si guarda attorno. Nel giardino non c'è nessuno. Un silenzio. La voce di donna, con la stessa risatina gorgogliante e soffocata*) Ahi!… Vigliacco!… (*Gorgonio volge di scatto lo sguardo verso le siepi di mirto, al fondo del giardino, donde la voce è uscita. Breve silenzio. La voce di donna, con la stessa risatina*) Ahi, ahi!… (*Gorgonio tutto teso, con gesti d'agguato, fa qualche lungo e lento passo, silenziosamente, verso le siepi del fondo; si ferma, in ascolto. La*

voce di donna, con la solita risatina) Lasciami stare…

Gorgonio si piega a quattro gambe, e così, quasi carponi, procede cauto e silenzioso verso la siepe. Poi, con un improvviso balzo felino, raggiunge la siepe e la apre con forza.
Dalla siepe emerge come per incanto un giovinastro scamiciato che balza verso il fondo. Seduta a terra, è rimasta una ragazza, con gli abiti scomposti.

GORGONIO (*in ginocchio, senza avere il tempo di rialzarsi, grida con voce tonante al giovinotto che fugge*) Alto là!… Ferma!… (*Ma già il giovinotto è sparito tra i cespugli. Gorgonio è rimasto inginocchiato a pochi passi dalla ragazza che, sguardo a terra e chiome sul volto, sta riassettandosi gli abiti con piccoli gesti cauti. Un lungo silenzio. Gorgonio, paonazzo, stravolto, strozzato, balbetta*) Nel mio giardino…

La ragazza si alza in piedi elasticamente, e termina di riassettarsi con gesti rapidi, torcendo il volto. Gorgonio è ancora sempre in ginocchio.

LA RAGAZZA [VESPINA] (*con un fil di voce*) Si alzi… Sta scomodo.

Gorgonio si alza a fatica. Vespina lo aiuta. Gorgonio, quando è in piedi, seguita a boccheggiare. Si asciuga il volto con il fazzoletto.

GORGONIO (*balbettante*) Ma è… è… è enorme…
VESPINA (*con la solita vocina, facendo l'atto di andarsene*) Scusi… Non sono pratica di questi posti…
GORGONIO (*impetuosamente*) Ferma!… (*Vespina si arresta. Gorgonio, dopo un attimo di silenzio, con la solita sconvolta impetuosità*) Di dove siete entrati?… (*Sconvolto*) Qui dentro! Oggi!…
VESPINA (*vede il drappo nero, guarda rapidamente Gorgonio e sussulta, come per improvviso spavento, portandosi una mano al volto*) Oh Dio…! (*Fa per scappare*).
GORGONIO (*impetuosissimo, strozzato*) Ferma!… (*Vespina si ferma di colpo. Gorgonio, strozzato, sconvolto*) Chi era quel bruto?… (*Come avendo visto qualcuno, chiamando*) Enea!…
VESPINA (*c. s.*) Oh Dio!…
GORGONIO (*a Vespina*) Chi siete?… (*Chiamando di nuovo*) Enea!…

Entra Enea adagio e tranquillo. È un bel giovane bruno, corpulento e coi modi di un uomo maturo. È vestito tutto di nuovo, un farsetto di maglia verde smeraldo sotto l'abito nero.

ENEA Buongiorno, signor Gorgonio. Cosa c'è? (A *Vespina*) Hai portato il latte al signor Gorgonio? (*Gorgonio rimane con le parole in gola. Guarda Vespina, e poi Enea, con gli occhi sbarrati. Vespina resta un attimo ferma e silenziosa, poi lentamente va al cespuglio e ne trae una bottiglia di latte. Enea prosegue, rivolto a Gorgonio*) L'ho mandata in cascina a prendere il latte, perché se continuo a fare tutto io, non serve che io abbia una moglie e lei una fattoressa. (*Un po' sorpreso, ma sempre calmo, a Vespina che torna dal cespuglio con la bottiglia del latte*) Perché hai nascosto la bottiglia dentro quel cespuglio? (*Vespina in silenzio, a occhi bassi, porge la bottiglia a Gorgonio che la prende e la tiene meccanicamente. Enea calmo*) Scusi. È la prima mattina. Un po' per volta prenderà pratica. (A *Vespina*) Quella bottiglia, la devi portare vuota in cascina tutte le sere. Al mattino torni in cascina, ritiri la bottiglia piena e la porti qui, al signor Gorgonio. (*A Gorgonio*) È meglio abituarla subito. (*A Vespina*) Prima di mezzogiorno fa un giro per il frutteto e riempi un paniere di frutta. Tutte le mattine. Non mangia che frutta e verdura, lui. Il paniere te lo do io. (*Si toglie il cappello, ne asciuga l'interno con il fazzoletto, proseguendo*) Nel pomeriggio raccogli i fiori più aperti, e fanne un mazzo per la passeggiata del signor Gorgonio. Tutti i pomeriggi, lui porta i fiori freschi alla (*abbassando pudicamente lo sguardo sul cappello, a voce più bassa*) alla tomba della signora. (*Resta un momento silenzioso, compunto, a occhi bassi, poi con un profondo sospiro accorato*) Mah!… (*Rimettendosi il cappello in capo*) Poi le insegnerò cosa deve fare per i polli, il giardino, eccetera eccetera eccetera. (*A Vespina*) Ma chissà perché hai nascosto la bottiglia del latte dentro quel cespuglio?… Non capisco l'idea. (*Tende a Gorgonio un involto*) Se vuol favorire. Sono i confetti. (*A Vespina*) Daglieli. (*Vespina, dopo una lievissima esitazione, prende l'involto e, sempre a occhi bassi, lo consegna a Gorgonio, che lo riceve meccanicamente*). I confetti di nozze.
GORGONIO (*meccanicamente*) *Grazie.*
ENEA (*indicando Vespina e ammiccando a Gorgonio*) Si doveva fare festa anche oggi, ci si sposa una volta sola nella vita, ma io ho detto: no, voglio trovarmi presente per la dolorosa ricorrenza. Il signor Gorgonio prima di tutto. (*Autocommovendosi*) È stato come un padre, per me. Mi ha dato una posizione, mangio il pane suo, non bisogna disgustarlo. Siamo partiti appena finito il pranzo, e ieri sera eravamo qui. Lei dormiva

già. (*Indicando Vespina*) Anche il pranzo lo ha pagato lei. (*Guarda l'orologio*). E adesso, prendo il camioncino e vado alla stazione, incontro a sua figlia e a suo genero. Ha ordini?
GORGONIO No.
ENEA (*a mezza voce, a Vespina*) Non disturbarlo. Ha le sue idee. (*Forte*) Buongiorno. (*Esce*).

Brevissimo silenzio.
Gorgonio, che è rimasto con la bottiglia del latte in una mano e l'involto dei confetti nell'altra, si volge lentamente a guardare Vespina. Ricompare Enea.

ENEA Guardi che laggiù in fondo, sulla strada della cascina, la siepe di cinta ha un buco. Un passaggio. Possono entrare dei vagabondi. Ci penso io a farlo chiudere. Buongiorno. (*Esce*).

Lungo silenzio.
Gorgonio si riscuote, con un sussulto improvviso, e depone d'impeto sulla panca i due oggetti che gli sono rimasti in mano.

GORGONIO Come!… (*Poi si volge a guardare Vespina, asciugandosi il sudore. Soffocato, turbatissimo*) Spero che lei non avrà fatto assegnamento sulla mia complicità. (*Vespina, a capo chino, non risponde. Stringe nervosamente il fazzolettino di velo colorato che ha in mano. Breve silenzio. Gorgonio fa qualche passo, lungo e concitato, si ferma di netto davanti a Vespina, guardandola con profondo turbamento, strozzato*). Come? Il primo giorno di nozze? Con uno sconosciuto! E io assisto. Sento! E dovrei tacere? (*Vespina morde il fazzoletto. Gorgonio, allontanandosi di scatto, sconvolto*) Io? Ah, no!… Ah no!… Perché quello sciagurato si goda una felicità menzognera? Una felicità fondata sul tradimento e sull'inganno? Ah no! Ah no!… (*Si ferma di nuovo di scatto davanti a Vespina*). Addolorato, signora, anche considerata la sua giovane, la sua giovanissima età. (*Si asciuga il sudore, torna a scostarsi*). Se ho taciuto, è stato soltanto per la sorpresa, lo sbigottimento, ma ora dovrò parlare. La preavviso lealmente. (*Passeggiando turbatissimo*) Enea la rimanderà senza dubbio da suo padre. Giusto. Sacrosanto. Lei quindi si disponga a ripartire. (*Con un leggero, rigido inchino*) Non ho altro da aggiungere, signora. (*Piroetta su se stesso, e fa l'atto di raccogliere i suoi pacchi, come per andarsene in fretta*).
VESPINA (*con un fil di voce*) E io mi uccido. (*Gorgonio sussulta, si ferma a mezzo, si volge a guardare Vespina. Breve silenzio. Vespina, con la solita vocina, stringendo nervosamente e lacerando il fazzolettino, a occhi bassi*) Io avevo detto a Enea di accompagnarmi; succedono sempre disgrazie. Non è colpa mia se ho incontrato un mascalzone. Non lo avevo mai visto. Ha detto che mi insegnava la strada, quando una non conosce i posti, non li conosce; perciò…
GORGONIO (*paonazzo, scattando, soffocato*) Alto là, alto là! Ricatto! Ah, lei crede di vincermi con queste armi? Ricatto e menzogna, tutta menzogna! (*Puntando il dito verso Vespina*) Lei non sapeva di essere entrata nel mio giardino. E non è vero che le è stata fatta violenza. (*Pallidissimo*) Ho le mie ragioni per esserne convinto. Non mi costringa a spiegare di più. (*Si scosta, turbatissimo, chiudendo gli occhi*) In un giorno come oggi!… (*Vespina lacera coi denti il fazzolettino, lo butta a terra, lontano, e si lascia cadere sulla panca, singhiozzando forte. Gorgonio, turbatissimo*) No, non mi smuovono neanche le lacrime. Io vedo nettamente il mio dovere. Lei deve andar via. Il solo pensiero di rivederla qui, onorata, rispettata, domani, dopodomani, sempre – mi rivolta – mi sdegna. (*Sconvolto*) No, non è stata la prima volta. E non sarebbe l'ultima. (*Tremante*) Lei non chiedeva aiuto. Io ho sentito – sono stato giovane anch'io, e certe cose me le ricordo. Se ne vada, se ne vada. Non c'è niente di candido in lei, niente di puro. Io l'ho letto subito nei suoi occhi: occhi traditori, occhi sensuali. Non avrò rimorsi. (*Brevissimo silenzio*). E lei non si ucciderà.

Pausa.
Si passa e ripassa la mano sul volto madido. Si trova tra i piedi il fazzolettino lacerato di Vespina, e lo raccoglie. Lo guarda in silenzio, si volge verso Vespina, tenendo il fazzoletto di velo in mano.
Vespina ha cessato di singhiozzare e si rizza a sedere, gettando la chioma opulenta su una spalla e incominciando a ravviarsi con un pettine.
Gorgonio rimane immobile, in inconscia contemplazione.
Vespina getta all'indietro i capelli, guarda per un attimo Gorgonio, distoglie lo sguardo, e ripone il pettine, togliendo di tasca specchietto, cipria e rossetto.
Gorgonio, come ridestato dall'occhiata di Vespina, fa qualche passo, in avanti, tendendole il fazzolettino.
Vespina, come non vedesse, si guarda allo specchio.

GORGONIO Quanti anni ha?
VESPINA (*seccamente senza volgersi*) Diciannove.
GORGONIO Diciannove! (*Turbatissimo*) Diciannove anni! (*Breve silenzio. Poi soffocato, come per conchiudere*) Se avessi potuto credere che si trattava di un

primo fallo, di un errore di gioventù, avrei agito diversamente. Spero che lei non mi serberà rancore.
VESPINA No.
GORGONIO Grazie.
VESPINA Non può capire certe cose. È vecchio.
GORGONIO (*impallidendo, strozzato*) Vecchio?
VESPINA Io non avrei mai sposato un vecchio… Oh, no!… (*Gorgonio, come gli mancassero le gambe, cade a sedere in silenzio su una panca, di fronte a Vespina. Vespina, truccandosi*) I vecchi pensano subito male. Mettono la malizia dappertutto. (*Brevissimo silenzio*). Dimenticano com'erano da giovani. (*Brevissimo silenzio*). Sono invidiosi della gioventù. (*Volgendosi a guardare Gorgonio*) Perché? (*Gorgonio rimane silenzioso, pallidissimo, senza fiato*). Io a Enea voglio bene. Mi è piaciuto fin dalla prima volta che l'ho visto. Ho subito pensato che volevo sposarlo, perciò… Mi vergogno perfino a dirlo, Madonna! Benché non ci sia niente di male, è mio marito. Non ci sono mica tanti begli uomini come Enea. Non trova? È fortissimo, solleva due sacchi da cento chili, uno per parte. Sono cose che alle donne piacciono. Quando due si amano, c'è sempre qualcuno che cerca di mettere male. Non ha notato? È peccato grave. No? È un vero delitto. (*Volgendosi di nuovo a guardare Gorgonio col pianto in gola*) Perché? (*Si asciuga una lacrima. Breve silenzio*). È brutta, la vecchiaia, piena di invidia e di malizia.

Pausa.

GORGONIO (*si alza adagio. Pallidissimo, strozzato*) Sono vecchio, perché ho *voluto* invecchiare, signora. (*Le volge le spalle e adagio, quasi disfatto da un avvilimento che non riesce a superare, fa qualche passo verso la casa*).
VESPINA Scusi, non ho detto per offenderla. Ma i vecchi non devono occuparsi dei giovani.
GORGONIO (*senza volgersi, strozzato, fermandosi a mezzo*) Lo so.
VESPINA Ci sono delle ragazze che prendono volentieri un uomo vecchio. Io non so che cosa ci trovino.
GORGONIO (*c. s.*) Niente. Più niente.
VESPINA Ai ragazzi piace fare l'amore. Non è colpa mia se dappertutto trovo qualcuno che mi vuole. Sono cose di gioventù.
GORGONIO (*si volge di scatto, con impeto, strozzato, indicando col dito teso una palla di pietra ai piedi degli scalini*) La vede questa pietra? Pesa cinquanta chili. Io la sollevavo con un braccio solo per cinquanta volte di fila. Sapevo correre per la campagna come una lepre. Un'ora e più di un'ora, senza stancarmi e senza prendere fiato, io. Quanti sono i suoi giovani che saprebbero fare altrettanto? (*Tace per un po' ansante; poi, con improvvisa vergogna*) Mi guardi pure. Lo so che non c'è più niente. Non si vede più niente. Non mi vergogno a dire che sono un rottame. Ho distrutto tutto. Io, non la vecchiaia. Ho rinunciato, ho soffocato, ho tagliato… Per amore. Io sì, so che cos'è l'amore. La vanità dei muscoli, la gioia di sentirmi vigoroso, il desiderio di vivere. Tutto via, giorno per giorno. Per fedeltà a un amore. E non ero vecchio, allora. E non ho dimenticato niente. Quel mio unico amore è ancora qui dentro, fresco, incorrotto, vivo… Che cosa vuole insegnarmi? Giovane sì; giovane e bella, sì. Cose che ho superate, che non mi turbano più. (*Turbatissimo*) Io sono sereno; ho raggiunto la calma della morte, io. (*Feroce, agitando inconsciamente il fazzolettino di Vespina*) La gioventù non conta, il piacere non conta: la felicità non esiste. Una cosa sola conta: la rinuncia.
VESPINA (*ha terminato di truccarsi e si alza in piedi a occhi bassi, con la vocina sottile*) Pazienza. Non stia a prendersela tanto. Non ho mica detto di non dirlo, a Enea. Non le ho mica chiesto niente, io. Glielo dica pure. (*Gli toglie di mano il fazzoletto. Gorgonio, che si era completamente dimenticato di avere il fazzoletto di lei in mano, ha un lieve sussulto e rimane a guardarla, in silenzio. Brevissimo silenzio*). Se non glielo dicesse, potrebbe sembrare che… (*Si interrompe, a occhi bassi*).
GORGONIO (*pallidissimo, quasi tremante, col fiato mozzo*) Che cosa?
VESPINA (*con la vocina sottile*) Se non glielo dicesse, potrebbe sembrare che lei si interessa più di me che di lui.
GORGONIO (*con un urlo strozzato, come avesse ricevuto una coltellata*) Disgraziata!… (*Congestionato, stravolto, rauco*) Vada via! Vada via! Non mi metta in tentazione! Vedo dentro di me con chiarezza feroce. Sento l'impulso di metterle le mani addosso, di stringerla, di strozzarla.
VESPINA (*con scatto inatteso*) Si provi!…
GORGONIO (*rauco*) Vada via, o l'uccido!… (*Coprendosi il volto con le mani*) Io! Io!…
VESPINA Ma senti un po'! L'uccido, la strozzo! Cosa si crede? (*Andandosene*) Non mi ha mai toccato nessuno senza il mio permesso. (*Esce*).
GORGONIO (*con le mani sugli occhi*) Io, Gorgonio, Presidente dell'Opera Pia, Ispettore della Confraternita, Direttore Onorario dell'Ospizio… (*Si accorge che Vespina non c'è più, e prosegue, col pianto nella voce, entrando in casa*) Promotore del Mutuo Soccorso, Vice Presidente dell'Asilo, Segretario della Cooperativa… (*Entra*).

Lunga pausa.

Poi, nel silenzio, s'ode il ronzio di un motore che si avvicina, si fa prossimo, tace all'ingresso del giardino. Quasi subito entrano Rosa e Apollinare, seguiti da Enea. Rosa è una donna ancora giovane, ma grassa, trasandata, con lo sguardo appannato delle nutrici. Apollinare sembra più giovane di lei. Dietro le lenti, brillano due occhi accesi, quasi spiritati. Sulla fronte gli cade costantemente una ciocca dei biondi capelli arruffati. Entrano in silenzio, quasi con circospezione.

ENEA (*a mezza voce, calmo*) Vado subito ad avvertirlo. (*Entra in casa*).

Rosa ed Apollinare, siedono in silenzio sulla panca di pietra, tenendosi stretti uno all'altra, le mani nelle mani.

Un tempo.
Entra il Professore: è un uomo grande e grosso, sulla cinquantina, si muove con la solenne lievità di un nuvolone estivo, zoppicando un poco per una gamba quasi rigida e appoggiandosi ad un bastone. Un mezzo sigaro gli pende all'angolo della bocca carnosa.

PROFESSORE (*fissando i presenti con i piccoli occhi porcini, attraverso il fumo del sigaro, benevolo e beffardo*) Buongiorno, signora. Buongiorno.
ROSA (a *mezza voce*) Buongiorno.
APOLLINARE (*c. s.*) Buongiorno, Professore. (*Breve silenzio. A mezza voce, a Rosa*) Hai freddo, cara?
ROSA (*assente*) No.

Entra il Notaio. È un giovane molto timido e preciso. Saluta da lontano, a mezza voce.

NOTAIO Buongiorno.
ROSA (*a mezza voce*) Buongiorno.
APOLLINARE (*a metta voce*) Buongiorno. (*Breve silenzio. A mezza voce, a Rosa*) Hai fame?
ROSA (*a mezza voce*) No.

Entra il Curato. È vecchissimo. Trascina i piedi, e crolla sovente la testa, con un sorriso di infastidita condiscendenza, pensando ai fatti suoi.

ROSA (*a mezza voce*) Buongiorno, reverendo.
APOLLINARE Buongiorno, reverendo.
CURATO (*dopo un attimo di sospensione, come rendendosi conto del posto*) Buongiorno, signori, buongiorno.

Entra un gruppo di tre o quattro uomini, i rappresentanti di qualche Opera Pia, che si fermano all'ingresso, silenziosi come a un funerale.
Breve silenzio.
Tutti sono seduti in silenzio.

APOLLINARE (a *metta voce, a Rosa, mettendole in bocca una pasticca*) Prendi, tesoro. Ti fa bene.

Rosa mastica in silenzio.
Pausa.
Sulla soglia compare Enea.

ENEA Il signor Gorgonio.

Sulla soglia compare Gorgonio. È vestito di nero da capo a piedi. È molto pallido e rigido. Tutti si alzano in piedi. Rosa e Apollinare gli si fanno incontro; Apollinare è visibilmente commosso.

APOLLINARE (*con slancio*) Papà!
ROSA Papà.
GORGONIO (*scende gli scalini e li abbraccia, rigido, ma intensamente*) Figlioli carissimi. (*Si scioglie, si avvicina al curato, gli bacia la mano*). Grazie. (*Toglie dalla scatola che Enea reca, seguendolo passo passo, una immagine e la dà al Curato*). Una immagine della mia benedetta, con un ricordo personale. (*Stringe la mano al Professore*). Grazie. (*Toglie dalla scatola un'altra immagine e gliela porge*). Una immagine della mia benedetta, con un ricordo personale. (*Lo stesso, col Notaio*). Grazie, Un'immagine della mia benedetta, con un ricordo personale. (*Passa a stringere la mano agli uomini in gruppo sul cancello, distribuendo a ciascuno un'immagine*). Grazie. Sono immagini della mia benedetta, con un ricordo personale. (*Intensamente*) Basta invocarla nelle necessità. Non mi ha mai lasciato senza soccorso. (*Una pausa. Gorgonio si guarda attorno, come cercando qualcuno*) Carissimi. Non vi nascondo la mia commozione. Posso anzi dire che sono turbato, benché sereno. Io non vi ho riuniti qui soltanto per la celebrazione della nota ricorrenza. Prima che il nostro Curato dica la Messa per particolare concessione delle superiori autorità, nella camera in cui la mia benedetta, venticinque anni fa, è mancata, debbo farvi delle dichiarazioni che sono, per me, decisive e definitive. Vi prego, sedete. (*Tutti siedono in silenzio. Pausa. Rigido, un po' rauco*) Figlioli, signori. Venticinque anni fa, *io* ho cessato di vivere.
NOTAIO (*disorientato, sottovoce, ad Apollinare*) Lui?
GORGONIO (*con deliberata, ma commossa solennità*)

Allorquando la persona amata lascia questa vita, il vento della morte passa su tutte le cose del mondo, e le trasforma. Tutto cambia colore e significato. Ci si sente attratti dal vortice della morte, e ci si sorprende di continuare a vivere. Se il mio corpo – non io – ha continuato a vivere, non è colpa mia, signori. Era un corpo particolarmente sano e robusto, come potete giudicare anche dalle rovine che ne rimangono. Io non avevo il diritto di sopprimerlo, ho dovuto aspettare pazientemente la mia ora; ma ormai ho buone ragioni per credermi vicino alla fine. Sono vecchio e ammalato, come può attestare il Professore, amico mio devoto più ancora che medico curante: asma…
PROFESSORE (*fumando, tranquillo*) Asma bronchiale di origine neuropatica; e sintomi di insufficienza cardiaca.
GORGONIO Asma bronchiale, insufficienza cardiaca, e altri mali che fortunatamente peggiorano giorno per giorno. La fine è vicina; e io, oggi, figlioli carissimi, amici devoti, siedo in mezzo a voi, con la serenità e la saggezza di un antico patriarca, per dividere fra voi tutto ciò che mi appartiene e aspettare il sospirato incontro con la mia Lilia, spoglio di beni e di desideri terreni.

Entra in giardino silenziosa, Vespina, che si arresta appena varcato il cancello, proprio di fronte a Gorgonio. Gorgonio si impietrisce. Come affascinato fissa lo sguardo su Vespina, non lo distoglie più. Non sente e non vede più nulla.
Rosa si nasconde la bocca nel fazzoletto.

APOLLINARE (*molto turbato e commosso*) Papà!…
GORGONIO (*strozzato*) Niente… (*Si guarda attorno smarrito*).
APOLLINARE (*fissando Gorgonio con occhi lustri di commozione e di ammirazione*) È una decisione da santo, ma molto grave, papà.
GORGONIO (*come ridestandosi*) Calma, signori. Non vi commuovete. Io sono perfettamente sereno. Non piangere, Rosa.
ROSA (*a mezza voce, col volto nascosto nel fazzoletto*) Non piango, papà.
APOLLINARE (*con un sorriso commosso e trionfale*) È nel secondo mese.
GORGONIO (*quasi smarrito*) Incinta?
APOLLINARE (*c. s.*) Sì, papà.
GORGONIO Per la quinta volta?
APOLLINARE (*c. s., guardandosi attorno, con un sorriso quasi infantile*) Sì, papà. È il nostro dovere. (*Toglie premurosamente da una borsa una mela e la porge a Rosa, che l'addenta, e prende a masticare adagio, in silenzio*).
TUTTI (*a mezza voce*) *Auguri!… Auguri!…*

Breve silenzio.

GORGONIO (*smarrito, turbatissimo, fissa di nuovo Vespina che in silenzio si è accostata ad Enea, prendendolo sottobraccio, e balbetta*) Crescite et multiplicamini. Signor Notaio, favorisca. (*Il Notaio raggiunge Gorgonio, e gli si mette accanto, aprendo una cartella. Gorgonio, molto turbato, e quasi con sforzo*) Di tutto ciò che possiedo, faccio donazione immediata alla mia figliola e ai poveri, secondo le disposizioni che il signor Notaio vi leggerà, trasformandole in atto legale. Ho diviso con saggezza e giustizia, non dimenticando i legati per gli amici e i lasciti per le Messe in suffragio della mia anima. Due soli beni intendo conservare: questa casa, dove ho vissuto felice con mia moglie e dove conto di morire nello stesso letto in cui essa è morta; e la tomba, che ho eretto venticinque anni fa. È una splendida, tomba, a due soli posti, lei e io, in marmo verde e nero. È circondata da piante di rose rampicanti, di edera e di mirti. C'è anche un salice piangente. L'ho abbellita anno per anno, in attesa di occuparla a mia volta. Ci ho messo fregi, scritte e sculture, perché da venticinque anni essa rappresenta il solo porto cui il mio corpo aspira. (*Alzando un dito, turbato, quasi violento*) Ma io non sono, signori, un rinnegatore della vita. Dichiaro solennemente che se in questi venticinque anni fosse sopravvenuto nella mia esistenza un altro amore, io l'avrei accolto con pia esultanza, e certamente la mia Lilia, dal cielo, lo avrebbe benedetto. (*Estremamente turbato*) Innamorarsi non dipende dalla volontà. Succede inattesamente, a tradimento. (*Quasi con violenza*) Intendo un amore puro – degno di questo nome. Ogni altro rapporto è impuro, contamina la vita e l'anima e accogliendolo avrei oltraggiato senza rimedio la memoria della mia benedetta e del nostro amore. Ma non è successo. Dopo mia moglie non ho più potuto amare nessuna donna. E ormai l'amore non è più cosa per la mia età. Sarebbe ridicolo. Grottesco. E anche osceno. (*Con estrema amarezza, turbatissimo, lo sguardo fisso su Vespina ed Enea*) Voi generate e genererete. Voi siete dalla parte dei vivi, io da quella dei morti. Vi lascio con i beni materiali, del tutto trascurabili, un esempio di vita, e le regole fondamentali cui mi sono ispirato. Questa è la parte essenziale della mia eredità. (*Porge un foglio al Notaio*) Signor Notaio, prego di dare lettura del mio testamento.

Pausa.

Il Notaio prende il foglio, lo apre e si dispone a leggere. Tutti si sistemano, con profonda attenzione. Apollinare piange sommessamente. Rosa mastica. Il Professore fuma tranquillamente, con le due mani appoggiate al pomo del bastone; il Curato seguita a sorridere, guardando i fiori e pensando ai fatti suoi. Gorgonio torna a fissare lo sguardo su Vespina, che s'è seduta accanto ad Enea, tenendolo sottobraccio.

NOTAIO (*incomincia a leggere in tono professionale*) «Le pietre angolari dell'esistenza, ossia, Massime Fondamentali per la vita e per la morte, da me sottoscritto scoperte e collaudate». (*Un po' sconcertato, il Notaio si volge a guardare interrogativamente Gorgonio*).

Breve silenzio.
Tutti si guardano un po' sorpresi, e fissano Gorgonio.

APOLLINARE (*tra le lacrime, quasi aggressivo*) Ebbene?

Gorgonio non si accorge di nulla, e seguita a fissare Vespina.

NOTAIO (*riprendendo la lettura*) «Primo: ricordati che la materia non è nulla e non può nulla…»
APOLLINARE (*prevenendo, a mezza voce, con grande commozione e convinzione*) «…lo spirito è tutto e può tutto».
NOTAIO (*finendo la frase*) «…lo spirito è tutto e può tutto». (*Si interrompe di nuovo, e si toglie gli occhiali, volgendosi a guardare Gorgonio*). Perdoni l'ardire, ma questa non sarebbe materia per un rogito notarile… Non saprei veramente sotto quale forma…
APOLLINARE (*aggressivo*) Perché?…
GORGONIO (*riscuotendosi, un po' rauco, quasi con irritazione, senza rendersi conto di ciò che il Notaio ha detto*) Avanti. (*Tutti tornano a sistemarsi. Vespina passa un braccio attorno alla spalla di Enea*).
NOTAIO (*non osa opporsi e ricomincia subito la lettura*) «Secondo: il segreto della vita, è la regola; il segreto della felicità, è la scelta; il segreto della vittoria…»
APOLLINARE (*prevenendolo, a mezza voce, commosso e convinto*) «… è non arrendersi mai…»
NOTAIO «…è non arrendersi mai. Terzo: la regola è la sottomissione volontaria e costante a una legge, mediante l'educazione della volontà. Accettando una regola, l'uomo diventa simile…»
APOLLINARE (*c. s.*) «… a un cavaliere antico».
NOTAIO «…a un cavaliere antico. Quarto: la scelta, è il riconoscimento che la felicità non è data dalla quantità, ma dalla qualità: scegli il tuo bene, e non cercare altro. Praticando la scelta, l'uomo diventa simile…»
PROFESSORE (*interrompendo*) Qualunque sia il valore, molto opinabile, di queste affermazioni, sono costretto a far notare che il signor Gorgonio dà evidenti segni di malessere. (*Breve silenzio*). Signor Gorgonio…
APOLLINARE Papà!

Rosa smette di masticare guardando spaventata Gorgonio.

GORGONIO (*paonazzo, sconvolto, si rizza improvvisamente in piedi, battendo la mano con violenza sul tavolo, e dicendo con voce roca e strangolata*) Ah no, perdio!… Enea, devo parlarti… (*Fa qualche passo come per allontanarsi, ma quasi subito si arresta, vacilla, e cade svenuto*).

Tutti balzano in piedi, confusamente – con voci ed esclamazioni. Rosa lancia un piccolo strillo.

NOTAIO (*che si è visto crollare Gorgonio tra le braccia e lo sostiene a fatica*) Aiuto!…

Enea accorre, e solleva senza sforzo Gorgonio.

PROFESSORE (*pacato, facendosi largo col bastone*) Calma, signori, calma. È opportuno adagiarlo su questa panca, in modo che la testa rimanga leggermente sollevata.
ENEA (*che sta adagiando Gorgonio sulla panca aiutato da Apollinare, spinge Vespina a sedere sulla panca*) Siediti lì (*Vespina siede, ed Enea le sistema in grembo il capo di Gorgonio*).
APOLLINARE (*sconvolto*) Che succede. Professore?…
ROSA (*spaventatissima*) Oh, Dio!…
PROFESSORE (*prendendo il polso di Gorgonio*) Silenzio, prego. (*Pausa. Tenendo il polso di Gorgonio, con irritazione*) Io non approvo affatto, non ammiro – e non apprezzo – questa pertinace opposizione tra materia e spirito, che finisce per tradursi, tra l'altro, anche in una supervalutazione della castità e che provoca simili squilibri psichici. Io non ho mai nascosto né al signor Gorgonio, né a loro, la mia totale disapprovazione per le sue concezioni, e, quindi, per il suo sistema di vita; e colgo l'occasione per metterli ancora in guardia da queste infatuazioni idealistiche. Comunque, il polso è regolare, benché un poco lento, e nel giro di qualche istante, riprenderà i sensi. Un poco di aceto, prego…

Enea entra in casa.

APOLLINARE (*molto pallido, irrigidito, tentando di mantenere un tono freddo e dignitoso*) Non condivido, professore; in coscienza, non ho mai fatto (*marcato*) e non farò mai nulla per distoglierlo da questa sua vita esemplare. (*Con uno scatto, aggressivo, gli occhi sfavillanti*). Insomma, io dichiaro che ho sposato mia moglie – e sono felice con lei – perché ho conosciuto il padre di mia moglie. In mezzo a un mondo di idolatri, un uomo, con una fede – e una fedeltà alla sua fede. La prova vivente che esiste l'amore – la costanza – la castità.
CURATO (*stringendosi nelle spalle*) Niente di contaminato può entrare in cielo, è la legge… Esiste il bene e il male… La castità… la castità… – bisogna mangiare poco, non bere vino, evitare discorsi e letture…

Torna Enea col bicchiere.

PROFESSORE (*sogghignando e prendendo il bicchiere che Enea gli porge*) Io confesso che nutro una profonda simpatia per le prostitute. Simpatia umana, s'intende. Mi piacciono. Comunico volentieri con loro. (*Agli altri*) Prego, un fazzoletto.
ENEA (*a Vespina*) Un fazzoletto.

Vespina porge il suo fazzolettino.

PROFESSORE (*inzuppando il fazzoletto nell'aceto e umettandone la fronte e le narici di Gorgonio*) Non s'adontino del mio tono scherzoso. Malgrado il peso di duemila anni, persiste fortunatamente in noi – o in coloro che mi somigliano – l'antica eredità pagana che ci induce a sorridere quando sentiamo scomodare la legge, il mistero, la divinità, a proposito di quell'atto che i francesi chiamano giocondamente «bagattelle» o «s'esbattre» e i nostri classici «sollazzarsi» «trastullarsi» e anche «correre la giostra». (*Battendo alcuni colpetti con la mano sulla guancia di Gorgonio*) Signor Gorgonio!
APOLLINARE (*pallidissimo*) Io deploro…
PROFESSORE (*a voce più alta, battendo alcuni colpetti più forti sulla guancia di Gorgonio*) Signor Gorgonio…

Breve silenzio.

CURATO Signor Gorgonio…!

Breve silenzio.
Il Professore alza un braccio di Gorgonio. Il braccio ricade inerte – l'altro braccio e anche questo ricade. Allora si piega sul petto di Gorgonio, auscultandolo.
Pausa.
Tutti si appressano adagio, di qualche passo, molto tesi. Nel silenzio, scoppia il suono delle campane di mezzogiorno.

APOLLINARE (*sbigottito*) Professore!…

Il Professore si solleva adagio, guardando Gorgonio. Poi si guarda attorno, in silenzio.

APOLLINARE (*sconvolto, sostenendo Rosa*) Professore, in nome di Dio…
ROSA Papà!…
PROFESSORE (*lentamente, stupito*) Dorme.

Breve silenzio.

APOLLINARE Dorme? (*Breve silenzio*) Perché dorme?
PROFESSORE (*stringendosi nelle spalle*) Dorme. (*Sogghignando*) Evidentemente, avevano ragione gli antichi, che giudicavano gli uomini e i fenomeni morbosi secondo gli influssi e le congiunzioni degli astri, e percepivano così le leggi fatali di ogni individuo. A me, invece, sfuggono le ragioni per cui dal deliquio il loro rispettivo genitore e suocero è passato al sonno. Ci faccio la figura del cretino, ma questo non ha importanza; può capitare a tutti – il fatto è, che il signor Gorgonio dorme. Dorme di un sonno profondo, e relativamente tranquillo. Sarà opportuno riparargli il capo dal sole. È l'ora meridiana; l'ora in cui esce per il mondo il Dio Pan.
CURATO (*con il solito sorriso*) Ossia, il diavolo.

Pausa.
D'improvviso, nel silenzio, Gorgonio è scosso da un sussulto di riso soffocato e profondo.
Tutti fanno un passo avanti.
Breve silenzio.

ROSA Che ha fatto?
PROFESSORE (*stringendosi nelle spalle*) Ha riso.
APOLLINARE (*disorientato*) Cosa c'è da ridere?
ROSA (*a mezza voce*) Apollinare, mi sono impressionata.

Breve silenzio.
Gorgonio mormora alcune parole, a occhi chiusi.

APOLLINARE Parla! Che ha detto?
PROFESSORE Non s'è capito nulla.
VESPINA (*a occhi bassi*) Io ho capito.

PROFESSORE Cos'ha detto?
VESPINA Non oso ripeterlo.
PROFESSORE Perché?
VESPINA Ha detto una brutta parola.

Tutti si guardano perplessi. Gorgonio ricomincia a ridere; è un riso prima soffocato, che diventa rapidamente più forte, ed esplode in una larga risata. E Gorgonio apre gli occhi.
Breve pausa.

APOLLINARE (*soffocato*) *Papà…*
ROSA (*soffocata*) *Papà…*
GORGONIO (*volge attorno lentamente lo sguardo, sempre rimanendo fermo e disteso. Poi, chiede*) Dove sono?
PROFESSORE Stia calmo, signor Gorgonio. Non c'è stato nulla di grave; soltanto un breve collasso.
GORGONIO (*con uno stiramento di beatitudine, chiudendo di nuovo gli occhi*) Sto bene. (*Breve silenzio. A occhi chiusi*) I calabroni…
APOLLINARE (*tutto teso*) Come hai detto?
GORGONIO (*sempre a occhi chiusi*) I calabroni sui fiori… Ronzano forte… Sento tutti gli insetti che ronzano sui fiori, nell'erba, in cielo…
ENEA (*cercando di far fuggire i calabroni*) Zzzt!… Via!…
GORGONIO (*stirandosi*) Sembra primavera…(*Riapre gli occhi*) Mi sento bene, grazie… (*Nel riaprire gli occhi, vede a picco sopra la propria testa Vespina, e si accorge di aver il capo sul grembo di lei. Rimane un attimo immobile, guardando Vespina di sotto in su, poi scatta a sedere con una sorda esclamazione*) Ehi!…
APOLLINARE (*sbigottito*) Papà!

Gorgonio scatta in piedi e rimane immobile qualche passo più in là, passandosi e ripassandosi una mano sul volto.

GORGONIO (*con voce strana*) Che ora è?
CURATO Ha avuto un sonno profondo, ma breve. Dieci minuti, non più.
GORGONIO (strano, turbato) Soltanto!… Mi pareva di aver dormito molte ore… Molte ore… (*Volge adagio lo sguardo verso Vespina*).
PROFESSORE (*a mezza voce, a Rosa*) Consiglio di portarlo in casa e a letto.
APOLLINARE (*avvicinandosi di slancio a Gorgonio e prendendolo per un braccio*) Andiamo in casa, papà…
GORGONIO (*gonfiando il torace come un tacchino*) Mi sento terribilmente bene.

Si avvia, quasi meccanicamente verso la porta, scortato da Apollinare e Rosa. Il Professore lo segue immediatamente. Gli altri rimangono perplessi, a guardare. Ma come Gorgonio giunge agli scalini, si arresta di netto, guardando fissamente la grossa palla di pietra. Poi si piega, l'afferra e incomincia faticosamente ad alzarla con un braccio solo.

APOLLINARE (*con un grido di sbigottimento*) Cosa fai?
ROSA (*spaventata*) Dio mio!

Gorgonio, rosso, congestionato, alza lentamente e sicuramente la palla. Ansima fortemente, ma insiste.

PROFESSORE Signor Gorgonio, non rispondo di niente!…

Gorgonio, con un ultimo sforzo, tende tutto il braccio, verticalmente, sul capo, con la palla nel palmo della mano. Adagio, in questa posizione, gira su se stesso volgendosi verso i presenti.
Pausa. Tutti guardano in silenzio sbigottiti.

CURATO (*con un dolce sorriso, accostando morbidamente una mano all'altra, come per applaudire*) E bravo, bravo…
TUTTI (*sbigottiti, con qualche applauso*) Bravo, bravo…

In fondo al giardino, Vespina sta sola, a occhi bassi. Gorgonio la fissa, poi si volge di nuovo verso la porta, e tenendo alta la palla entra in casa.

NOTAIO L'erezione dell'atto pubblico è rinviata.

ATTO SECONDO

Il giardino è, ora, tutto fiorito di fiori dai colori sgargianti.
Il drappo nero è sparito. Le finestre e la porta della casa sono aperte.
È una bella giornata. Un suono di campane domenicali giunge da lontano.
Su una delle panche di pietra, sono sedute, immobili e silenziose, due vecchie signore quasi identiche, ceree, impettite, vestite di nero.

Un tempo.
Lo scampanio tace.
Si sente avvicinarsi, sulla strada, la voce rotonda del Professore, il quale – subito – entra, con Apollinare, Rosa e il Curato.

PROFESSORE (*proseguendo il discorso*) …il caso più semplice è quello della inabilitazione; ma non si può scartare, a priori, nemmeno la possibilità di giungere ad una interdizione. Infine, si potrebbe tentare contro colei e contro il suo ruffiano un'azione penale per circonvenzione d'incapace, previa constatazione della minorata capacità psichica del loro rispettivo genitore e suocero, e dei mezzi osceni messi in opera per irretirlo. (*Tace, trovandosi di fronte alle due vecchie signore, di cui soltanto ora tutti si accorgono*).

Tutti le guardano in silenzio.
Una pausa.

APOLLINARE (*nervosamente*) Buongiorno. (*Le due vecchie signore rispondono con un breve e secco cenno del capo, in silenzio. Brevissima pausa. Apollinare, a voce abbastanza alta, nervoso, al Professore*) Le conosce, lei?
PROFESSORE (*che lo fissa attraverso il fumo del sigaro*) Non ho la fortuna.
APOLLINARE (*c. s., al Curato*) E lei le conosce?
CURATO (*ciondolando il capo con il solito sorriso*) No, signore, no…
APOLLINARE (*dopo un brevissimo silenzio, si rivolge alle due vecchie, quasi aggressivo, facendo danzare e suonare un mazzetto di chiavi*) Loro aspettano il signor Gorgonio?
PRIMA VECCHIA Sì.
APOLLINARE (*c. s.*) Il signor Gorgonio è a messa. Io sono il genero del signor Gorgonio, e questa è la mia signora, la figlia del signor Gorgonio. Possono parlare anche con noi.

Le due vecchie si guardano. Poi la prima delle due si alza, imitata subito dall'altra.

PRIMA VECCHIA Ripassiamo più tardi.
SECONDA VECCHIA Ripassiamo tra un'ora.
APOLLINARE Meglio così. Buongiorno.
PRIMA VECCHIA (*piegando seccamente il capo*) Buongiorno.
SECONDA VECCHIA (*c. s.*) Buongiorno.

Le due vecchie escono.

APOLLINARE (*con eccitazione crescente, al Professore*) Mostruoso. Inammissibile. (*Con lo sguardo lampeggiante fisso davanti a sé*) Un uomo ha camminato sulla retta via tutta la vita, ha osservato la legge divina, ha dominato gli istinti dimostrando che lo spirito è tutto e la materia non è nulla, e noi vogliamo chiudere la sua esistenza con una patente di demenza e di oscenità? No, signore. No, signore. Mi ribello. (*Si accorge che Rosa è rimasta in piedi e premurosamente la fa sedere*). Siedi tesoro. Non stancarti, (*Rosa siede in silenzio. Apollinare, con eccitazione, e quasi con smarrimento*) Allora, tutto è un inganno. Un tranello. Allora la nostra buona volontà non serve. Ci troviamo in balia di forze scatenate. No, signore, non lo posso ammettere. È difficile, la vita. Le tentazioni stanno dappertutto. Che cosa ci può sostenere? (*Nervosamente e affettuosamente infila alcune pasticche nella bocca di Rosa*) Prendi, cara. Ti fanno bene. «Il segreto della vita è la regola, il segreto della vittoria, è non arrendersi mai». Noi siamo venuti per salvarlo, non per perderlo.
PROFESSORE (*fissandolo con un sogghigno attraverso il fumo, le due mani incrociate sul pomo del bastone*) Salvarlo?
APOLLINARE Salvarlo, sì, professore. Lei ci ha suggerito dei mezzi per salvaguardare le terre, i beni, recuperare quello che ha venduto, impedirgli di vendere quel poco che resta. Non m'interessa. Non ci interessa. Vero, Rosa?
ROSA (*mastica pacificamente*) No.
APOLLINARE A noi interessa salvarlo. Guarirlo. Tutti possono avere un istante di debolezza o di aberrazione. Non ha importanza. L'uomo si salva. Confesso che di fronte ai fatti inattesi, inauditi, di cui lei ci ha informati, in un primo momento ci siamo sentiti scossi, smarriti. Ma noi abbiamo una fonte inesauribile di forza: la nostra unione. Ci siamo ripresi rapidamente. Vero, amore?
ROSA (*seguitando a masticare, lo sguardo nel vuoto*) Sì.

APOLLINARE Niente paura. I mali colpiscono il corpo, e lo spirito. Se si tratta di malattia del corpo, consiglierà lei le cure necessarie; se si tratta di malattia dello spirito, interverrà il signor Curato, coi mezzi naturali e soprannaturali di cui dispone.
CURATO (*che era tutto intento a cogliere fiori, sentendosi nominare ha un lieve sussulto, e si volta a mezzo, con un sorriso*) La regola vuole che il peccatore sia sempre ammonito. E noi, ammoniamolo… Io sto qui… Per intanto, chiedo licenza di cogliere alcune di queste stupende *epilobia augustifolia*… (*E riprende a cogliere fiori*).
PROFESSORE (*è scosso da un sussulto di riso*) Salvarlo!… Oh, belle matière fécale qui boursoufflait en elle!… Aveva mangiato, la moglie di Pantagruel, svariati chili di trippa; e quale forza al mondo avrebbe potuto salvarla dal conseguente, maestoso e fatale! – deflusso di tanta materia? (*Allargando le braccia*) Un miracolo. (*Con amarezza quasi angosciata*) Oh, certo, se un simile intervento superumano nelle leggi di natura fosse ammissibile – miracolo, o grazia, o pentimento – quali incalcolabili illazioni ci sarebbero consentite! Ma il nostro limite è la terra, che ci ha generato – nostra delizia e nostra croce –. Potrei parlare di «complessi» «libido» «istinto» «compensazione» e via dicendo. (*Scotendo le spalle, con fastidio e sprezzo*) A che scopo? Buffonate. Gaglioffate. L'ingenuo che le inventò non fece che riscoprire, senza avvedersene, ed esprimere in modo unilaterale e farraginoso, le leggi dell'antico Iddio, da cui ora il loro rispettivo genitore e suocero è posseduto. Appartengo alla categoria di coloro che parlano non per essere compresi, ma per dire liberamente la propria opinione. Che lor signori non mi comprendano non mi turba quindi affatto. E la mia opinione è che il signor Gorgonio è posseduto da un Dio. Un Dio, che si vendica. Troppo a lungo il signor Gorgonio ne ha respinto, soffocato, oltraggiato le leggi. Dio raggiante e crudele lo chiamavano gli antichi; ed era Dioniso. E non sto a dire che cosa fece Dioniso di Pénteo, che l'aveva trattato a simiglianza del loro rispettivo genitore e suocero. Ve lo ricordate, immagino.
ROSA (*inaspettatamente, calma, ma con una strana luce nello sguardo*) Io lo so.

Apollinare, esterrefatto, si volge di scatto a guardarla.

PROFESSORE (*divertito, a Rosa*) Ah, lo sapete?… Benissimo. (*Ridendo*) Salvarlo! Oh, belle matière fécale. Dilaniato dalle Baccanti! E il capo infisso sul tirso!…
ROSA (*nello stesso tono*) *Sì.*
APOLLINARE (*fissandola stupefatto*) Sì?… Rosa!…
ROSA Sì; ha ragione.
APOLLINARE (*più forte, più sbigottito*) Rosa?!…

Ma Rosa non tace. Insiste anzi; e nella sua calma pacatezza si accende, a mano a mano che parla, un fuoco assolutamente inatteso, che termina poi in una vera esaltazione bacchica; Apollinare la ascolta e la guarda come se la vedesse per la prima volta, atterrito, scandalizzato, senza rendersi conto.

ROSA Ha ragione. Il capo infisso sul tirso. È stata sua madre che gli ha tagliato la testa, a Pénteo; e l'ha infilata su un bastone. L'ho studiato a scuola: Pénteo, le Baccanti, e Agave… Se lo meritava, Pénteo; era un noioso.
APOLLINARE Se lo meritava?… Rosa?!…
ROSA Veramente Agave non lo aveva riconosciuto, suo figlio, perché Dioniso lo aveva fatto apparire come fosse un leone; ma aveva ragione. Sempre a filare, sempre a cucinare, sempre in casa!… Quando Dioniso è arrivato in città, tutte le donne sono scappate in montagna, con lui, a correre scalze, a ballare sui prati, a giocare con gli ammali selvatici, libere! E il re, Pénteo, lo ha fatto arrestare; non aveva capito, poverino, che Dioniso era un Dio! E Dioniso lo ha castigato. Dice: «Travestiti da donna; e ti farò scoprire dove si sono nascoste le donne». E lui c'è andato! C'è cascato! Su, un leone!… È un leone!… Ammazzatelo! E tutte addosso, a farlo a pezzi!… Tagliategli la testa!… Su… Tagliategli la testa!…
APOLLINARE (*l'afferra per un polso, con forza, spaurito, interrompendola*) Rosa!…
ROSA (*si interrompe subito; sorride, calma come prima*) Sì… Ecco papà…

Il fragore di una motocicletta si è avvicinato ed ora è tortissimo.
S'odono alcune grida, uno stridore di freni, uno schianto. Tutti balzano in piedi. Il motore ha taciuto di colpo. Entra dalla strada Gorgonio. Lo seguono Enea e Vespina, vestiti a festa, un po' scomposti.

GORGONIO (*trionfante*) Niente!… Non è successo niente!… Dove ci sono io, non succedono mai disgrazie!… (*Si arresta di colpo e tace, vedendo Rosa e Apollinare*).
APOLLINARE (*con impeto*) Papà…!
ROSA (*quasi con sospetto*) Papà!…
GORGONIO (*con esplosione di gioia commossa*) Figlioli!… (*Abbraccia di slancio, commosso, Apollinare, che lo abbraccia con eguale slancio. Poi abbraccia Rosa*).

Rosa, Apollinare, figlioli miei!… (*Si stacca di colpo da loro*) Ho l'aria d'essere stanco?
APOLLINARE (*disorientato*) Sì…
ROSA (*c. s., quasi contemporaneamente*) No…
PROFESSORE No, no…
APOLLINARE e ROSA (*subito*) No.
GORGONIO (*trionfante*) Ebbene, sono alzato dalle cinque!… (*Con effusione prendendo le due mani del Professore*) Professore!… Carissimo!…
PROFESSORE (*pacifico*) Salvo errore, noi ci siamo visti ieri…
GORGONIO (*senza badargli, bacia con effusione la mano del Curato*) Reverendo!…
CURATO (*sorridente e indicando i fiori che ha colto*) Mi sono fatta licenza…
GORGONIO (*interrompendolo*) Abbiamo sentito una predica molto bella. «Se il tuo occhio ti dà scandalo, strappalo e buttalo via. Perché è meglio che un solo membro perisca, piuttostoché tutto il corpo bruci per l'eternità». Non c'è via di mezzo. Solo i santi sono cristiani.
CURATO (*crollando il capo col solito sorriso*) Sarebbe grave eresia crederlo.
GORGONIO (*senza badargli, torna verso Rosa e Apollinare e li prende sottobraccio, uno da una parte, l'altro dall'altra, stringendoli forte a sé*) Tutte le mattine, quando mi sveglio, sono certo che la giornata mi porterà qualche felice sorpresa. L'aspetto, e non manca mai. Oggi siete venuti voi.
APOLLINARE (*con commozione trattenuta*) Papà, noi vorremmo…
GORGONIO (*senza badargli*) Ho tante cose da farvi vedere. (*Con un sussulto di commozione*) E anche da dirvi. (*Li bacia entrambi, prima l'uno e poi l'altra, con gli occhi lustri di felicità e di commozione. Poi li trascina con sé lungo le aiuole*). Guardate questi fiori. Notate la varietà delle tinte, la delicatezza dei petali, la quantità di cetonie e di scarabei che vi si nascondono per fare all'amore. Li ho piantati tutti io, con il consiglio del nostro Curato, che mi vuol bene; e li coltivo nelle prime ore del mattino. Sono tutti gocciolanti di rugiada, loro e le ragnatele; e si aprono mentre il sole nasce. Non c'è nessuno, non si sente nessuno; e le mie mani fanno miracoli. Dove tocco io, i fiori nascono e si moltiplicano.

Si è sentita avvicinarsi la voce di una bambina che canta: «Trenta e quaranta, tutto il mondo canta». Ora entra, dalla strada, una bimba col fiocco in testa, che attraversa il giardino saltando la corda ed entra in casa.

BIMBA «… canta il gallo, risponde la gallina, madama Serafina…»

Tutti si volgono a guardarla, sospettosamente.

ENEA (*imperturbabile*) La sorellina della mia signora.
GORGONIO (*continuando, quasi subito*) Noto che ogni ora del giorno ha il suo segreto. E circolano molte idee sbagliate sul conto delle ore. Si crede che la notte sia destinata all'amore. Errore!… (*Con forza*) Le ore dell'amore, sono quelle del sole. L'altare dell'amore non è il letto, è l'erba.

È entrato dalla strada, attraversa il giardino guardando tutti ostilmente, senza salutare, ed entra in casa, un giovanotto tarchiato, vestito con eleganza cafonesca. Rosa e Apollinare lo guardano sospettosi e scuri.

ENEA (*imperturbabile*) Il fratello della mia signora.
GORGONIO «Gunnmai sé anàssa, teòs nu tis è brotòs essi…». Lingue che non conoscevo affatto o avevo dimenticato, mi sono diventate familiari, da quando passo la notte a leggere e a studiare. Ogni ora di sonno mi sembra sprecata.
Wilt thou be gone? It is not yet near day…
It was the nightingale, and not the lark…
(*Con passione e commozione crescenti, fissando Vespina che sta ferma, a occhi bassi, sottobraccio a Enea*).
«Ille mi par deo esse videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit,
dulce ridentem…»

Sono entrati dalla strada, attraverso il giardino, con un secco saluto silenzioso, ed entrano in casa, un uomo e una donna di mezza età. La donna è vestita da massaia provinciale, dignitosamente, con libro da messa e rosario. L'uomo ha la giacca sul braccio, le bretelle, e un fazzoletto tra il collo e il colletto.

ENEA (*c. s.*) I genitori della mia signora.
GORGONIO (*con nuovo slancio di effusione, stringendo a sé Apollinare e Rosa*) Carissimi!… (*Li bacia*). Vi mostrerò i miei libri, vi porterò in macchina, vi farò vedere come tiro di scherma col mio devoto Enea. (*Al Professore e al Curato*) Pranziamo tutti assieme, qui fuori. La tavola, in casa, è occupata dai parenti della nostra Vespina, che mi vogliono bene, e abitano con me. (*A Vespina, quasi cavallerescamente*) Vi prego, apparecchiate. Ho molta fame.

VESPINA (*con voce sottile, senza alzare gli occhi*) Sissignore. (*Entra in casa, andrà avanti e indietro apparecchiando*).
APOLLINARE (*sconcertato e turbato, svolgendo diversi involtini e allineando sul tavolo gli oggetti che nomina*) Questo è un ricamo che ha fatto Wandina per il nonno. Questa cornice a traforo te la manda Cicci. Lalla ti manda la sua pallina. La cravatta Mimì, il temperino Guido. E Betto ha scritto per te una poesia. (*Tende a Rosa un foglio*) Leggila.
GORGONIO (*molto commosso*) Tesori miei!… (*Trionfante, rivolto al Curato e al Professore*) Mi vogliono bene!
ROSA (*prende a leggere meccanicamente la poesia*)
«È tornata Primavera
e ha portato tanti fiori.
Gli scoiattoli il musino
dalle tane metton fuori…»
APOLLINARE Da troppo tempo tu vivi solo, lontano dai tuoi cari. I nipotini crescono senza conoscerti.

Gorgonio lo fissa in silenzio, con l'occhio acceso, e incomincia a passeggiare avanti e indietro.

ROSA (*seguita a leggere*)
«Gli uccellini si rispecchiano
dentro i limpidi laghetti,
altri intrecciano abilmente
i lor piccoli nidetti…»
APOLLINARE (*con l'emozione di chi azzarda una proposta*) Perché non vieni a vivere con noi? (*Pieno di buona volontà e di buona fede*) I fiori, li abbiamo sul terrazzo, il latino, potrai parlarlo con Mimì, che è la prima della classe; e per la scherma, se non puoi farne a meno, mi adatto ad imparare io…

Gorgonio seguita a passeggiare avanti e indietro.

ROSA (*continuando la lettura*)
«E le nuvole girovaghe
vanno sopra il cielo chiar
per poi morire altrove
oltre il monte ed oltre il mar…»
APOLLINARE Noi giovani siamo tutti presi dalle necessità della famiglia. La moglie, le nascite, il guadagno, la fedeltà – e pensiamo che i vecchi sono al sicuro, non hanno più bisogno di niente, senza pericoli e senza passioni. (*Con un candido sorriso, quasi infantile*) Proprio come i bambini pensano dei loro genitori. (*Con estremo impaccio e turbamento arrossendo*) Ma non siamo più bambini. Voglio dire, ci rendiamo conto, e se la solitudine ti pesa, crediamo di interpretare la volontà della povera mamma… (*Bruscamente, tutto d'un fiato*) Perché non ti risposi? Una moglie affettuosa, sui cinquant'anni…

Gorgonio si ferma di nuovo, sui due piedi, davanti a lui, fissandolo con occhi scintillanti.

APOLLINARE (*rosso, balbettante*) Abbiamo avuto torto a lasciarti solo, e cerchiamo come riparare…

Gorgonio riprende a camminare.

PROFESSORE (*innervosito*) Senza fare questioni di responsabilità sentimentali, assolutamente oziose, dirò, amico mio, che io stesso ho provocato l'intervento dei suoi parenti; perché io non giudico favorevolmente il suo stato attuale. L'improvvisa scomparsa dei sintomi morbosi di cui lei soffriva in passato, e il subentrare di questa sua eccezionale euforia, hanno un aspetto clinico molto preciso. Ho, in proposito, idee particolari, che non sto ad esporle; ma ritengo che, per intanto, lei farebbe cosa saggia accogliendo i consigli dei suoi figlioli.
CURATO Appunto, appunto, appunto…

Gorgonio torna a fermarsi, sui due piedi, di fronte al Professore; lo fissa con intensità commossa. Fissa Rosa, Apollinare, il Curato. Si guarda attorno come per accertarsi che non c'è nessuno: Vespina ha terminato d'apparecchiare ed Enea è entrato in casa.

GORGONIO (*con voce alterata dall'emozione e dalla felicità, improvvisamente*) Figlioli!… Amici carissimi!… Voglio farvi una grande rivelazione. (*Brevissimo silenzio*). Ho un'amante. (*Qualche istante di silenzio costernato. Apollinare e Rosa lo fissano esterrefatti. Il Curato piega gli occhi sui fiori che ha tra le braccia, in silenzio. Il Professore si accende il sigaro sogghignando, divertito. Gorgonio, contenendo a fatica l'impeto di felicità e di orgoglio che gli gonfia il collo e gli arrossa il volto*) Io spero che comprenderete chi è, ma non vi aspettate di sentire da me il suo nome. È una donna giovane. Estremamente giovane. (*Brevissimo silenzio, nel quale si ode un gemito soffocato di Apollinare*). Non è bella. È bellissima. È più che bella. (*Brevissima pausa. Raggiante di orgoglio e di felicità*) È una giovane sposa, che tradisce per me suo marito alquanto più giovane di me. (*D'impeto, bacia Rosa e poi Apollinare, che si siede al tavolo, prendendosi il capo fra le mani con un nuovo gemito*). Voi ora

vorrete sapere come è successo. Naturalmente, non posso rivelarvi i particolari, ma devo dirvi che è stata una cosa violenta e travolgente per entrambi. Forse vi stupirete di questa mia confidenza, ma vi giuro che faccio fatica a non raccontarvi di più. Quest'onda di calore e di affetto che mi avete portato e di cui mi circondate, con le vostre premure, il vostro pensiero assiduo, la vostra devozione, mi ha costretto a mettervi a parte del geloso segreto che ha trasformata la mia vita. (*Esuberante*) E a tavola, adesso!… A tavola!… Tutte le cose liete si festeggiano mangiando, e io ho molta fame. Mangiare tanto è una grazia; e quando si è felici, si mangia di più e si digerisce tutto. (*Siede accanto ad Apollinare, facendo sedere anche Rosa, che ha preso per mano; e si serve abbondantemente incominciando a mangiare con avidità*).
ROSA (*soffocata, a mezza voce*) Apollinare… mi è venuto il singhiozzo…

Il Professore e il Curato siedono in silenzio, servendosi a loro volta.

APOLLINARE (*molto commosso, asciugandosi gli occhi*) Povero papà… (*Lo bacia*).

Gorgonio bacia Apollinare, sorridendogli, e continua a mangiare.

ROSA (*col singhiozzo, dà un bacio a Gorgonio*) Papà!…

Gorgonio dà un bacio a Rosa sorridendo, e seguita a mangiare.
Apollinare in silenzio, sempre più commosso, dà un altro bacio a Gorgonio.
Gorgonio restituisce, sorridendo, il bacio ad Apollinare, e bacia anche Rosa.
Il silenzio è stato rotto solo dal ritmico schioccare dei baci.

GORGONIO (*commosso*) Noto una dolce commozione generale.
PROFESSORE (*sogghignando*) Ebbene, anch'io mi vanto di militare ancora sotto le bandiere di Venere – et non sine gloria – ma debbo cedere il passo alla fortuna del nostro vecchio e valente amico (*alza il bicchiere, volgendosi a mezzo, più marcato e serio, verso Apollinare*) e, pietatis causa, invito i presenti a non tentare inutili commenti, alzando il calice alla sua felicità.
APOLLINARE (*alzando di scatto il capo*) E come? Sarebbe inteso che si tace? (*alzando progressivamente la voce*) Vogliamo stare tutti zitti, e lasciarlo in questa atroce illusione? Di più, vogliamo assecondarlo?
PROFESSORE (*seccato*) La prego di non fare il ragazzo, e di lasciarci mangiare in pace.
GORGONIO (*dopo aver bevuto, lievemente sorpreso*) Figliolo?…
APOLLINARE Ma questo è un delitto. Noi abbiamo il dovere di aprirgli gli occhi. La verità – dirgli la verità – a qualunque costo. (*Aggressivo, al Curato*) Mi appello a lei, reverendo!
CURATO (*un po' sbigottito*) La verità – certamente – sempre – purché sia salva la carità cristiana, e il rispetto filiale…
PROFESSORE (*incollerito, ad Apollinare*) E dunque, facciano quello che credono, poiché come prevedevo, non hanno compreso nulla. (*Mangia con collera*).
GORGONIO Di che si tratta, carissimi?
APOLLINARE La prendo su di me! (*Molto commosso ma quasi aggressivo, fissando gli occhi negli occhi di Gorgonio*) Papà, io ti voglio bene?
GORGONIO (*un po' sconcertato, ma amorevole*) Sì, mi vuoi bene.
APOLLINARE No; non così. Voglio dire: tu sei certo, con tutta la tua anima, che io ti voglio bene?
GORGONIO (*sorridendo, con effusione e convinzione*) Sì, carissimo. Sono certo con tutta l'anima che tu mi vuoi bene, perché mi hai sempre ammirato e hai sempre cercato di seguire il mio esempio.
APOLLINARE (*molto commosso e vibrante*) E allora guardami negli occhi: tu vivi in una continua, atroce menzogna. Il tuo segreto, non è un segreto; lo conoscono tutti: lo conoscevamo pure noi, prima che tu lo dicessi. Quella donna è una sgualdrina, che bisognerebbe frustare in piazza; e suo marito, che tu credi di ingannare, tace quanto basta a farti dilapidare tutti i tuoi beni.

Gorgonio si è irrigidito. Pallido come un morto, agita lievemente le labbra.

PROFESSORE (*incollerito, ai Apollinare*) Lei, si raccomandi al cielo di non restare mai vedovo, perché farebbe la sua stessa fine!
APOLLINARE (*bacia la mano di Gorgonio*) Perdonami, papà. Io parlo alla tua ragione, al tuo cuore. (*Suasivo, affettuoso*) La tua ragione deve dirti che sei vecchio – che nessuna donna giovane si metterebbe con te per amore (*Turbato commosso*) Oh, sì: io capisco il fascino, la seduzione che può avere una bella ragazza giovane per un uomo della tua età, dopo tutta una vita

di solitudine. (*Con forza*) Ma tu devi strapparti a questo incanto peccaminoso, che è indegno di te, della tua vita passata del tuo amore per la povera mamma. Tu devi strappartene a costo di strapparti il cuore; a costo, se è vero ciò che qualcuno afferma, di cacciare il demone che ti possiede, accettando di farti esorcizzare. (*Di nuovo aggressivo, al Curato*) Mi appello a lei, reverendo.
CURATO (*di nuovo un po' sbigottito, sorridendo*) No – questo no – non mi sembra il caso. (*Rivolto a Gorgonio*) Tuttavia, figlio caro, questo è veramente peccato di adulterio. Non c'è discussione. È un peccato grave, con scandalo pubblico, e la morte in costanza di peccato, come lei sa, la escluderebbe dalla vita etema, dove l'attende l'anima della sua consorte. (*Gorgonio sempre rigido, pallido e immobile, incomincia a piangere; lacrime gli rigano il volto legnoso*). La tentazione, non guarda in faccia nessuno, e più che altro il diavolo ci tenta coi sensi. Da Adamo in poi, è sempre la stessa storia, non c'è da farci caso. Ma per vincere la tentazione, noi abbiamo dei mezzi naturali e soprannaturali; nessuna tentazione superiore ai nostri mezzi è permessa da Dio; il mezzo naturale più efficace, sarebbe la ragione, l'intelletto, che ci fa distinguere il bene dal male, e che è prerogativa dell'uomo…
PROFESSORE (*fumando, con gli occhi socchiusi*) Io ho avuto un cane intelligentissimo. Si chiamava Flok.
CURATO (*ridendo, come se il Professore avesse detto un motto di spirito*) Gli animali non hanno vera intelligenza, perché non hanno anima, e non sono fatti a immagine e somiglianza di Dio. E poi, ci sarebbero i mezzi soprannaturali. La preghiera. I sacramenti. (*Stringendosi nelle spalle*) Basta volerne usare. È così semplice. Perché, figlio caro, lei che ha avuto una vita esemplare, vorrebbe perdersi proprio alla vigilia di ricongiungersi alla sua adorata consorte? (*Rivolto agli altri, allargando le braccia*) Io, l'ho ammonito.

Le lacrime seguitano a scendere sul volto di Gorgonio.

APOLLINARE (*piangendo*) Pensa alla mamma…
ROSA (*piangendo*) Papà…
GORGONIO (*con voce soffocata e amara*) La mia Lilia!… (*Piangendo*) Dolce, sorridente, buona… (*Con lacrime sempre più amare*) Qui stavamo seduti. (*A Rosa*) Tu giocavi con la ghiaia, proprio qui. Stavamo seduti al sole… Soffriva il freddo e temeva i cani… (*Breve silenzio. Tutti, meno il Professore, piangono, asciugandosi gli occhi e soffiandosi il naso. Con un sorriso, tra le lacrime*) Chissà com'è felice, adesso, nel vedermi tanto felice!… (*Tutti sospendono di soffiarsi il naso e di asciugarsi gli occhi, guardandolo interdetti. Gorgonio, asciugandosi gli occhi, a Rosa*) Quanto misuri, di vita?
ROSA (*sbigottita*) Io?
GORGONIO (*con un impeto di orgoglio e di felicità, ancora tra le lacrime*) Quella donna, che io malgrado tutto non nomino, misura cinquanta di vita; novantacinque di fianchi; novantacinque di busto; quaranta centimetri di spalle. Talvolta mi domando, confuso, quasi con spavento: ma perché mi è stato fatto questo dono immenso, quando già avevo rinunciato a tutto, e aspettavo soltanto più di morire? (*Con forza, commosso*) Ebbene, un perché esiste. Tutto ha un perché. La saggezza e la giustizia del Creatore sono infinite. Una esistenza di sacrificio e di dolore come la mia, meritava questi giorni di felicità; e Dio, con l'intercessione della mia Lilia, mi ha concesso il premio che mi sono guadagnato. (*Commosso, affettuoso, paterno*) Tutto il resto non è vero, e non ha importanza; io vi perdono, carissimi, con cuore di padre, e non se ne parli mai più. (*Beve*).

È uscito di casa Enea, recando un cuscino.

ENEA (*impassibile*) Il cuscino per la siesta, signor Gorgonio.
APOLLINARE (*risedendosi, atterrito, a mezza voce al Professore*) Ma allora, è matto? (*Il Professore scuote vigorosamente le spalle, infastidito. Apollinare, cauto, scrutando Gorgonio*) Quanto fa nove per nove?
GORGONIO (*sistemandosi per la siesta, aiutato da Enea, serio, ma col tono di una cosa sottintesa*) Ottantuno.
APOLLINARE (*c. s.*) Chi ha scritto la Divina Commedia?
GORGONIO (*c. s.*) Dante Alighieri.
APOLLINARE E chi ha scoperto l'America?
GORGONIO Cristoforo Colombo.
CURATO Quanti sono i peccati capitali?
GORGONIO Sette. (*Sbadiglia*).
CURATO Benissimo. E le virtù teologali?
GORGONIO Tre.
CURATO Ottimamente, in quale giorno della settimana non bisogna mangiare carne?
GORGONIO Di venerdì. Mi sorprende che nessuno di voi sappia queste semplicissime cose. (*Ha uno stiramento di beatitudine col capo leggermente piegato di'indietro, sul cuscino*). Che bella giornata, carissimi! Sento l'aria tiepida tra la pelle e la camicia. Vedo tra i rami le nuvole bianche che passano. La siesta meridiana – carissimi – è il sonno perfetto – non è inconveniente dell'età. Io non ho nessuno degli inconvenienti

all'età. (*Spalanca la bocca*). Non ho nemmeno un dente guasto. (*Chiude gli occhi, si addormenta*).

Pausa.

ENEA (*che aveva sistemato i piedi di Gorgonio, si solleva adagio facendo cenno di far silenzio*) Sst!… Dorme… (*Si toglie il cappello, si asciuga la fronte. Con la solita calma, passando il fazzoletto nell'interno del cappello a occhi bassi*) Ormai tanto, lo sanno tutti, e loro lo verrebbero a sapere da qualcun altro. I beni del signor Gorgonio – quelli che erano stati promessi – e insomma tutti – sono stati venduti. (*Breve silenzio*). È rimasta la casa (*Brevissimo silenzio*). È rimasto anche il giardino, con l'orto. (*Brevissima pausa. Enea torna a mettersi il cappello in testa*). Io ho tenuto la nota delle date delle vendite. Non si sa mai. (*Breve pausa*). Il signor Gorgonio è abituato a dormire mezz'ora. Tornerò io a svegliarlo. Con permesso. (*Esce in strada*).
APOLLINARE (*violento, rosso di sdegno*) Essere spregevole, ruffiano ignobilissimo… (*Contemplando Gorgonio*) E lui dorme, sereno, felice… (*Rivolto al Professore, aggressivo e quasi piangendo*) Cosicché, lei crede che ormai sia tutto detto – e mi rassegnerò a vederlo interdire – o a travolgerlo in un processo per circonvenzione d'incapace?
PROFESSORE Sst!… (Lo *prende sottobraccio e lo scosta, avviandosi*) Andiamo altrove ad avvisare il da farsi. Tutto conferma, anche troppo, quanto ho detto; ma rispetto la buona fede, anche quando – come per lo più accade – non va unita a soverchia intelligenza.

Apollinare ha preso Rosa per il braccio, ed esce con lei, volgendosi ancora a guardare Gorgonio che dorme.

PROFESSORE (*lo segue col Curato, sospirando a pieni polmoni*) Com'è sempre dolce il declinare del giorno nel meriggio! Sono queste le ore in cui il pensiero della morte dà più sgomento.

Escono.
Lunga pausa.
Gorgonio seguita a dormire.
Sul limitare del cancello, compaiono le due vecchie signore. Vedono Gorgonio addormentato e per qualche istante lo guardano in silenzio. Poi entrano, avanzano fino di fronte a Gorgonio, che seguita a dormire, e rimangono un poco in attesa, fissandolo. Gorgonio si desta. Le due vecchie siedono davanti a lui, senza togliergli gli occhi di dosso, in silenziosa e inesorabile attesa.

Un tempo.

GORGONIO (*si desta a mezzo. Socchiude gli occhi, ripete balbettando*) Non ho nemmeno un dente guasto. (*Spalanca di nuovo la bocca; e intanto apre gli occhi, vedendo di fronte a sé le due vecchie. Sobbalza, senza raccapezzarsi*). Ehih!… (*Le due vecchie, in silenzio, fanno col capo un secco cenno di saluto. Gorgonio si stropiccia gli occhi, le fissa per qualche istante. Si guarda attorno come cercando gli altri. Torna a guardare le vecchie. Si alza, guarda per il giardino, si affaccia al cancello; torna indietro, fermandosi a qualche passo dalle due vecchie*). C'erano delle persone, qui… (*Brevissimo silenzio*). Non hanno visto nessuno?
PRIMA VECCHIA No.
SECONDA VECCHIA Nessuno.
GORGONIO Nessuno. (*Ricomponendosi, in tono di sostenuta correttezza, salutando*) Vogliano perdonarmi. Buona sera. Io sono a loro disposizione, ma non ho motivo per mutare la mia risposta.
PRIMA VECCHIA Siamo venute a fare un'altra offerta.
GORGONIO (*improvvisamente turbato*) Loro insistono per quella clausola?
SECONDA VECCHIA Sempre.
GORGONIO (*cominciando ad alterarsi, ma sempre in tono correttissimo*) Sono spiacente, signore. Non posso prenderla in considerazione. Con permesso.
PRIMA VECCHIA (*senza muoversi*) Siamo venute per raddoppiare l'offerta.
SECONDA VECCHIA Raddoppiamo.
GORGONIO (*molto alterato*) Non mi facciano dire altro, prego. La mia risposta è una sola. Con permesso.
PRIMA VECCHIA Noi siamo decise a concludere l'affare.
SECONDA VECCHIA A qualunque prezzo.
GORGONIO Per l'ultima volta ho detto no. Mi abbiano per scusato, e buona sera.
PRIMA VECCHIA (*alzandosi*) Noi ci tratteniamo in paese fino all'Ave Maria e prima di ripartire, passeremo a sentire la sua risposta. Buona sera.
SECONDA VECCHIA (*alzandosi*) Prendiamo benedizione, e prima di ripartire, passeremo a sentire la sua risposta. Buona sera.
PRIMA VECCHIA Buonasera.

Le due vecchie escono dal cancello.

GORGONIO (*irrigidito*) Buonasera.

Un breve silenzio.
Le luci del tardo pomeriggio preparano le ombre serali. Gorgonio rimane qualche istante immobile.

Vespina esce di casa alle sue spalle. Gorgonio si volge e la vede. Un rossore improvviso e violento gli copre il volto, i suoi occhi si illuminano. Le si avvicina con le braccia tese, trasfigurato dal desiderio e dall'amore.

VESPINA (*seccamente, senza voltarsi*) Non mi toccate.

Gorgonio si arresta di colpo; ma l'espressione del suo viso non cambia. Trepidante e felice, parla a mezza voce, con trasporto.

GORGONIO Questa notte, tra il tocco e le due, ho scoperto la formula che esprime esattamente la natura del nostro amore. Spero che ti piacerà. «La radice sta al terreno, come Vespina sta a Gorgonio». Ti piace?
VESPINA (*con un fio di voce*) Sì.
GORGONIO (*con commozione crescente*) La radice si allarga nel terreno, s'affonda, cresce in tutte le direzioni. Di fuori non si vede niente, e infatti io dissimulo, non ti comprometto, non tradisco il nostro segreto; ma dentro, il terreno è tutto invaso, e non si può strappare la radice senza strappare anche il terreno, e romperlo tutto. «La radice sta al terreno, come Vespina sta a Gorgonio». Lo sapevo che ti sarebbe piaciuta. (*La stringe, con trasporto e rispetto*). Un bacio.
VESPINA Vi ho detto di non toccarmi. (*Ma gli dà un bacio, come cosa dovuta e normale*).
GORGONIO Non c'è nessuno.
VESPINA Oh, se è per questo, non sono certo i miei che parlano!… Non gli conviene…
GORGONIO Ho scoperto un'altra cosa importante. Ci ho pensato all'alba, tra le quattro e trenta e le cinque e trenta. (*Strappa un fiore e lo porge a Vespina, che alla parola «scoperto», ha avuto un lieve sussulto d'allarme. Le bacia la mano, continuando*) Prendi, amore. Io penso a te appena mi desto, quando sono solo, quando sono in compagnia, di giorno e di notte. (*Siede e trae Vespina a sedere sulle sue ginocchia. Vespina lascia fare. Giocherella nervosamente con un elastico, e a tratti, con scherzo maligno e provocante, mentre Gorgonio continua a parlare, glielo fa scattare sul volto*). Ho scoperto con esattezza assoluta le parole che ti definiscono. Tu sei: solare-lunare-vitale. – Ahi!… – Solare, perché hai portato il sole nella mia vita. Lunare – ahi!… – perché la luna è l'astro degli amanti. Vitale, perché senza di te la vita è come il mondo senza il sale; tanto che si potrebbe dire, con un'altra esattissima formula «Il sale sta al mondo, come – ahi! – come Vespina – ahi!… – sta a Gorgonio».
VESPINA (*con un breve riso, tra eccitato ed ironico*) Che vecchia volpe, che siete!… (*Appoggia la fronte contro la testa di lui*). Chissà quanto state a spremervi il cervello per inventarvi tutte queste sciocchezze; e niente altro che per tenermi sulle ginocchia, e far finta di parlare, e accarezzarmi, e il resto… Ma io non sono mica stupida… (*Gli dà un rapido e leggero morso ad un'orecchia, e guizza in piedi, lontano*). Vi ho detto di non toccarmi troppo. Io sono sensibile. Un uomo, anche se non mi piace, quando mi mette le mani addosso sento subito qualcosa, e non ne ho proprio voglia, oggi. Ho altro da pensare.
GORGONIO (*strozzato dal desiderio, quasi balzando verso di lei*) Andiamo nei campi, amore!
VESPINA No.
GORGONIO (*incalzante, ansioso, ardente*) Vieni, amore! Sono le ultime ore del giorno che possiamo concedere ai nostri incontri segreti. Le ombre della sera ci favoriscono. Poi scenderà la notte, e fino a domani io ti avrò perduta. Fino a domani! Tu sarai costretta a coricarti, tuo malgrado, nel letto coniugale; e avrò davanti a me l'interminabile attesa della nuova giornata…
VESPINA (*ha di nuovo un breve riso, torbido*) Tanto, anche se stessi con voi? Non potreste mica far l'amore dodici ore di giorno e dodici di notte! (*Gettando indietro la chioma e ravviandosi*) Accidenti, quanto vi piaccio! Non pensate a niente altro, come aveste diciotto anni.
GORGONIO Colui che ama il mare vorrebbe possederlo tutto, notte e giorno, anche se sa che questo è impossibile e che non potrà mai fenderne a nuoto se non una minima parte; e lo possiede non solo con il contatto del corpo, tuffandovisi, ma anche restando a contemplarlo infinitamente, e colmandosene gli occhi e l'animo, che sono elementi reali quanto il corpo. Ricorda il sapore e il fruscio delle acque limpide intorno al suo petto, e aspetta sulla riva con ansia e desiderio il momento di riprendere il nuoto con nuove forze. E forse un giorno vi si annegherà; ma che cosa importa? (*Con brusco, ma naturale, trapasso dal commosso lirismo al desiderio carnale*) Il bosco è vicino, amore; letti di foglie ci aspettano… Andiamo…
VESPINA Vi ho detto di no. Forse dovrò anche andarmene, non lo so, forse sì; altroché pensare a queste cose!…
GORGONIO (*fraintendendo, incalzante, quasi con angoscia*) Aspetta, non andartene ancora! Dimmi almeno che forse questa notte, avrò una tua visita furtiva, mentre tutti dormono… Hai già osato farlo altre volte, con deliziosa audacia amorosa…
VESPINA (*risentita, aspra*) Perché state a rinfacciarmelo? Così mi viene voglia. Ci sono di quelle che magari, quando devono fare certe cose, le fanno con disprez-

zo; io no, sapete bene che lo faccio volentieri. È la mia natura, non avete mica tanto da vantarvene.
GORGONIO (*premuroso*) Non arrossire, amore, di questi slanci! Lascia che ne arrossiscano le donne che sono dominate dal vizio e dall'interesse! (*Con un leggerissimo tremito nella voce*) Ma questo non è il tuo caso. Questo non ti riguarda. Se è l'amore che ti guida, non ti preoccupare d'altro. Lo spirito, nell'amore, diventa materia; e la materia, spirito. La vita e la morte si fondono, cancellando i loro confini; e il tempo e lo spazio spariscono, perdono ogni importanza, così come non hanno importanza nella mente di Dio. (*Pressante*) Un bacio.
VESPINA (*aspra*) Io non voglio che mi rinfacciate certe cose; dunque, avete detto una sciocchezza, e basta. (*Gli dà un bacio*).
GORGONIO Ancora un bacio.
VESPINA (*lo bacia ancora una volta; poi, aspra, quasi con scherno*) Non ho ancora deciso, ma se mi decido ad andarmene, state fresco! Chiuso, finito; né baci, né altro. Dovrete accontentarvi di ricordarvene. (*Con uno scatto improvviso, di ansia paurosa e di collera aggressiva, trae dalla tasca del grembiule e butta ai piedi di Gorgonio un libro*). Se invece di ostinarvi a insegnarmi Pericle, ed i fiumi e le stelle, mi aveste fatto studiare l'inglese e il francese! Almeno, adesso, potrei fare la dattilografa!… (*Si interrompe, con ira ed ansia visibilissime. Riprende a sparecchiare la tavola, rapidamente e nervosamente*).

Gorgonio la guarda con ansia spaurita. Si china a raccogliere il libro, in silenzio; ne riordina le pagine, torna a guardare ansiosamente Vespina.

GORGONIO (*molto turbato*) Io mi vanto di capirti sempre; ma confesso che in questo momento qualcosa, di te, mi sfugge… Ti vedo nervosa, inquieta… (*Breve silenzio*). C'è qualcosa che ti turba? (*Trepidante*) O hai qualche desiderio? Desideri, non so, qualcosa che io posso acquistare per te? Tu sai che non ti ho mai negato niente… (*Breve silenzio. Egli fa un passo verso di lei*) Vespina…
VESPINA Lo so io, quello che ho…
GORGONIO (*quasi sommessamente, con un'ansia puerile nella voce*) Vespina, ti prego. Se ci lasciamo così, questa sera, l'ansia di saperti in collera con me per un motivo ignoto, non mi lascerà chiudere occhio tutta la notte…
VESPINA (*con ira, di scatto*) Meglio. Se non dormo io, non dormite nemmeno voi. È giusto.
GORGONIO (*guardando il libro che ha in mano*) O forse sono questi studi che ti innervosiscono? Ma, amore mio, Pericle è il rappresentante più illustre di un'epoca meravigliosa dell'umanità, non si può ignorarlo! Quando parlava, «tuonava», «lampeggiava», «portava nella lingua un fulmine tremendo»; e tuttavia parlava di rado, promoveva le arti e le leggi, amava la cortigiana Aspasia…
VESPINA (*volgendosi bruscamente verso di lui e interrompendolo*) Che cosa vuol dire, l'interdizione?
GORGONIO (*perplesso, la guarda con un sorriso, senza capire*) L'interdizione?
VESPINA Sì. L'interdizione. Cosa significa interdire una persona?
GORGONIO Ecco, così, amore mio. Quando desideri apprendere qualche cosa che non sai, qualunque cosa sia, chiedimelo fiduciosamente. Io non intendo farti perdere questa tua solare aderenza alla natura, che la gente superficiale potrebbe scambiare per volgarità. No, questa è la tua meravigliosa forza vitale, e devi conservarla. Io voglio soltanto aprirti la mente a una visione più ampia del mondo, che si tratti di arte o di scienza, di poesia o di legge… (*Siede. Dice, in tono didattico*) Allorquando una persona dà segni manifesti di squilibrio mentale, o meglio di incapacità a provvedere a se stessa e ai propri interessi, commettendo eccessi o sperperando i propri beni, la legge, provvidenziale, dà ai parenti il diritto d'ottenerne l'interdizione. L'interdetto non può più amministrare i propri beni, ed è ridotto nelle stesse condizioni di un minorenne. Di solito, quindi, l'interdizione colpisce le persone che hanno perso, o stanno perdendo, il senno per il progredire dell'età.

Vespina lo fissa in silenzio, cupa.
Gorgonio la guarda con un sorriso ignaro e soddisfatto.

VESPINA (*mangiandosi nervosamente le unghie*) Non può più amministrare i propri beni.
GORGONIO (*sorridendo*) Sì.
VESPINA Come un minorenne, avete detto.
GORGONIO (*c. s.*) Come un minorenne. (*Poi, subito, teneramente*) Perché, amore mio, continui a parlarmi col voi? Capisco, il tuo amore per me è unito e confuso al rispetto, e questo mi intenerisce: ma mi umilia anche, mi fa sentire una distanza che io voglio annullare. Ti ho già pregato, e ti prego: quando siamo soli, dimmi «tu».
VESPINA E che cosa vuol dire circonvenzione di incapace? Spiegatemelo.
GORGONIO (*teneramente*) «Spiegamelo».
VESPINA (*marcando, spazientita e ansiosa*) Spiegatemelo.

GORGONIO «Spiegamelo», tesoro. Si dice circonvenzione di incapace quando persone di pochi scrupoli abusano della fiducia di un individuo privo di senno. Il caso più frequente è quello di donne di malaffare che seducono uomini anziani e danarosi per spogliarli dei loro averi. Anche in questo caso soccorre, provvidenziale, la legge. I giudici ritolgono il male acquistato a colui, o a colei, che ha circonvenuto l'incapace, e lo condannano, o la condannano alla prigione.
VESPINA (*butta di colpo sul tavolo le stoviglie che aveva raccolte, esclamando, in preda ad un terrore animalesco e furente*) Ma io me ne vado!… Me ne vado!… Me ne lavo le mani!… Subito, me ne vado!… Se credono che ci tenga! In prigione?… (*Con mani tremanti cerca di strapparsi di dosso il grembiule*).

Gorgonio atterrito, senza capire, le corre incontro cercando di trattenerla.

GORGONIO Vespina!… In nome di Dio, che succede?… Ahi!…

Vespina, con mossa fulminea, da animaletto braccato, si è liberata di lui mordendogli la mano.

VESPINA E lasciatemi, voi!… Non ci fossi mai venuta!… Vado via!… Vado via!… (*Gli grida in faccia, tremante d'ira e di paura*) I vostri parenti sono venuti apposta per fare l'interdizione a voi e il processo a me! Li ho sentiti io: li abbiamo sentiti… Oh, mio Dio!

Gorgonio barcolla, come avesse ricevuto una mazzata in testa. Si afferra al tavolo per non cadere, ma non ha ancora capito bene.

GORGONIO Cosa hai detto?…
VESPINA Quello che ho detto. I vostri parenti ci fanno il processo. Per colpa vostra. Ecco come mi avete ridotta!… Che cosa ne so, io, di certe cose?… Ho diciannove anni, sono solo una ragazza, e certe cose non si pagano! (*È scossa da alcuni singhiozzi di terrore, senza lacrime*). Accidenti! Accidenti! Mi avete rovinata!
GORGONIO (*livido, sconvolto, grida con voce strozzata, violentemente*) Rosa!… Apollinare!… Rosa!…
VESPINA Chi state a chiamare? Sono andati dal Notaio! Li ho sentiti io! Oh, mio Dio, mi avete rovinata!

Gorgonio, in preda ad uno sconvolgimento folle, la afferra per un braccio con forza, cercando di dominarsi e di dominarla.

GORGONIO Ripetimi quello che hai sentito! Non perdere la testa, in nome di Dio! (*Con un grido roco*) È una cosa assurda!… Mostruosa!… Io non sono matto… Io sono sano, forte!… (*Cercando di dominarsi*) Ripetimi quello che credi di aver sentito!…
VESPINA E smettetela di far finta di non capire, che avete capito benissimo! Certo, che hanno il diritto di farlo, se vogliono! Lo avete detto voi! Fate qualcosa, piuttosto! Per starmi dietro, e sedurmi, e il resto, siete stato capace; e adesso, cosa fate, per togliermi dai guai? Oh, mio Dio, non voglio!… Si andava avanti così bene!… Ma io me ne vado!… Me ne vado!…

Gorgonio si butta verso di lei, sulle gambe barcollanti, stravolto, irriconoscibile, afferrandola per un braccio.

GORGONIO No!… Tu non te ne vai! Tu resti qui! Ti difendo io!… Io, ti difendo!… Io mi batto!… Guai a loro!… Guai a chi ti vuol togliere a me!… La maledizione del padre è come la maledizione di Dio! Io posso maledirli! (*Di nuovo tremante, in un impeto di smarrimento e di terrore*) Andiamo via. Fuggiamo!… Tu e io… Andiamo lontano…!
VESPINA E dove volete andare?… Siete matto?…
GORGONIO (*con una nuova esplosione di furore selvaggio*) Non troveranno più niente, qui! Sradicherò le piante, darò fuoco alla casa, lascerò alla loro cupidigia un cumulo di macerie fumanti! (*Sempre più stravolto e perduto*) Andiamo via, amore!… Fuggiamo!… Non è una pazzia, è l'unica vera via di salvezza!… Ci rifaremo una vita, lontano di qui, in un paese in riva al mare, o nascosto tra i monti… Senti, senti, amore mio, non è una pazzia che ti propongo, no! Farò annullare il tuo matrimonio e ti sposerò! Non dovremo più nascondere a nessuno il nostro amore. Sarai mia, e io tuo, davanti agli uomini e davanti a Dio… (*Con un riso di trionfo, da folle*) E chi potrà ancora perseguitarmi? Io lavorerò, tu metterai i fiori alla finestra… Avremo davanti a noi una esistenza tutta nuova, di felicità e di amore… (*In un impeto di disperazione grottesca e selvaggia, si butta in ginocchio davanti a Vespina, stringendole le ginocchio; e violenti singhiozzi incominciano a scuoterlo tutto mentre seguita a dire con veemenza crescente*) Amore mio, non mi lasciare!… Io muoio, se non ti vedo e non tocco il tuo corpo! Le forze mi abbandonano, il mondo si oscura, mi trovo come un rudere davanti alla morte – non vedo più nulla – nulla che la disperazione! Non mi lasciare, amore!… Non mi lasciare! Giurami che fuggirai con me, che sarai sempre mia! Giuralo… (*Selvaggiamente*) Se non lo giuri, io ti ammazzo e mi ammazzo…! (*E, stringendo frenetica-*

mente le ginocchia di Vespina, vi appoggia il capo, singhiozzando forte).
VESPINA (*che ha sempre cercato di liberarsi, con ira e spavento*) Lasciatemi! Vi siete abituato al miele, ma dovrete rassegnarvi a farne senza. Lasciatemi!… Non avete più un soldo, siete vecchio, dove volete andare? (*Sul cancello sono ricomparse le due vecchie signore vestite di nero che si fermano immobili, impassibili, osservando. Vespina ha visto le due vecchie, che Gorgonio, abbracciato alle sue ginocchio, non ha viste; e afferra Gorgonio per i capelli, strappandolo da sé*). Lasciatemi!… Ma lasciatemi, idiota!… (*Si libera e corre in casa*).
GORGONIO (*che è rimasto inginocchiato, con un singhiozzo disperato*) Vespina!…
PRIMA VECCHIA È permesso?

Gorgonio si volge. Vede le due vecchie. Rimane così, irrigidito, qualche istante, quasi non rendendosi conto di essere in ginocchio. Poi si alza di scatto, facendo fronte alle due vecchie, e fissandole in silenzio.

Una pausa.

PRIMA VECCHIA (*con un secco saluto*) Buonasera.
SECONDA VECCHIA (*c. s.*) Buonasera.
GORGONIO (*le fissa rigido, pallidissimo; poi, quasi di scatto, facendo un passo verso di loro, a voce alterata*) Buonasera. S'accomodino. (*Le due vecchie siedono in silenzio. Gorgonio siede di fronte a loro. Con voce molto alterata*) Sono sopraggiunti dei fatti, che mi inducono a prendere in considerazione la loro offerta. (*Breve silenzio. Poi con voce ancora più strana*) Sono disposto a vendere questa casa, il giardino e l'orto, purché il prezzo sia molto elevato, e a condizione che il contratto sia stipulato immediatamente, e il denaro mi sia versato senza ritardi.

Breve silenzio.

PRIMA VECCHIA E il resto?

Gorgonio si irrigidisce ancora di più; il suo volto si fa cadaverico. Non risponde.

SECONDA VECCHIA Siamo sempre state vicine da vive, ed è nostra volontà rimanere vicine anche da morte.
PRIMA VECCHIA Noi non badiamo al prezzo nell'acquisto della casa, ma la condizione che mettiamo è questa.
SECONDA VECCHIA O tutto, o niente. Noi dobbiamo pensare anche alla morte.
GORGONIO (*strozzato*) Ma uno dei due posti è già occupato!
SECONDA VECCHIA È possibile liberarlo. Noi non badiamo al prezzo.
PRIMA VECCHIA E paghiamo subito.

Pausa.

GORGONIO (*cadaverico, strozzato*) Provvederò al trasferimento della salma in altro luogo. In quanto al prezzo, loro considerino che si tratta di una tomba tutta in marmo nero, situata in posizione appartata, abbellita da rose rampicanti e da edera…

Mentre Gorgonio seguita a parlare, cala la tela.

ATTO TERZO

Un incrocio di strade tra i campi, segnato da un rustico pilone. La strada è costeggiata da un fossato profondo. È notte e c'è la luna. Un orologio campanario, non lontano, suona dodici tocchi.
Dall'oscurità emerge Gorgonio. Reca due grosse valige, uno scialle arrotolato, un impermeabile. È leggermente ansante. Si arresta, scrutando attorno a sé.

GORGONIO (*chiamando a bassa voce*) Vespina!… (*Un breve silenzio. Poi un po' più forte*) Vespina!… (*Eguale silenzio. Gorgonio, sempre con le valige in mano, mormora tra sé, guardandosi lentamente attorno*) «L'orologio del campanile batteva dodici tocchi quando Gorgonio raggiunse il luogo del convegno. C'era la luna…» (*Si interrompe. Mormora*) Nascondiamo le valige. (*Depone dietro il pilone le valige e i fagotti. Ritorna sulla strada, si guarda attorno, chiama di nuovo sottovoce*) Vespina!… (*Silenzio. Gorgonio fa qualche passo. Mormora*) *Io* aspetto la mia amante, di notte, in luogo solitario, per fuggire lontano con lei… (*Pausa. Con esultanza violenta, ma contenuta, a mezza voce*) *Io,* Gorgonio, provvisto di tutto l'occorrente, aspetto la mia amante, di notte, in luogo solitario, per fuggire lontano con lei!… (*Una specie di riso esultante gli gorgoglia in gola. Fa qualche passo. Un silenzio, poi con commozione e felicità crescenti*) La luna splende in cielo. I grilli cantano per la campagna. L'aria tiepida è piena del profumo del fieno. Un ruscello gorgoglia sommessamente tra l'erba. E io aspetto la mia amante. Dichiaro solennemente che quel che importa non è essere amati; è amare. (*L'orologio campanario suona il quarto*). Il quarto! (*Chiama sottovoce*) Vespina!… (*Silenzio*). Il quarto. Non viene. Ritarda. Struggente delizia dell'attesa! Colgo questo fiore di macchia, scintillante di rugiada, per offrirglielo quando giungerà. E aspetto. Passeggio sotto la luna, col sangue che mi batte, e il fiore di macchia in mano.
La luce della luna favorisce l'illusione del desiderio. Questo fiore è rorido e tenero come le sue labbra. Quel colle, non è un colle, è un seno. Quel prato rotondo, è un grembo di donna. Quel bosco, non è un bosco, è una fanciulla nuda adagiata sull'erba, con la chioma disciolta. Spalle, braccia, fianchi, seni mi appaiono nettamente nella bianca luce lunare.
Sento gli amplessi d'amore di milioni di creature, mammiferi, insetti, vertebrati, invertebrati e coleotteri, nei boschi, nei prati, nei fossi, sotto ogni tetto e ogni foglia. Venite, immagini carnali! Non abbiate paura di Gorgonio! Gorgonio non vi respinge più. Gorgonio vi accoglie, vi cerca, vi festeggia.
In quest'ora una giovane sposa abbandona furtivamente il letto coniugale, lascia la casa e i parenti, per dare se stessa e la sua vita all'uomo che ama. È un uomo maturo e pensoso, ha immolato per la donna amata una casa e una tomba. (*L'orologio campanario suona la mezza. Gorgonio, sussultando*) La mezza!… Ancora non viene. Ritarda. (*Chiamando piano*) Vespina!… (*Un silenzio*). Io aspetto. Il selvaggio fiore di macchia scintilla sotto la luna, tra le mie dita scarne. (*Pausa*). Quante volte, sotto la luna, ho atteso che mi apparisse Lilia! Sono stato in agguato nei luoghi più cari del nostro amore; ho detto cento volte «questa notte verrà, e senza parlare mi dirà dove mi attende, che cosa fa, che cosa ci divide…» Cento volte mi sono voltato di scatto, per sorprenderla alle mie spalle, chiamando ad alta voce «Vespina», voglio dire «Lilia!» Ma non c'era che il vuoto. La morte è morte, e la vita è vita, e sulla terra non camminano che i corpi vivi. Dove sei, amore? D'attimo in attimo, sentirò i tuoi piccoli agili passi, vedrò il tuo dolce corpo sbucare nella luce della luna, ti stringerò tra le braccia. (*Mordendo il fiore*) Dove sei, dove sei, amore? Vieni, Lilia!… Voglio dire, Vespina!… Vieni, il desiderio di te mi distrugge!… (*L'orologio campanario batte i tre quarti. Gorgonio, un po' smarrito, col gambo del fiore distrutto in mano*) Un quarto all'una! (*Pausa. Poi, sommesso, smarrito*) Vespina!… (*Pausa. Gorgonio, tutto teso, trepidante, sommesso*) Un passo… (*Breve silenzio*). Un'ombra… (*Brevissimo silenzio. Gorgonio, tesissimo*) Viene da questa parte… (*Brevissimo silenzio. Estremamente commosso e trepidante, precipitandosi in avanti*) Vespina!…

ENEA (*uscendo dall'ombra e togliendosi il cappello, rispettosamente ma con voce sorda*) Buonasera.

GORGONIO (*irrigidendosi, strozzato*) Enea!…

ENEA (*sempre pacato, ma con sdegno e amarezza*) Le cose non vanno niente bene, signor Gorgonio.

GORGONIO Enea!… Tu!… Qui!… (*Poi, subito, stravolto, quasi avventandosi contro di lui*) Disgraziato!… Cosa le hai fatto? (*Ma si interrompe e si ferma bruscamente perché dal buio è emersa anche Vespina*). Vespina!… (*fuori di sé, guarda ora l'uno, ora l'altra*). Enea!… Vespina, Enea!…

ENEA (*molto amaro e sinceramente sdegnato*) Signor Gorgonio, mi meraviglio. Che cosa ha pensato? Che io avessi fatto del male alla mia signora? Mi meraviglio, signor Gorgonio; lei mi conosce da tanti anni, non dovrebbe avere questi sospetti sul mio conto. (*Sempre più amaro e sdegnato*) Certo, che un uomo, quando lo mettono nella mia situazione, potrebbe anche perdere

il lume degli occhi. Io ho molto rispetto per lei e per la sua famiglia, ma non so come farò a dimenticare come mi hanno trattato. Non lo avrei mai creduto, signor Gorgonio!… Mai!… Una cosa simile, da lei e dalla sua famiglia, non me la sarei mai aspettata! Il danno, e basta. E mi tocca ancora venir fin qui, a quest'ora, a parlare con lei, io e la mia signora!… (*Commovendosi*) E dire che la mia povera mamma, morendo, mi aveva raccomandato a lei!… (*Si asciuga gli occhi*).

GORGONIO (*pallido e rigido, fa con solennità un inchino ad Enea*) Enea, perdonami. Riconosco virilmente che ti ho offeso a sangue; e affronto le mie responsabilità, qualunque siano per essere. (*Fa un altro profondo inchino*). Perdonami, Enea. È vero: io ho sedotto tua moglie.

ENEA (*scandalizzato e dolente*) Signor Gorgonio, la prego!… Che parole!…

GORGONIO Non credere, Enea, che io abbia agito con cinica indifferenza verso di te, o che la passione mi abbia ottenebrato il giudizio. No, Enea! Io ho sedotto tua moglie con la piena consapevolezza di tradirti – taci!… – e affrontando quindi tutto il tormento del rimorso. Perché io, Enea, te lo giuro, ti ho sempre amato, e ti amo sinceramente, quasi come un figlio; e se tuttavia sono giunto a tradirti, immagina quanto ho amato e amo tua moglie!

ENEA (*ancora più scandalizzato e incominciando a incollerirsi*) Ma signor Gorgonio, le dico, non c'è bisogno!… Lei mi mette in imbarazzo!…

GORGONIO Questa spiegazione era fatale, Enea. Io non mi aspettavo di incontrarti qui, in questo momento, con lei. Confesso anzi che il motivo della tua presenza non mi è ben chiaro. Ma poiché tu non so come, ci hai scoperti e sorpresi, e ormai tu ed io siamo qui uno di fronte all'altro, uomo di fronte a uomo, taci e ascolta. Questa è la mia vera colpa, la conosco, lascia che la confessi: ho tradito la tua fiducia. Perché tu non sai che cosa è stata, che cos'è, questa donna, per me! (*Con passione e commozione crescenti*) Non ho parole per dirtelo, Enea! «La radice sta al terreno, come Vespina sta a Gorgonio»; «Il sale sta al mondo, come Vespina sta a Gorgonio…» (*Si volge a Vespina, con un riso d'intesa, commosso e felice, ma un po' allucinato*) Le formule del nostro segreto linguaggio amoroso… Noi soli ne abbiamo la chiave, tu e io; come sperare che egli capisca, poveretto? (*A Enea*) Ecco, Enea, mio fido, mio devoto, mio carissimo Enea; ecco, ho messo il mio cuore nelle tue mani. Il mio cuore, e la mia vita; perché tu sai, adesso, che questa donna è mia, d'ora in avanti, di fronte a tutti. Sì, io la aspettavo qui, a quest'ora, per fuggire con lei; e niente, nemmeno la tua presenza inattesa, può mutare la mia decisione. Io parto, adesso, subito, con lei, e guai – intendimi! – guai se qualcuno, chiunque sia, vorrà strapparmela o sbarrarmi la strada.

ENEA (*stringendosi il volto tra le mani, con un gemito di sincero sgomento*) Oh mamma mia, mamma mia!… (*A Vespina*) Come facciamo, adesso, a dirglielo? Che delitto si sono messi sulla coscienza, quei signori! Io direi che ce ne torniamo indietro.

VESPINA (*rapidamente, con una voce sottile e aspra, in cui trema una collera repressa*) Ho anche freddo, e sonno. Fammi luce, spicciamoci.

Enea accende una piccola torcia elettrica, facendone cadere la luce su un foglio che Vespina ha in mano.

ENEA Bisognerebbe prima spiegargli…

VESPINA (*senza dargli retta, incomincia a leggere, rapidamente, a voce alta e aspra*) «Io sottoscritta, riconoscendo di aver circonvenuto…»

ENEA (*spegne la luce*) Io, per conto mio, signor Gorgonio, l'avrei avvertito anche prima che era inutile che lei venisse fin qui, con le valige, a quest'ora. È il suo signor genero che non ha voluto. (*Riaccende la luce*).

VESPINA «Io sottoscritta, riconoscendo di aver circonvenuto…»

ENEA (*spegne la luce*) Perché erano due giorni che il suo signor genero e la sua signora figlia ci stavano addosso, con gli avvocati e le minacce… Come se avessimo rubato… Ma il suo signor genero aveva paura che lei mandasse tutto per aria, se era avvertito prima; e abbiamo finito di metterci d'accordo solo un quarto d'ora fa. Li abbiamo lasciati tutti dal Notaio. (*Riaccende la luce*).

VESPINA «Io sottoscritta, riconoscendo di aver circonvenuto a solo scopo di lucro il signor Gorgonio, mi impegno con la presente privata scrittura, fatta in doppio originale, a lasciare immediatamente il di lui servizio e a trasferirmi altrove con mio marito nel termine di giorni due da oggi, prendendo atto che a seguito di questo mio impegno gli eredi del signor Gorgonio rinunciano ad ogni azione penale e civile nei miei confronti e nei confronti di mio marito, e liquidano le nostre competenze per servizi da noi prestati nella somma di lire trecentoventicinquemila, già da noi in precedenza percepite. Letto, confermato e sottoscritto». (*Aspra, rapidamente, nello stesso tono, mentre Enea spegne la luce*) Ecco fatto. Buonasera. (*A Enea*) Andiamo.

ENEA (*lamentoso, ma con sdegno molto forte e crescente*) Trecentoventicinquemila lire!… Si rende conto?… Trecentoventicinquemila lire!… Dopo tanti

anni!… E col sacrificio che ho fatto! Senza parlare di quello che ha fatto lei, poveretta…
La gente parlava, e io zitto. La gente rideva, e io zitto. Sentivo, vedevo, e zitto. Trecentoventicinquemila lire!… Ecco quello che ci hanno lasciato. Tutto il resto, tutto quello che lei aveva regalato alla mia signora, tutto via, tutto sparito. Ci hanno tolto tutto. La mia signora, poveretta, non osa nemmeno più guardarmi in faccia, per la vergogna. Una figura simile! – Le sembra giusto? Trecentoventicinquemila lire! E non le dico che cosa c'è voluto per strappare quelle venticinquemila!… Due ore di discussione. (*Quasi piangendo*) Ah, no, signor Gorgonio; no, signor Gorgonio, la sua famiglia non doveva trattarmi così!
GORGONIO (*durante la lettura si è irrigidito ed è rimasto così, immobile e bianco come una statua. Ora dice con voce strozzata, che subito gli muore in gola*) Naturalmente, quelle atroci menzogne…
ENEA (*quasi piangendo*) Trecentoventicinquemila lire!…
GORGONIO (*cerca il fiato; riprende, con la voce arrochita e una luce folle nello sguardo*) Naturalmente, quelle atroci menzogne voi le avete sottoscritte… (*volge gli occhi verso Vespina*) … tu le hai sottoscritte perché vi sei stata costretta da un ignobile ricatto…
VESPINA (*con uno scatto violento, aggressivo, in cui esplode il suo furore represso*) Voi avete sessant'anni, e io diciannove. E sono sposata. Voi, a me, non dovevate nemmeno pensarci. Mascalzone! Certo, che ho firmato! Cosa dovevo fare? Siete vecchio, avete venduto tutti i vostri beni; se i vostri parenti volevano farci il processo, ne avevano ben il diritto. Mascalzone, vergogna! Mettermi in queste condizioni, alla vostra età!
ENEA Vespina, il rispetto prima di tutto. (*A Gorgonio*) Lei deve scusarla, signor Gorgonio: trecentoventicinquemila lire, fra tutti e due!…
VESPINA (*con lacrime di furore*) E pazienza ancora per me; ma non per Enea! Ah, no!… Un uomo come lui, che per vendicarsi basterebbe che alzasse una mano! Mascalzone! Se non ci fosse la prigione, giuro! Questa sera qualcuno lo avrei già strozzato, io!…
GORGONIO (*sempre rigido e immobile, tende con moto brusco la mano verso Vespina dicendo imperiosamente*) Quella carta… (*Le afferra il braccio, quasi le strappa di mano il foglio. Ordina a Enea, con la stessa violenza*) La luce.
ENEA Non ci crede nemmeno lei, vero? Eppure le assicuro che c'è proprio scritto trecentoventicinquemila lire.
GORGONIO (*violentissimo*) La luce! Non ci vedo.
ENEA (*accende la luce*) Come vuole; non facciamo che consumare la pila.
GORGONIO (*leggendo*) «Io sottoscritta, riconoscendo di aver circonvenuto, a solo scopo di lucro, il signor Gorgonio, mi impegno con la presente privata scrittura fatta in doppio originale, a lasciare immediatamente il di lui servizio e a trasferirmi altrove con mio marito…» (*Tace, con gli occhi fissi nel vuoto*).
VESPINA (*fuori di sé*) Andiamo, andiamo, andiamo! Andiamo via, in qualunque posto, anche all'inferno, basta che non lo veda mai più. Mi fa schifo! Mai più!
ENEA Io, per regola, non vado mai dove non sono desiderato; e se il suo signor genero non mi obbligava, non ci venivo di sicuro. Lo ha messo per, condizione. Sa com'è fatto il suo signor genero: dice che questo è come un elettroshock psicologico, che le fa bene alla salute. Adesso, quello che ci eravamo impegnati di fare, l'abbiamo fatto. Il suo signor genero e la sua signora figlia lo aspettano a casa, e se lei crede, mentre torniamo indietro, posso portarle le valige. Sa, ci si sfoga per l'ingiustizia, ma poi siamo umani. (*Con una leggera esitazione*) Magari, signor Gorgonio, dato che i biglietti del treno non le servono più, potrebbe darli a noi; e li usiamo io e la mia signora.

Gorgonio è rimasto immobile, gli occhi fissi nel vuoto. Il viso gli si sta trasfigurando in una luce allucinata e sublime.

GORGONIO (*fa, con la mano, il gesto di tacere*) Non sento niente.
ENEA (*più forte*) Dicevo, signor Gorgonio, i biglietti del treno…
GORGONIO Da alcuni istanti ascolto se qualcosa dentro di me sta morendo; tendo l'orecchio verso il mio cuore, con l'ansia e il terrore di sentire che qualcosa è crollato per sempre e che io sono perduto. Ma non sento niente. Niente accade. Il mio cuore non è stato toccato. (*Volgendo verso Vespina uno sguardo da sublime folle, ma estremamente commosso e intenso*) Il mio amore è intatto. (*Con violenza amara, ironica, allucinata*) Enea, voi mi avete contrattato, comprato, venduto!… Trecentoventicinquemila lire!… Turpe mercato di un uomo e della sua vita! Ma il mio amore è intatto. Forse perché sapevo fin dal principio ciò che ora mi avete brutalmente gettato in volto? Diciannove anni, e io sessanta! Un vecchio signore danaroso, e una giovane sgualdrina… Forse sì; forse lo sapevo fin dal principio; forse nel fondo del mio animo l'ho sempre saputo.
Antonio ha amato Cleopatra, insigne prostituta di principi e re, e per lei ha perso il trono e la vita; Pericle, la cortigiana Aspasia; Des Grieux, ha amato Manon, piccola sgualdrina di quartiere… Che cosa avete po-

tuto comprare o vendere, di me, voialtri? Sì, di fronte al mondo io sono stato lo zimbello di una giovane sgualdrina; ma che cosa ne sa, il mondo, di quello che lei mi ha dato? (*Con passione sublime, intensamente commossa, volgendosi a Vespina*) Io, malgrado tutto, consapevole o no dell'inganno, io ho amato questa donna; e malgrado tutto la amo. (*Si china a baciare la mano di Vespina, poi all'improvviso, ergendosi bruscamente, rompe in una risata aspra, allucinata, che fa indietreggiare spaventati Enea e Vespina*). Credevano, quegli sciagurati, credevano di uccidere la mia anima! Volevano aver nelle mani un arido vecchio svuotato di vita; e mi hanno invece indicato la strada. Un vento di fuoco ha bruciato le ipocrisie, le finzioni, i ritegni, l'orgoglio; e non è rimasto che l'amore. Ora vedo con chiarezza assoluta, Enea, che cosa mi resta da fare. Ho davanti agli occhi, palpabile, concreta, la mia vita futura. La nostra vita futura. Vivremo insieme, Enea, tu, lei e io; noi tre, nudi…

ENEA (*scandalizzato*) Signor Gorgonio, mi meraviglio!…

VESPINA (*con rabbia e disprezzo*) Non ha altro in testa, lui!… Alla sua età!…

GORGONIO (*allucinato, come in preda a una sublime follia*) Nudi, ora che la maschera è caduta; senza più necessità di mentirci gli uni con gli altri, senza bisogno di ammantarci di dignità, di onore, di gelosia… Tu mi hai insegnato la vera saggezza, Enea: sì, l'amore vero è questo, oltre la gelosia, oltre l'onore, oltre la dignità… Come oltre la morte… Tu hai accettato i suoi tradimenti; e io li accetto, i suoi tradimenti futuri, fin da ora. Ci ha traditi, Enea, e ci tradirà ancora. Ci tradirà entrambi. (*Con una lucidità febbrile*) Partiamo, Enea, tutti e tre assieme. Vivremo insieme; e quando sarò troppo vecchio, e per lei avrò dato fondo alle ultime mie sostanze, pur di starle accanto e di vederla, mi accontenterò di servirla. La serviremo insieme, tu ed io; accetteremo insieme, da lei, senza vergogna, il pane dell'onta; alleveremo insieme i bambini che essa avrà avuto da altri uomini…

ENEA (*insorgendo, con sdegno*) Signor Gorgonio, non le permetto! I figli di un altro?… La mia signora?…

VESPINA (*seccamente*) Io trovo che non ha detto niente di male. Se vuole aiutarci in casa…

ENEA (*sdegnatissimo*) Ma è una cosa molto immorale! Mi meraviglio di lei, signor Gorgonio! Una persona seria come lei! Ciascuno ha il suo decoro! Insomma, lei faccia come crede. Se vuole darci i biglietti, bene; se no, pazienza. Io e la mia signora ce ne andiamo.

GORGONIO (*lentamente, rigido, con gelida, allucinata minacciosità*) Enea, ho allenato i muscoli per tutta la vita come se avessi atteso un supremo cimento; e forse l'istante è giunto. Odio la violenza, ma riconosco la necessità fatale della lotta e del sangue. Dunque, ascolta: io partirò con questa donna, a qualunque costo, perché essa ormai mi appartiene. Ti concedo di seguirci, e ti offro per l'ultima volta una vita di concordia e di pace; ma ti diffido dal tentare qualsiasi resistenza.

ENEA (*sinceramente sdegnato*) Signor Gorgonio, lei ha proprio torto. Ostinarsi a pretendere certe cose dalla mia signora in queste condizioni, si chiama abusare. (A *Vespina*) Andiamo, che è tardi.

GORGONIO (*fa un balzo in avanti*) Fatti da parte e lasciami il passo! (*Tenta di ghermire Vespina, che gli sfugge con un piccolo grido di spavento*).

VESPINA Ahi!…

ENEA (*sdegnatissimo, ma anche sorpreso*) Ma no, signor Gorgonio! Lei non ha nessun diritto! Siamo stati truffati!

GORGONIO Lasciami il passo, Enea! Questa donna mi appartiene, e io la voglio. (*Fa un nuovo balzo in avanti, tentando ancora di afferrare Vespina, che di nuovo gli sfugge*).

VESPINA Ahi!…

ENEA (*sbarrandogli il passo e guardandolo con un principio di inquietudine*) Ma cosa vuol fare?… Lei non ci sta con la testa!…

GORGONIO (*assume di colpo la posizione di combattimento, con i pugni serrati*) Enea, ti ordino di lasciarmi il passo, o io mi batto.

ENEA (*stupefatto e addolorato*) Con me? (*A Vespina*) Va' via, scappa!…

GORGONIO (*buttandosi avanti a testa, bassa e assalendo Enea*) Difenditi, disgraziato!

ENEA (*lo ferma, colpendolo con un pugno in pieno petto*) Signor Gorgonio, mi spiace! Badi che mi devo difendere!!… (A *Vespina*) Corri a chiamare il signor Apollinare!! Digli che venga subito!

Vespina esce di corsa. Gorgonio, vedendola partire, si precipita di nuovo contro Enea, con il furore della disperazione.

GORGONIO No!… Rimani!… Fino all'ultimo sangue!…

ENEA (*gli assesta un altro pugno*) Badi che mi difendo!… (*Grida forte, dietro a Vespina*) Digli che è diventato matto!…

Gorgonio, colpito dal pugno di Enea, ha piroettato su se stesso come una marionetta. È intontito, ma si getta di nuovo all'attacco.

GORGONIO Frangar, non flectar!… (*È colpito da un al-*

tro pugno; poi da un altro; ogni volta fa una piroetta, e torna a buttarsi su Enea, sempre più barcollante, sempre più alla cieca, gridando con voce strozzata) Io mi batto!… Io mi batto!… (*Fa un'ultima piroetta, e precipita a terra, in mezzo ad un cespuglio sul margine della strada*).

ENEA (*si ricompone quasi subito. Si piega sul cespuglio*) Signor Gorgonio!… (*Nessuna risposta: chiama di nuovo, più ansioso*) Signor Gorgonio!… (*Si inginocchia, fruga con le mani nel cespuglio, tastando il corpo di Gorgonio alla cieca*). Signor Gorgonio… Non è niente… Si tiri su… (*Si risolleva; è molto spaventato*). Signor Gorgonio, lei respira, l'ho sentito… Si tiri su… (*Sempre più spaventato, si getta il cappello indietro, si terge il sudore della fronte; mormora*) E pensare che mi ha allevato come un figlio!… (*Grida forte, nel buio*) Ehi!… Gente!… (*Si avvia, con passo prima lento, poi sempre più veloce, come fuggendo, nella stessa direzione di Vespina*) Ehi…! Gente! Ehi!… (*Esce, chiamando*) Ehi…!

Lunga pausa.
Un canto d'ubriaco rompe il silenzio notturno, e si avvicina. L'uomo ubriaco compare sulla strada e avanza barcollando e cantando in modo disuguale.
Improvvisamente, l'ubriaco avvista la giacca di Gorgonio buttata con le maniche larghe in mezzo alla strada, nel chiarore lunare; e si arresta, a rispettosa distanza, scambiandola per un uomo sdraiato a terra. Ciondola un poco, esitando; poi si porta due dita al cappello, e saluta borbottando.

UBRIACO Buonasera. (*Breve silenzio*). Bonsuàr. Gudnài. Viv le scién culer de la merd, viv la buassòn drinc, camaraden!… (*Puntando il dito verso la giacca*) Tu credi che io so parlare francese, parlé fransuà – l'inglese, il tedesco, e invece no. Io sono un ignorante, ma quando ho bevuto un poco, divento capace di parlare tutte le lingue del mondo. E ti giuro sulla testa di mia madre che non le ho mai studiate. Val più la pratica che la grammatica. (*Avvista il pilone: barcolla un poco, si toglie il cappello, saluta il pilone, fa il segno della croce borbottando*) Buonasera!… (*Si volge di nuovo barcollando verso la giacca*) Io vorrei sposarmi, ma non mi fido, perché ci sono delle donne che hanno il piede di cavallo. Apri l'occhio!… Io una volta sono andato con una ragazza, che sotto era fatta come un uomo; e la Mariuccia ha partorito un figlio con la testa di porco. (*Facendo l'atto di cacciare con ribrezzo e violenza un invisibile cane*) Ussh!… Passa via!… Via!… (*Fa l'atto di cogliere una pietra e di tirarla*) Fila viaa!!… (*Alla giacca*) Questo cagnaccio nero mi viene dietro da stamattina. S'è mangiato tutto lo sterco che ha trovato per strada. Passa via!… (*Barcolla un poco in silenzio; poi saluta di nuovo la giacca borbottando*) Buonasera. (*Poi, come riprendendosi*) Io, te, ti conosco. Io ti ho già visto in faccia. Tu sei ubriaco – hai bevuto troppo – e hai la pancia piena di vino. Devi liberarti, ascolta chi ti vuol bene. Devi liberarti, fare acqua, fare molta acqua. Adesso ti aiuto io. (*Toglie di tasca una bottiglia e la versa lentamente nel fosso*). Vidé, le po', monsié, monei is monei, viv la liberté, nix forboten!… (*Ha rovesciato nel fosso tutta la bottiglia. Barcollando si avvicina alla giacca. La esamina da vicino, si piega, la solleva guardandola da tutte le partì; se la carica sulle spalle ed esce ondeggiando e cantando a voce altissima, felice*).

Al suo canto rispondono quasi subito, più vicino o più lontano, i primi canti dei galli. Un biancore tenuissimo appare all'orizzonte.
Mentre il canto dell'ubriaco si spegne in lontananza e i canti dei galli si fanno più alti e numerosi, s'ode il fragore di un motore che si avvicina rapidamente; la voce di Enea grida.

VOCE DI ENEA Alt!… Alt!… È qui!…

La motocarrozzetta di Gorgonio appare sulla strada e subito si arresta con una brusca frenata. La guida Apollinare, con i capelli al vento e il viso scomposto; dietro di lui, sul sellino, c'è Vespina. Nell'interno stanno, alla meglio, Enea e il Professore, semivestito.
Subito Enea scende a terra, mentre Apollinare si guarda attorno disperatamente.

APOLLINARE Qua?… Dove?… Oh, Dio mio, è fuggito!… (*E subito torna ad avviare il motore, rimettendo la macchina in movimento*).

Il Professore, che si accingeva a scendere, ricade pesantemente sul fondo della vetturetta. Enea, da terra, grida di nuovo.

ENEA Alt!… Dove va, signor Apollinare?… È qua, le dico!…
APOLLINARE (*tornando a guardarsi attorno, sgomento*) Ma non c'è, qua…
ENEA Un momento, signor Apollinare. Una cosa alla volta. È proprio qua, ne sono sicuro. Ecco il pilone dove aveva dato appuntamento alla mia signora. La mia signora può confermarlo.

VESPINA (*che è scesa a terra, e si sta ravviando i capelli e le vesti, seccamente*) Ma sì, è qua, è qua.
PROFESSORE (*ad Apollinare*) Favorisca lasciarmi scendere da questo arnese infernale senza farmi rompere l'osso del collo, se è possibile. In ogni caso preferisco procedere a piedi. (*A Enea, scendendo pesantemente*) Giovanotto, un punto d'appoggio per favore.
APOLLINARE (*che è balzato dal sellino e scruta a destra e a sinistra nell'oscurità appena rotta dal baluginare del crepuscolo*) E dove è andato?… Ma dove è andato, in nome di Dio!…
ENEA (*che sta cercando a terra, un po' sconcertato*) Doveva esserci la sua giacca, qua. Era così buio… (*Di colpo*) Se ne è andato…! È partito!…
APOLLINARE (*violento*) Cosa gli avete fatto, sciagurati?
ENEA Ah, questo no, signor Apollinare! Lei non ha il diritto di accusarci. Prima deve sapere come sono andate le cose. Io arrivando, l'ho salutato rispettosamente. Lui stava nascosto lì, dietro quel pilone, e abbiamo cominciato a conversare da persone educate, con calma e rispetto. Ha ascoltato, si è reso conto, ha letto quella carta…
PROFESSORE Quale carta?
APOLLINARE (*subito, pallido*) Non ha importanza. Avanti.
VESPINA L'ho io. Eccola. (*La porge al Professore; poi, a Enea*) Ce ne andiamo?
APOLLINARE Guai se si muove di qui, lei!
PROFESSORE E lei, stia un po' fermo, invece! (*Tenta inutilmente di leggere la carta; accende l'accendisigari e alla luce della fiammella scorre lo scritto*).
ENEA Poi, all'improvviso, è diventato matto. Faccio giuramento che ho cercato in tutti i modi di ragionarlo, ma non c'è stato verso. Si è tolta la giacca… (*Si interrompe per un attimo, torna a guardare in giro, per terra, si stringe nelle spalle*) … Si è tolta la giacca, e mi ha aggredito. Voleva ammazzarmi. Ha proprio detto che voleva ammazzarmi, chiaro e tondo.
APOLLINARE (*con un gemito*) Oh, Dio mio! Non è possibile! (*Ribellandosi*) Non è possibile. Mi rifiuto di credere che abbia perso la ragione. Di' la verità, disgraziato! Cosa gli avete fatto?…
ENEA (*lamentoso*) Signor Apollinare, non è onesto! Rovinarmi perché non ho testimoni! Faccio giuramento che è la verità. Voleva fare il domestico della mia signora; pretendeva che ci mettessimo nudi, tutti e tre; poi si voleva impadronire della mia signora, e parlava in latino.
APOLLINARE (*di nuovo con un gemito*) Non è vero!… Non può essere vero!
PROFESSORE (*spegne l'accendisigari*) Mi consenta di non meravigliarmene quanto lei, giovane amico. Mi meraviglierei invece del contrario, considerato ciò che contiene questo scritto, di cui, a quanto ho capito, gli è stata data lettura da costoro. (*Puntando il bastone contro Enea e Vespina*) Io non vi domando con quale animo voi abbiate potuto leggere a quel poveretto simili atrocità; non ve lo domando, perché il vostro animo lo conosco, e so di che cosa siete capaci…
ENEA (*addolorato e sdegnato, tentando di protestare*) Guardi che lei si sbaglia, professore…
PROFESSORE (*tonante*) Silenzio! Vi domando piuttosto con quale scopo voi avete infierito contro la sua mente e il suo cuore con questa sadica crudeltà…
ENEA (*ancora più sdegnato e addolorato*) Ma le dico che lei si sbaglia!
PROFESSORE Silenzio!… E vi avverto che se egli ha veramente perduto la ragione, come è assai probabile, la colpa ne ricade su di voi, e voi dovrete rendere conto alla giustizia di questa vostra… non so se dire incoscienza criminale o gratuita malvagità…
ENEA (*quasi piangendo, e invocando l'intervento di Apollinare*) Signor Apollinare! Sono tre giorni che tutti mi vogliono mandare in galera!… Io!… Che l'ho sempre venerato!…
VESPINA (*disperata, aspra*) Ne ho abbastanza di questa storia!… E il signor Gorgonio, e la signora Lilia, e il signor Apollinare, e gli avvocati, e le carte!… Basta! La farei mangiare a chi so io, quella carta…!
APOLLINARE (*pallidissimo, quasi strappando la carta dalle mani del Professore*) Io non rifiuto le mie responsabilità. Sono stato io.
PROFESSORE Lei?… Cosa ha fatto, lei?
APOLLINARE Sono stato io che ho imposto a costoro di smascherarsi. Era il solo modo per salvarlo, una volta per tutte.
PROFESSORE (*con una risata amara*) Ah, dovevo immaginarlo!… La verità! La forza della verità! Il bisturi della verità per incidere il bubbone della menzogna, a costo di far morire il paziente! (*Aggressivo*) Mi fa saltare dal letto a quest'ora antelucana senza nemmeno lasciarmi il tempo di vestirmi adesso che ha seminato rovine dappertutto; e non le è sorto il dubbio, egregio signore, di dover chiedere un consiglio alla scienza prima di azzardarsi a praticare di testa sua una simile terapia?
APOLLINARE (*con disperata decisione, che nasconde male la sua inconfessata angoscia*) No, Professore, nemmeno per un istante. Perché io non accetto di confondere la scienza con la morale; e questo non era un problema clinico, era un problema morale. E io l'ho risolto nel solo modo possibile, con la fiducia

nelle risorse morali dell'anima umana, che nel fondo del dolore trova la forza di risollevarsi. (*Angosciatissimo*) Sì, io mi sono assunto la responsabilità di dare questo atroce dolore alla persona che mi è più cara al mondo perché ho fiducia nella scintilla divina che è in lui; e io le dico che, se tutto quello in cui credo non è una vana e grande menzogna, noi non lo ritroveremo pazzo – come questo sciagurato sostiene, ma guarito dalla sua follia, o almeno prossimo alla guarigione, anche se dolorante per la profonda ferita. (*Con forza disperata*) Noi non dobbiamo, non dobbiamo ritrovarlo impazzito!… No, mio Dio, no!…
PROFESSORE (*con una larga, amara risata*) Il dileggio delle Baccanti scatenate intorno alla testa della vittima di Dioniso! Lo avevo troppo facilmente predetto. Così lo ritroveremo, egregio signore: con il cervello sconvolto dalla follia, precipitato in una precoce e demente vecchiaia…
VESPINA (*con un piccolo grido*) Ah!…

Mentre il Professore parlava, dal cespuglio alle sue spalle, lentamente e faticosamente si è sollevato a sedere Gorgonio, sporco, spettrale, contuso.
Dopo un attimo di sbigottimento, Apollinare e poi subito anche il Professore ed Enea accorrono presso di lui; il quale intanto sta facendo sforzi per alzarsi in piedi.

APOLLINARE (*con voce soffocata*) Papà!…
PROFESSORE (*a mezza voce*) Signor Gorgonio!…
GORGONIO (*rigido, respingendo l'aiuto di tutti*) No!… Non mi toccate!… (*Più forte, con una smorfia di dolore*) No!… Faccio da solo!… Non è niente. Non ho bisogno di aiuto. (*Rimane ritto in piedi, quasi per miracolo, con una gamba rigida*).
APOLLINARE (*fuori di sé, a Enea*) Era qui!… E non hai detto niente!…
ENEA L'ho detto, che era qui; ma lor signori non mi hanno lasciato spiegare…
PROFESSORE (*che cerca di impadronirsi del polso di Gorgonio e di costringerlo a sedere*) Si sieda. Qua. Si metta seduto.
GORGONIO Perché dovrei sedermi? Grazie. Sto benissimo.
PROFESSORE Lei si sentirà benissimo, ma io ho il dovere di farle presente che il suo polso è preoccupante e che lei ha urgente bisogno di assistenza. Si metta seduto, la prego, e mi faciliti il compito. (*A Enea, indicando la motocarrozzetta*) La mia borsa, prego.
APOLLINARE (*che continua a scrutare Gorgonio con terrore angosciato*) Siediti, papà… Siamo qui… Siamo tutti qui, con te…
GORGONIO Ho detto che sto benissimo. Un trascurabile incidente. Sono cascato casualmente inciampando, e ho avuto un lieve stordimento. Non crediate che io ci veda male, i miei occhi sono in condizioni perfette, non ho nemmeno tre diottrie; ma il buio della notte può ingannare chiunque. (*Tenta di fare un passo, ma quasi crolla*). Non è successo assolutamente niente.
VESPINA (*impaziente, aspra*) Chiaro? Allora, possiamo andarcene, adesso, o no?
APOLLINARE Guai a chi si muove! (*Spiando Gorgonio, con un sorriso ansioso e malcerto*) Non è successo assolutamente niente, papà. Adesso torni a casa con noi; tutto è finito, passato; tutto è dimenticato, come un brutto sogno. (*Tace un istante, sospeso e trepidante. Gorgonio, in silenzio, volge lentamente lo sguardo a cercare Vespina e la fissa*). Tutto è ritornato come prima. Lo sai? Ho una grande sorpresa, per te: la tua casa è di nuovo tua, siamo riusciti a sciogliere il contratto con quelle due vecchie streghe per vizio di consenso… (*Si riprende affannosamente*) Insomma, la casa è tua. E anche il resto, i denari, tutto… Costoro se ne vanno, finalmente, per sempre… (*Altra trepidante sospensione. Ancora più commosso e ansioso riprende*) Vieni, papà. Sarai stanco; avrai bisogno di adagiarti nel tuo letto e dormire. A casa c'è Rosa che ti aspetta; il tuo letto è pronto, la colazione anche… Vieni, andiamo… Forse tu ora conservi contro di noi un'ombra di rancore; lo capisco, papà… Forse la cicatrice resterà ancora aperta dentro di te per qualche tempo… (*Profondamente malcerto e ansioso*) Ma sapremo noi farla sparire; e un giorno questo rancore si trasformerà in riconoscenza, ne sono certo; riconoscenza e doppio affetto…
GORGONIO (*sempre fissando Vespina*) Partono?
APOLLINARE (*tentando disperatamente di interpretare la domanda a modo suo*) Partono, sì, sta' tranquillo. Non resteranno un'ora di più. Non dovrai mai più subire l'umiliazione della loro presenza.
GORGONIO La casa è di nuovo mia; e i denari, e il resto?…
APOLLINARE Tutto, sì… La casa, i denari… (*Quasi in un gemito*) … e la tomba di Lilia…
ENEA (*con un lamento*) Non ci voleva credere!… Tutto, hanno voluto!…
GORGONIO (*ad Apollinare*) Scrivi. Prendi un foglio e scrivi.
APOLLINARE (*interdetto, spaventato*) Papà…
GORGONIO Non spaventarti, figliolo. Quando questa donna è arrivata nella mia casa, io stavo dettando le mie ultime volontà (*con un riso strano*) come se la morte fosse imminente. Ora essa riparte. Ricominciamo. Scrivi, Apollinare, figliolo.

APOLLINARE (*sconcertato, spaventato, scambiando un'occhiata col Professore*) Ma ci sarà tempo, papà. Qui, in mezzo alla strada, a quest'ora… Adesso è meglio andare a casa… (*Cercando di indurlo a salire sulla motocarrozzetta*) Vieni, sali…
PROFESSORE Lo consiglio anch'io a rientrare a casa immediatamente, signor Gorgonio; e comunque a non restare in piedi più a lungo. Malgrado i suoi tentativi per dissimularlo, lei sta compiendo uno sforzo visibilissimo e pericoloso per reggersi diritto.
GORGONIO Scrivi, ho detto.
PROFESSORE (*spazientito e brusco, porgendo il blocco delle ricette e la penna ad Apollinare*) Presto, allora. Lo accontenti, purché facciamo presto.
GORGONIO (*dettando*) Io sottoscritto, perfettamente sano di mente e di corpo, faccio donazione di tutti i miei beni, nessuno escluso ed eccettuato e con effetto immediato, in parti uguali, ai miei carissimi, dilettissimi, amorosissimi figli, e alla mia carissima, amatissima, infinitamente amata Vespina, moglie del mio devoto e fido Enea.
La penna.
APOLLINARE (*con un gemito*) Papà!…
GORGONIO La penna.
ENEA (*pensieroso, guardando Vespina e cominciando a fare dei conti sottovoce, sulla punta delle dita*) La metà…
GORGONIO (*firmando, di nuovo con quello strano riso di felicità*) Ho detto donazione, nota figliolo; e non testamento. (*Gonfia il petto in un profondo respiro euforico, e per poco non crolla a terra*). Perché io mi sento bene, terribilmente bene… (*Apollinare e il Professore si sono precipitati a sorreggerlo; egli si rimette in equilibrio sulla gamba rigida, continuando imperterrito*) …Malgrado le apparenze… Una leggera contusione all'anca sinistra, e forse qualcosa al costato…
PROFESSORE Al costato, all'anca, alla spalla; e questo, signor Gorgonio, è sangue; e il suo cuore ha un battito irregolare…
APOLLINARE (*disperatamente*) E tu non puoi conservare questi sentimenti per quella donna e il suo complice. Non puoi!… Regala o lascia tutto, non la metà, tutto!, a chi vuoi; ma non a costoro!…
GORGONIO Ma io non li giudico, figliolo; come non giudico te, né altri. E non giudico più nemmeno me stesso. (*Con un riso felice, pieno di una commossa e liberata pietà*) Quale giudizio, carissimo, potrebbe comprendere la morte di Lilia, e la mia fedeltà, e il tradimento, e l'amore, e la felicità nell'amore e nel tradimento?… La vita ricomincia in ogni istante. La vita ricomincia qui, adesso, dal niente. Dal niente… Scorre con un suo ritmo meraviglioso, ignara dei nostri giudizi; vorrei dire che è come un fiore di cristallo, che accoglie e riflette tutti i colori della luce, in un gioco senza fine, incantevole, affascinante… (*Coglie fiori lungo la siepe*) Bellissimi fiori! Bellissima terra! Bellissimo cielo!… (*Con un'euforia sempre più commossa e allucinata*) Sto bene, non abbiate timore. Non sono mai stato così bene. Sento un'onda vitale salire dentro di me con forza irresistibile. Non mi chiedete che cosa farò d'ora innanzi; lo ignoro, carissimi, ma quante strade mi si aprono davanti! Tutto è possibile; questo è il segreto. *Tutto* è possibile. (*Estremamente commosso, fissando Vespina con amore struggente*) Verrò a sapere che tu mi hai sempre amato; o forse incomincerai domani ad amarmi. Incontrerò Lilia risorta, appena oltre la curva della strada; o scoprirò che non è mai morta e mi ha sempre aspettato in una grande casa, là, là dietro quella collina. La vedrò alla finestra farmi segno da lontano di andare da lei; ci chiamerà tutti e due, anche te, amore mio; e ci verrà incontro in un meraviglioso giardino, con il suo dolce sorriso, viva e amata come venticinque anni fa, a farci festa, anche a te, amore mio, come faceva sempre al mio ritorno… Mi sento bene; terribilmente bene; felice, giovane, forte… (*Con mossa improvvisa si piega, raccoglie un grosso sasso e incomincia a sollevarlo con un braccio solo*).
APOLLINARE Papà, in nome di Dio!…
PROFESSORE Per carità, signor Gorgonio! È una pazzia!… (*Gorgonio, con sforzo enorme, puntellandosi sulla gamba irrigidita e comprimendo smorfie di dolore, è riuscito a sollevare la pietra fino all'altezza del petto; ora si sbianca, barcolla, lascia rotolare la pietra a terra, e cade tra le braccia di Apollinare*). Adagiatelo qui. Qualcosa per sorreggergli il capo, presto!…
ENEA (*che ha aiutato Apollinare a sostenere e adagiare Gorgonio sul ciglio della strada, sospinge Vespina*) Presto. Siediti lì. (*Poi, quasi piangendo, mentre Vespina riluttante siede sul ciglio della strada e il Professore le sistema in grembo la testa di Gorgonio*) Lor signori non hanno voluto credermi, ma io l'avevo detto. L'amore per la mia signora lo ha fatto diventare matto. È stata una barbarie obbligarci a trattarlo così.
APOLLINARE (*stravolto, balbettante*) Oh, Dio mio, cosa ho fatto! Cosa ho fatto, Dio mio!
PROFESSORE (*che intanto si è piegato sul petto di Gorgonio, auscultandone il cuore*) La borsa dei medicinali, prego.
APOLLINARE (*tutto in lacrime, a voce molto bassa, inginocchiato accanto a Gorgonio*) Se è questa donna che vuoi, papà, eccola, è qui. Mi senti? È qui; prendila, tienila. È meglio morire che vivere in peccato mortale,

lo so; ma io non reggo a vederti così. Se non puoi vivere senza di lei, prendila; basta che tu viva e sia contento. Non se ne andrà; non la lascerò partire, renderò tutto a Enea, tutto…
ENEA (*molto commosso*) Si faccia coraggio, signor Gorgonio. A tutto c'è rimedio, meno che alla morte. Il suo signor genero è una persona ragionevole; e la mia signora, ha visto, è qui. Non siamo mica ancora partiti.
APOLLINARE Ecco, apre gli occhi! Ha aperto gli occhi, Professore! (A *Vespina, violento*) Gli dica qualcosa! Si faccia notare, lei!
VESPINA Cosa devo dire?… Mi sporca tutto il vestito…
APOLLINARE Come, cosa devo dire, sciagurata! Se si muove di qui, la strozzo! Avanti, gli parli, si faccia sentire! (*Suggerendo, imperioso*) «Sono qui…»
PROFESSORE (*che sta preparando affannosamente una siringa*) Non stia a perdere tempo con questi sentimentalismi. Comincio a pensare che abbiamo sbagliato tutti e due le nostre previsioni; non è né pazzo né rinsavito…
APOLLINARE (*con disperata ostinazione, a Vespina*) Lo dica, sciagurata!… «Sono qui!…»
VESPINA (*appena udibile*) Sono qui…
APOLLINARE «Non partirò, resterò sempre con te…»
VESPINA «… sempre con te…»
APOLLINARE Hai sentito, papà? La colpa di tutto è mia. Lei non sarebbe partita; non voleva partire. Sono stato io a costringerla. L'ho obbligata io a firmare quel foglio; lei non voleva firmarlo. Perdonami, papà! Non è vero che è una sgualdrina; ti ama, ti avrebbe amato in qualunque modo, giovane o vecchio, ricco o povero… (*Soffocato, ribellandosi*) Ah, che vergogna! Mentire, mentire! Perché mio Dio! (*Si riprende. A Vespina, violento*) Lo dica, avanti! «Ti amo, giovane o vecchio…»
VESPINA «… giovane o vecchio…»
APOLLINARE «ricco o povero…»

Vespina esita.

ENEA Dillo, su. Tanto, hai sentito, è per finta. Ci restituiscono tutto…
VESPINA «… ricco o povero…»
APOLLINARE «E ti amerò tutta la vita, fedele come una sposa…» Dillo, o ti strozzo!
VESPINA (*ribellandosi*) Ma non gliene importa niente, a lui, di questo; non ha capito?
PROFESSORE (*che si avvicina frettolosamente con la siringa pronta, cercando di scostarli*) Largo, largo. Il suo cuore ha bisogno di tonici di altra natura, egregi signori…

Gorgonio ha sollevato lentamente la mano, sfiorando con una carezza prima il capo di Apollinare, poi il volto di Vespina, con gli occhi sempre intensamente fissi agli occhi di lei.
Ora un riso profondo, caldo, che pare di una estrema, felice e pietosa ironia, esce dal suo petto.
La sua mano ricade inerte.

APOLLINARE (*atterrito*) Papà!…
ENEA Signor Gorgonio!

C'è una pausa di silenzio.

PROFESSORE (*rovescia a terra, lentamente, il contenuto della siringa. Dice con voce sommessa, pacata, amaramente ironica*) Avrà trovato il fiore di cristallo; ma certo gli si è spezzato tra le dita…
VESPINA Posso andarmene, adesso?

FINE

Due versioni di *Gorgonio*: in alto a Parigi nel 1961, alla Comédie des Champs Elisées, con Jacques Dumesnil, Bernard Noël e Françoise Deldick; in basso al Teatro Valle di Roma nel 1952, con Salvo Randone, Edda Albertini e Antonio Crast

GORGONIO

TULLIO PINELLI

ACT ONE

A garden planted with hedges of myrtle and purple flowers, similar to a village cemetery. It is the garden that surrounds the country house inhabited by Gorgonio.
We can see the entrance of the house; a dark and worm-eaten door in an old wall at the top of two stone steps; and a window on the ground floor. A black pall hangs on one side of the door. It's the beginning of the day. The light of the recently risen sun makes the dew sparkle all over. A not too distant bell peals the Angelus in the silence.

The door opens and Gorgonio appears on the threshold. Long, bony and extremely vigorous, with a grey crew cut over a gaunt and ashen face. He is wearing black knitted trousers, without a shirt.
He is holding an exercise tool.
He stops for a moment on the doorstep looking at the sun and the sky, breathing the air in deeply.
Then he slowly comes down the steps and stops. He slowly stretches his arms and legs, as if to loosen up; but then he stops in mid air.

GORGONIO (*mumbling*) Crack. (*Brief silence*). The rotula. (*He straightens. Bends the leg a few times. Mumbles*) It cracks. (*He bends the right leg*) The right cracks too. (*He bends an arm*) Crack. (*Brief silence*). The humerus. (*He bends his limbs, one by one, long and thin like a puppet*). They all crack. The hip, the rotula, the humerus, the malleolus, tarsus, metatarsus. (*Triumphant*) I'm old…! (*Brief silence. Gorgonio mumbles, looking around him*) The calm of the strong. The calm of the winners. (*Brief silence*). The dew sparkles on the purple flowers and on the myrtle. The rising sun turns the pall golden. Everything is silent. I am calm. It is over. The asthma gets worse, the heart gives way, the body is in ruin. I am old. (*He opens his arms, looking at his limbs*) Impressive body. Admirable body. I tire you, I wear you out, I don't give you a break in twenty five years; and you resist. I don't hate you, because you're gift from God; but you should've died twenty five years ago. (Brief silence. Gorgonio silently stands to attention and starts his exercises. Mumbles) … Two… Three… Four… (*He stops, almost spellbound. Mumbles, with extreme confusion*) Twenty five years!… (*He slowly looks around. Brief silence. Mumbles, extremely pale, with wild eyes*) Twenty five years ago, hour for hour, it was all over. (*Brief silence*). I heard her breathing for the last time. She looked at me for the last time. (*Extremely lost, he stares off lost in thought. Then, almost mechanically, restarts his stretches, his panting becomes heavier and he becomes increasingly pale. He can be heard stammering*) … eight… ten… eleven… (*Slowly tears line his face. His movements become slower. He mumbles, his eyes lost in space*) She adored me and served me. She forgave my faults and she modelled herself on my virtues. Ready if I called, reconciled if I didn't want her. Necessary. Necessary and sufficient for my happiness… (*His arms have dropped lifelessly at his sides. Mumbles*) I notice that the wound burns and bleeds like the first day. (*Brief silence*). But I am calm. I don't cry. Why cry? I have preserved the candid flag of faithfulness intact. I have been a strong fighter, I won, nothing can keep me from the prize. The body is in ruin; I am old; the day that I find you, my only love, is finally near. (*Brief silence*). The calm of the strong. The calm of the winners. (*He opens his arms to restart his exercises and he suddenly stops because from the end of the garden, behind a bush, a thin woman's voice can be heard in the silence*).
A WOMAN'S VOICE (*with a suppressed laugh and a cry*) Ouch!… (*Gorgonio still, he looks around with his arms outstretched. There is nobody in the garden. A silence. The woman's voice, with the same bubbly and suppressed laugh*) ouch!… Coward!… (*Gorgonio quickly turns towards the myrtle hedge, at the end of the garden, whence the voice came from. Brief silence. The woman's voice, with the same laugh*) Ouch, ouch!… (*Gorgonio is on edge, he takes a few long and slow steps, as if he is on an ambush, silently, towards the hedges at the end; he stops, listening.*

The woman's voice, with the same laugh) Leave me alone…

Gorgonio gets down on all fours and, almost crawling, he proceeds cautiously and silently towards the hedge. Then, with a sudden feline leap, he reaches the hedge and opens it violently.
As if by magic a young man in shirt-sleeves leaps away. A girl is left sitting on the round with her clothes dishevelled clothes.

GORGONIO (*on his knees, without having the time to get up, shouts with a thundering voice to the escaping young man*) Halt!… Stop!… (*But the young man has already disappeared behind the bushes. Gorgonio is left on his knees a few steps from the girl who, looking to the round and hair across her face, is adjusting her clothes with small careful movements. A long silence. Gorgonio purple with rage, distraught, choked and stammering*) In my garden…

The girls stands up nimbly and finishes adjusting herself with quick movements, grimacing. Gorgonio is still on his knees.

THE GIRL [VESPINA] (*with a thin voice*) Stand up… You must be uncomfortable.

Gorgonio stands up with difficulty. Vespina helps him. Gorgonio, when he is on his feet, continues to gasp for breath. He dries his face with his handkerchief.

GORGONIO (*stammering*) But it's… it's… it's huge …
VESPINA (*with the same little voice, making as if to go*) Sorry… I'm not used to these places…
GORGONIO (*angrily*) Stop!… (*Vespina stops. Gorgonio, after a moment of silence, with the same impetuous and distraught voice*) Where did you come in?… (*Distraught*) In here! Today!…
VESPINA (*she sees the black pall, looks quickly to Gorgonio and jumps, as if suddenly afraid, bringing a hand to her face*) Oh my God…! (*She tries to escape*).
GORGONIO (*extremely , choked*) Stop!… (*Vespina stops suddenly. Gorgonio, choked, distraught*) Who was that brute?… (*As if he has seen someone, calling*) Enea!…
VESPINA Oh God!…
GORGONIO (*to Vespina*) Who are you?… (*Calling again*) Enea!…

Enea comes is slow and calm. He is a handsome, swarthy and stout young man with the air of a mature man. He is well dressed, an emerald green doublet under his black suit.

ENEA Good morning, Mr Gorgonio. What is it? (to *Vespina*) Have you brought Gorgonio the milk? (*Gorgonio's words are stuck in his throat. He looks at Vespina, and then Enea, wide-eyed. Vespina remains still and silent for a moment and then she slowly goes to the bush and pulls out a bottle of milk. Enea continues, to Gorgonio*) I sent her to the farm to get some milk, because if I carry on doing everything, there's no point in me having a wife and you a bailiff's wife. (*Slightly surprised, but still calm, he turns to Vespina coming back from the bush with the bottle of milk*) Why did you hide the bottle behind that bush? (*Vespina silently, eyes down, hands the bottle to Gorgonio, who takes it and holds it mechanically. Enea calmly*) Sorry. It's the first morning. She'll get the hang of it slowly. (*To Vespina*) That bottle, you have to take it back empty to the farm every evening. In the morning you go back to the farm, collect the full bottle and you bring it here to Mr Gorgonio. (*To Gorgonio*) It's better to get her used to it straightaway. (*To Vespina*) Before midday go around the orchard and full a basket with fruit. Every morning. He only east fruit and vegetables. I'll give you the basket. (*He takes off his at, dries the inside with a handkerchief and continues*) In the afternoon you pick the flowers in bloom and make a bunch for Mr Gorgonio's walk. Every afternoon he takes fresh flowers to (*modestly lowering his gaze to his hat, with a lower voice*) his wife's grave. (*He remains silent for a moment, compunctious, eyes low, then with a deep sad sigh*) Well!… (*Putting his hat back on*) Then I will tell her what to do with the chickens, the garden, etcetera, etcetera etcetera. (*To Vespina*) But who knows why you hid the bottle of milk behind that bush?… I don't understand. (*He offers Gorgonio a parcel*) If you care. They're sugared almonds. (*To Vespina*) Give them to him. (*Vespina, after hesitating, takes the parcel and, with eyes still lowered, gives it to Gorgonio, who takes it mechanically*). The sugared almonds from the wedding.
GORGONIO (*mechanically*) Thank you.
ENEA (*Indicating Vespina and winking to Gorgonio*) The party was going to continue today, you only get married once in your life, but I said: no, I want to be there for the painful anniversary. Mr Gorgonio above all else. (*Getting emotional*) He has been like a father

to me. He has given me a position, I eat his bread, I mustn't upset him. We left as soon as the lunch was over, and last night we were here. You were already asleep. (*Indicating Vespina*) She paid for the lunch too. (*He looks at the watch*). And now, I'll take the van and go to the station to meet your daughter and your son-in-law. Any orders?
GORGONIO No.
ENEA (*mumbling, to Vespina*) Don't disturb him. He has his ideas. (*Forte*) Good morning. (*Leaves*).

Brief silence.
Gorgonio, who is left with the bottle of milk in one hand and the parcel in the other, turns slowly to look at Vespina. Enea reappears.

ENEA Look down there, on the road to the farm, the boundary hedge has a hole in it. A passage. Vagrants could get in. I'll get it closed. Good day. (*Leaves*).

Long silence.
Gorgonio rouses himself with a sudden jolt and he violently puts the two objects left in his hand down on the bench.

GORGONIO What!… (*Then he turns to look at Vespina, drying his sweat. Choked, very troubled*) I hope that you are not counting on my complicity. (*Vespina, head bowed, doesn't answer. She grips the coloured voile handkerchief in her hand. Brief silence. Gorgonio takes a few long and agitated steps and stops directly in front of Vespina, looking at her extremely troubled and choked*). How? The first day of your marriage? With a stranger! And I see it. Hear it! And I should say nothing? (*Vespina bites the handkerchief. Gorgonio, suddenly moves away devastated*) I? Oh, no!… Oh no!… So that that wretch can enjoy a happy lie? A happiness based on betrayal and cheating? Oh no! Oh no!… (*He suddenly stops again in front of Vespina*). Saddened, madam, also considering your young age, your extremely young age. (*He dries the sweat and starts moving again*). If I was silent it was only for the surprise, the bewilderment, but now I'll have to speak. In fairness I am warning you. (*Walking very troubled*) Enea will undoubtedly send you back to your father. Right. Well deserved. So get ready to leave. (*With a slight stiff bow*) I have nothing else to add, madam. (*He twirls on himself, makes to pick up his things as if he's about to leave quickly*).
VESPINA (*with a small voice*) And I'll kill myself. (*Gorgonio jumps, stops in his tracks and turns to look at Vespina. Brief silence. Vespina, with her usual voice, gripping nervously and tearing the handkerchief, with eyes low*) I told Enea to come with me; terrible things always happen. It's not my fault if I met a scoundrel. I'd never seen him before. He told me he'd show me the way, when you don't know the area, you don't know the area; so…
GORGONIO (*purple with rage, jumping, and choked*) Hold it, hold it! Blackmail! So you think you can beat me with these tricks? Blackmail and lies, all lies! (*Pointing his finger at Vespina*) You didn't know that you had come in my garden. And it's not true that he took advantage of you. (*Extremely pale*) I have my reasons to be sure. Don't force me to explain further. (*He stands aside, very troubled, closing his eyes*) On a day like this!… (*Vespina tears the handkerchief with her teeth, throws it to the round, far away and drops down on the bench, sobbing heavily. Gorgonio, very troubled*) No, tears won't make me change my mind. I can see my duty clearly. You have to leave. The mere idea of seeing you here again, honoured, respected, tomorrow, the day after, forever – disgusts me – offends me. (*Devastated*) No, it wasn't the first time. And it won't be the last. (*Trembling*) You weren't calling for help. I heard – I was young too, and I remember these things. Go away, go away. There's nothing innocent about you, nothing pure. I read it in your eyes straightaway: deceiving eyes, sensual eyes. I won't have regrets. (*Brief silence*). And you won't kill yourself.

Pause.
He keeps passing his hand over his sweat-drenched face. He finds Vespina's torn handkerchief at his feet, and he picks it up. He looks at it in silence, turn to Vespina, keeping the voile handkerchief in his hand. Vespina has stopped sobbing and sits up straight, throwing her opulent hair on one shoulder and starts combing it.
Gorgonio remains immobile in unconscious contemplation.
Vespina throws her hair back, looks at Gorgonio for a moment, looks away, puts the comb away, taking out a mirror, powder and lipstick.
Gorgonio, as if stirred again by Vespina's gaze, takes a few steps forward with the handkerchief.
Vespina, as if she can't see, looks in the mirror.

GORGONIO How old are you?
VESPINA (*Irritated without turning*) Nineteen.
GORGONIO Nineteen! (*Very troubled*) Nineteen years

old! (*Brief silence. Then choked, as if to conclude*) If I thought that it was a first offence, a youthful error, I would have acted otherwise. I hope that you won't hold a grudge against me.
VESPINA No.
GORGONIO Thank you.
VESPINA You can't understand certain things. You're old.
GORGONIO (*growing pale, choked*) Old?
VESPINA I would never have married an old man… Oh, no!… (*Gorgonio, as if his legs have given way, drops down, silent, on the bench, in front of Vespina. Vespina, putting on her makeup*) Old people always think the worst. They see malice everywhere. (*Brief silence*). They forget what they were like when they were young. (*Brief silence*). They are envious of youth. (*Turning to look at Gorgonio*) Why? (*Gorgonio remains silent, very pale, out of breath*). I love Enea. I liked him from the first time I saw him. I immediately thought I'd want to marry him, so … I'm ashamed to say it, Madonna! There's nothing wrong in it, he's my husband. There aren't that many fine men like Enea. Don't you think? He's very strong, he can lift two sacks of one hundred kilos each at the same time. Women like these things. When two people love each other, there's always someone that tries to hurt them. Don't you find? It's a terrible sin. No? It's a crime. (*Turning to look at Gorgonio again, about to cry*) Why? (*She dries a tear. Brief silence*). Old age is ugly, full of jealousy and malice.

Pause.

GORGONIO (*stands slowly. Extremely pale, choked*) I am old, because I *wanted* to grow old, madam. (*He turns his back to her and slowly, almost shattered by a dejection that he can't overcome, he takes a few steps towards the house*).
VESPINA I'm sorry, I didn't mean to offend you. But old people shouldn't get involved with young people.
GORGONIO (*without turning, choked, stopping in his stride*) I know.
VESPINA There are girls that are only pleased to marry an old man. I don't know what they find in them.
GORGONIO (*c. s.*) Nothing. Nothing more.
VESPINA Boys like making love. It's not my fault if everywhere I go I find someone that desires me. It's youth.
GORGONIO (*he turns suddenly, violently, choked, pointing to a rock at the foot of the stairs*) Do you see this rock? It weighs fifty kilos. I used to lift it with one arm fifty times in a row. I used to run through the countryside like a hare. One hour, and more than an hour, without tiring and drawing a breath, me. How many of your young men could do as much? (*He grows silent for a bit, panting; then, with sudden shame*) Look at me. I know that there's nothing left. You can't see anything. I'm not ashamed to say that I am a wreck. I destroyed everything. Me, not old age. I gave up, I choked, I cut… For love. I know what love is. The vanity of muscles, the joy of feeling vigorous, the will to live. Threw it all away, day after day. To be true to a love. And I wasn't old at the time. And I haven't forgotten anything. My only love is still in here, fresh, incorrupt, alive… What do you want to teach me? Young yes; young and beautiful, yes. I've got over these things, they don't trouble me anymore. (*Extremely troubled*) I am calm; I have reached the calmness of death, me. (*Ferocious, shaking Vespina's handkerchief unconsciously*) Youth doesn't count, pleasure doesn't count: happiness doesn't exist. There's only one thing that counts: sacrifice.
VESPINA (*has finished putting her makeup on and stand up with her eyes low, with her thin voice*) Never mind. Don't get so worked up. I didn't say not tell him, Enea. I didn't ask you anything, me. Go ahead and tell him. (*She takes back her handkerchief. Gorgonio, who had completely forgotten he had it in his hands, jumps slightly and looks at her in silence. Brief silence*). If you didn't tell him, it could seem like… (*She stops, her eyes low*).
GORGONIO (*very pale, almost trembling, short of breath*) Like what?
VESPINA (*with her thin voice*) If you didn't tell him, it could seem like you more interested in me than in him.
GORGONIO (*with a choked scream, as if he had been knifed*) Wretched woman!… (*Flushed, distraught, hoarse*) Go away! Go away! Don't tempt me! I can see inside me with fierce clarity. I feel the impulse to strike you, to strangle you.
VESPINA (*with an unexpected start*) Yes, try it!…
GORGONIO (*hoarse*) Go away, or I'll kill you!… (*Covering his face with his hands*) I! I!…
VESPINA Listen here! Kill you, strangle you! Who do you think you are? (*Going away*) Nobody has ever touched me without my permission. (*Leaves*).
GORGONIO (*with his hands over his eyes*) Me, Gorgonio, President of the Charitable Institution, Inspector of the Brotherhood, Honorary Director of the Hospice … (*He realises that Vespina is not there, and continues, about to cry, going in the house*) Promoter

of the Mutual Aid, Vice President of the Nursery, Secretary of the Cooperative… (*Enters*).

Long pause.

Then, in the silence, we can hear the hum of an engine that approaches, comes close and goes silent at the entrance to the garden.
Almost immediately Rosa and Apollinare enter, followed by Enea. Rosa is a woman who is still young, but fat and unkempt with the dull gaze of wet nurses. Apollinare seems younger than her. Behind his lenses, two lively, almost spirited eyes, sparkle. A ruffled lock of blonde hair constantly falls on his brow. They come in silently almost cautiously.

ENEA (*mumbling, calm*) I'll go and warn him. (*Enters the house*).

Rosa and Apollinare, sit in silence on the stone bench, holding each other tightly, hands entwined.

The Professor enters: he is a big and large man, about fifty, who moves with the solemn lightness of a summer cloud, limping slightly for an almost rigid leg and resting on a case. A half smoked cigar hangs from his fleshy mouth.

PROFESSOR (*staring at them with small piggish eyes, through the smoke of the cigar, benevolent and mocking*) Good morning, madam. Good morning.
ROSA (mumbling) Good morning.
APOLLINARE Good morning, Professor. (*Brief silence. mumbling, to Rosa*) Are you cold, dear?
ROSA (*absently*) No.

The Notary enters. He is young, very shy and precise. He salutes from the distance in a mumble.

NOTARY Good morning.
ROSA (*mumbling*) Good morning.
APOLLINARE (*mumbling*) Good morning. (*Brief silence. Mumbling to Rosa*) Are you hungry?
ROSA (*mumbling*) No.

The Curate enters. He is extremely old. He drags his feet and often drops his head with a smile of annoyed condescension, lost in his own thoughts.

ROSA (*mumbling*) Good morning, father.
APOLLINARE Good morning, father.
CURATE (*after a moment, as if realising where he is*) Good morning, sirs. Good morning.

A group of three or four men come in, representing a Charitable Institution, stop at the entrance, silent as if at a funeral.
Brief silence.
Everybody is sitting in silence.

APOLLINARE (*mumbling, to Rosa, putting a pill in her mouth*) Take it, dear. It will do you good.

Rosa chews in silence.
Pause.
Enea appears on the threshold.

ENEA Mr Gorgonio.

Gorgonio appears on the threshold. He is dressed in black from head to foot. He is pale and stiff. Everybody stands. Rosa and Apollinare go towards him; Apollinare is visibly moved.

APOLLINARE (*with impetus*) Dad!
ROSA Dad.
GORGONIO (*climbs down the stairs and embraces them, stiffly, but intensely*) Dear children. (*He becomes emotional, approaches the curate, he kisses his hand*). Thank you. (*He takes an image out of the box that Enea, who follows him, and gives it to the curate*). An image of my blessed, with a personal memento. (*He shakes the Professor's hand*). Thank you. (*Takes another image from the box and gives it to him*). An image of my blessed, with a personal memento. (*The same with the Notary*). Thank you. An image of my blessed, with a personal memento. (*He moves to shake hands with the men by the gate and gives each one an image*). Thank you. They are images of my blessed, with a personal memento. (*Intensely*) Simply call on her in need. She has never failed to come to my aid. (*A pause. Gorgonio looks around as if he is looking for someone*) Dearest. I won't hide my emotions. I can even say that I am troubled, even though calm. I haven't brought you here just to celebrate the well known anniversary. Before our Curate says Mass, by special concession from the superior authorities, in the room in which my blessed passed away twenty five years ago, I must tell you some things that for me are decisive and definitive. Please, sit. (*They all sit in silence. Pause. Stiff, a bit hoarse*) Children, sirs. Twenty five years ago, *I* stopped living.

NOTARY (*confused, whispering, to Apollinare*) Him?
GORGONIO (*with deliberate, but emotional solemnity*) When ones beloved leaves this life, the wind of death blows over all the things of this world and transforms them. Everything changes colour and meaning. One feels attracted by the vortex of death, and one is surprised about being alive. If my body – not me – has continued to live, it's not my fault, gentlemen. It was a particularly healthy and strong, as you can judge by the ruins that are left. I didn't have the right to kill it, I had to wait patiently for my time; but now I have good reason to think that I am close to the end. I am old and ill, as the professor, my devoted friends more than physician, can vouch: asthma…
PROFESSOR (*smoking, calm*) Bronchial asthma of a neuropathic origin; and symptoms of cardiac insufficiency.
GORGONIO Bronchial asthma, cardiac insufficiency, and other illnesses that fortunately worsen as the days go on. The end is near; and I, dearest children, devoted friends, sit amongst you with the serenity and wisdom of an ancient patriarch, to share amongst you all that I have and wait for my eagerly awaited meeting with my Lilia, free of assets and earthly desires.

Vespina enters the garden silently, stops as soon as she crosses the gate, in front of Gorgonio. Gorgonio turns to stone. Captivated he stares at Vespina and doesn't look away. He doesn't hear or see anything. Rosa hides her mouth in her handkerchief.

APOLLINARE (*very troubled and emotional*) Dad!…
GORGONIO (*choked*) Nothing… (*Looks around lost*).
APOLLINARE (*staring at Gorgonio with eyes full of emotion and admiration*) It is a decision worthy of a saint, but very serious dad.
GORGONIO (*as if reawakening*) Calm, gentlemen. Don't get emotional. I am perfectly calm. Don't cry, Rosa.
ROSA (*mumbling, with her face hidden in her handkerchief*) I'm not crying, dad.
APOLLINARE (*with a moved and triumphant smile*) She is in her second month.
GORGONIO (*almost lost*) Pregnant?
APOLLINARE Yes, dad.
GORGONIO For the fifth time?
APOLLINARE (*looking around, with an almost infantile smile*) Yes, dad. It's our duty. (*He carefully takes an apple from a bag and gives it to Rosa, who bites it and starts chewing slowly, in silence*).
EVERYONE (*mumbling*) *Congratulations!… Congratulations!…*

Brief silence.

GORGONIO (*lost, very troubled, stares at Vespina again who has silently approached Enea, taking his arm, mumbling*) Crescite et multiplicamini. Notary please. (*The Notary reaches Gorgonio, and stands beside him opening a briefcase. Gorgonio, very troubles and almost with effort*) Everything I own I donate immediately to my daughter and the poor, according to the dispositions that the Notary will read to you, transforming them in legal act. I have divided with wisdom and justice, not forgetting the bequests for friends and for the Mass for the repose of my soul. Only two possessions I intend to keep: this home, where I have lived happily with my wife and where I intend to die in the same bed that she died in; and the grave that I built twenty five years ago. It is a splendid grave, with two places, her and me, in green and black marble. It is surrounded by climbing roses, ivy and myrtle. There is also weeping willow. I have improved as the years have gone by, waiting for my turn to occupy it. I have added friezes, inscriptions and sculptures because for the last twenty five years it has represented the only place that my body aspires to. (*Lifting a finger, troubles, almost violent*) But I, gentlemen, am not a renouncer of life. I solemnly declare that if in these twenty five years another love entered my life, I would have welcomed it with humble jubilation and certainly my Lilia would have blessed it from above. (*Extremely troubled*) Falling in love cannot be willed. It happens unexpectedly, unawares. (*Almost with violence*) I mean a pure love – worthy of this term. Every other relation is impure, it contaminates life and soul and in welcoming it I would have offended the memory of my beloved and of our love. But it didn't happen. After my wife I have not been able to love any woman. And by now love is no longer a concern for my age. It would be ridiculous. Grotesque. And even obscene. (*With extreme bitterness, extremely troubles, staring at Vespina and Enea*) You generate and will generate. You are on the side of the living, I of the dead. I leave you with the material goods, completely unimportant, an example of life and the fundamental rules that I have been inspired by. This is the essential part of my legacy. (*He gives the Notary a piece of paper*) Mr Notary, please read my testament.

Pause.
The notary takes the piece of paper, opens it and prepares to read it. Everybody gets ready, with utmost

attention. Apollinare cries quietly. Rosa chews. The Professor smokes calmly, with two hands resting on the knob of his stick; the Curate continues to smile, looking at the flowers lost in thought. Gorgonio goes back to staring at Vespina, who is sitting next to Enea, holding his arm.

NOTARY (*starts reading in a professional tone*) «The angular stones of existence, that is, Fundamental Maxims for life and death, by me the undersigned discovered and tested». (*Slightly confused, the Notary turns to Gorgonio questioningly*).

Brief silence.
Everybody looks at each other slightly confuses and turn to stare at Gorgonio.

APOLLINARE (*between tears, almost aggressive*) Well?

Gorgonio doesn't notice anything and continues to stare at Vespina.

NOTARY (*starts reading again*) «First: remember that matter is nothing and nothing can…»
APOLLINARE (*anticipating, mumbling, with great emotion and conviction*) «…the spirit is everything and everything can».
NOTARY (*ending the phrase*) «…the spirit is everything and everything can». (*He stops again and takes off his glasses, turning to look at Gorgonio*). Please excuse the impudence, but this is not really the subject for a notary act… I really wouldn't know how to …
APOLLINARE (*aggressive*) Why?…
GORGONIO (*shaking himself, hoarse, almost irritates, without realising what the notary has said already*) Carry on. (*Everybody settles back. Vespina puts an around Enea's shoulder*).
NOTARY (*doesn't dare protest and starts reading again*) «Second: the secret of life, is the rule; the secret of happiness, is choice; the secret of victory…»
APOLLINARE (*anticipating, mumbling, with great emotion and conviction*) «… is to never give up…»
NOTARY «…is to never give up. Third: the rule is the voluntary and constant submission to a law, through the education of the will. By accepting a rule man becomes similar to an …»
APOLLINARE «… an ancient knight».
NOTARY «…an ancient knight. Fourth: the choice is the awareness that happiness is not given by quantity, but by quality: choose your well being and don't seek anything else. By choosing man becomes similar…»
PROFESSOR (*interrupting*) Whatever may be the, very debatable, value of these statements, I am forced to point out that Mr Gorgonio presents evident signs of illness. (*Brief silence*). Mr Gorgonio…
APOLLINARE Dad!

Rosa stops chewing looking at Gorgonio afraid.

GORGONIO (*purple, troubled, he stands suddenly, beating his hand violently on the table and saying with a hoarse and choked voice*) Oh no, by God!… Enea, I must talk to you… (*He tries to walk away but he soon stops staggers and falls unconscious*).

Everybody jumps in their feet, confusedly – with voices an exclamations. Rosa yelps.

NOTARY (*who has seen Gorgonio fall in his arms and holds him with difficulty*) Help!…

Enea rushes over and effortlessly lifts Gorgonio.

PROFESSOR (*calm, opening a way with his stick*) Calm, gentlemen, calm. We should lay him on this bench, so that his head remains slightly raised.
ENEA (*who is laying Gorgonio on the bench helped by Apollinare, pushes Vespina to sit on the bench*) Sit there (*Vespina sits and Enea puts Gorgonio's head on her lap*).
APOLLINARE (*distraught*) What is it. Professor?…
ROSA (*extremely scared*) Oh, God!…
PROFESSOR (*taking Gorgonio's wrist*) Silence please. (*Pause. Taking Gorgonio's wrist, with irritation*) I don't approve at all, I don't admire – and I don't appreciate – this persistent opposition between matter and spirit, which ends in, amongst other things, in an overvaluation of chastity and that causes such psychic imbalances. I have never made a secret of my total disapproval, to you or Mr Gorgonio, of his ideas and therefore his way of life; I take this opportunity to warn you once again about these idealistic infatuations. However, the pulse is regular, if slightly slow and in a few moments he will come to. Some vinegar please…

Enea goes in the house.

APOLLINARE (*very pale, stiff, trying to maintain a cold and dignified tone*) I don't agree, professor; in all conscience, I have never (*emphatic*) and I will never do anything to make him change his exemplary life.

(*With a jump, aggressive, with flashing eyes*). Well, I declare that I have married my wife – and I am happy with her – because I met my wife's father. In a world of idolisers a man with faith – and a faithfulness to his faith. The living proof that there is love – constancy – chastity.
CURATE (*shrugging*) Nothing contaminated can enter heaven, it's the law… There is good and evil … Chastity… chastity… – eat little, don't drink wine, avoid discussions and reading…

Enea comes back with the glass.

PROFESSOR (*sneering and taking the glass that Enea gives him*) I confess that I harbour a deep sympathy for prostitutes. Human sympathy, of course. I like them. I enjoy communicating with them. (*To the others*) Please, a handkerchief.
ENEA (*to Vespina*) A handkerchief.

Vespina gives her handkerchief.

PROFESSOR (*soaking it in the vinegar and wetting Gorgonio's forehead and nostrils*) Do not be offended by my humorous tone. Despite the weight of two thousand years, fortunately persists in us – or in those like me – the ancient pagan legacy that leads us to smile when we hear the law, the mystery and the divinity used in reference to what the French playfully call «bagattelle» or «s'esbattre» and our classics «amuse oneself» «varnish the flagpole» or even «cleaning the musket». (*Slapping gently Gorgonio's cheek*) Mr Gorgonio!
APOLLINARE (*Very pale*) I deplore…
PROFESSOR (*raising his voice, slapping Gorgonio's cheek harder*) Mr Gorgonio…

Brief silence.

CURATE Mr Gorgonio…!

Brief silence.
The Professor lifts Gorgonio's arm. The falls back lifeless – the other arm and this too falls. So he bends over Gorgonio's chest, listening.
Pause.
Everybody moves forward slowly, very tense. In the silence there is the explosion the midday bells.

APOLLINARE (*bewildered*) Professor!…

The Professor gets up slowly, looking at Gorgonio. Then he looks around in silence.

APOLLINARE (*distraught, supporting Rosa*) Professor, in the name of God…
ROSA Dad!…
PROFESSOR (*slowly, amazed*) He sleeps.

Brief silence.

APOLLINARE Sleeps? (*Brief silence*) Why is he sleeping?
PROFESSOR (*shrugging*) Sleeps. (*Sneering*) Evidently, the ancients were right, in judging men and the morbid phenomena according to the influence and conjunctions of the planets and in this way perceived the fatal laws of the individual. I, on the other hand, don't understand why your respective father and father in law went from fainting to sleeping. I look like an idiot, but this is of no importance; it can happen to anyone – the fact is that Mr Gorgonio sleeps. A deep and relatively calm sleep. We should cover his head from the sun. It is noon; the hour that the Pan God escapes in the world.
CURATE (*with his usual smile*) In other words, the devil.

Pause.
Suddenly, in the silence. Gorgonio is shaken by choked and deep laughter.
Everybody steps forward.
Brief silence.

ROSA What did he do?
PROFESSOR (*shrugging*) He laughed.
APOLLINARE (*confused*) What's there to laugh at?
ROSA (*mumbling*) Apollinare, I'm frightened.

Brief silence.
Gorgonio mumbles some words, with his eyes closed.

APOLLINARE He speaks! What did he say?
PROFESSOR It was gibberish.
VESPINA (*with lowered eyes*) I understood him.
PROFESSOR What did he say?
VESPINA I couldn't say.
PROFESSOR Why?
VESPINA He said a bad word.

They all look at each other perplexed. Gorgonio starts laughing; at first choked and then growing stronger and exploding in a big laugh. Gorgonio opens his eyes.

Brief pause.

APOLLINARE (*choked*) *Dad…*
ROSA (*choked*) *Dad…*
GORGONIO (*he slowly looks around, remaining still and lying down. Then, asks*) Where am I?
PROFESSOR Stay calm, Mr Gorgonio. It was nothing serious; just a brief breakdown.
GORGONIO (*with a blissful stretch, closing his eyes again*) I'm fine. (*Brief silence. Eyes closed*) The hornets…
APOLLINARE (*tense*) What was that?
GORGONIO (*eyes still closed*) The hornets on the flowers… They're buzzing… I can hear all the insects on the flowers, in the grass, in the sky…
ENEA (*chasing the hornets away*) Shoo!… Go away!…
GORGONIO (*stretching*) It seems like spring…(*Opens his eyes*) I feel fine, thank you… (*In opening his eyes he sees Vespina's head directly over his and realises he is lying in her lap. He remains still, looking at Vespina from below, then he sits upright and cries*) Hey!…
APOLLINARE (*dismayed*) Dad!

Gorgonio jumps on his feet and remains still a few steps away, passing his hand continuously over his face.

GORGONIO (*with a strange voice*) What time is it?
CURATE You had a deep, but short, sleep. Ten minutes, no more.
GORGONIO (*strange, troubled*) Only!… I thought I had slept for many hours… Many hours… (*He slowly turns to Vespina*).
PROFESSOR (*mumbling, to Rosa*) We should take him in the house and put him to bed.
APOLLINARE (*moving quickly towards Gorgonio and taking his arm*) Let's go inside, dad…
GORGONIO (*puffing his chest like a turkey*) I feel terribly well.

He moves mechanically towards the door escorted by Apollinare and Rosa. The Professor follows him immediately. The others remain perplexed, staring. But as Gorgonio reaches the steps, he stops and stares at the large stone ball. Then he bends down, grabs it and with difficulty starts to lift it with one arm.

APOLLINARE (*with a cry of dismay*) What are you doing?
ROSA (*afraid*) My God!

Gorgonio, red, flushed, slowly and assuredly lifts the ball. He pants heavily, but he insists.

PROFESSOR Mr Gorgonio, I won't answer for this!…

Gorgonio, with a final effort raises his arm vertically above his head with the ball in the palm of his hand. Slowly, in this position he turns and faces those present.
Pause. They all stare in silence, amazed.

CURATE (*with a sweet smile, bringing his hands together softly, as if to applaud*) Well done, well done…
EVERYONE (*amazed, with some applause*) Well done, well done…

At the end of the garden, Vespina is alone eyes downcast. Gorgonio fixes her and then turns back to the door holding the ball high and goes inside.

NOTARY The reading of the public act is adjourned.

ACT TWO

The garden is now in full bloom with bright colours. The black pall has disappeared. The windows and the door of the house are open.
It's a beautiful day. The sound of Sunday bells comes from afar.
On one of the stone benches two old, almost identical, ashen and stiff women are sitting immobile, silent and dressed in black.

The bells fall silent.
Along the road the round voice of the Professor can be heard approaching. He enters with Apollinare, Rosa and the Curate.

PROFESSOR (*continuing his speech*) …the simplest case is incapacitation; but we cannot exclude the possibility of appointing guardians. Finally we could sue her and her pimp for circumvention of a legally incompetent person, following the ascertainment of the disabled psychic capacity of your respective father and father in law, and of the obscene acts used to ensnare him. (*Falls silent, finding the two old women in front of him. Only now they notice their presence*).

They all look at them in silence.
A pause.

APOLLINARE (*nervously*) Good morning. (*The two old women respond with a brief and quick nod of their heads, in silence. Brief pause. Apollinare, quite loudly, nervous, to the Professor*) Do you know them?
PROFESSOR (*staring at him through the smoke of the cigar*) I haven't had the pleasure.
APOLLINARE (*to the Curate*) And do you know them?
CURATE (*nodding his head with his usual smile*) No, sir, no…
APOLLINARE (*after a brief silence, he turns to the two old women, almost aggressive, shaking a bunch of keys*) Are you waiting for Mr Gorgonio?
FIRST OLD WOMAN Yes.
APOLLINARE Mr Gorgonio is at Mass. I am Mr Gorgonio's son in law, and this is my wife, Mr Gorgonio's daughter. You can talk to us.

The old women look at each other. Then one of them gets up, followed by the other.

FIRST OLD WOMAN We'll come back later.
SECOND OLD WOMAN We'll come back in an hour.
APOLLINARE That's better. Good morning.
FIRST OLD WOMAN (*nodding annoyed*) Good morning.
SECOND OLD WOMAN Good morning.

The two old women leave.

APOLLINARE (*with growing excitement, to the Professor*) Monstrous. Inadmissible. (*Staring ahead with flashing eyes*) A man walks on the straight road his whole life, followed the divine law, dominated his instincts demonstrating that the spirit is all and that matter is nothing, and we want to close his existence by labelling him demented and obscene? No, sir. No, sir. I rebel. (*He realises that Rosa is still standing and he carefully gets her to sit down*). Sit darling. Don't tire yourself, (*Rosa sits in silence. Apollinare, with excitement and almost at a loss*) So, it's all a lie. A trap. So our good will counts for nothing. We are in the hands of wild forces. No sir, I cannot admit it. It's difficult, life. Temptations are everywhere. What can support us,? (*Nervously and lovingly he slips some pills in Rosa's mouth*) Take this, dear. They do you good. «The secret of life is the rule, the secret of victory is to never give up». We've come to save him, not to loose him.
PROFESSOR (*staring at him with a sneer through the smoke, his hands crossed on the top of his stick*) Save him?
APOLLINARE Save him, yes, professor. You have suggested methods to save the land, assets and to recuperate what he has sold, prevent him from selling what little is left. I'm not interested in that. We're not interested. Isn't that right, Rosa?
ROSA (*chews peacefully*) No.
APOLLINARE We're interested in saving him. Curing him. Everyone can have a moment of weakness or aberration. It's not important. The man must be saved. I confess that faced with unexpected, unprecedented facts that you have presented us with, we at first felt lost and shaken. But we have an inexhaustible source of strength: our union. We got over it quickly. Isn't that true, my love?
ROSA (*continuing to chew, staring into space*) Yes.
APOLLINARE Not to worry. Misfortunes strike the body and the spirit. If it's the body, you will advise the necessary cures; if it is the spirit, the Curate will step in, with the natural and supernatural methods at his disposal.
CURATE (*who was busy picking flowers, and jumps in hearing his name, half turns and smiles*) The rule states that the sinner is always admonished. So,

let's admonish him… I am here… First of all, I ask permission to pick some of these wonderful *epilobia augustifolia*… (*And continues to pick flowers*).
PROFESSOR (*he is shaken by laughter*) Save him!… Oh, belle matière fécale qui boursoufflait en elle!… Pantagruel's wife had eaten many kilos of tripe; and what power in the world could have saved her from the consequent, majestic and fatal! – discharge of so much matter? (*opening his arms*) A miracle. (*With almost anguished bitterness*) Oh, of course, if a similar superhuman intervention in the laws of nature were admissible – miracle, or grace, or repentance – what incalculable illations we would be allowed! But our limit is the earth, that generated us – our joy and our cross –. I could talk of «complexes» «libido» «instinct» «compensation» and so forth. (*Shaking his shoulders, with annoyance and disdain*) To what end? Tomfoolery. Roguery. The simpleton who invented them simply rediscovered, the laws of the ancient Lord, that your respective father and father in law is now possessed by. I belong to the category of those that speak not to be understood, but to liberally express my opinion. If you don't understand me, I am not troubled. And my opinion is that Mr Gorgonio is possessed by a God. A vindictive God. Mr Gorgonio has for too long rejected, choked and violated the laws. Radiant and cruel God the ancients called him; and it was Dionysus. And I'm not going to say what Dionysus did to Pentheus, that treated him in a similar way to your respective father and father in law. You remember it, I imagine.
ROSA (*unexpectedly, calm, but with a strange light in her eyes*) I remember.

Apollinare, appalled, turns quickly to stare at her.

PROFESSOR (*amused, to Rosa*) Oh, you remember?… Very good. (*laughing*) Save him! Oh, belle matière fécale. Torn to pieces by the Bacchants! And the head impaled on the thyrsus!…
ROSA (*in the same tone*) *Yes.*
APOLLINARE (*staring at her dismayed*) Yes?… Rosa!…
ROSA Yes; he's right.
APOLLINARE (*louder, more dismayed*) Rosa?!…

But Rosa is no longer silent. She insists; and in her calmness a completely unexpected fire starts, as she talks, that ends in a true Bacchic frenzy; Apollinare listens and looks at her as if it's the first time he sees her, aghast, shocked, without realising it.

ROSA He's right. The head impaled on the thyrsus. It was his mother who cut his head off, Pentheus; and she put it on a stick. I studied it at school: Pentheus, the Bacchants, and Agave… He deserved it, Pentheus; he was boring.
APOLLINARE He deserved it?… Rosa?!…
ROSA In actual fact Agave didn't recognise him, his son, because Dionysus had made him appear like a lion; but he was right. Always spinning, always cooking, always at home!… When Dionysus arrived in town, all the women escaped to the mountain, with him, to run barefoot and dance on the grass, and play with the wild animals, free! And the king, Pentheus, had him arrested; he hadn't understood, poor man, that Dionysus was a God! And Dionysus punished him. He tells him: «Dress as a woman; and I'll show where all the woman are hiding». And he went! He fell for it! On a lion!… It's a lion!… Kill it! And they all jumped on him and tore him to pieces!… Cut his head off!… Come on… Cut his head off!…
APOLLINARE (*he grabs her by a wrist, forcefully and scared, interrupting her*) Rosa!…
ROSA (*she stops immediately; smiles, calm like before*) Yes… Here's dad…

The roar of a motorcycle approaches and is now close. Cries can be heard, a screech of brakes, a crash. They all leap up. The engine is suddenly quiet.
Gorgonio comes in from the road. He is followed by Enea and Vespina, in their Sunday best and slightly dishevelled.

GORGONIO (*triumphant*) Nothing!… Nothing happened!… Accidents never happen when I'm around!… (*He suddenly stops and falls silent, seeing Rosa and Apollinare*).
APOLLINARE (*impetuously*) Dad…!
ROSA (*almost suspiciously*) Dad!…
GORGONIO (*with emotional explosion of joy*) Children!… (*He embraces, Apollinare with affection, who embraces him with equal affection. Then he embraces Rosa*). Rosa, Apollinare, my children!… (*He suddenly tears himself from them*) Do I look tired?
APOLLINARE (*confused*) Yes…
ROSA (*almost at the same time*) No…
PROFESSOR No, no…
APOLLINARE and ROSA (*quickly*) No.
GORGONIO (*triumphant*) Well, I am awake since five!… (*With warmth, taking both the Professor's hands*) Professor!… My dear!…
PROFESSOR (*calmly*) If I'm not mistaken, we saw each

other yesterday…
GORGONIO (*without listening to him, he kisses the hand of the Curate*) Father!…
CURATE (*smiling and indicating to the flowers he's picked*) I took the liberty…
GORGONIO (*interrupting him*) We heard a very nice sermon. «If your eye causes you disgrace, tear it out and throw it away. Because it's better that a single member dies, rather than the whole body burn for eternity». There's no half measures. Only saints are Christians.
CURATE (*shaking his head with his usual smile*) It would be serious heresy to believe it.
GORGONIO (*without listening to him he turns back to Rosa and Apollinare and he takes them by their arms, one on one side and one on the other, hugging them tightly to himself*) Every morning, when I wake up I am certain that the day will bring me some happy surprise. I wait for it, and it always comes. Today you've come.
APOLLINARE (*with choked emotion*) Dad, we want…
GORGONIO (*without listening to him*) I have so many things to show you. (*With a jump of emotion*) And to tell you. (*He kisses them both, first one then the other, with eyes full of happiness and emotion. Then he drags them with him along the flowerbeds*). Look at these flowers. Look at the variety of hues, the delicateness of the petals, the quantity of cetonian beetles and scarabs that hide amongst them to make love. I planted them all, with our Curate's advice, who loves me; and I tend to them in the first hours of the day. They drip with dew, them and the cobwebs; they open when the sun rises. There's nobody, you can't hear anyone; and my hands perform miracles. Where I touch, flowers are born and multiply.

A girl's voice can be heard approaching and singing: «One, two, buckle my shoe». A girl with a bow on her head comes in from the road, crosses the garden skipping a rope and goes in the house.

GIRL «… three, four knock on the door …»

They all look at her suspiciously.

ENEA (*unflappable*) My wife's sister.
GORGONIO (*continuing, straightaway*) I've notices that every hour of the day has its secret. There are many incorrect ideas around about the hours. People think that the night is destined for love. Incorrect!… (*With force*) The hours of love are the hours of the sun. The altar of love is not the bed, but the grass.

A young stocky young man, dressed with vulgar elegance, comes in from the road, crosses the garden, eyeing them with hostility, and goes in the house. Rosa and Apollinare look at him with suspicion and darkly.

ENEA (*unflappable*) My wife's' brother.
GORGONIO «Gunnmai sé anàssa, teòs nu tis è brotòs essi…». Languages that I didn't know or that I had forgotten, have become familiar, since I spend the nights reading and studying. Every hour I sleep seems wasted.
Wilt thou be gone? It is not yet near day…
It was the nightingale, and not the lark…
(*With growing passion and emotion, staring at Vespina who is still, eyes lowered, holding Enea's arm*).
«Ille mi par deo esse videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit,
dulce ridentem…»

A middle aged man and a woman walk in from the road, cross the garden, with a quick silent greeting, and walk in the house. The woman is dressed like a provincial housewife, with dignity and with a prayer book and rosary. The man has his jacket over his arm, braces and a handkerchief between his neck and collar.

ENEA My wife's parents.
GORGONIO (*with renewed emotion, hugging Apollinare and Rosa closer to him*) My dearest!… (*He kisses them*). I will show you my books, I will take you in my car, I will show you how I fence with my devoted Enea. (*To the Professor and the Curate*) Let's eat lunch together, out here. The table in the house is taken up by our Vespina's parents, that love me and live here with me. (*To Vespina, almost with chivalry*) Please, lay the table. I am very hungry.
VESPINA (*with a thin voice, without lifting her eyes*) Yes sir. (*She goes in the house, and comes in and out to lay the table*).
APOLLINARE (*dismayed and troubled, he aligns on the table the objects that he names*) This is an embroidery that Wandina did for grandpa. Cicci sends you this fretwork frame. Lalla sends you her ball. The tie Mimì, the penknife Guido. And Betto has written a poem for you. (*He gives Rosa a piece of paper*) Read it.

GORGONIO (*very moved*) My treasures!… (*Triumphant, to the Curate and the Professor*) They love me!
ROSA (*starts reading the poem mechanically*)
«Spring is back
many flowers it has brought.
Squirrels their noses
out of their lair poke …»
APOLLINARE You've been living alone for too long, away from your loved ones. Your nephews grow up without knowing who you are.

Gorgonio stares at him in silence, with fiery eyes, and starts walking up and down.

ROSA (*continues reading*)
«The birds look at their reflection
in clear lakes,
others skilfully weave
their small nests…»
APOLLINARE (*emotional about his proposal*) Why don't you come and live with us? (*Full of good will and good faith*) We have the flowers on the balcony, you can talk Latin with Mimì, who is the first in her class; and if you can't do without fencing, I will learn it…

Gorgonio continues to walk up and down.

ROSA (*continues reading*)
«And the wandering clouds
go above the clear sky
to die elsewhere
over the mountain and over the sea…»
APOLLINARE Us youngsters are busy with the concerns of the family. Wife, births, earnings, faithfulness – and we think that the elderly are safe, that they don't need anything, without dangers and passions. (*With an innocent, almost childish, smile*) Just like children think of their parents. (*With extreme difficulty and dismay, blushing*) But we're not children anymore. I mean, we realise that, and if the loneliness weighs heavily on you, we think that we're following our poor mother's wishes… (*Suddenly, all in one breath*) Why don't you get married again? A loving wife, about fifty years old…

Gorgonio stops again, in front of him, staring at him with sparkling eyes.

APOLLINARE (*red, muttering*) We were wrong to leave you alone, and now we're trying to amend…

Gorgonio starts walking again.

PROFESSOR (*annoyed*) Without contemplating issues of emotional responsibility, absolutely futile, I will say, dear friend, that I invoked your parent's intervention; because I don't judge favourably your current state. The sudden disappearance of the morbid symptoms that you suffered from the past, and the setting in of this exceptional euphoria of yours, have a very precise clinical aspect. I have some particular theories, but I won't go into them; but I believe that, in the mean time, you would be wise to accept your children's advice.
CURATE Certainly, certainly, certainly…

Gorgonio stops again in front of the Professor; he stares at him with emotional intensity. He stares at Rosa, Apollinare and the Curate. He looks around almost to ensure that there's no one around: Vespina has finished laying the table and Enea has gone in the house.

GORGONIO (*with a voice altered by the emotion and happiness, suddenly*) Children!… Dearest friends!… I want to reveal something. (*Brief silence*). I have a lover. (*A moment of dismayed silence. Apollinare and Rosa stare at him horrified. The Curate looks down at the flowers in his arms, in silence. The Professor lights his cigar, sneering amused. Gorgonio, with difficulty contains the surge of happiness and pride that fills his chest and blushes his face*) I hope that you will understand who it is, because you will never hear her name from me. She is a young woman. Extremely young. (*Brief silence, in which, Apollinare's choked groan can be heard*). She's not pretty. She's beautiful. More than beautiful. (*Brief silence. Radiant with pride and happiness*) She is a young bride, who betrays her equally young husband for me. (*He suddenly kisses Rosa and then Apollinare, who sits at the table, taking his head in his hands with another groan*). Now you will want to know how it happened. Naturally I can't reveal the details, but I must tell you that it was violent and overwhelming for both of us. Perhaps you will be surprised by my revelations, but I swear I cannot tell you more. This wave of warmth and love that you have brought and that you surround me with, with your care, your thoughts, your devotion, has forced me reveal the jealous secret that has transformed my life. (*Exuberant*) And now let's eat!… Let's eat!… All happy events are celebrated by eating, and I am very hungry. Eating a lot is a blessing; and when you are happy, you eat more and digest everything. (*He sits next to Apollinare, making Rosa, whose hand he has*

taken, sit too; and he serves himself and starts eating greedily).
ROSA (*choked, mumbling*) Apollinare… I have the hiccups…

The Professor and the Curate sit down in silence and serve themselves.

APOLLINARE (*very moved, drying his eyes*) Poor dad… (*He kisses him*).

Gorgonio kisses Apollinare, smiling at him and carries on eating.

ROSA (*hiccupping, kisses Gorgonio*) Dad!…

Gorgonio kisses Rosa smiling and carries on eating.
Apollinare in silence, increasingly emotional, kisses Gorgonio again.
Gorgonio returns the kiss, and kisses Rosa too.
The silence is broken only by the rhythmic smacks of kisses.

GORGONIO (*moved*) I feel a general sweet emotion.
PROFESSOR (*sneering*) Well, I too can claim to serve under the flag of Venus – et non sine gloria – but I must give way to the fortune of our old and valiant friend (*raising a glass, half-turning, more emphatic and serious, to Apollinare*) and, pietatis causa, I invite those present not to attempt vain comments, and raise a glass to his happiness.
APOLLINARE (*suddenly lifting hi head*) What? Are we supposed to say nothing? (*progressively raising his voice*) Do we all want to say nothing and leave him in this atrocious illusion? Or worse, are we going to indulge him?
PROFESSOR (*annoyed*) Please don't be a child, and let us eat in peace.
GORGONIO (*after having drunk, slightly surprised*) Son?…
APOLLINARE But this is a crime. We have the duty to open his eyes. The truth – the whole truth – at any cost. (*Aggressive, to the Curate*) I appeal to you, father!
CURATE (*slightly bewildered*) The truth – certainly – always – as long as the Christian charity is saved and the filial respect…
PROFESSOR (*angry, to Apollinare*) So, do as you see fit, because, as I expected, you haven't understood anything. (*Eats angrily*).
GORGONIO What is it, my dearest?
APOLLINARE I'll do this! (*Very emotional, but almost aggressive, fixing Gorgonio in his eyes*) Dad, do I love you?
GORGONIO (*slightly worried, but loving*) Yes, you love me.
APOLLINARE No; not like this. I mean: you are certain , with your whole soul, that I love you?
GORGONIO (*smiling, with effusion and conviction*) Yes, dearest. I'm sure with all my soul that you love me, because you have always admired me and you have always tried to follow my example.
APOLLINARE (*very moved and vibrant*) Then look me in the eye: you are living a continuous, atrocious lie. Your secret, is not a secret; everyone knows it: we knew it too, before you told us. That woman is a slut that should be whipped in the town square; and her husband, that you think you are cheating, is silent enough to make you squander your possessions.

Gorgonio become stiff. Pale like a dead man, he lightly opens his lips.

PROFESSOR (*angry, to Apollinare*) You, hope to God that you never remain widowed, because you would end up like him!
APOLLINARE (*kissing Gorgonio's hand*) Forgive me, dad. I am speaking to your reason, not your heart. (*Persuasive, affectionate*) Your reason should tell you that you are old – that no young woman would go with you for love (*Troubled, moved*) Oh, yes: I understand the attraction and the seduction of a beautiful young woman for a man of your age, after a life of solitude. (*Forcefully*) But you have to tear yourself away from this sinful spell, that is unworthy of you, of your past life and of your love for your poor wife. You must tear yourself away even if you must tear your heart; even if you must, if its true what some say, have to chase the out the devil that posses you, accept to be exorcised. (*Aggressively again, to the Curate*) I appeal to you, father.
CURATE (*bewildered, smiling*) No – this no – I don't think it's the case. (*To Gorgonio*) However, dear son, we are actually talking about the sin of adultery. There's no doubt. It's a serious sin, with public scandal and dying whilst sinning, as you know, would exclude you from the eternal life, where your wife's soul is waiting for you. (*Gorgonio still stiff, pale and immobile, starts crying; tears line his wooden face*). Temptation can strike everywhere and more than in any other way the devil tempts with our senses. Since Adam, it's always the same story, you only have to

look. But in order to beat temptation, we have natural and supernatural means; God doesn't allow any temptation beyond our means; the most natural an effective means is reason, the intellect, that makes us distinguish between good and evil, and which is man's prerogative…
PROFESSOR (*smoking, with eyes half-closed*) I had a very intelligent dog. He was called Flok.
CURATE (*laughing, as if the Professor had said something very funny*) Animals don't have a real intelligence, because they don't have a soul and they are not created in the likeness of God, And then there are the supernatural means. Prayer. Sacraments. (*Shrugging*) You just have to be willing. It's that simple. Because, dear child, you have led an exemplary life, do you really want to loose yourself just as you are about to rejoin your beloved wife? (*To the others, opening his arms*) I have warned him.

Tears continue to fall down Gorgonio's face.

APOLLINARE (*crying*) Think of mum…
ROSA (*crying*) Dad…
GORGONIO (*chocked and bitter*) My Lilia!… (*Crying*) Sweet, smiling, good… (*With increasingly bitter tears*) We used to sit here. (*To Rosa*) You played with the gravel, right here. We would sit in the sun… She suffered the cold and feared dogs… (*Brief silence. Everyone, apart from the Professor, cries, drying their eyes and blowing their noses. Smiling through the tears*) Who knows how happy she must be now, in seeing me so happy!… (*Everyone starts blowing their noses again and drying their eyes, looking at him dumbfounded. Gorgonio, drying his eyes, to Rosa*) What's your waist measurement?
ROSA (*bewildered*) Me?
GORGONIO (*with a bout of pride and happiness, still between the tears*) That woman, that despite everything I won't name, has a measurement of fifty; ninety five round the hips; ninety five chest; forty in the shoulders. Sometimes I ask myself, confused, almost afraid: why have I received such a huge present, when I had already given up everything, and was just waiting to die? (*With force, moved*) Well, there is a why. Everything has a reason. The wisdom and justice of the Creator are endless. An existence of sacrifices and pain like mine, deserved these days of happiness; and God, with the intercession of my Lilia, allowed me the prize that I deserved. (*Moved, loving, paternal*) Everything else is not true, and is not important; I forgive you dearest, with the heart of a father and we won't hear any more of it. (*Drinks*).

Enea comes out of the house, with a cushion.

ENEA (*unflappable*) The cushion for the siesta, Mr Gorgonio.
APOLLINARE (*sitting down, terrified and mumbling to the Professor*) So, is he mad? (*The Professor vigorously shakes his shoulders, annoyed. Apollinare, cautious, looking at Gorgonio*) What's nine by nine?
GORGONIO (*preparing for the siesta, helped by Enea, serious, but with an understanding tone*) Eighty one.
APOLLINARE Who wrote the Divine Comedy?
GORGONIO Dante Alighieri.
APOLLINARE Who discovered America?
GORGONIO Cristophorus Columbus.
CURATE How many deadly sins are there?
GORGONIO Seven. (*Yawns*).
CURATE Very good. And the theological virtues?
GORGONIO Three.
CURATE Excellent, on what day of the week must you not eat meat?
GORGONIO Friday. I'm surprised that none of you know these simple things. (*He stretches blissfully with his head slightly bent backwards on the cushion*). What a nice day, dearest! I feel the warm air between my skin and the shirt. I see passing white clouds through the branches. The afternoon siesta – dearest – is the perfect sleep – it's not an inconvenience of age. (*Opens his mouth*). I don't even have one rotten tooth. (*He closes his eyes and falls asleep*).

Pause.

ENEA (*who had arranged Gorgonio's feet, rises slowly making a sign to be quiet*) Sst!… Sleeping… (*He takes his hat off, and dries his forehead. With the usual calm, passing the handkerchief inside his hat and eyes low*) By now everyone knows it and you would only find out from someone else. The possession of Mr Gorgonio – those that were promised – and well all of them – they have been sold. (*Brief silence*). There is the house left(*Brief silence*). The garden and the vegetable patch are left too. (*Brief pause. Enea puts his hat back on*). I have kept a note of the sales. You never know. (*Brief pause*). Mr Gorgonio usually sleeps half an hour. I will come back to wake him. If you'll excuse me. (*Goes out on the road*).
APOLLINARE (*violent, red with indignation*) Despicable being, ignoble pimp… (*Contemplating Gorgonio*) And

he sleeps, calm, happy… (*To the Professor, aggressive and almost crying*) So you think that all is said – and that I will resign myself to seeing him incapacitated – or ruined in a trial for circumvention of a legally incompetent person?
PROFESSOR Ssst!… (*He takes him by the arm and moves him away*) Let's go elsewhere and decide what to do. Everything confirms, even too much, what I said; but I respect good faith, even when – as usually happens – it must not be joined to excessive intelligence.

Apollinare takes Rosa by the arm and leaves with her, turning to look at Gorgonio sleeping.

PROFESSOR (*follows him with the Curate, sighing deeply*) How sweet the setting of the day is in the afternoon! These are the hours when the thought of death is most appalling.

They leave.
Long pause.
Gorgonio continues sleeping.
At the gates, the two old women appear. They see Gorgonio sleeping and for a moment they loo at him in silence. Then they come in until they stand in front of Gorgonio, who continues sleeping, and they wait staring at him. Gorgonio stirs. The two old women sit in front of him, without taking their eyes off him, in silent and inexorable waiting.

GORGONIO (*Half awakes. Half opens his eyes, repeats mumbling*) I don't even have one rotten tooth. (*Opens his mouth again; and then opens his eyes, seeing the two old women in front of him. He jumps, without understanding*). Hey!… (*The two old women, in silence, nod a greeting. Gorgonio rubs his eyes and stares at them for a few moments. He looks around as if looking for the others. He looks back to the old women. He gets up, looks around the garden, looks out the gate; comes back and stops a few steps from the old women*). There were some people here… (*Brief silence*). You haven't seen anyone?
FIRST OLD WOMAN No.
SECOND OLD WOMAN No one.
GORGONIO No one. (*He composes himself, in a tone of reserved correctness*) Please excuse me. Good evening. I am at your disposal, but I have no reason to change my answer.
FIRST OLD WOMAN We've come to make another offer.
GORGONIO (*suddenly troubled*) You are insisting on that clause?
SECOND OLD WOMAN Always.
GORGONIO (*starting to get irritated, but always very correct*) I am sorry, ladies. I cannot consider it. If you'll excuse me.
FIRST OLD WOMAN (*without moving*) We've come to double the offer.
SECOND OLD WOMAN Double it.
GORGONIO (*very irritated*) Don't make say anymore, please. My answer is still the same. If you'll excuse me.
FIRST OLD WOMAN We are determined to conclude the transaction.
SECOND OLD WOMAN At any price.
GORGONIO For the last time I said no. Take me as excused, and good evening.
FIRST OLD WOMAN (*rising*) We'll be in the village until the Angelus and, before leaving, we'll come back to hear your answer. Good evening.
SECOND OLD WOMAN (*rising*) We'll take the blessing and, before leaving, we'll come back to hear your answer. Good evening.
FIRST OLD WOMAN Good evening.

The two old women leave by the gate.

GORGONIO (*stiff*) Good evening.

A brief silence.
The lights of the late afternoon prepare the evening shadows. Gorgonio remains immobile for a few moments. Vespina comes out of the house behind him. Gorgonio turns and sees her. A sudden and violent redness covers his face, his eyes light up. He approaches her with his arms outstretched, transfigured by desire and love.

VESPINA (*annoyed, without turning*) Don't touch me.

Gorgonio stops suddenly; but the expression on his face doesn't change. Anxious and happy he mumbles with abandon.

GORGONIO Tonight, between one and two, I discovered the formula that expresses exactly the nature of our love. I hope you will like it. «The root fits in the ground, like Vespina fits in Gorgonio». Do you like it?
VESPINA (*with a small voice*) Yes.
GORGONIO (*with growing emotion*) The root grows in the ground, sinks and grows in all directions. Outside you can't see anything and in fact I conceal, I don't compromise you, I don't betray our secret; but inside,

the ground is invaded, and you can't tear out the root without tearing the ground too and destroy it all. «The root fits in the ground, like Vespina fits in Gorgonio». I knew you'd like it. (*He hugs her, with transport and respect*). A kiss.

VESPINA I told you not to touch me. (*But she kisses him, like it was something due and normal*).

GORGONIO There's no one.

VESPINA Oh, for that, it's certainly not my parents that talk!… It's not worth it…

GORGONIO I discovered another important thing. I thought about it at dawn, between four thirty and five thirty. (*He picks a flower and gives it to Vespina, who at the word «discovered», has jumped slightly, alarmed. He kisses her hand, continuing*) Take it, love. I think about you as soon as I wake up, when I am alone, when I am in company, day and night. (*He sits and pulls Vespina on his knees. Vespina lets him. She plays nervously with an elastic and at times, in a spiteful and provocative game, whilst Gorgonio talks she flicks it in his face*). I discovered with absolute exactness, the words that define you. You are: solar-lunar-vital. – Hey!… – Solar, because you've brought the sun in my life. Lunar – Ouch!… – because the moon is the planet of the lovers. Vital, because without you life is like the world without salt; so much so that I could say another perfect formula «Salt fits in the world, like – ouch! – like Vespina – ouch!… – fits in Gorgonio».

VESPINA (*with a small laugh, between the excited and the ironic*) You old fox, you!… (*She rests her forehead against his head*). Who knows how much you time you spend coming up with this nonsense; and only to keep him on your knees, and pretend to talk and stroke me and the rest… But I'm not stupid… (*She bites his ear lightly and quickly and jumps away*). I told you not to touch me too much. I am sensitive. A man, even if I don't like him, when he puts his hands on me I feel something straightaway, and I really don't feel like it today. I've got other things to think about.

GORGONIO (*choked by desire, almost jumping towards her*) Let's go in the fields, my love!

VESPINA No.

GORGONIO (*pressing, anxious, ardent*) Come, my love! It's the last hours of the day that we can dedicate to our secret meetings. The shadows of the evening help us. Then night will fall and I will have lost you until tomorrow. Until tomorrow! You will be forced to lie, against your will, in the conjugal bed; and I will have to face an interminable wait until tomorrow…

VESPINA (*she smiles again slightly, troubled*) Even if I stayed with you? You can't make love twelve hours a day and twelve hours at night! (*Throwing her hair back and approaching*) Damn, how much do you like me! You don't think of anything else, as if you were eighteen.

GORGONIO He who loves the sea would like to have it all, night and day, even if he knows that this is impossible and that he can only swim through a small part of it; and he has it not just with the physical contact, by diving in it, but also when contemplates it infinitely, filling his eyes and soul, which are as real as his body. He remembers the taste and the sound of the clear waters around his chest, and he waits on the shore with anxiety and desire for the moment that he can start swimming with revived strength. And maybe one day he will drawn in it; but what does it matter? (*With a sudden, but natural, transition from moved lyricism to carnal desire*) The wood is near, my love; beds of leaves await us… Let's go…

VESPINA I said no. Maybe I will have to go, I don't know, perhaps yes; I can't just think of these things!…

GORGONIO (*misunderstanding, insisting, almost with anxiety*) Wait, don't go yet! Tell me at least that maybe tonight, I will have your furtive visit, whilst everyone sleeps… You've already dared to do it other times, with delicious loving daring…

VESPINA (*annoyed, harsh*) Why are you accusing me? I feel like. There are those that maybe, when they have to do certain things, they do them with contempt; not me, you know that I enjoy doing them. It's my nature, you've nothing to be proud of.

GORGONIO (*thoughtful*) Don't blush, love, about these surges! Let women that are dominated by vice and interest blush! (*With a light trembling in his voice*) But it's not your case. If it's love that guides you, don't worry about anything else. The spirit, in love, becomes matter; and the matter, spirit. Life and death fuse, erasing their edges; and time and space disappear, loose all importance, just as they are not important in God's mind. (*Pressing*) A kiss.

VESPINA (*harshly*) I don't want you to accuse me of certain things; so you said something stupid, and that's it. (*Gives him a kiss*).

GORGONIO Another kiss.

VESPINA (*She gives him another kisses; then, harshly, almost mocking*) I haven't decided yet, but if I decide to leave, that's it for you! Closed, finished; no kisses and nothing else. You'll have to make do with the memories. (*With a sudden jump, of fearful anxiety and aggressive anger, she pulls out of the pocket of her apron a book, and throws it at Gorgonio's feet*). If on the other hand you insist on teaching me Pericles,

and the rivers and the stars, if you had taught me English and French! By now I could be a typist!… (*She breaks off, with clear anger and anxiety. She goes back to clearing the table, quickly and nervously*).

Gorgonio looks at her with fearful anxiety. He bends to pick up the book, in silence; he arranges the pages and goes back to anxiously looking at Vespina.

GORGONIO (*very troubled*) I can claim to understand you always; but I must confess that I am missing something about you at this moment… you seem nervous, restless… (*Brief silence*). Is there something that troubles you? (*Anxious*) Do you desire something? Something that I can buy for you? You know that I've never denied you anything… (*Brief silence. He steps towards her*) Vespina…
VESPINA I know what's wrong with me…
GORGONIO (*almost quietly, with a childish anxiousness in his voice*) Vespina, I beg you. If we leave each other like this tonight, the nervousness of knowing that you're angry with me for some unknown reason, won't let me sleep all night…
VESPINA (*angry, suddenly*) Good. If I can't sleep, neither can you. As it should be.
GORGONIO (*looking at the book in his hand*) Or perhaps it's these studies that irritate you? But, my love, Pericles it the most illustrious representative of a marvellous period of humanity, he cannot be ignored! When he spoke he, «thundered», «flashed», «he carried a terrible thunder in his tongue»; and even though he seldom spoke, he fostered the arts and the laws, he loved the courtesan Aspasia…
VESPINA (*turning brusquely to him and interrupting him*) What does appointing guardians mean?
GORGONIO (*perplexed, he looks at her with a smile, without understanding*) Appointing guardians?
VESPINA Yes. Appointing guardians. What does the appointing guardians mean?
GORGONIO That's it my love. When you want to know something that you don't know, anything, ask me. I don't want to make you loose this solar closeness to nature of yours, that superficial people could mistake for vulgarity. No, this is your marvellous vital energy and you must preserve it. I just want to open your mind to a broader vision of the world, whether its arts or sciences, poetry or law… (*Sits. Starts with a teaching tone*) When a person shows evident signs of mental imbalance or incapability of looking after himself and his interests, committing excesses or squandering their property, the law, providential, gives parents the right to be appointed as guardians. The person then becomes a ward and can no longer administer his property and is reduced to the state of a juvenile. Usually, therefore, guardians are appointed when people have lost or are loosing their mind due to advancing age.

Vespina stares at him in silence, sombre.
Gorgonio looks at her with an innocent and satisfied smile.

VESPINA (*nervously eating her nails*) He cannot administer his own property.
GORGONIO (*smiling*) Yes.
VESPINA Like a juvenile, you say sir.
GORGONIO Like a juvenile. (*Then, quickly and tenderly*) Why, my love do you continue to use the formal way of addressing me? I understand that your love for me is mixed with respect and this touches me: but it humiliates me to feel a distance that I want to eliminate. I have already asked you and I ask you again: when we are alone please be informal.
VESPINA And what does circumvention of a legally incompetent person mean? Explain it sir.
GORGONIO (*tenderly*) Explain it my love.
VESPINA (*stressing, irritated and anxious*) Explain it sir.
GORGONIO «Explain it my love», dear. Circumvention of a legally incompetent person refers to unscrupulous people that abuse of the trust of an individual who is out of his mind. The most common case is that of prostitutes that seduce elderly and rich men to clean them out of their possessions. Also in this case the providential law comes to the rescue. The judges take back from the person that has circumvented the legally incompetent person all that they have taken and sends them to prison.
VESPINA (*she suddenly throws the dishes she had collected on the table and in the grip of a bestial and furious terror*) But I'm leaving!… I'm going!… I'm washing my hands of it!… Now, I'm off!… If they think I'm that attached to it! In prison?… (*With trembling hands she tries to tear off her apron*).

Gorgonio terrified, without understanding, runs towards her trying to keep her.

GORGONIO Vespina!… In God's name, what is going on?… Ouch!…

Vespina, with lightening speed, like a cornered animal, has freed herself, biting his hand.

VESPINA Leave me alone!… I should never have come!… I'm going!… I'm going!… (*She shouts in his face trembling with anger and fear*) Your parents are going to get appointed as guardians and sue me! I heard them: we heard them… Oh, my God!

Gorgonio stumbles, as if he's been struck in the head. He grabs the table so as not to fall, but he hasn't understood yet.

GORGONIO What did you say?…
VESPINA What I said. Your parents are suing us. And it's your fault. That's what you've reduced me to!… What do I know of these things?… I'm nineteen years old, I'm just a girl, and I can't pay for these things! (*Shaken by sobs of terror, without tears*). Damn! Damn! You've ruined me!
GORGONIO (*pale, distraught, shouts choked, violently*) Rosa!… Apollinare!… Rosa!…
VESPINA Who are you calling? They've gone to the Notary! I heard them! Oh, my God, you've ruined me!

Gorgonio, seized by insane panic, grabs her arm trying to control himself and her.

GORGONIO Tell me what you heard! Don't loose your head, in God's name! (*With a hoarse cry*) It's absurd!… Monstrous!… I'm not mad… I'm sane and strong!… (*Trying to control himself*) Tell me again what you think you heard!…
VESPINA Stop pretending not to understand, you've understood perfectly! Of course they've got the right to do it, if they want! You said it! Do something! You managed to follow me, seduce me and all the rest; and now, what are you going to do to save me? Oh my God, I don't want to!… We were doing so well!… But, I'll leave!… I'm going!…

Gorgonio throws himself towards her, legs trembling, deranged, unrecognisable, grabbing her arm.

GORGONIO No!… You're not going anywhere! You're staying! I'll defend you!… I will defend you!… I will fight for you!… Heaven help them!… Heaven help anyone who wants to take you from me!… The damnation of the father is like the damnation of God! I can damn them! (*Trembling again, lost and terrified*) Let's go. Run away!… You and me… Let's go far away…!
VESPINA And where do you want to go?… Are you mad?…
GORGONIO (*with a new explosion of wild fury*) They won't find anything here! I will uproot the trees, burn the house, leave a bunch of smoking ruins for their greed! (*Increasingly distraught and lost*) Let's go away my love!… Let's run away!… It's not madness, it's the only real salvation!… We'll build a new life, far from here, in a village by the sea or lost in the mountains… Listen, listen, my love, it's not madness that I am proposing, no! I will get your marriage annulled and I will marry you! We will no longer have to hide our love from anyone. You will be mine and I yours, in the face of men and in the face of God… (*With a triumphant and insane laugh*) Who will be able to pursue me? I will work, you will put flowers in the window… We will have a completely new existence in front of us, full of happiness and love… (*A fit of grotesque and wild desperation, he throws himself on his knees in front of Vespina, hugging her knees; and violent sobs start shaking him whilst he continues with increasing anger*) My love, don't leave me!… I will die if I can't see you, touch your body! Strength fails me, the world grows dark, I feel like a ruin facing death – I can't see anything – nothing apart from desperation! Don't leave me, my love!… Don't leave me! Swear that you will run away with me, that you will always be mine! Swear it… (*Wildly*) If you don't swear it, I will kill you and kill myself…! (*And, gripping Vespina's knees frenetically, he rests his head on her, sobbing heavily*).
VESPINA (*who has continually tried to free herself, angry and afraid*) Leave me alone! You got used to honey, and now you will have to do without. Leave me alone!… You don't have a penny left, you're old, where do you want to go? (*The two old women, dressed in black, have reappeared at the gate and stand immobile, observing. Vespina has seen them, whilst Gorgonio, hugging her knees, has not; she grabs him by his hair and tears him away*). Leave me alone!… But let me go, idiot!… (*She frees herself and runs home*).
GORGONIO (*who is left kneeling, with a desperate sob*) Vespina!…
FIRST OLD WOMAN May we?

Gorgonio turns around. Sees the two old women. He remains still for a moment, almost not realising that he is on his knees. Then he jumps up, facing the two old women in silence.

A pause.

FIRST OLD WOMAN (*with a quick greeting*) Good evening.

SECOND OLD WOMAN Good evening.
GORGONIO (*he stares at them stiff and very pale; then he jumps towards them with a changed voice*) Good evening. Please sit. (*The two old women sit in silence. Gorgonio sits in front of them. With a very changed voice*) Certain events have led me to consider your offer. (*Brief silence. Then with an even stranger voice*) I am prepared to sell this house, the garden and the vegetable patch, as long as the price is high and on condition that the contract is drawn up immediately, and the money be paid without delay.

Brief silence.

FIRST OLD WOMAN And the rest?

Gorgonio becomes even stiffer; his face turns cadaverous. He doesn't answer.

SECOND OLD WOMAN We have always been close in life, and it is our will to remain close in death too.
FIRST OLD WOMAN WE don't care about the price of the house, but this is the only condition that we have.
SECOND OLD WOMAN Everything or nothing. We must also think about death.
GORGONIO (*choked*) But one of the places is already occupied!
SECOND OLD WOMAN It can be freed. We don't care about the price.
FIRST OLD WOMAN We'll pay immediately.

Pause.

GORGONIO (*cadaverous, choked*) I will arrange for transferring the body somewhere else. As far as the price is concerned, bear in mind that it is a grave made completely with black marble, located in a quite position, with climbing roses and ivy…

Whilst Gorgonio continues to talk, the curtain falls.

ACT THREE

A crossroads between the fields, marked by a rustic pillar. The road is skirted by a deep ditch.
It's night, the moon is out. A bell, not far, peals twelve o'clock.
Gorgonio emerges from the dark. He carries two large suitcases, a rolled up shall and a raincoat. He is panting slightly. He stops, looking around him.

GORGONIO (*calling quietly*) Vespina!… (*A brief silence. Then louder*) Vespina!… (*Silence. Gorgonio, sill holding the suitcases, mumbles to himself, looking slowly around*) «The bells pealed twelve when Gorgonio reached the meeting place. The moon was out…» (*He stops. Mumbles*) Let's hide the suitcases. (*he puts them behind the pillar. Goes back on the road, looks around and calls quietly*) Vespina!… (*Silence. Gorgonio takes a few steps. Mumbles*) I'm waiting for my lover, at night, in a solitary place, to run away with her… (*Pause. With violent but restrained jubilation, mumbles*) I, Gorgonio, equipped with everything, wait for my lover, at night, in a solitary place, to run away with her!… (*A sort of joyful laughter gurgles in his throat. He takes a few steps. A silence and then with growing emotion and happiness*) The moon shines in the sky. The crickets sing in the countryside. The air is warm and full of the smell of hay. A stream gurgles in the grass. And I wait for my lover. I solemnly declare that the important thing is not being loved; but loving. (*The bells peal quarter past*). Quarter past! (*Calls quietly*) Vespina!… (*Silence*). Quarter past and she doesn't arrive. She's late. Tormenting and delicious waiting! I pick this flower, sparkling with dew to give it to her when she arrives. And I wait. I pace under the moon with the blood that beats and the flower in my hand.
The light of the moon favours the illusion of desire. This flower is dewy and tender like her lips. That hill is not a hill but a breast. That round field is a woman's bosom. That wood is not a wood, it is a naked girl lying on the grass with her hair loose. Shoulders, arms, hips, breasts appear clearly to me in the white lunar light.
I feel a million creatures, mammals, insects, vertebrates and beetles making love in the woods, fields, ditches, under every rood and every leaf. Come carnal images! Don't be afraid of Gorgonio! Gorgonio won't reject you anymore. Gorgonio welcomes you, looks for you, celebrates you.
At this hour a young bride secretly abandons the conjugal bed, leaves her house and parents, to give herself and her life to the man she loves. The man is mature and thoughtful, he has immolated a house and a grave for the woman. (*The bells peal the half hour. Gorgonio, jumps*) Half past!… She's not here yet. She's late. (*Calling quietly*) Vespina!… (*A silence*). I'll wait. The wild flower shines under the moon, between my bony fingers. (*Pause*). How many times, under the moon, have I waited for Lilia to appear! I have hunted the dearest places of our love; I have said one hundred times «tonight she will come, and without talking she will tell me where she is waiting, what she is doing, what separates us…» One hundred times I have turned around suddenly, to surprise her behind me, calling out «Vespina», I mean «Lilia!» But there was just the void. Death is death, life is life and only living bodies walk the earth. Where are you my love? In a moment I will hear your delicate steps, see your sweet body come out into the light of the moon, I will hug you. (*Biting the flower*) Where are you, where are you , my love? Come, Lilia!… I mean, Vespina!… Come, my desire for you destroys me!… (*The bells peal quarter to. Gorgonio, slightly lost, with the stem of the destroyed flower in his hand*) A quarter to one! (*Pause. Then distraught, lost*) Vespina!… (*Pause. Gorgonio, tense, trembling, quiet*) A step… (*Brief silence*). A shadow… (*Brief silence. Gorgonio, very tense*) Coming this way… (*Brief silence. Extremely moved and trembling, lurching forward*) Vespina!…
ENEA (*coming out of the shadows, taking his hat off respectfully but with a hollow voice*) Good evening.
GORGONIO (*stiffening, choked*) Enea!…
ENEA (*always calm, but with scorn and bitterness*) Things are not going at all well, Mr Gorgonio.
GORGONIO Enea!… You!… Here!… (*Then, immediately distraught, almost throwing himself against him*) You rogue!… What have you done to her? (*But he stops suddenly because Vespina has emerged from the dark too*). Vespina!… (*besides himself, looks from one to the other*). Enea!… Vespina, Enea!…
ENEA (*very bitter and sincerely offended*) Mr Gorgonio, I'm surprised. What did you think? That I hurt my wife? I'm surprised, Mr Gorgonio; you've known me for so many years, you shouldn't suspect these things of me. (*Increasingly bitter and offended*) Of course a man, when they put him in my situation, could loose his control. I have a great deal of respect for you and your family, but I don't know how I will be able to forget how they've treated me. I would never have believed it, Mr Gorgonio!… never!… I would never have expected

something similar from you or your family! The damage and that's it. And now I've had to come out here, at this hour, to talk to you, me and my wife!… (*Moved*) And to think that my poor mother, on her deathbed, recommended you to look after me!… (*He dries his eyes*).
GORGONIO (*pale and stiff, he solemnly bows to Enea*) Enea, forgive me. I manfully realise that I have offended you; and I will accept my responsibilities, whatever they may be. (*He bows deeply again*). Forgive me, Enea. It's true: I seduced your wife.
ENEA (*scandalized and sorry*) Mr Gorgonio, please!… what words!…
GORGONIO Don't think, Enea, that I acted in cynical indifference towards you, or that the passion clouded my judgement. No, Enea! I seduced your wife fully aware that I was betraying you – quiet!… – and therefore facing up to the torment of remorse. Because I, Enea, have always loved you, and I love you sincerely, almost like a son; and if I ended up betraying you, think how much I must have loved and love your wife!
ENEA (*even more scandalized and starting to get angry*) But Mr Gorgonio, I tell you, there's no need!… You're embarrassing me!…
GORGONIO This explanation was fatal, Enea. I didn't expect to meet you here, at this hour, with her. I confess that I don't quite understand the reason for your presence. But seeing as you, I don't know how, have discovered and surprised up, and you and I are here in front of each other, man to man, shut up and listen. This is my true sin, I know it, let me confess it: I betrayed your trust. Because you don't know that this woman was and is for me! (*With increasing passion and emotion*) I can't find the words to tell you, Enea! «The root fits in the ground, like Vespina fits in Gorgonio»; «Salt fits in the world, like Vespina fits in Gorgonio…» (*He turns to Vespina, with an understanding smile, emotional and happy, but also slightly hallucinated*) The formulas of our secret language of love… Only we have the keys, you and me; how can we hope that he could understand, poor man? (*to Enea*) There, Enea, my trusted, my devoted, my dearest Enea; there, I've put my heart on your hands. My heart and my life; because you now know that this woman is mine, from this moment on, in front of everyone. Yes, I was waiting for her, at this hour, to run away with her; and nothing, not even your unexpected presence, can change my decision. I am leaving, now, immediately, with her, and heaven help – mark my words! – anyone who wants to tear her from me or block my way.
ENEA (*gripping his face in his hands, with a sincere moan of dismay*) Oh my God, my God!… (*To Vespina*) How can we tell him now? What crime have those people put on their conscience! I say we go back.
VESPINA (*quickly, with a thin and bitter voice, trembling with repressed anger*) I'm cold and tired. Light the way and let's hurry.

Enea switches on a small electric torch, lighting a piece of paper that Vespina has in her hands.

ENEA We should explain first…
VESPINA (*without listening to him, starts reading quickly in a loud an harsh voice*) «I, the undersigned, admitting that I circumvented…»
ENEA (*Switches the light off*) I, as far as I'm concerned, Mr Gorgonio, would have warned you earlier that it there was no point to come out here, with the suitcases, at this hour. It's your son in law that didn't want to. (*Switches the light on*).
VESPINA «I, the undersigned, admitting that I circumvented…»
ENEA (*Switches the light off*) Because its two days now that your son in law and his wife have been pressing us, with lawyers and threats… As if we'd stolen… But your son in law was scared that you would ruin everything, if you were warned earlier; and we only came to an agreement a quarter of an hour ago. We've left them all at the Notary. (*Switches the light on*).
VESPINA «I, the undersigned, admitting that I circumvented Mr Gorgonio solely for money, swear that, with this private document, in double copy, I will leave his service and move elsewhere with my husband within two days from today, being aware that within two days from this undertaking Mr Gorgonio's heirs renounce any legal and civil action against me and my husband and they liquidate our charges for services rendered with the sum of three hundred and twenty five thousand lira, that we have received. Read, approved and undersigned». (*Harsh, quickly, in the same tone, whilst Enea switches the light off*) That's it. Good night. (*To Enea*) Let's go.
ENEA (*moaning, but with strong and growing indignation*) Three hundred and twenty five thousand lira!… Can you believe it?… Three hundred and twenty five thousand lira!… After all these years!… And with the sacrifices I've done! Without saying anything about what you did, poor thing…

People talked and I was silent. People laughed and I was silent. I heard, saw and didn't say anything. Three hundred and twenty five thousand lira!… That's what they left us with. Everything else, all that you gave my wife, taken away, disappeared. They took everything. My poor wife can't even dare to look me in my face for the shame. What an embarrassment! – Does it seem fair to you? Three hundred and twenty five thousand lira! And I won't tell you what it took to get those twenty five thousand!… Two hours of discussion. (*Almost crying*) Oh, no, Mr Gorgonio; no, Mr Gorgonio, your family shouldn't have treated me like this!

GORGONIO (*during the reading he stiffened and he has remained like that, immobile and white like a statue. Now he says with a choked voice that dies in his throat*) Naturally, those atrocious lies…

ENEA (*almost crying*) Three hundred and twenty five thousand lira!…

GORGONIO (*tries to get his breath back; starts again with a hoarse voice and wild eyes*) Naturally, those atrocious lies, you undersigned them… (*turns his eyes to Vespina*) … you undersigned them because you were forced by an ignoble blackmail…

VESPINA (*with a violent and aggressive outburst, in which her repressed rage explodes*) You are sixty years old, I'm nineteen. And I'm married. You shouldn't have even thought about me. Scoundrel! Of course I signed! What should I have done? You're old, you've sold everything; if your parent wanted to sue us, they had every right. Scoundrel, shame on you! Putting me in this situation, at your age!

ENEA Vespina, be respectful. (*To Gorgonio*) You must forgive her, Mr Gorgonio: three hundred and twenty five thousand lira, for both us!…

VESPINA (*with tears of rage*) Oh forgive me; but not Enea! Oh, no!… A man like him, if he wanted to he could raise his hand and exact his revenge! Scoundrel! If I didn't risk prison, I swear! Tonight I would have already throttled someone!…

GORGONIO (*always stiff and immobile, puts his hand out to Vespina saying with authority*) That paper… (*He grabs her arm and almost tears the paper from her hand. He orders Enea with the same violence*) The light.

ENEA You can't believe it either? But I assure you, it's there black on white, three hundred and twenty five thousand lira.

GORGONIO (*extremely violent*) The light! I can't see.

ENEA (*Switches the light on*) As you wish; we're just using up batteries.

GORGONIO (*reading*) «I, the undersigned, admitting that I circumvented Mr Gorgonio solely for money, swear that, with this private document, in double copy, I will leave his service and move elsewhere with my husband …» (*Silent, staring into space*).

VESPINA (*besides herself*) Let's go, let's go, let's go! Let's go away, anywhere, even to hell, as long as I don't see him anymore. He disgusts me! Never again!

ENEA I, as a rule, don't go anywhere that I'm not wanted; and if your son in law hadn't forced me, I certainly wouldn't have come. He put it as a condition. You know what your son in law is like; he says that this is like a psychological electric shock, that it's good for your health. Now what we promised to do, we've done. Your son in law and your daughter are waiting for you at home, and if you like, whilst we go back, I can carry your suitcases. You know, we vented our anger for the injustice, but we're humans after all. (*With a slight hesitation*) Maybe, Mr Gorgonio, seeing as you don't need the train tickets anymore, you could give them to us; and me and my wife can use them.

Gorgonio has remained immobile, staring into space. His face is transformed in an hallucinated and sublime light.

GORGONIO (*tells him to be quiet with his hand*) I can't hear.

ENEA (*louder*) I was saying, Mr Gorgonio, the train tickets…

GORGONIO I have been trying to hear if something inside me is dying; I'm trying to hear my heart, with the anxiety and terror of hearing something that has collapsed forever and that I am lost. But I can't hear anything. Nothing is happening. My heart has not been touched. (*Turning to Vespina with a look of sublime folly, but extremely emotional and intense*) My love is intact. (*With bitter, ironic and hallucinated violence*) Enea, you have contracted, bought and sold me!… three hundred and twenty five thousand lira!… Vile market of a man and his life! But my love is intact. Perhaps because I knew from the start what you have now brutally thrown in my face? Nineteen years old and me sixty! An old wealthy man and a young slut… Maybe yes; perhaps I knew it from the beginning; perhaps at the bottom of my heart I always knew it. Antonio loved Cleopatra, celebrated prostitute of princes and kings and for her he lost his throne and his life; Pericles, the courtesan Aspasia; Des Grieux, loved Manon, small neighbourhood slut… What did you manage to buy or sell of me? Yes for the world

I was the laughing-stock of a young slut; but what does the world know of what she has given me? (*With sublime passion, intensely moved, turning to Vespina*) I, despite everything, aware or not of the trick, I have loved this woman; and despite everything I love her. (*He bends to kiss Vespina's hand, then suddenly standing, breaks into a harsh, hallucinated laughter, that makes Enea and Vespina back away*). Did those wretches think that they could kill my soul! They wanted an arid old man, empty of life, in their hands; quite the opposite, they've shown me the way. A fiery wind has burnt the hypocrisies, the tricks, the restraints and the pride; and all that's left is love. Now I see clearly, Enea, what I must do. I have in front of my eyes my palpable and concrete future life. Our future life. We will live together, Enea, you, her and me; us three, naked …

ENEA (*scandalized*) Mr Gorgonio, I'm surprised!…

VESPINA (*with rage and disdain*) He can't leave it alone, him!… At his age!…

GORGONIO (*hallucinated, seized by a sublime folly*) Naked, now that the mask has fallen: without having to lie to each other anymore, without having to affect dignity, honour, jealousy… You've taught me true wisdom, Enea: yes, this is true love, beyond jealousy, beyond honour, beyond dignity… As if beyond death… You have accepted her betrayal; and I accept her future betrayal, from now.

She betrayed us, Enea, and she will do it again. She will betray us both. (*with feverish lucidity*) Let's leave, Enea, the three of us together. We'll live together; and when I will be too old, and exhausted my possibilities, I will be happy to serve her, just to be near her. We will serve her together, you and I; we will accept from her, without shame, dishonour; we will raise the children that she will have from other men together…

ENEA (*protesting, with indignation*) Mr Gorgonio, I won't allow you! The sons of another man?… My wife?…

VESPINA (*annoyed*) I don't think he said anything outrageous. If he wants to lend a hand round the house…

ENEA () But it's immoral! I'm surprised at you, Mr Gorgonio! A serious person like you! To each their dignity! Well, do as you see fit. If you want to give us the tickets, good; if not, that's fine. My wife and me are going.

GORGONIO (*slowly, rigid, with a cold, hallucinated threat*) Enea, I have trained my muscles all my life as if I was waiting for a final test; and maybe the time has come. I hate violence, but I recognise the fatal need for fighting and blood. To, listen: I will leave with this woman, at any cost, because she belongs to me. I will allow you to follow us, and I offer, for the last time, a live of harmony and peace; but I warn you against opposing any resistance.

ENEA (*sincerely disdained*) Mr Gorgonio, you're quite wrong. Persisting to claim certain things from my wife in these conditions, is called abusing. (To *Vespina*) Let's go, it's late.

GORGONIO (*jumps forward*) Stand aside and let me through! (*Tries to grab Vespina, who escaped with a frightened scream*).

VESPINA Hey!…

ENEA (*extremely disdained, but also surprised*) But no, Mr Gorgonio! You have no right! We've been conned!

GORGONIO Let me through Enea! This woman belongs to me, and I want her. (*Jumps forward again, trying to grab Vespina gain, who escapes again*).

VESPINA Hey!…

ENEA (*blocking his way and looking at him worried*) what are you trying to do?… You're not right in the head!…

GORGONIO (*he takes up the fighting position, fists clenched*) Enea, I order you to let me through, or I will fight.

ENEA (*amazed and hurt*) With me? (*To Vespina*) Go, run away!…

GORGONIO (*throwing himself forward, head down, assaulting Enea*) Defend yourself, wretch!

ENEA (*he stops him, punching him in his chest*) Mr Gorgonio, I'm sorry! Look that I have defend myself!!… (to *Vespina*) Run and call Mr Apollinare!! Tell him to come immediately!

Vespina runs out. Gorgonio, seeing her leave, throws himself against Enea again in desperation.

GORGONIO No!… Stay!… To the death!…

ENEA (*he punches him again*) Careful that I can defend myself!… (*He shouts to Vespina*) Tell him that he's gone mad!…

Gorgonio, struck by Enea's punch, has pirouetted on himself like a puppet. He is dazed, but launches into another attack.

GORGONIO Frangar, non flectar!… (*He is hit by a punch and then by another and each time he pirouettes and goes back to Enea, increasingly unstable, and blindly, crying with a choked voice*) I will fight!… I will fight!… (*He does a final pirouette, and*

falls to the ground, in a bush at the side of the road).
ENEA (*he pulls himself together. He bends over the bush*) Mr Gorgonio!… (*No reply: calls again, more anxious*) Mr Gorgonio!… (*He bends down and searches in the bush with his hands, felling Gorgonio's body blindly*). Mr Gorgonio… It's nothing… Get up… (*Gets up; he's very scared*). Mr Gorgonio, you're breathing, I heard you… Get up… (*Even more afraid, throws his hat back, dries the sweat from his brow; mumbles*) Just think, he raised me like a son!… (*Shouts in the dark*) Hey!… Anyone!… (*He sets off, slowly at first and then getting faster, almost running off, in the same direction that Vespina went in*) Hey…! Anyone! Hey!… (*leaves, calling*) Hey…!

Long pause.
Drunken singing interrupts the silence of the night and approaches. The drunken man appears on the road and advances stumbling and singing unevenly. Suddenly he sees Gorgonio's jacket thrown in the middle of the road with the light of the moon; he stops at a respectful distance, thinking it's a man lying on the ground.
He staggers a bit, hesitating; then he brings two fingers to his hat and mumbles a greeting.

DRUNK Good evening. (*Brief silence*). Bonsuàr. Gudnài. Viv le scién culer de la merd, viv la buassòn drinc, camaraden!… (*Pointing his finger to the jacket*) You think that I can speak French, parlé fransuà – English, German, but no. I'm ignorant, but when I've drunk a little, I can speak all the languages of the world. And I swear on my mother's head that I've never studied them. Practice is more important than grammar. (*He sees the pillar: stumbles a bit, takes his hat off, and salutes the pillar, crossing himself, mumbling,*) Good evening!… (*He turns back to the jacket*) I would like to get married, but I don't dare to because there are women with horse's feet: Open your eyes!… Once I went with a girl who was built like a man down below; and Mariuccia gave birth to a boy with a pig's head. (*As if trying to chase an invisible dog away, with disgust and violence*) Shoo!… Go away!… Go!… (*He pretends to pick up a rock from the ground and throw it*) Go away!!… (*To the jacket*) This horrible black dog has been following me since this morning. He has eaten all the droppings that he's found along the road. Go away!… (*He sways in silence for a bit; then he greets the jacket again*) Good evening. (*Then, as if realising*) I know you already. I've already seen your face. You're drunk – you've drunk too much – and your belly is full of wine. You must free yourself, listen to me. You must free yourself, pass a lot of water, a lot of water. Now I'll help you. (*He takes a bottle out of his pocket and pours it slowly in the ditch*). Vidé, le po', monsié, monei is monei, viv la liberté, nix forboten!… (*He's poured the whole bottle in the ditch. Stumbling, he approaches the jacket. He examines it closely, bends down and lifts it, examining it all over. He slings it on his shoulders and leaves swaying and singing at the top of his voice, happy*).

His singing is returned, here and there, by the first singing of the roosters. A pale whiteness appears at the horizon.
As the singing of the drunk disappears in the distance, the calls of the roosters grow louder and more numerous, the sound of engine approaching quickly can be heard; and Enea's voice shouts.

ENEA'S VOICE Stop!… Stop!… He's here!…

Gorgonio's combination appears on the road and it immediately stops with a screech. Apollinare is driving it, with his hair in the wind and an untidy face; behind him there's Vespina. Enea and the Professor, half-dressed, are sitting in the sidecar.
Enea jumps to the ground, whilst Apollinare looks around desperately.

APOLLINARE Here?… Where?… Oh, my God, he's run off!… (*And he goes back to start the engine, and move the combination*).

The Professor, who was trying to get off, falls heavily in the bottom of the sidecar. Enea, shouts again from the ground.

ENEA Stop!… Where are you going Mr Apollinare?… It's here, I said!…
APOLLINARE (*looking around again ,distraught*) But he's not here…
ENEA One moment, Mr Apollinare. One thing at the time. It's right here, I'm sure. Here's the pillar where he had the appointment with my wife. My wife can confirm it.
VESPINA (*who has stepped off and is sorting her hair and clothes, annoyed*) Yes, yes. It's here.
PROFESSOR (*to Apollinare*) Will you please help me off this infernal contraption without breaking my neck, if

possible. At any rate I prefer to continue on foot. (*To Enea, getting down heavily*) Young man, a support please.
APOLLINARE (*who has jumped down from the saddle and is looking left and right in the darkness, barely broken by the twilight*) And where has he gone?… But where has he gone, in the name of God!…
ENEA (*who is looking on the ground, slightly confused*) His jacket should've been here. It was so dark… (*Suddenly*) He left…! He's gone!…
APOLLINARE (*violent*) What did you do to him, wretches?
ENEA Oh no, not this Mr Apollinare! You haven't the right to accuse us. First you have to hear how things went. I, when I arrived, greeted him respectfully. He was hiding there, behind that pillar, and we started to talk, like educated people, calmly and respectfully. He listened, he understood, he read that document…
PROFESSOR What document?
APOLLINARE (*immediately pale*) It's not important. Let's go.
VESPINA I've got it. Here it is. (*She gives it to the Professor; then to Enea*) Shall we go?
APOLLINARE Don't you dare move from here!
PROFESSOR And you stay still for a moment! (*Vainly tries to read the document; then he lights a lighter and reads with the pale flame*).
ENEA Then, all of a sudden, he turned mad. I swear that I tried to reason with him, but there was nothing to do. He took off his jacket… (*He stops for a moment, looks around on the ground, shrugs*) … He took off his jacket and he assaulted me. He wanted to kill me. He clearly said that he wanted to kill me.
APOLLINARE (*with a moan*) Oh, my God! It's not possible! (*Rebelling*) It's not possible. I refuse to believe that he lost his mind. Tell the truth, you wretch! What did you do to him?…
ENEA (*moaning*) Mr Apollinare, this is not honest! Ruining me because I don't have witnesses! I swear that it's the truth. He wanted to become my wife's servant; he wanted us all to get naked, all three of us; then he wanted to wanted to take my wife and he spoke in Latin.
APOLLINARE (*moaning again*) It's not true!… It can't be true!
PROFESSOR (*switches off his lighter*) Allow me not to be as surprised as you, young friend. I would be surprised of the opposite, considering what is written here, And I understand that you read this to him. (*Pointing his stick at Enea and Vespina*) I'm not asking with what heart you two could read such atrocities to that poor man; I won't ask you because I know your heart and I know what you're capable of…
ENEA (*pained and offended, trying to protest*) Look you're wrong, professor…
PROFESSOR (*thundering*) Silence! I will ask though to what end did you rage against his mind and his heart with this sadistic cruelty…
ENEA (*even more offended and pained*) But you're wrong!
PROFESSOR Silence!… And I warn you that if he really has lost his mind, as is highly probable, it is your fault, and you will have to answer to the law for this… I don't know whether to say criminal recklessness or gratuitous cruelty…
ENEA (*almost crying and calling on Apollinare*) Mr Apollinare! It's three days that everyone wants to send me to jail!… Me!… I've always revered him!…
VESPINA (*desperate, harsh*) I've had enough of this story!… And Mr Gorgonio, and Mrs Lilia, and Mr Apollinare, and the lawyers and the documents!… Enough! I know who I would feed that document to…!
APOLLINARE (*very pale, almost tearing the document from the Professor's hands*) I am not shirking my responsibilities. It was me.
PROFESSOR You?… What did you do?
APOLLINARE It was me who forced them to reveal themselves. It was the only way to save him, once and for all.
PROFESSOR (*with a bitter laugh*) I should have imagined!… The truth! The power of truth! The scalpel of truth to cut the boil of lies, at the risk of loosing the patient! (*Aggressive*) You drag me out of bed at this ungodly hour, without even giving me time to get dressed, now that you've sown ruin everywhere; did it ever occur to you, dear sir, that you should ask the advice of science before attempting a similar course of action all on your own?
APOLLINARE (*with desperate decision, that unsuccessfully hides his unconfessed anxiety*) No, Professor, not for a moment. Because I don't accept confusing science with morals; and this wasn't a clinical problem, it was a moral problem. And I resolved it in the only way possible, with faith in the moral resources of the human soul, that finds the strength to raise itself from the depths of pain. (*Extremely anxious*) Yes, I assumed the responsibility of administering this atrocious pain to the person that is dearest to me in the world because I believe in the divine spark that is in him; and I tell you that, if everything that I believe in is not a vain and hopeless lie, we won't find him mad – as this wretch says, but

healed from his folly or at least close to being healed, even if in pain for the deep wound. (*With desperate force*) We mustn't, we mustn't find him mad!… No, my God, no!…
PROFESSOR (*with a large bitter laugh*) The mockery of the Bacchants furious around the head of Dionysus's victim! I had predicted it, too easily. That's how we will find him sir: with his mind distraught by folly, fallen in a precocious and demented old age…
VESPINA (*with a small cry*) Oh!…

Whilst the Professor spoke, from the bush behind him, Gorgonio has slowly sat up with difficulty. He is dirty, spectral and bruised.
After a moment of amazement, Apollinare and then the Professor and Enea rush to him whilst he's struggling to get on his feet.

APOLLINARE (*with a choked voice*) Dad!…
PROFESSOR (*quietly*) Mr Gorgonio!…
GORGONIO (*stiff, rejecting all help*) No!… Don't touch me!… (*Louder, with a grimace of pain*) No!… I can manage!… It's nothing. I don't need any help. (*He's standing, almost by miracle, with a stiff leg*).
APOLLINARE (*besides himself to Enea*) He was here!… And you didn't say anything!…
ENEA I said he was here; but you didn't let me explain…
PROFESSOR (*who tries to grab Gorgonio's wrist and force him to sit*) Sit. Here. Sit down.
GORGONIO Why should I sit? Thank you. I am very well.
PROFESSOR You might feel very well, but I have the duty to inform you that your pulse is worrying and that you have urgent need for assistance. Sit down, please, and allow me to do my job. (*To Enea, pointing to the combination*) My bag please.
APOLLINARE (*who continues to examine Gorgonio with anguish and terror*) Sit, dad… We're here… We're all here with you…
GORGONIO I said I'm perfectly fine. A trifling accident. I fell casually tripping and I had a slight daze. Don't think that I can't see, my eyes are in perfect condition, I don't even have three dioptres; but the dark of the night can trick anyone. (*Tries to take a step, but he almost falls*). Nothing happened at all.
VESPINA (*impatient, harsh*) Clear? So now we can go, or not?
APOLLINARE Nobody move! (*Spying Gorgonio, with an anxious and uncertain smile*) Nothing happened dad. Now you can come home with use; everything is over, past; all is forgotten, like a bad dream. (*He's quiet for a moment, suspended and trembling. Gorgonio, in silence, turns slowly, looking for Vespina and fixes her*). Everything is back to normal. You know? I have a great surprise for you: your house is yours again, we managed to annul the contract with those two old witches for invalid consent… (*He composes himself with difficulty*) Well, the house is yours. And the rest too, the money, everything… They are leaving, finally, forever… (*Another anxious suspension. He continues, even more moved and anxious*) Come dad. You must be tired; you will want to lie in your bed and sleep. Rosa is at home, waiting for you; your bed is ready, breakfast too… Come let's go… Maybe you bear us a slight grudge; I understand dad… Maybe the scar will remain open inside you for some time… (*Profoundly uncertain and anxious*) But we will know how to make it disappear; and one day this grudge will be transformed into gratitude, I'm certain; gratitude and double love…
GORGONIO (*still staring at Vespina*) They're leaving?
APOLLINARE (*trying desperately to interpret the question in his own way*) Yes, they're leaving, don't worry. They won't stay a moment longer. You will never have to bear the humiliation of their presence again.
GORGONIO The house is mine again; and the money and the rest?…
APOLLINARE Everything, yes… The house, the money… (*Almost crying*) … and Lilia's grave…
ENEA (*with a moan*) He didn't want to believe it!… Everything, they wanted!…
GORGONIO (*to Apollinare*) Write. Take a piece of paper and write.
APOLLINARE (*bewildered, afraid*) Dad…
GORGONIO Don't be afraid son. When this woman arrived in my house, I was dictating my last will and testament (*with a strange laugh*) as if death was imminent. Now she is leaving. Let's start again. Write, Apollinare, son.
APOLLINARE (*disconcerted, scared, looking to the Professor*) But there will be time, dad. Here, in the middle of the road, at this hour… Now it's better if we go home… (*Trying to get him to climb into the combination*) Come, climb in…
PROFESSOR I advice going back to the house immediately Mr Gorgonio; and at any rate not to stay on your feet for too long. Despite your attempts to disguise it, you're making a visible and dangerously huge effort to stand straight.
GORGONIO Write I said.
PROFESSOR (*annoyed and brusque, giving his prescription book and pen to Apollinare*) Quick, then.

Do as he wants, but quickly.
GORGONIO (*dictating*) I the undersigned, perfectly san in mind and body, donate all my possessions, bar none and with immediate effect, in equal parts to my dearest, beloved and loving children and to my dearest, loved, infinitely loved Vespina, wife of my devoted and trusted Enea.
The pen.
APOLLINARE (*with a moan*) Dad!…
GORGONIO The pen.
ENEA (*thoughtful, looking at Vespina and starting to calculate quietly on the tips of his fingers*) Half …
GORGONIO (*signing, with that strange happy smile*) I said donation, please note son; and not will. (*He puffs his chest in a deep euphoric breath, almost falling to the ground*). Because I feel well, terribly well… (*Apollinare and the Professor have rushed to support him; he gets his balance back on his stiff leg, continuing regardless*) …Despite appearances… A light bruising to the left hip, and maybe something on my ribs…
PROFESSOR To the ribs, hip, shoulder; and this Mr Gorgonio, is blood; and your heart has an irregular pulse…
APOLLINARE (*desperately*) And you can't have these feelings for that woman and her accomplice: You can't!… Give away or donate everything, not half, everything, to whomever you like, but not to them!…
GORGONIO But I don't judge them son; like I don't judge you or others. And I no longer judge myself either. (*With a happy smile, full of a moved and liberated compassion*) What judgement, dearest, could understand Lilia's death, and my faithfulness, and the betrayal, and love, and the happiness in love and betrayal?… Life starts again at every moment. Life restarts here, now, from nothing. From nothing… It flows with its own marvellous rhythm, unaware of our judgements; I would like to say that it's like a crystal flower, that has and reflects all the colours of the light, in an endless game, spellbinding and captivating… (*He picks a flower from the hedge*) Beautiful flowers! Beautiful earth! Beautiful sky!… (*With increasingly emotional and hallucinated euphoria*) I'm fine, don0t worry. I've never been better. I feel a vital wave rise inside me with an irresistible force. Don't ask me what I will do from now on; I ignore it, dearest, but how many roads open up in front of me! Everything is possible; this is the secret. *Everything* is possible. (*Extremely moved, fixing Vespina with longing love*) I will find out that you've always loved me; or perhaps you will start loving me tomorrow. I will meet Lilia resurrected, just round the corner of the road; or I will discover that she never died and she has always waited for me in a large house, there, behind that hill. I will see her at the window, waving to me to come to her; she will call both of us, you too, my love; and she will come towards us in a marvellous garden, with her sweet smile, living and loved like twenty five years ago, to welcome us, and you, my love, as she always did when I came home… I feel well; terribly well; happy, young, strong… (*With a sudden move he bends to pick up a large stone and starts lifting it with one arm*).
APOLLINARE Dad, in the name of God!…
PROFESSOR Please Mr Gorgonio! It's madness!… (*Gorgonio, with an enormous effort, supporting himself with his stiff leg and with grimaces of pain, has managed to lift the rock as far as his chest; now he grows pale, stumbles, lets the rock roll to the ground and falls in Apollinare's arms*). Put him down here. Something for his head, quick!…
ENEA (*who helped Apollinare support and lay Gorgonio on the side of the road, pushes Vespina*) Quick. Sit there. (*Then, almost crying, whilst Vespina reluctantly sits at the side of the road and the Professor places Gorgonio's head on her lap*) You sirs, didn't want to believe me, but I said it. The love for my wife has driven him mad. It was cruel to force to treat him like this.
APOLLINARE (*distraught, stammering*) Oh, my God, what have I done! What have I done, my God!
PROFESSOR (*who in the meantime is bent over Gorgonio's chest, listening to his heart*) My bag of medicines, please.
APOLLINARE (*in tears, voice low, on his knees next to Gorgonio*) If this is the woman that you want dad, here she is. Can you hear me? She's here; take her, hold her. It's better to die than live a mortal sin, I know; but I can't bear to see you like this. If you can't live without her, take her; as long as you live, and you're happy. She won't leave; I won't let her go, I will give everything back to Enea, everything …
ENEA (*very moved*) Be strong, Mr Gorgonio. We can sort anything out, apart from death. Your son in law is a reasonable person; and my wife, you've seen, she's here. We haven't left yet.
APOLLINARE Here, he's opening his eyes! He's opened his eyes, Professor! (*To Vespina, violent*) Tell him something! Show him you're here!
VESPINA What should I say?… He's getting my dress dirty…
APOLLINARE What do you mean, what should I say, wretch! If you move, I'll throttle you! Come on, talk to

him, tell him you're here! (*Prompting, pressingly*) «I'm here…»
PROFESSOR (*who is frantically preparing a syringe*) Don't waste time with these sentimental claptrap. I'm starting to think that we've both been wrong with our predictions; he's neither mad nor come to his senses…
APOLLINARE (*with desperate stubbornness, to Vespina*) Say it, wretch!… «I'm here!…»
VESPINA (*barely audible*) I'm here…
APOLLINARE «I won't leave, I will stay with you forever…»
VESPINA «… with you forever…»
APOLLINARE Did you hear dad? It's all my fault; she didn't want to leave. I forced her. I forced her to sign that document; she didn't want to sign it. Forgive me dad! It's not true that she's s a slut; she loves you, she would have loved you in any case, young or old, rich or poor… (*Choked, rebelling*) Oh, what shame! Lying, lying! Why my God! (*Pulls himself together. To Vespina, violent*) Say it, come on! «I love you, young or old…»
VESPINA «… young or old…»
APOLLINARE «rich or poor…»

Vespina hesitates.

ENEA Say it, come on. You heard, it's just a lie. They'll give us back everything…
VESPINA «… rich or poor…»
APOLLINARE «And I will love you forever, faithful like a wife…» Say it, or I'll throttle you!
VESPINA (*rebelling*) But he doesn't care about this; don't you get it?
PROFESSOR (*who approaches hurriedly with the syringe ready, trying to move them aside*) Make way, make way. His heart needs other types of tonics, dear sirs…

Gorgonio has slowly lifted his hand, almost caressing, firstly Apollinare's head, then Vespina's face, with his eyes always intensely fixed on her eyes.
Now a deep warm joy, that seems of an extreme, happy and merciful irony, rises from his chest.
His hand falls back down, motionless.

APOLLINARE (*panic-stricken*) Dad!…
ENEA Mr Gorgonio!

There is a silent pause.

PROFESSOR (*he slowly tips the content of the syringe on the ground. He speaks with a low, calm and bitterly ironic voice*) He may have found the crystal flower; but it certainly broke in his fingers…
VESPINA Can I go now?

THE END

Salvo Randone in *Gorgonio* al Teatro Valle di Roma nel 1952

LA NOTTE DI LEOPOLDO

Come trascorre la notte più angosciosa della sua vita Ivan Cavalli (alias Leopoldo Trieste) nel film d'esordio di Fellini? Mi riferisco a *Lo sceicco bianco*, il primo film che Federico firmò da solo, presentato in concorso alla XIII Mostra di Venezia nel pomeriggio del 6 settembre 1952 e accolto con una certa simpatia dal pubblico e molto male dalla critica che oggi lo considera un capolavoro. Sconvolto dalla sparizione della mogliettina Wanda (Brunella Bovo), che si è persa nella ricerca del suo mitizzato idolo dei fumetti (una memorabile incarnazione di Alberto Sordi), Leopoldo sposo meridionale in viaggio di nozze si aggira senza meta nella Roma notturna. Mentre singhiozza accasciato al bordo della fontana di piazza Campitelli, gli si accosta una coppia di consolatrici. Sono due prostitute, una piccolina e una monumentale: la prima è Giulietta Masina (che già si chiama Cabiria, come cinque anni dopo nel film di cui sarà protagonista), l'altra è Jole Silvani (nella vita una ex stella del varietà, di suo vero nome Niobe Quaiatti, la compagna storica del comico triestino Angelo Cecchelin). Va a finire che mentre Giulietta si intrattiene in chiacchiera con un mangiafuoco di passaggio, Jole-Niobe trascina Leopoldo via con sé. E qui, nella copia finale del film come l'abbiamo sempre visto, c'è un salto temporale: siamo all'alba con lo sposino che rientra in albergo trasognato e sospiroso. Non sapremo mai che cosa è successo nel frattempo, ma nella copia lavoro la sutura esisteva: un gustoso capitoletto in cui l'uomo si risvegliava nel letto della bella battona, che maternamente si apprestava a occuparsi di lui ottenendo solo di farlo fuggire di corsa.

Il taglio è il recupero più importante di una serie di varianti e omissis riscoperti nel deposito della Cineteca Nazionale dal conservatore Sergio Toffetti. Il quale ha promosso il docufilm *Lo sceicco ritrovato* scelto per inaugurare la fortunata sezione della recente Mostra intitolata *Questi fantasmi*, vale a dire una serie di film nostrani rimasti ai margini del repertorio. Sull'episodio omesso si è subito aperta la discussione: perché Fellini lo tolse, perché preferì lasciare nell'incertezza la conclusione della notte bianca di Leopoldo? Forse per ridurre a una piccola ingenua bugia la grande menzogna contenuta nell'occhiata che lo sposo rivolge alla sposa ritrovata nel finale, mentre in piazza San Pietro si avviano all'udienza di Pio XII.

Nell'incunabolo felliniano, arricchito da un'intervista con Moraldo Rossi che fu l'aiuto regista del film, ci sono altre curiosità. Per esempio le prove a stampa dei titoli alternativi a *Lo sceicco bianco*, che a un certo punto fu considerato dirottante perché etichettava la pellicola come un film d'avventure rischiando di confondere il pubblico. Ed ecco sfilare le assurde varianti: *Signorina mi permette?*, *Tra moglie e marito fumetto proibito*, *S.O.S commissario*, *Il fumetto che passione*. Poi, per fortuna, il produttore Luigi Rovere decise di mantenere il titolo originario affrontando da capitano coraggioso il naufragio commerciale e insieme assicurandosi la sua parte di gloria nella storia del cinema.

CASTANEDA, TULUN E LE TELEFONATE MISTERIOSE

Nella biografia *Carlos Castaneda La verité du mensonge* (Edizions du Rocher, 2005) l'autore, Christophe Bourseille, racconta alle pagine 170-171 in modo del tutto diverso da come l'ho rievocata io in *Federico* la storia del rapporto (o bisognerebbe chiamarlo "non rapporto"?) fra Fellini e il guru messicano. Secondo Bourseille lo scrittore Castaneda (nato nel 1926 a Cajamarca in Perù, figlio di un gioielliere e con un nonno materno italiano, morto nel 1998) fu contattato tramite agenti dal regista che avrebbe voluto adattare il suo libro intitolato in francese *L'herbe du diable*. Non ci fu però nessun incontro diretto, neppure telefonico. Fellini (ma come tutto il resto anche questa è un notizia che non trova riscontro) avrebbe voluto far partecipare alla sceneggiatura Alexander Jodorowsky. In ogni caso il regista si reca prima a Los Angeles, poi nello Yucatan sperando di incontrare Carlos che continua a negarsi rigorosamente. L'intero viaggio è senza risultato, se si eccettua la cronaca fantasiosa di *Viaggio a Tulun*, scritta avvalendosi della collaborazione di Tullio Pinelli e pubblicata a puntate sul "Corriere della Sera" tra il 18 e il 22 maggio 1986 e la vicenda a fumetti disegnata da Milo Manara nel giugno 1989.

Personalmente Fellini mi ha invece più volte precisato di aver incontrato Castaneda di passaggio a Roma, di averlo rivisto a Los Angeles e di aver constatato con un certo allarmato stupore la sua sparizione alla vigilia del viaggio in Messico senza congedarsi in nessun modo. Questa fuga improvvisa venne messa in rapporto con le minacciose telefonate anonime che avevano cominciato a fioccare da quando i due si erano incontrati per delineare il progetto operativo del film. Sull'ultima di tali chiamate, che avvenne subito dopo la pubblicazione del soggetto, trovo un appunto di ciò che mi raccontò Pinelli in data 2 luglio 2005. Lui e Federico stavano proprio parlando del lavoro in corso quando arrivò l'ultima telefonata dei soliti anonimi, stavolta particolarmente violenta nel rimproverare al regista di aver venduto dei segreti mistici per brama di denaro. Nonostante l'assurdità della cosa, Fellini si spaventò molto ("Era bianco in volto…") tanto che Pinelli prese lui la cornetta e ricordando di essere avvocato rispose per le rime ai misteriosi personaggi minacciando a sua volta di adire le vie legali denunciandoli per molestie. Conclusione? "Messo giù il telefono, somministrai a Federico un cordiale per tirarlo su. Quelli però si devono essere spaventati a loro volta perché non si fecero più vivi".

LE SCARPETTE ROSSE DI CASANOVA

In data 4 aprile 2006 incontro Raimonda Gaetani mentre sta allestendo una sua bella personale di pittura alla galleria romana "Il Gabbiano". Essendo stata assistente costumista di Danilo Donati per *Il Casanova di Federico Fellini*, dove il regista le aveva assegnato il compito di curare particolarmente Donald Sutherland, conferma l'antipatia iniziale del regista per il suo protagonista. Tale atteggiamento, del tutto insolito in Fellini che fu sempre grande amico (qualcuno dice "padre e padrone") dei suoi attori, si spiega forse con la radicata antipatia per il personaggio. Pur avendolo proposto, Federico girò quasi tutto il film controvoglia, disprezzando Casanova e di conseguenza tollerando male Sutherland. Il quale, dal canto suo, si comportò sempre in maniera professionalmente ineccepibile e finse di non accorgersi della situazione che si era creata. Da attore molto serio, occupava le ore libere leggendo tutto ciò che gli riusciva di trovare su Casanova e il '700 italiano e, come gli era capitato tante volte, avrebbe voluto contribuire al film con le sue idee. E questo è ciò che Fellini temeva di più, volendo restare solo e unico arbitro della messinscena. Un giorno, chissà dove, Donald scoprì che molti elegantoni dell'epoca portavano le scarpette rosse e si affrettò a comunicarlo a Fellini, che accolse la notizia con l'abituale impazienza. Come per dire: ma chi ti ha chiesto di occuparti di queste cose? Per fortuna verso la fine del film i rapporti migliorarono e il "Donaldino", il diminutivo di cui Federico aveva gratificato l'attore fin dal primo giorno, assunse sempre più un tono affettuoso. Raimonda ha un ottimo ricordo del lavoro accanto a Sutherland, della sua bravura, gentilezza e disponibilità. Ogni volta che lo rivede in un film lo trova sempre perfetto.

I PAPARAZZI IN MOSTRA A BERLINO

Da luglio a ottobre inoltrato è rimasta aperta a Berlino una mostra di trecentocinquanta fotografie in nero e a colori ideata per rivalutare l'opera di quelli che da *La dolce vita* in poi sono chiamati i "paparazzi". Vale a dire i mercuriali scippatori di immagini che rappresentano, secondo il curatore Matthias Harder "un aspetto importante della storia della fotografia che è stato totalmente eluso". Il grande Helmut Newton (1920-2004) evitando di attardarsi su problemi di buon gusto, come scrive "Le Monde" del 31 luglio 2008 era affascinato dal fenomeno degli "scattini d'assalto" e ne ritagliava le foto dai settimanali di ogni lingua e paese per studiarle e conservarle. Nel '98 aveva confessato al quotidiano francese: "Ho sempre sognato di essere un paparazzo, amo la loro aggressività ma non sono abbastanza rapido". La passione gli era nata proprio vedendo il film di Fellini, che lo indusse a venire a Roma nel 1970 per conoscere da vicino alcuni fotografi della banda di via Veneto (tra i quali ovviamente Tazio Secchiaroli) e addirittura per riprenderli a fianco delle sue indossatrici. Un gioco che ripeté anni dopo a Cannes fotografando i paparazzi che intanto fotografavano lui in una sequenza tra le più curiose della singolare mostra berlinese.

LEOPOLDO'S NIGHT

How does Ivan Castelli (alias Leopoldo Trieste) spend the most anxious night of his life in Fellini's debut film? I am referring to *Lo sceicco bianco*, the first film that Federico directed alone, presented in competition at the XIII Venice Film Festival on the afternoon of 6 September 1952 and welcomed with slight approval by the audience and very badly by the critics, that today consider it a masterpiece. Distraught by the disappearance of his wife Wanda (Brunella Bovo), who has lost herself in her search for her idealised idol of the comics (a memorable performance by Alberto Sordi), Leopoldo, the southern husband on his honeymoon, wanders aimlessly through the Roman night. Whilst he is sobbing bent over at the side of the fountain in piazza Campitelli, two women that want to console him approach him. They are two prostitutes, one small and one monumental: the first was Giulietta Masina (who was already called Cabiria, like the film that she would star in five years later); the other one was Jole Silvani (in real life a former variety star, whose real name was Niobe Quaiatti, the long time companion of the comic from Trieste Angelo Cecchelin). In the end whilst Giulietta gets talking to a passing fire-eater, Jole-Niobe drags Leopoldo away with her. And here, in the final version of the film that we have always seen, there is a jump in time: it's dawn and the young bridegroom goes back to the hotel lost in thought and sighing. We will never know what happened in the meantime, but in the working copy there was a cut: an amusing section in which the man wakes up in the bed of the beautiful hooker, that maternally tried to take care of him but only manages to make him run away.

The cut is the most important find in a series of variations and omissions rediscovered at the Cineteca Nazionale by the curator Sergio Toffetti, who promoted the docu-film *Lo sceicco ritrovato*, selected to open the successful section, *These phantoms*, at the recent Venice Festival. The section contained Italian films that had been left at the margins of the repertory. The episode that was cut out immediately sparked discussions: why did Fellini take it out, why did he prefer to leave the conclusion of Leopoldo's sleepless night an uncertainty? Perhaps to reduce to a small naive lie the huge lie contained in the look that the groom gives his bride, whom he finds at the end of the film, whilst in Saint Peter's square the audiences with Pio IX are commencing.

In the Fellinian incunabulum, enriched by an interview with Moraldo Rossi, who was assistant director in the film, there are other curiosities. For example the proofs for the alternative titles for *Lo sceicco bianco*, that at a certain point was considered misleading because it labelled the film as an adventure film, running the risk of confusing audiences. The absurd options included: *Signorina mi permette?*, *Tra moglie e marito fumetto proibito*, *S.O.S commissario* and *Il fumetto che passione*. Fortunately the producer, Luigi Rovere, decided to keep the original title, facing up to the commercial disaster like a brave captain and at the same time guaranteeing his moment of glory in the history of cinema.

CASTANEDA, TULUN AND THE MYSTERIOUS TELEPHONE CALLS

In the biography *Carlos Castaneda La verité du mensonge* (Edizions du Rocher, 2005) the author, Christophe Bourseille, tells on pages 170-171 about the relationship (or non-relationship) between Fellini and the Mexican guru in a completely different way to how I told it in *Federico*. According to Bourseille the writer Castaneda (born in 1926 in Cajamarca, Perù, son of a jeweller and with a maternal Italian grandfather, died in 1998) was contacted through the director's agents to dramatize his book called *L'herbe du diable*, in French, for the screen. But there was no direct meeting or even telephone calls. Fellini (but like all the rest, this has no confirmation) wanted Alexander Jodorowsky to contribute to the script. At any rate the director went firstly to Los Angeles and then to the Yucatan, hoping to meet Carlos who continually failed to materialise. The whole trip was unsuccessful, if we exclude the imaginative story of *Viaggio a Tulun*, written with Tullio Pinelli and published in episodes in the "Corriere della Sera" between 18 and 22 May 1986 and the comic book drawn by Milo Manara in June 1989. Personally Fellini often stated that he met Castaneda on his way through Rome, that he saw him again in Los Angeles and that he was surprised and alarmed by his disappearance on the eve of the trip to Mexico, without saying anything. This sudden disappearance was linked to the many anonymous threatening telephone calls that had started to arrive as soon as the two of them had met to define the operational project of the film. I found a note about the last one of these telephone calls, which came just after the publication of the story, with what Pinelli told me on 2 July 2005. Federico and Pinelli were talking about the work in progress when there was the last telephone call from the usual anonymous callers, this time particularly violent in blaming the director for having sold mystical secrets for his lust for money. Despite the absurdity of the thing Fellini was very scared ("He was pale…") so much so that Pinelli, remembering that he was a lawyer, took the telephone and threatened the mysterious callers that he would report them for harassment. Conclusion? "When I put the phone down, I gave Federico a pick me up cordial. They must have been scared because they never called again".

CASANOVA'S RED SHOES

On the 4 April 2006 I met Raimonda Caetani whilst she was preparing her exhibition of paintings at the Roman gallery "Il Gabbiano". As she was Danilo Donati's assistant wardrobe master for *Il Casanova di Federico Fellini*, where the director had assigned her the task of looking after Donald Sutherland, she confirmed Fellini's dislike for his actor. This attitude, extremely unusual for Fellini who was always a great friend (some say 'tyrannical father') of his actors, might be explained by his deep-rooted dislike for the character. Even though it was his idea, Federico shot the whole film reluctantly, despising Casanova and in turn hardly tolerating Sutherland. The American actor, on the other hand, was at all times professional and pretended not to notice the situation. Being the serious actor that he was he spent his free time reading everything that he could find on Casanova and the Italian eighteenth century and, as he had done many times before, would have liked to contribute his ideas to the film. This is what Fellini feared the most because he wanted the remain the sole arbiter of the production. One day, who knows from where, Donald discovered that many elegant men of the time wore red shoes and he rushed to tell Fellini, who welcomed the news with the usual impatience. As if to say: this is not your job? Fortunately towards the end of the film relations improved and the "Donaldino", the diminutive that Federico had used for him from the first day, took on a more affectionate tone. Raimonda has an excellent memory of working with Sutherland, his skill, kindness and receptiveness. Each time that she sees him in a film she always finds him perfect.

PAPARAZZI ON SHOW IN BERLIN

From July trough to late October, Berlin hosted an exhibition of thirty five black and white and colour photographs conceived to reassess the work of what, since *La dolce vita*, were called "paparazzi". Those mercurial image snatchers that represent, according to the curator Matthias Harder, "an important aspect of the history of photography that has been completely ignored". The great Helmut Newton (1920-2004), whilst neglecting to dwell on issues of good taste, as "Le Monde" of 31 July 2008 wrote, was fascinated by these "assault snaps" and would cut the photos out of magazines of all languages to study and keep them. In 1998 he confessed to the French newspaper: "I have always dreamt of being a paparazzo, I love their aggressiveness but I am not quick enough". The passion was triggered by seeing Fellini's film, which drove him to come to Rome in 1970 to meet some of the photographers of the via Veneto gang (including, obviously Tazio Secchiaroli) and take pictures of them next to his models. A game that he repeated years later in Cannes, when he photographed the paparazzi that were photographing him, in one of the most curious sequences on show at the singular Berlin exhibition.

Fellini, *"Lo sceicco bianco": lo sceicco* - Pennarelli colorati su carta - Bologna, Collezione Renzo Renzi

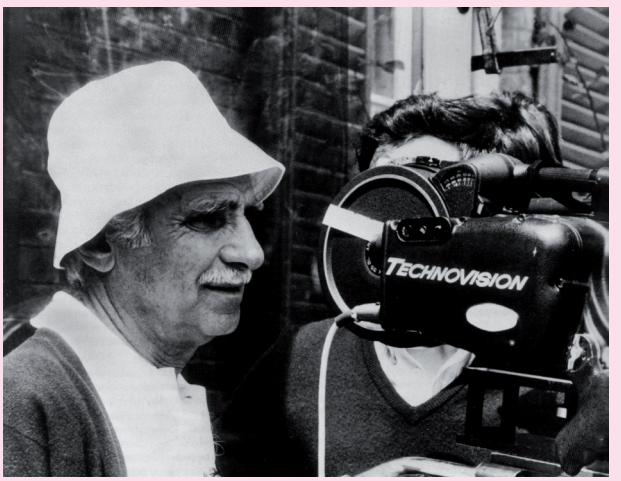
Il cinema italiano a Venezia...

Dal nostro punto di vista, che è quello di un Museo monografico, di un istituto di cultura cinematografica avente per oggetto un solo cineasta, la 65ma Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia è cominciata veramente bene. Nel giorno d'esordio del nostro festival di bandiera è stato presentato *Lo sceicco bianco*, il primo film di Fellini regista (*Luci del varietà* lo aveva girato assieme a lattuada), seguito da *Lo sceicco ritrovato*, vale a dire quaranta minuti di materiale girato e poi non montato dall'autore.
Il ritrovamento della Cineteca Nazionale è di estremo interesse per gli studiosi di Fellini, ma non solo per essi ovviamente, perché offre l'occasione di una nuova analisi critica del film, presentato proprio a Venezia nel 1952 e non compreso, salvo qualche felice eccezione, dalla critica e dal pubblico. Nessuno pensa, giustamente, di integrare il film con i materiali emersi dagli archivi romani, neanche con parte di essi, perché Fellini licenziò la copia del film così come noi la conosciamo e tale deve restare. Se l'inserimento di scene a suo tempo non montate sarebbe aberrante, altrettanto lo sarebbe il non tener conto di esse in una, ora necessaria, revisione critica de *Lo sceicco bianco*, revisione che certamente arricchirà il giudizio storico sull'esordio di Fellini e probabilmente chiarirà anche le ragioni per cui il grande riminese decise di scartare quelle scene.
Ma la presenza di Fellini a Venezia non si è limitata a *Lo sceicco bianco*. Nella stessa felicissima sezione intitolata *Questi fantasmi: cinema italiano ritrovato (1946-1975)*, sono stati presentati i tre spot pubblicitari girati da Fellini per la Banca di Roma nel 1992, nella versione conservata presso l'Archivio cinema d'impresa d'Ivrea. Non possiamo non precisare che l'affascinante onirismo che caratterizza gli spot, con un bravissimo Paolo Villaggio nelle vesti di alter ego di Fellini, si spiega facilmente col fatto che il regista li ha tratti direttamente dai suoi sogni, come si può facilmente constatare consultando *Il libro dei sogni*, ora finalmente pubblicato, dalla Rizzoli per l'esattezza, dove troviamo disegnati le situazioni e i personaggi a cui daranno vita, oltre a Villaggio, Anna Falchi e Fernando Rey.
Assieme agli spot è stato proiettato *E il Casanova di Fellini?* Girato da Gianfranco Angelucci e Liliana Betti nel 1975, cioè mentre il regista riminese girava il film quasi omonimo. Gli autori, stretti collaboratori di Fellini (Liliana Betti purtroppo ci ha lasciato), ci hanno dato uno splendido ritratto dell'artista presentandocelo a Cinecittà intento a fare "provini" per cercare gli attori giusti del *Casanova*.

Ma, oltre ai film riguardanti Fellini e oltre alla retrospettiva del cinema italiano, tale è stata infatti *Questi fantasmi*, e dobbiamo rallegrarci perché da tempo Venezia non proponeva una retrospettiva così importante, il nostro occhio cinetecario è rimasto profondamente appagato dal restauro-ricostruzione (ipotetica) de *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini effettuato da Giuseppe Bertolucci per la Cineteca di Bologna. Al di là delle polemiche pretestuose, puri fantasmi della guerra fredda, in cui si è esibita molta nostra stampa, l'ipotesi di come Pasolini avrebbe realizzato il suo film se il produttore non lo avesse, ad opera iniziata nel 1963, convinto a trasformarlo in un testo da contrapporre a quello di Guareschi in una sorta di "visto da destra e visto da sinistra", costituisce uno straordinario documento storico-critico. La ricostruzione, simulata ma non arbitraria, è un doveroso omaggio a Pasolini poeta e profetico interprete del suo tempo. In questa stessa sezione, *Fuori concorso – Eventi*, abbiamo potuto vedere *Ladri di biciclette*, capolavoro di De Sica e uno dei capolavori del neorealismo, che dal 1948 ad oggi nulla ha perduto della sua eccezionale forza innovativa.
Dobbiamo, *last but not least*, sottolineare ancora la bella retrospettiva, pressoché completa, dedicata ad Ermanno Olmi, il quale è stato premiato, meritatamente, con il Leone d'oro alla carriera. Noi, che lo abbiamo insignito l'anno scorso con il Premio Fondazione Fellini, non possiamo che rallegrarci vivamente.
In sostanza, ci sembra di poter dire, considerando anche i film italiani presenti nelle varie sezioni e i quattro partecipanti al concorso, che Venezia quest'anno ha reso un doveroso omaggio al cinema italiano nel suo complesso, sia in senso sincronico che in senso diacronico. Ne siamo lieti.

...e a San Sebastian

Anche il Festival di Donostia (nome basco della bella città di San Sebastian) ha reso un toccante omaggio al cinema italiano dedicando la più corposa delle tre retrospettive in programma al nostro Mario Monicelli, presente con giovanile baldanza fra le personalità che hanno inaugurato la kermesse spagnola. Nel cinquantesimo anniversario dell'uscita de *I soliti ignoti*, il grande regista italiano è stato adeguatamente onorato con una personale comprendente quarantatre delle sue opere più significative e rare, come il cortometraggio in 16 mm. muto *I ragazzi della Via Paal*, primo premio nella sezione *Passo ridotto* alla Mostra di Venezia del 1935, quando Monicelli aveva vent'anni e aveva realizzato il film di quarantacinque minuti con il cugino Alberto Mondadori. Naturalmente non mancava quello che viene considerato il vero esordio del Nostro, quell'*Al diavolo la celebrità*, girato con Steno nel 1949 che, debbo confessare, non avevo mai visto prima (ma la retrospettiva, assieme a *Questi fantasmi* di Venezia, dove ho visto per la prima volta *Toh è morta la nonna*, mi ha consentito di riempire alcune imperdonabili lacune). Il film mi è parso importante, anche oltre il suo valore estetico, perché credo sia già avvertibile un certo distacco dal clima neorealista per avvicinarsi alla fantasia picaresca. Non potendo, ovviamente, dar conto di tutti i film che lo meriterebbero, mi limito ad alcuni cenni dettati dalla soggettività archivistica che mi è istituzionalmente propria. Cito, quindi, *Totò e Carolina*, il bel film massacrato dalla censura scelbiana per quasi due anni e uscito nel 1955 in una versione impossibile. Ora finalmente lo vediamo, grazie soprattutto alla Cineteca di Bologna, in una copia accettabile (la censura è per natura ottusa perché il protagonista è un "celerino" che si rivela di grande spessore morale). Segnalo, inoltre, *Renzo e Luciana*, non solo perché si avvale di uno staff di sceneggiatori quali Suso Cecchi d'Amico, Giovanni Arpino e Italo Calvino, nonché per la sua perfetta resistenza agli anni, ma per essere uno degli episodi di *Boccaccio '70*, un film al quale partecipò Federico Fellini con quella straordinaria satira dei censori che è *Le tentazioni del dottor Antonio*. Infine non si può passare sotto silenzio *Un amico magico: il maestro Nino Rota*, cinquantacinque minuti dedicati al più grande musicista di Fellini, che per Monicelli ha fatto le colonne sonore di *Vita da cani*, *La grande guerra* e *Caro Michele*. La retrospettiva era accompagnata da una monografia di oltre quattrocento pagine, riccamente illustrate, edita dal Festival e dalla Filmoteca di Madrid, che costituirà sicuramente un riferimento ineludibile per gli studi monicelliani.

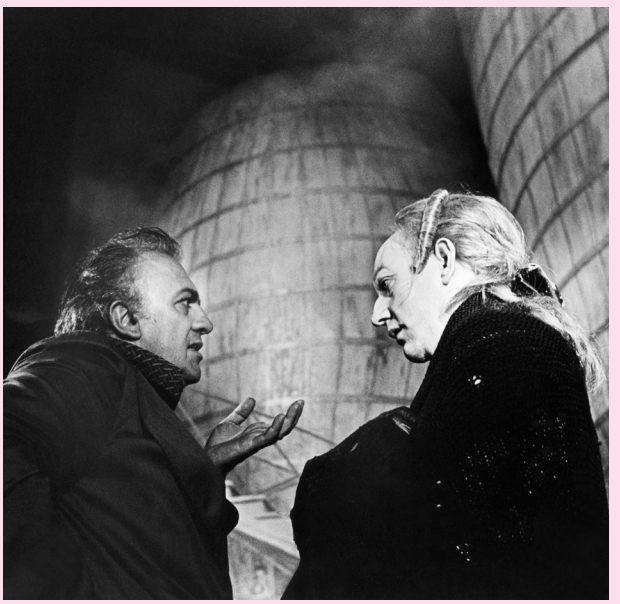


Vengo ora alla ragione specifica per cui sono stato al Donostia Zinemaldia, un festival che merita comunque di essere frequentato per le sue molte sezioni imperdibili quali *Zabaltegi* (una rassegna dei più interessanti film presentati nei maggiori festival di tutto il mondo) e *Horizontes latinos* (opere in lingua spagnola e portoghese che difficilmente è possibile vedere altrove).
Ricordo ai lettori che la Fondazione Federico Fellini è membro della FIAF, la Federazione internazionale degli Archivi filmici, e che il suo direttore fa parte del comitato direttivo della Federazione stessa. Tale organismo assegna ogni anno un premio a un cineasta che abbia contribuito alla salvaguardia del patrimonio cinematografico. Va da sé che alla sua prima edizione il premio, esattamente come è successo con il Premio Fondazione Fellini, fu assegnato a Martin Scorsese (2001) e quest'anno, giunto alla sua ottava edizione, è stato assegnato al regista brasiliano Nelson Pereira dos Santos, autore, fra gli altri, di quel *Vidas secas* che ebbe una notorietà mondiale e divenne una bandiera del terzomondismo (per inciso debbo ricordare che per la seconda edizione del Premio FIAF fu scelto Manoel de Oliveira al quale quest'anno sarà tributato il Premio Fondazione Fellini).
Quattro rappresentanti degli Archivi di tutto il mondo, il direttore della Cineteca nazionale di Tokyo, il direttore della Filmoteca di Madrid, il segretario generale della FIAF e il vostro cronista, hanno consegnato a Pereira dos Santos il Premio durante una bella cerimonia svoltasi nel Teatro Victoria Eugenia, preziosa costruzione del primo novecento. Al termine è stato proiettato il film *Rio 40 graus*, un'opera del 1955 di grande interesse per le originali connessioni con il neorealismo italiano e con il Buñuel di *Los Olvidados* (*I figli della violenza*).

(v. b.)

Italian cinema in Venice...

From our point of view, a small monographic museum and institute of cinema culture which deals in just one film-maker, the 65th Venice International Film Festival began very well. On the opening day of our most important national festival there was the presentation of *Lo sceicco bianco*, Fellini's first film as a director (he had shot *Luci del varietà* with Lattuada), followed by *Lo sceicco ritrovato*, forty minutes worth of material that was edited out of the film.
The find by the Cineteca Nazionale is extremely interesting for Fellini scholars, and not only, because it provides the opportunity for a new critical analysis of the film, which was presented in Venice in 1952 and unacknowledged, except for some happy exceptions, by both critics and audiences. Nobody would, quite rightly, think of integrating the film with the material that came out of the Roman archives, not even with part of it, because Fellini signed off the film as we know it and that's how it must remain. If the idea of including scenes that were edited out at the time is abhorrent, it would be equally abhorrent not to take them into account in a, necessary, critical reappraisal of *Lo sceicco bianco*. A reappraisal that will certainly enrich the historical judgement on Fellini's debut and will probably clarify the reasons why the great director from Rimini decided to cut out these scenes.
But Fellini's presence in Venice wasn't limited to *Lo sceicco bianco*. The same successful section called *These phantoms: Italian cinema rediscovered (1946-1975)*, included three advertisements for Banca di Roma shot by Fellini in 1992, in the versions preserved at the Ivrea Archivio cinema d'impresa. We can't fail to notice how the fascinating oneiric aspect that characterises the adverts, with an excellent Paolo Villaggio as Fellini's alter ego, can be easily explained by the fact that the director based them directly on his dreams, as can bee seen when looking at *The book of dreams*, which has now finally been published by Rizzoli. In it we find the drawings of the situations and characters that were subsequently brought to life by Villaggio, Anna Falchi and Fernando Rey.
The section included, along with the advertisements, *E il Casanova di Fellini?*, shot by Gianfranco Angelucci and Liliana Betti in 1975, that is whilst Fellini was shooting the film of almost the same title. The authors, close collaborators of Fellini (Liliana Betti has unfortunately passed away) gave us a splendid portrait of the artist, presenting him in Cinecittà whilst he was performing screen tests to find the right actors for *Casanova*.



But apart from the films about Fellini and apart from the retrospective of Italian cinema, *These Phantoms*, which we were very glad of because it had been quite some time since Venice presented such an important retrospective, what caught our eye was the restoration-reconstruction of *La rabbia* by Pier Paolo Pasolini by Giuseppe Bertolucci for the Cineteca di Bologna. Apart from the specious controversies, pure ghosts of the cold war, that most of our press indulged in, the hypothesis that Pasolini started the film after the producer, with the film already started in 1963, convinced him to transform it into a work that would oppose the work of Guareschi, in a sort of 'from the right and from the left' situation, the film is an extraordinary historical and critical document. The simulated, but not arbitrary, reconstruction is a proper tribute to Pasolini the poet and prophetic interpreter of his time. In this same section, *Out of competition – Events*, we also saw *Ladri di biciclette*, De Sica's masterpiece and one of the masterpieces of Neorealism, that from 1948 to today hasn't lost anything of its exceptional innovative strength.
Last but not least we must mention the nice, and almost complete, retrospective dedicated to Ermanno Olmi, who was presented with the Golden Lion for Lifetime Achievement award. As we had presented him last year with the Fellini Foundation Award, we were extremely glad.
In conclusion, considering the Italian films in the various sections and the four in competition, Venice this year paid a proper homage, in a synchronic and diachronic sense, to Italian cinema. We are very pleased.

...and San Sebastian

The Festival of Donostia (Basque name for the beautiful city of San Sebastian) also paid a touching homage to Italian cinema, by dedicating the most substantial of the three retrospectives in program to our Mario Monicelli, present with youthful dash amongst the personalities that inaugurated the Spanish festivities. On the fiftieth anniversary of the release of *I soliti ignoti*, the great Italian director was adequately honoured with a retrospective of forty three of his most important and rare works, such as the silent 16 mm short, *I ragazzi della Via Paal*, first prize in the *Passo ridotto* section of the 1935 Venice film festival. Monicelli, twenty years old at the time, had made the forty five minute film with his cousin Alberto Mondadori. Naturally, what is generally considered Monicelli's debut, *Al diavolo la celebrità*, shot with Steno in 1949, and that I must confess to never having seen before (but the retrospective, along with the *These Phantoms* section in Venice, where I saw *Toh è morta la nonna* for the first time, allowed me to fill some unforgivable gaps) was included. I found the film important, not only on an aesthetic level, but because it reveals a detachment from the Neorealist climate and an approach to picaresque fantasy
As I obviously cannot mention all the films that were of note, I will limit myself to mentioning what was of particular interest from an archival point of view. Therefore *Totò e Carolina*, the beautiful film that was massacred by Scelba's censorship for almost two years and finally released in 1955 in an impossible version. Now we can finally see it, thanks to the Cineteca di Bologna, in an acceptable copy (censorship is by its very nature obtuse, because the hero is a riot policeman who reveals great moral depth).
Renzo e Luciana, is also worth mentioning, not only because it involved such scriptwriters as Suso Cecchi d'Amico, Giovanni Arpino and Italo Calvino, or for its perfect resistance over time, but because it is one of the episodes of *Boccaccio '70*, a film that Federico Fellini took part in with that extraordinary satire of the censors: *Le tentazioni del dottor Antonio*. And finally I cannot fail to mention *Un amico magico: il maestro Nino Rota*, fifty five minutes dedicated to Fellini's greatest musician, who for Monicelli wrote *Vita da cani*, *La grande guerra* and *Caro Michele*. The retrospective was accompanied by a monographic volume of over four hundred pages, richly illustrated, edited by the Festival and the Filmoteca of Madrid, that will undoubtedly become an unavoidable reference work for anybody studying Monicelli.
Now I come to the specific reason for my visit to the Donostia Zinemaldia, a festival that is worth attending due to its many unique sections such as *Zabaltegi* (a review of the most interesting films presented at the most important festivals across the world) and *Horizontes latinos* (works in Spanish and Portuguese that are difficult to find elsewhere). I must remind readers that the Federico Fellini Foundation is a member of FIAF, the International Federation of Film Archives, and that its director is part of the executive committee. The Federation every year presents an award to a filmmaker who has contributed to the preservation of film heritage. Needless to say that in its first year the award, exactly in the same way that happened with the Fellini Foundation Award, was given to Martin Scorsese (2001) and this year, in its eighth year, it was given to the Brazilian director Nelson Pereira dos Santos. Amongst his works there is *Vidas secas* that was well received across the world and became a sort of flag for Third Worldism (incidentally the second edition of the FIAF award was given to Manoel de Oliveira, who this year will receive the Fellini Foundation Award).
Four representatives of the world's archives, the director of the Tokyo National Film Archive, the director of the Filmoteca of Madrid, the general secretary of the FIAF and your reporter, presented the award to Pereira dos Santos during a beautiful ceremony that took place in the Victoria Eugenia Theatre, a precious construction dating to the early part of the twentieth century. The presentation was followed by the screening of the film *Rio 40 graus*, from 1955, which is of great interest due to its original connections to Italian Neorealism and with Buñuel and *Los Olvidados* (*The forgotten ones*).

(v. b.)

Fellini

Flaiano
Pinelli