

ANNO XIX - N. 410-411
15 SETTEMBRE - 1° OTTOBRE 1943

NUMERO DOPPIO
SOCIETÀ EDITRICE TORINESE - TORINO
Spediz. in abbonam. postale (2° Gruppo)

L. 5

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE SUCCESSO DIRETTO DA LUCIO RIDENTI



ELENA ZARESCHI

**AMARSI COSÌ - TRE ATTI DI VINCENZO TIERI ★ NOZZE DI SANGUE
- TRE ATTI DI FEDERICO GARCÍA LORCA ★ LA CLESSIDRA ★
L'ATTRICE REGINA ★ IL MIRACOLO - TRE ATTI UNICI DI W. B. YEATS**



Una velatura di buona cipria rende l'epidermide vellutata come i petali d'un fiore e dona morbidezza alle linee del viso

CIPRIA-CREMA GARDENIA



La Cipria Gardenia è una vera e propria crema polverizzata composta di otto sostanze naturali rese impalpabili. Aderisce perfettamente, ha un profumo delicatissimo. Dodici tinte per dodici tipi.

N. Di. P. M. M. C.

Trattrice agricola tipo 40

FIAT





MINERALI

PIRITI
MINERALI NON FERROSI
OLI MINERALI
CARBONE
LIGNITE
BAUXITE
CALCARE
FOSFORITI
ZOLFO
SALGEMMA



AIRIA

AZOTO OSSIGENO



ACQUA

IDROGENO



VEGETALI

FIORI
FRUTTA
FOGLIE

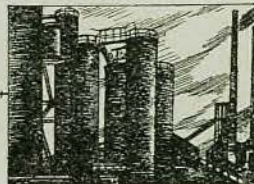
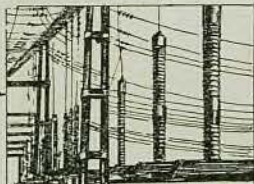
LEGNO
RADICI
GRASSI
OSSA



ANIMALI

LATTE
ORGANI ANIMALI

Da queste materie prime naturali, attraverso una grande organizzazione scientifica e industriale,



la Montecatini ricava una serie di prodotti, utilizzati direttamente o dall'industria manifatturiera,

PROD. DIFESA FERTILIZZANTI COLORANTI FARMACUTICI ANTIGRIFFOGAM. PRODOT. CHIMICI COLLE-GELATIVE

MAT. PEASTICHE VITROVA RAIORV ALLUMINIO MAGNESIO METALLI VARI FERRO

PIOMBO ZINCO COMBUSTIBILI LUBRIFICANTI VERNICI MARM

per soddisfare le fondamentali necessità della vita nazionale



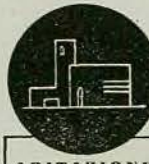
DIFESA



ALIMENTAZIONE



VESTIARIO



ABITAZIONE



IGIENE-SALUTE



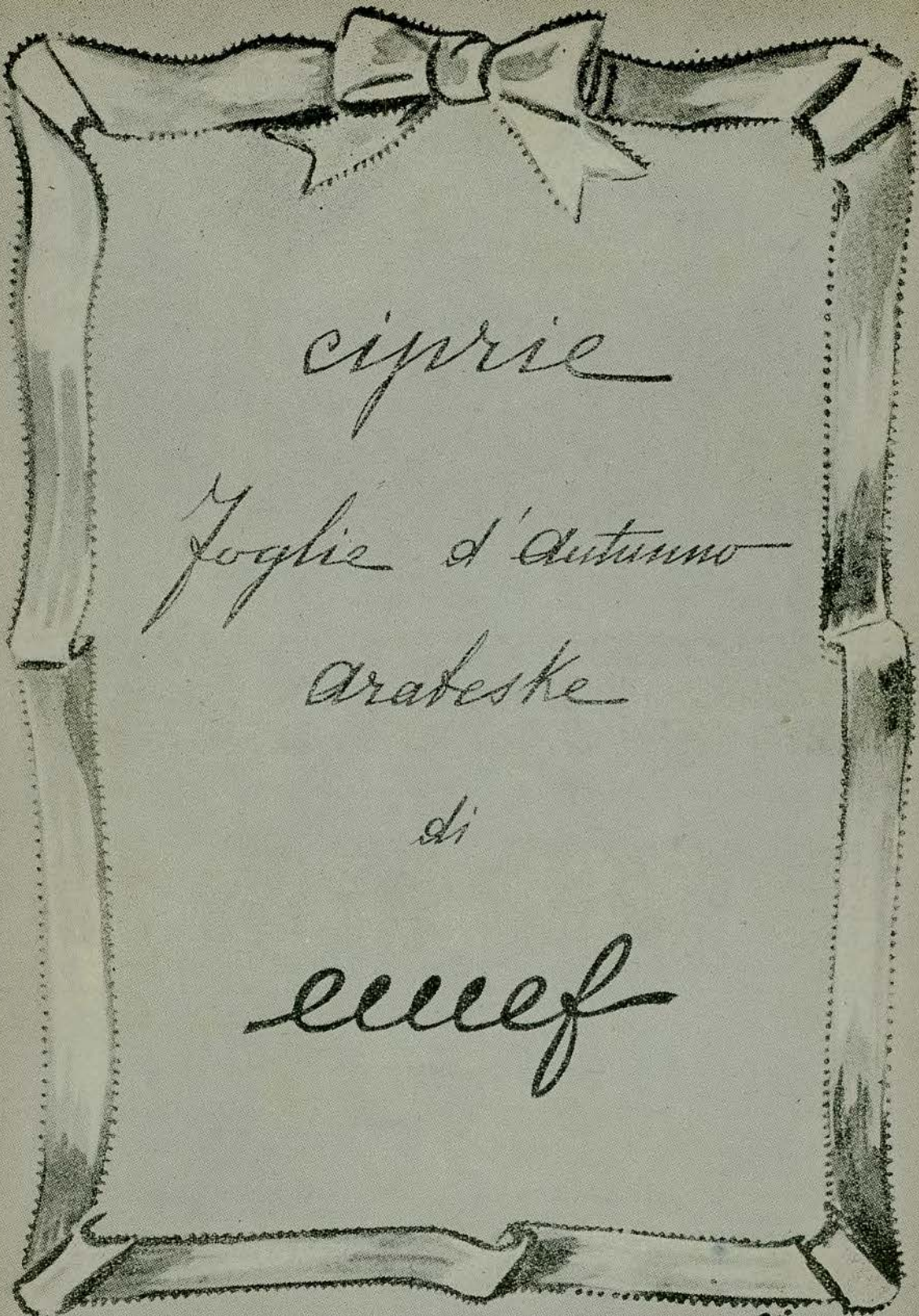
TRASPORTI

Nella concorrenza con la natura la Chimica italiana è riuscita a vincere degli ostacoli che apparivano insormontabili consentendo di realizzare sinteticamente prodotti fondamentali per la vita moderna, con proprietà più aderenti ai nostri bisogni ed anche a prezzi più bassi dei prodotti naturali, sottraendo così la Nazione a molti gravosi monopoli stranieri.

067

MONTECATINI SOCIETA' GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA





ciprie

Foglie d'autunno

arabeske

di

lucef

Rapsodia in Rosso DH 127

IL ROSSETTO PER LABBRA INDELEBILE E SENZA LACCHE

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE SUCCESSO DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - Telefono 40-443
Un fascicolo L. 2,50 - Abbonamento: un Anno: L. 50
Semestre L. 26 - Estero: un Anno L. 80 - Semestre: L. 40
Servirsi del Conto Corrente Postale N. 2/6540 intestato a S.E.T.

COPERTINA



**E L E N A
Z A R E S C H I**

(Disegno di Brunetta)

Questa attrice è, forse, la sola giunta al Teatro, non da una scuola di arte drammatica, o da un gruppo di filodrammatici, o per semplice inclinazione senza insegnamenti preliminari, ma dal Centro Sperimentale di Cinematografia. Negli anni 1937 e 1938, Elena Zareschi

frequentò, infatti, regolarmente quei Corsi, e - licenziata col passaporto artistico per lo schermo - dopo una fugace apparizione nel film «L'ultima nemica» eccola invece al Teatro delle Arti, interprete - con la guida e gli insegnamenti di A. G. Bragaglia - di «Taccuino Spagnolo», itinerario teatrale del giornalista e inviato speciale Lamberti Sorrentino, e subito dopo di «Nozze di sangue», la splendida tragedia di Garcia Lorca, che pubblichiamo in questo fascicolo. Negli anni successivi fu nella Compagnia dei grandi spettacoli, diretta da Forzano; poi con la Benassi-Carli, dove la ricordiamo, con una personalità sempre meglio delineantesi, in parti di non poca responsabilità, in «Cadavere vivente», «Questa sera si recita a soggetto», «Sperduti nel buio». Temperamento di attrice nata, per attitudini e sensibilità e doti fisiche, ella può agevolmente alternare le sue interpretazioni per il teatro e lo schermo. Breve apparizione al Teatro dell'Università, dove recita, oltre a degli atti unici di Fulchignoni, Longanesi, ecc., anche «La vita che ti diedi» di Pirandello, insieme a Paola Borboni. La Borboni riconosce i meriti effettivi di questa sua compagna e formando la recentissima «Compagnia pirandelliana» che in ordine di tempo è l'ultima della trascorsa stagione teatrale, la chiama ad un posto di responsabilità, da far tremare una giovanissima, ma che Elena Zareschi, conscia del compito affidatole, sostiene con lo studio e l'amore per la scena, soprattutto con quella forza interiore che è dono delle attrici preparate degnamente e non improvvisate. Le lodi della critica ed i consensi del pubblico per le recite pirandelliane sono di ieri; furono da noi ampiamente riportate, ed è inutile ripeterle. Ma ne varrebbe la pena, per ciò che riguarda Elena Zareschi, giacché raramente giudizi tanto lusinghieri furono unanimi per una giovane attrice.

Con la nuova ripresa teatrale, come abbiamo annunciato, Elena Zareschi sarà la primattrice della Compagnia di Tullio Carminati, una delle formazioni «Errepi». Scrivendoci, Elena Zareschi ci ha detto di sapere che dovrà «ancora lottare e soffrire», ma ha aggiunto subito: «ciò non mi spaventa». Ella sa, dunque, che la vita del Teatro non è fatta soltanto di applausi e di fiori. Non a caso, perciò, abbiamo detto in principio, che è nata attrice.

HANNO COLLABORATO A QUESTO FASCICOLO:

★ Vincenzo Tieni, con la commedia in tre atti: **AMARSI COSÌ** - Federico Garcia Lorca, con la tragedia in tre atti e 7 quadri: **NOZZE DI SANGUE** (Traduzione di Giuseppe Valentini) - W. B. YEATS, con i tre atti unici: **LA CLESSIDRA** - **L'ATTRICE REGINA** - **IL MIRACOLO** (Versione di Agar Pampanini e Micaela De Pastrovich).

★ Con articoli, scritti vari e disegni: Brunetta - Achille Fiocco - Domenico Mancuso - Giovanni Marcellini - Gigi Michelotti - Onorato - Giorgio Prosperi - Lucio Ridenti - Tabet - Elio Talarico.

★ Seguono le rubriche: **Varie** - **Cronache di ieri** - **Biblioteca** - **Termocauterio**.

Gli attori sono ricchi, ma non tutti

★ Una lettera da noi ricevuta, dice: «...è vero, alcuni attori sono ricchi; molti hanno « qualche cosa », forse più di « un po' di risparmi » e possono attendere; ma moltissimi non hanno nulla, assolutamente nulla. Già viviamo chi di piccoli prestiti o pegni, chi di « trovate » non sempre confessabili, certamente non degne. Ma siamo presi alla gola dalla sofferenza di oggi, che sarà fame domani e non potrà più essere nascosta. Non tutti siamo soli: anche gli operai del teatro hanno famiglia. Ai bambini ancora troppo piccoli non si può raccontare la tragedia che viviamo; essi la vivono inconsapevoli e aspettano il pane. Si tratta, caro Ridenti, soltanto di pane ». *Da due settimane questa lettera non riusciamo a seppellirla tra le carte della tavola di redazione; continuiamo a tenerla in tasca, dove l'abbiamo « nascosta » per un sentimento di fraterna solidarietà, quasi vergognandoci che altri, fuori del nostro mondo del teatro, potessero leggerla. Un pudore istintivo era in questo gesto; ma ora bisogna risolversi a non temere il rossore. Bisogna parlare; è necessario dire a tutti coloro che vivono « di teatro » che non è — questa nostra nota — una polemica spirituale, ma un richiamo alla necessità materiale di vivere, alla quale bisognerà provvedere. Come? non sappiamo. A chi rivolgersi esattamente? non sapremmo dire, tanto è confusa ed incerta la nostra vita quotidiana. Ma la lettera brucia nella tasca ogni volta che la mano, già dimentica in altri gesti a conseguenza di più tremendi pensie-*

ri, incontra il rettangolo di carta ripiegata.

La lettera è di un nostro compagno di un tempo; un tempo lontano, raccorciati improvvisamente. Fummo insieme per alcuni anni, in Compagnie diverse, e non dimenticammo mai il suo volto, segnato nei ricordi ad immagine di bontà. E' di uno di quei « comici » senza nome, dai polmoni saturi di polvere, che ogni sera — da sempre — invece di indossare il costume o la marsina, si ricoprono d'un incerto camice, che noi ricordiamo terreo come il loro volto. Il volto di tutti i vecchi suggeritori è del colore delle tavole del palcoscenico durante la prova: quel legno non è ancora polvere e già non più legno; impasto di colore d'anima e colore di sofferenza. Gli attori ricchi non s'accorgono più di quel colore, perchè non guardano mai per terra; i poveri se lo sentono addosso anche nella

■ **Perdurando le anormali condizioni del Teatro - senza vita attiva - continuiamo la serie dei fascicoli doppi, che se sono privi, naturalmente, delle cronache e dell'attualità della scena drammatica, non sono meno interessanti per l'eccezionalità delle commedie che pubblichiamo, per gli articoli di varia letteratura drammatica, per il notiziario internazionale.**

■ **Il prossimo fascicolo del 15 ottobre non uscirà, e pubblicheremo un fascicolo doppio (Numero 412-413) il 1° novembre.**

■ **Agli abbonati delle città dove non si possono spedire le pubblicazioni periodiche, abbiamo conservato e conserveremo i fascicoli loro spettanti, dal numero che fu sospeso l'invio. I lettori che si trovano nelle medesime condizioni, fedeli amici anche questi della Rivista, troveranno — quando le condizioni di vita nazionale torneranno normali — i fascicoli loro mancanti, giacchè abbiamo conservato quel numero di copie sufficienti al momento della distribuzione.**

vita; i suggeritori l'hanno sotto la pelle. Bisogna fare qualcosa per i poveri: non sono mendicanti, ma lavoratori. Il teatro è divertimento dalla platea, ma officina in palcoscenico. Da molti mesi tutte queste « officine » senza la quarta parete, sono chiuse; alcune — purtroppo — a Milano, Torino, Napoli, Genova, Bologna e altre più piccole città sono state distrutte. Ma la vita continua; continua nella tremenda disperazione che gli avvenimenti hanno creato.

Pure, se un'officina di macchine chiudesse, sarebbe considerata follia e si imporrebbe il lavoro, si correrebbe ai ripari; se un artigiano denunciasse di dover sospendere il lavoro, licenziando la comunità, si provvederebbe alla materia prima occorrente ed indispensabile; se un laboratorio di moda — attività che potrebbe sembrare persino frivola a qualche superficiale — fermasse il lavoro, si troverebbe il mezzo di non disperdere, licenziandola, la maestranza (e sono tutte donne); e dunque se i teatri sono chiusi, grandi e piccoli, e nessuna Compagnia è in efficienza, nemmeno l'avanspettacolo (quanti, quanti, piccoli oscuri bisognosi attori compongono l'avanspettacolo!) come è possibile non pensare alla vita di migliaia di persone?

La situazione, già preoccupante, va maggiormente aggravandosi. Gli avvenimenti si sono susseguiti, impreveduti e tragici, è vero; la Nazione è dilaniata, è altrettanto vero, ma vi sono ancora alcune grandi città e molte minori che potrebbero accogliere, sia pure soltanto di giorno, sia pure limitatamente, degli spettacoli. Le autorità dovrebbero adoprarsi per la necessità vitale di una categoria che raccoglie alcune migliaia di

persone. Il pubblico vuole bene al Teatro; si faccia quanto è possibile, fino all'impossibile, perchè i teatranti lavorino.

Noi siamo vicini agli attori, sempre; ora viviamo nell'ansia degli attori poveri, particolarmente. E non vorremmo si facesse loro un'elemosina. Questo non deve avvenire; lo diciamo con infinita malinconia, perchè abbiamo letto qualche settimana fa, nel giornale « Film » che alcuni attori ricchi si proponevano (non sappiamo più se le intenzioni siano rimaste tali, o sono state poi messe in pratica, o rimandate) di riunirsi per « fare una recita a beneficio dei compagni bisognosi ». No, questo no. Come si può averlo pensato? sono passati molti anni di dignità professionale sulla colletta con esibizione e ostentazione di bravura. I comici degni preferiranno penare soli e lontani, ma non vorranno accettare l'obolo della vanità dei compagni ricchi.

Che i De Filippo abbiano recitato a favore dei sinistrati dalle incursioni aeree, questo sì, è umano, ammissibile, generoso. I sinistrati non hanno volto: appartengono a tutte le categorie; ma gli attori hanno volto e nome e formano, con i ricchi, un'unica famiglia. Non devono stendere la mano alla ripartizione di quell'obolo.

E' necessario, perchè gli attori ritornino a lavorare il più presto possibile, che un esperto faccia da « tratto di unione » tra le autorità e gli attori. Noi vorremmo indicarne il nome, ma non osiamo per non velare il nostro disinteresse. Ma l'« uomo di teatro » adatto alla non facile fatica di convincere, sollecitare i permessi, organizzare e riunire, « sentirà » la nostra preghiera. Conosciamo il suo cuore come gli attori conoscono il nostro. Rid.

AMARSI COSÌ

COMMEDIA IN TRE ATTI DI VINCENZO TIERI

PERSONAGGI GIANFRANCO SCALA -
MATTEO IROLDI - ANDREA TOLOMEI - MASSIMO
BARIGNANO - ENNIO VILLA - SIMONELLA RUA -
LIVIA MALIONATO-IROLDI - OLIMPIA IROLDI
- CESARINA IROLDI - SILVIA - GINA



Il primo e il secondo atto in casa Iroldi, a Roma; il terzo atto in un albergo, a Milano.

Fra il primo e il secondo atto passano quindici giorni; fra il secondo e il terzo due mesi. Tempi moderni.

Lo studio del comm. rag. Matteo Iroldi, presidente e consigliere di varie società, banche, istituti. Una grande scrivania a sinistra, tutta lucida e ordinata, con sopra un imponente servizio da scrittoio, due telefoni, pochissime carte. Anche a sinistra, verso l'angolo del fondo, una porta che dà nella segreteria. Nel centro del fondo una porta ad arco, senza battenti, che dà in un salotto e per il salotto conduce al resto dell'appartamento. A destra, di fronte alla scrivania, un'altra porta, che conduce alla sala d'aspetto e all'ingresso. Poltrone, quadri ecc. E' un mattino d'autunno, verso mezzogiorno. Quando si alza la tela, la scena è vuota e tale rimane per qualche secondo.

CESARINA (entra in fretta dal fondo, arriva alla scrivania, forma un numero sul disco di uno dei telefoni, parla con tono irritato) — Pronto?... Sì, sono io; e voglio dirti che ti pianto com'è vero Iddio se un'altra volta... Non ho bisogno delle tue spiegazioni. Ne so abbastanza, per avere il diritto di fare con te patti chiari... Ecco, bravo, vieni: è meglio! (Sbatte il microfono sull'apparecchio).

OLIMPIA (ch'è già arrivata sulla soglia del fondo) — Lo immaginavo. Gli hai telefonato.

CESARINA (tenendo ancora la mano sul microfono, senza voltarsi) — Io faccio quello che mi pare e piace!

OLIMPIA — Fa' pure. Ma devi ammettere ch'è ridicolo quello che fai.

CESARINA (voltandosi, inviperita) — E quello che fai tu è schifoso!

LIVIA (sopraggiungendo dal fondo) — Ma, insomma, si può sapere che cosa è successo?

OLIMPIA (fredda, ostile, alludendo a Cesarina) — E' una pazza, mamma.

CESARINA (a Olimpia) — E tu sta' attenta che non commetta qualche pazzia. Perchè se la commetto, sai, la commetto proprio contro di te!

LIVIA (disperata) — E' incredibile! (Guarda le due figlie) Siamo, dunque, a questo punto?

CESARINA (scoppiando in lagrime) — Siamo al punto

che ne ho fino alla gola, mamma! Ecco a che punto siamo! (Cade su una poltrona, piange).

LIVIA (c. s.) — Io mi domando e dico dove si vuole arrivare così! Dove si vuole arrivare! Se invece che due sorelle foste due nemiche, vi odiereste certamente meno...

OLIMPIA (fredda, scrollando le spalle) — Ma è lei, mamma! Questa stupida!

CESARINA (piangendo) — Molto meno stupida di quello che tu credi!

OLIMPIA (c. s.) — E' una visionaria, una malata!

LIVIA (che ha guardato ora l'una ora l'altra) — Vi deciderete almeno a dirmi di che si tratta.

CESARINA (balzando in piedi) — Si tratta di questo, mamma: che Olimpia deve smetterla di fare la civetta con Massimo.

LIVIA (sbalordita) — Con Massimo?

OLIMPIA — Dice così: che io e Massimo ieri siamo andati insieme al cinematografo...

LIVIA (a Cesarina) — Be', Cesarina! ma se anche è vero, che c'è di male?

CESARINA — Ah, non c'è niente di male per te?

LIVIA — Non capisco dove stia il male.

CESARINA — Andiamo, mamma! Tu sei una donna di un'altra generazione: questo è tutto. Tu non le conosci e non le capisci le ragazze moderne, tipo donna Olimpia...

OLIMPIA — In ogni caso tu sei più moderna di me, perchè hai due anni meno di me...

CESARINA — Ma io sono leale, sono una persona per bene.

LIVIA (severa) — Io spero che persone per bene siate tutt'e due... E' la prima volta che in casa mia io sento pronunziare accuse così gravi... (Guarda Olimpia) Non vorrei dovermi pentire della libertà che vi concedo... (Una pausa. Poi, con altro tono) D'altra parte, vi prego di considerare che di matrimoni scombinati all'ultimo momento io sono stanca...

OLIMPIA (sempre fredda e ostile) — Questo non ci riguarda, mamma.

LIVIA (amarissima) — Già! Perchè i miei dolori riguardano solo me...

OLIMPIA — Riguardano anche noi; ma quando siamo noi a darteli...

LIVIA (con doloroso sdegno) — Ah, ma perbacco!...

CESARINA (avvicinandosi a Livia, affettuosa) — Lasciala stare, mamma. Non vedi che è una vipera?

OLIMPIA (a Cesarina, ironica) — Ah, ah; tu sei un angelo, invece... Un angelo tu, e un angelo Simonella... (Sguardo severo di Livia. Olimpia, rivolgendosi a Livia, continua) Sì, perchè è stata Simonella, la tua figlia Simonella, a far succedere quello che succede... Siccome

i matrimoni scombinati riguardano tutti lei, adesso lei non vede affatto bene che noi due ci sposiamo e cerca di mettere zizzanie fra noi...

LIVIA (*staccandosi da Cesarina, a Olimpia*) — Ma allora è vero che sei una vipera! (*Poi a Cesarina*) Che c'entra Simonella?

CESARINA — Che cosa vuoi che c'entri!

LIVIA — Avanti! Voglio sapere tutto!

OLIMPIA — E' stata la signorina Simonella...

LIVIA (*interrompendola*) — Per l'ultima volta ti dico che la signorina Simonella mi è figlia non meno di te!

OLIMPIA — Oh, direi, anzi, più di me, perchè tu la prediligi...

LIVIA (*con dolore e amarezza*) — Iddio ti perdoni l'ostilità che hai per lei e il dolore che mi dà! Bisognerebbe che io non fossi tua madre e non ti volessi il bene che ti voglio, per augurarti lo stesso mio destino. Ma ricordati, figlia, che l'aver perduto il padre da bambina, come l'ha perduto Simonella... (*Entra improvvisamente Simonella*).

SIMONELLA — Si parla di me? (*Un silenzio. Simonella continua*) Debbo ritirarmi? (*Un altro silenzio. Simonella continua*) Del resto, vi dò la buona notizia che quanto prima mi ritirerò definitivamente. Stamattina, sia pure con un po' di ritardo, ho sostenuto l'esame di laurea...

LIVIA (*ansiosa*) — Ah, già! Com'è andato?

SIMONELLA (*amara*) — Mamma, te n'eri dimenticata anche tu!

LIVIA — Ma no, figlia! Figurati! Ti ho aspettata con tanta ansia! E' che in questo momento... mi ero un po' distratta e... Com'è andato?

SIMONELLA — Benissimo. Trenta con lode.

LIVIA (*abbracciandola*) — Oh, figlia mia!

CESARINA (*avvicinandosi*) — Rallegramenti, Simonella!

SIMONELLA (*staccandosi, amara*) — Grazie, grazie! (*Guarda Olimpia*) Grazie anche a te!

OLIMPIA (*ironica*) — Sono io che ti debbo dei ringraziamenti per il piacere che m'hai fatto...

SIMONELLA — Cioè?

LIVIA — Via, finiamola con queste sciocchezze!

SIMONELLA — Un momento, mamma. Lasciami sentire...

LIVIA — Ma che sentire e sentire! Adesso bisogna festeggiare la laurea, e basta! (*In fretta a Olimpia*) Tu invita Andrea; (*a Cesarina*) tu invita Massimo... Anzi aspettate: li invito io, tutt'e due... (*Va al telefono, incomincia a formare un numero. Entra Gina dalla destra*).

GINA — Il signor dottore e il signor ingegnere sono nel salotto verde. (*Esce*).

LIVIA — Bene, bene! (*Depone il microfono, va verso il fondo, chiama ad alta voce guardando a destra*) Massimo! Andrea! Siamo tutte qui. Venite. (*Dà uno sguardo alle tre figlie, che sono rimaste tutt'e tre immobili appena sguardandosi; e dice loro sottovoce ma con tono autoritario*) Come se non fosse accaduto nulla! Capito? (*Si volge nuovamente verso l'interno di destra e con altro tono invita Andrea e Massimo a entrare*) Avanti, avanti! (*Stende le due mani. Andrea e Massimo, entrati nel salotto, baciano contemporaneamente le mani di Livia; poi entrano nello studio. Andrea va subito verso Olimpia e la bacia in fronte; Massimo, a sua volta, va verso Cesarina e la bacia in fronte. Poi tutt'e due s'inchinano scherzosamente a Simonella*).

ANDREA e MASSIMO (*contemporaneamente*) — Signorina dottoressa!

LIVIA — Ah! Ma voi lo sapete già! Io volevo farvi una sorpresa...

MASSIMO — Il privilegio di saperlo per il primo è toccato a me. Vero, Simonella? (*Sguardo di Olimpia a Simonella*).

SIMONELLA (*alla madre*) — L'ho incontrato che uscivo dall'Università.

MASSIMO — Io, poi, ho incontrato Andrea; ed ecco svelato il mistero...

ANDREA — Il quale mistero, speriamo sia gaudioso...

LIVIA — Io vi stavo telefonando proprio per invitarvi a colazione...

ANDREA — Era il meno che poteste fare, signora... suocera.

MASSIMO — Ma come mai quest'adunata nello studio del suocero?

LIVIA — Ma... non so nemmeno io... Ci siamo trovate tutte qua... così... (*Un silenzio*).

MASSIMO (*guardando Cesarina, scherzoso*) — Temo che questo silenzio sia come quello che precede i terremoti... (*Cesarina gli volta le spalle e esce rapidamente per il fondo. Massimo continua*) Ma che ha?

LIVIA (*sorridendo a stento*) — Che cosa vuoi che abbia... Un po' di nervi: i soliti nervi di Cesarina... Forse l'attesa delle nozze... (*Ride*).

ANDREA (*a Olimpia*) — Spero che l'attesa delle nozze... non faccia lo stesso effetto anche a te...

OLIMPIA (*cinica*) — Oh! A me... mi lascia indifferente...

ANDREA (*toccato, ironico*) — Grazie!

LIVIA (*intervenendo, ad Andrea*) — Non starla a sentire! Non fa che parlare di te, tutto il santo giorno. Ci ha perfino stancati!

ANDREA (*amaro*) — Preferirei che stancasse me. Ma si vede che di fronte a me, ha il pudore dei suoi sentimenti... E' come certe malate che hanno il pudore delle loro malattie...

MASSIMO (*ad Andrea, scherzando*) — Olà, medico!, non ci verrai a raccontare che l'amore sia una malattia.

ANDREA — E perchè no? Uno stato normale non è. L'uomo, allo stato normale, non ama; e, per lo meno, l'uomo innamorato non è in uno stato normale. E' come se avesse la febbre. (*Si ferma, guardando intorno; poi*) Ma vedo che uno stato normale non è nemmeno quello di tutti noi, oggi...

SIMONELLA (*che ha seguito la conversazione senza muoversi*) — Il mio sì.

MASSIMO (*scherzoso*) — Be', non sarai stata dottoressa da quando sei nata! E' la prima volta, mi pare.

ANDREA (*a Massimo*) — Tu fai di tutto per tenere su la conversazione; ma non ci riesci. O noi siamo arrivati in un momento inopportuno, o qualche cosa c'è, che non va.

MASSIMO — Ci sono evidentemente i nervi di Cesarina. Ora vado io a calmarli, e così... Con permesso. (*Esce per il fondo*).

ANDREA (*a Olimpia*) — Posso fare anch'io qualche cosa per calmare i tuoi?

OLIMPIA (*con un sorriso stentato*) — Puoi soltanto chiedermi scusa delle sciocchezze che hai dette.

ANDREA — Se non è che questo... (*La prende sotto-*

braccio e conducendola via per il fondo) Dopo tutto, fra me e te, se non ci sono grandi giornate di sole, non ci sono nemmeno giornate propriamente temporalesche... Viviamo in un clima grigio; e non ti nascondo che non mi dispiace... (*Parlando sono già usciti*).

LIVIA (*a Simonella*) — Ma che cos'è questa storia del cinematografo?

SIMONELLA — Quale? Non so.

LIVIA — Non sei stata tu a dire a Cesarina che ieri sera Massimo era in un cinematografo solo con Olimpia?

SIMONELLA — Io? (*La guarda*) Ah, hanno detto che io...?

LIVIA (*per evitare complicazioni*) — Non so. Mi pare. Posso avere sbagliato.

SIMONELLA — Senti, mamma. Io poco fa ho detto una cosa che tu hai lasciato cadere come non importante. Te la ripeto adesso che siamo sole, perchè tu capisca che si tratta di una cosa seria. Ho intenzione di abbandonare questa casa.

LIVIA — Non mettermi alla disperazione anche tu, Simonella!

SIMONELLA — In ogni caso intendo levarti dalla disperazione; levarne te e me. Non t'ho parlato di questo mai prima di oggi, perchè non sono una sventata e so che a una donna sola, soprattutto a una donna come me, non è facile vivere... di avventure. Ma oggi io ho la possibilità di vivere indipendente, perchè mi sono laureata; e credo giunto il tempo di troncare questa mia condizione di tollerata e d'intrusa. (*A un gesto di Livia*) Non fare gesti, mamma; non dirmi niente. Io non t'accuso di esserti maritata nuovamente...

LIVIA (*reprimendo la commozione*) — L'ho fatto per te, figlia...

SIMONELLA — E io ti credo; anzi te ne ringrazio. Ma anche se tu l'avessi fatto per te, perchè eri giovane, perchè eri innamorata...

LIVIA (*negando*) — Oh!

SIMONELLA (*sottintendendo: «ti credo»*) — ...anche se l'avessi fatto per questo, io non avrei nè da meravigliarmene nè da accusartene. Ammetterai che a ventisette anni io capisca perfettamente queste cose. Solo, tu vedi, che qua dentro io non sono stata amata da nessuno, eccetto che da te.

LIVIA (*imbarazzata*) — Da nessuno, poi...

SIMONELLA — Da nessuno, da nessuno. E perfino tu stessa, quando hai avuto altre due figlie, hai dovuto dividere il tuo amore fra me e loro...

LIVIA — Che cosa dovevo fare?

SIMONELLA (*assentendo e continuando*) — Com'è naturale. Ora io di tutto questo non faccio un dramma, che sarebbe sciocco e contrario al mio temperamento. Io chiedo a te la mia libertà...

LIVIA — Proprio adesso che Cesarina e Olimpia stanno per maritarsi e quindi per lasciarti libero il campo in questa casa?

SIMONELLA — Soprattutto adesso, mamma. Quello che tu chiami un campo libero sarebbe per me un campo... minato... Tuo marito, che sta facendo di tutto per sbarazzarsi delle sue figlie, fino a combinare due matrimoni che più male assortiti di questi non potrebbero essere, figurati come sopporterebbe di averne fra i piedi una terza, che poi non è neanche sua...

LIVIA — Tu hai sempre vissuto con me, non con lui; tanto più che lui (*con rammarico e deplorazione*) preso

dai suoi affari, dalla sua mania di centuplicare le sue ricchezze...

SIMONELLA — ...ti ha trascurata, trascurando con te la sua famiglia: lo so, lo so. Ma appunto per questo, mamma, bisogna che il terreno ridiventi sgombro. Anche nell'interesse tuo. I primi due anni, quando io ero in collegio e voi due non avevate ancora figlie, sono stati i migliori per te...

LIVIA — Forse perchè eravamo giovani tutt'e due...

SIMONELLA — Ebbene, potrà incominciare, ora, la vostra seconda giovinezza. Dopo tutto, non siete vecchi nè l'uno nè l'altra. La vita... comincia a quarant'anni. (*Sorride*).

LIVIA (*la guarda*) — No, no. Tu mi nascondi qualche cosa, Simonella.

SIMONELLA — Niente, mamma.

LIVIA — Se non qualche fatto, tu mi nascondi qualcuno dei tuoi sentimenti.

SIMONELLA — Nessun sentimento. Nessun rammarico, nessun rancore, nessuna speranza. Niente, te lo assicuro. E per dimostrartelo, parteciperò alla festa di stamattina (*sorride*), anche perchè è fatta in mio onore, con la massima allegria e cordialità. Vedi, incomincio con l'andare a cambiarmi, a farmi bella... Va bene così? (*Ha detto le ultime parole quasi ridendo; esce rapida per il fondo*).

LIVIA (*scrollando il capo; fra sè*) — Non va bene. (*Rimane sola, fra rammaricata e assorta, qualche secondo: fino a quando dalla destra, come un bolide, entra Matteo Iroldi; il quale, senza neanche salutarla, va al suo tavolo, prende il ricevitore del telefono, forma un numero*).

MATTEO (*al telefono*) — Pronto?... (*Poi fra sè, toccandosi le tasche*) Ma dove avrò messo il mio portafogli? (*E poi al telefono*) Sono Iroldi... Compra subito tutte quelle azioni... Sì, subito, non perdere tempo... (*Riattacca il microfono, forma un altro numero*) ...Parla Iroldi... Quella convocazione, per il 28... Io arriverò il 28 mattina; fatti trovare alla stazione... (*Riattacca il microfono; forma un altro numero*) Pronto?... Bisogna disdire quell'appuntamento del 27 e rimandarlo al 29... Una scusa qualunque; pensaci tu... (*Riattacca il microfono, suona un campanello*) Dove avrò messo il mio portafogli? (*Poi, vedendo la moglie*) Ah, sei qua?

LIVIA — Sì ho da dirti qualche cosa. (*E' entrato, intanto, dalla sinistra, Ennio Villa*).

ENNIO — Prego.

MATTEO (*a Ennio guardando nei cassetti della scrivania, in cerca del portafogli*) — Sono pronti quei documenti?

ENNIO — Sì. (*Esce*).

MATTEO (*fra sè, sempre cercando*) — Ma dove avrò messo il mio portafogli?

LIVIA — Ho da dirti prima di tutto che Simonella s'è laureata... (*Rientra Ennio con alcuni fogli di carta bollata in una cartella e li pone sul tavolo di Matteo, porgendogli anche una penna stilografica*).

MATTEO (*distratto, a Livia*) — Ah bene! E in che cosa? (*Firma intanto la carta bollata, dicendo come fra sè*) E' curioso che non ritrovo il mio portafogli. (*Poi a Ennio*) La posta.

ENNIO — Quella in partenza?

MATTEO — Sì. (*Ennio esce nuovamente*).

LIVIA — S'è laureata in lettere. In che cosa vuoi che si laureasse?

MATTEO (*distratto, formando un altro numero al telefono*) — Ah, in lettere! (*Poi al telefono*) Pronto?... Iroldi... Puoi aprire quel conto corrente al nome di Ennio Villa... (*Dà le iniziali*) Sì: Empoli, Napoli, Napoli, Imola, Otranto... Villa, come Villa Borghese... Sì, è il mio segretario. E mandami a casa un libretto d'as-segni... (*Cerca ancora il portafogli*).

ENNIO (*che è rientrato con un'altra cartella*) — Ecco la posta. Mancano le due lettere per Milano...

MATTEO (*firmando la posta, aiutato da Ennio*) — Quelle dell'Immobiliare?

ENNIO — Sì, quelle due che avete ordinato di spedire domani...

MATTEO — Ho capito. Va bene. (*Ha finito di firmare; dice a Ennio*) Ho fatto aprire al vostro nome quel conto corrente. Mandatemi la signorina. (*Ennio esce*).

LIVIA — Scusa, sai; ma bisogna che ti parli adesso perchè...

MATTEO — Non hai visto per caso il mio portafogli?

LIVIA — No. Ma ti stavo dicendo che ho da parlarti adesso perchè...

MATTEO — Sbrigati, debbo partire.

LIVIA — Partire? E dove vai? (*E' entrata Silvia*).

MATTEO (*a Silvia*) — Signorina, per domani sera bisogna che siano pronte le copie della sentenza Marulla. Manderà a ritirarle l'avvocato. Una delle copie tenetela per me.

SILVIA — Sissignore. (*Esce*).

LIVIA — Fai almeno colazione a casa?

MATTEO (*guardando l'orologio*) — Sì. (*Si alza*) Allora possiamo parlare a tavola...

LIVIA (*energica*) — A tavola non è possibile. Ecco perchè t'ho aspettato qui.

MATTEO (*colpito dal tono di lei*) — Ch'è successo?

LIVIA (*c. s.*) — Bisogna che tu mi presti attenzione per pochi minuti! E' possibile che con te non si possa parlare mai di niente, se non fra una telefonata e l'altra, una partenza e l'altra, o a tavola davanti a tutti?

MATTEO (*mite, conciliante*) — Ma dimmi, cara, dimmi. Eccomi, sono qui. Dimmi.

LIVIA — Simonella vuole andare via.

MATTEO — E dove?

LIVIA — Vuole andare via da questa casa, vuole abbandonare questa casa!

MATTEO — Perchè? Ne ha trovata una migliore?

LIVIA (*sbalordita ed esasperata*) — E' incredibile come alcuni cervelli, al di fuori degli affari, possano essere così ottusi come il tuo! Ma come? Non ti sei accorto di niente, non hai notato niente? Non ti ricordi, almeno, che anche l'ultimo matrimonio di Simonella è andato a monte, e che ora Simonella, pur essendo la maggiore delle figlie, si vede scavalcata dalle altre due, forse con la prospettiva di non maritarsi più?

MATTEO (*candido*) — Ma che colpa ne ho io?

LIVIA — La tua colpa consiste in questo: che tu per Simonella non hai fatto quello che hai fatto per le tue figlie. Ai fidanzati delle tue figlie tu hai offerto posti, stipendi, possibilità di carriera; mentre al fidanzato di Simonella, per lo meno all'ultimo, non hai mai neanche rivolto la parola...

MATTEO — Se non si tratta che di questo... Dimmi che cosa debbo fare per quest'altro fidanzato...

LIVIA — Già! Lo dici ora ch'è mille miglia lontano da qui. Ma quando io te ne parlavo...

MATTEO — Non mi ricordo, cara.

LIVIA — Non te ne ricordi, perchè non mi dai mai retta, ecco! E retta non me ne dai soprattutto quando si tratta di Simonella, perchè Simonella non è tua figlia e tu te ne infischii...

MATTEO — Ma andiamo, via! non è vero affatto. Io a Simonella ho assegnato una dote quasi eguale a quella delle mie figlie; e se lei non s'è sposata... (*Scrolla le spalle*).

LIVIA — Che cosa vuoi dire?

MATTEO — Non piacerà agli uomini, non avrà incontrato l'uomo fatto per lei... Che ne so io?

LIVIA — Tu sai benissimo che tutto questo non sarebbe accaduto, se tu Simonella l'avessi adottata, se le avessi dato il tuo cognome...

MATTEO — Senti, Livia, non facciamo un discorso che abbiamo evitato così bene tanti anni... Tu sai che per Simonella io ho fatto tutto quello che ho potuto, che sono disposto a fare ancora tutto quello che posso...

LIVIA — E' lei che non chiede più niente; che vuole andarsene.

MATTEO — E allora?

LIVIA — Tu devi impedirglielo, perchè tu sei il padrone di casa.

MATTEO (*rassegnato; ma alla maniera di chi non sappia come fare*) — E va bene. Glielo impedirò.

LIVIA (*continuando*) — Bisogna che lei esca da questa casa solo quando sarà maritata come le altre...

MATTEO (*c. s.*) — Le cercherò un marito...

LIVIA — E puoi dirlo anche senza ironia; perchè, volendo...

MATTEO (*c. s.*) — Metterò un annuncio sul giornale...

LIVIA — Tu non hai bisogno di ricorrere ai giornali...

MATTEO (*c. s.*) — Interrogherò, uno per uno, tutti i miei amici scapoli...

LIVIA — E non credere che con la sua dignità e la sua fierezza lei possa mai venire a mendicare da te la giusta riparazione! Tu non hai il diritto nè di umiliare il suo orgoglio, nè di disinteressarti della sua vita... Perchè io, quando t'ho sposato, ho fatto con te patti chiari, e tu hai accettato i miei patti...

MATTEO (*seccato*) — Sta bene, sta bene. (*Ritorna al suo tavolo, siede cerca ancora il portafogli*) Vuoi, intanto, farmi il piacere di dare gli ordini per la mia partenza?

LIVIA (*raddolcita, quasi piangendo*) — Scusa, sai; ma tu forse non ti rendi conto dei miei sentimenti di madre... Siccome stamattina, per festeggiare la sua laurea, abbiamo a colazione anche Massimo e Andrea, sarebbe bene che tu, entrando in discorso...

MATTEO — Ho capito, ho capito.

LIVIA — Tu sei buono, ma non sempre riesci a mostrare la tua bontà...

MATTEO — La mostrerò. (*Cerca sempre il portafogli e suona un campanello*).

LIVIA (*sorridendo fra le lacrime*) — E sappi fare, sii bravo, come sei bravo sempre nei tuoi affari... Ci conto. Grazie. (*Esce piangendo*).

GINA (*dalla sinistra, portando un biglietto da visita in un vassoio*) — Avete suonato, signor commendatore?

MATTEO — Non ritrovo il mio portafogli. Eppure ho lo stesso vestito di ieri sera...

GINA — Ma... quando io ho rifatto la camera... (*Vuol dire: «Non ho trovato niente»*).

MATTEO — E' curioso che stamattina, uscendo, mi pareva di averlo...

GINA — Volete che cerchi io, signor commendatore?

MATTEO — L'avrò lasciato in banca... (*Forma un numero al telefono: e formandolo domanda a Gina*) Chi c'è?

GINA (*ponendo il vassoio sulla scrivania, davanti a lui*) — Questo signore.

MATTEO (*leggendo il biglietto, gradevolmente sorpreso*) — Oh! (*E poi a Gina*) Fallo entrare. (*Gina esce per la sinistra. Intanto Matteo ha formato il numero e parla al telefono*) Pronto?... Sono Iroldi; datemi il direttore... Pronto... Scusa, sai... (*Entra dalla sinistra Gianfranco Scala, bell'uomo, di una quarantina d'anni, molto pallido, vestito senza ricercatezza, ma con proprietà, capelli rossi, colletto aperto senza cravatta, temperamento nervoso, umore variabile. Egli si ferma in attesa che Matteo abbia finito di telefonare. E infatti Matteo continua al telefono*) Ho l'impressione di aver dimenticato sul tuo tavolo il mio portafogli... Ah no? Allora, scusa, sai: l'avrò lasciato...

GIANFRANCO (*cava di tasca un portafogli e agitandolo lo mostra da lontano a Matteo*) — Eccolo!

MATTEO (*guardando il portafogli nelle mani di Gianfranco; con meraviglia*) E come? (*Poi, al telefono*) No, non parlavo con te. L'ho trovato, sai, scusa. (*Riappende il microfono, si alza*) E dove l'hai trovato, Gianfranco?

GIANFRANCO (*senza muoversi*) — Capisco che il tuo portafogli è più importante di me; ma potresti anche salutarmi...

MATTEO (*andandogli incontro*) — Ma figurati! Non mi pare neanche vero di rivederti! (*Gli dà la mano*) Come stai?

GIANFRANCO — Bene! Si dice «bene», no?

MATTEO (*senza capire, affettuosissimo, espansivo*) — Caro il mio Gianfranco! Non puoi immaginare il piacere che provo nel rivederti dopo tanti anni. Sempre giovane, tu!

GIANFRANCO — Ho qualche anno meno di te, mi pare.

MATTEO — Oh, per questo, molti. Ma sai, il vivere con te mi dava l'illusione di avere l'età tua... E se tu non fossi sparito... Vieni, siediti.

GIANFRANCO (*seguendolo*) — Grazie. (*Siede*) Eccoti il tuo portafogli.

MATTEO (*prende il portafogli e sedendo*) — Ma già! Dove l'hai trovato?

GIANFRANCO (*dopo un attimo di riflessione*) — L'ho trovato.

MATTEO — Figurati che io, ricordandomi di averlo in tasca quando sono uscito di casa stamattina...

GIANFRANCO — Bada che stamattina in tasca non l'avevi...

MATTEO (*come cercando di ricordare*) — Possibile?

GIANFRANCO — Certo.

MATTEO (*ridendo, incredulo*) — E quando l'avrei perduto?

GIANFRANCO — Stanotte.

MATTEO (*c. s.*) — Stanotte? E dove?

GIANFRANCO (*lo guarda*) — Tu eri ammogliato, mi pare.

MATTEO — Lo sono tuttora.

GIANFRANCO (*guardandolo*) — Capisco. Non ami tua moglie?

MATTEO (*cominciando a capire*) — Perchè?

GIANFRANCO — L'ami o non l'ami?

MATTEO (*con pudore*) — Le voglio bene.

GIANFRANCO — Ah, già! L'amore e il bene sono due cose diverse. (*Una pausa*) Be', insomma, ieri sera sono tornato a Roma dopo molti anni... (*S'interrompe; guarda nel vuoto*) Non so se conosci l'impressione che si prova ritornando dopo molti anni nella propria città. Ci si sente estranei, dimenticati. Ci pare addirittura un'offesa che la vita sia continuata senza di noi... (*Si ferma ancora; poi con altro tono*) Ma forse cominciavo da molto lontano. Meglio abbreviare. Dunque... (*Si ferma ancora*).

MATTEO — Come ti trovo cambiato, Gianfranco! D'aspetto no; ma d'umore sì.

GIANFRANCO (*con una smorfia che vorrebbe essere un sorriso, guardando nel vuoto*) Già! (*Improvvisamente si alza*) Me ne vado. Ti saluto.

MATTEO — Te ne vai? Ma se sei appena entrato! Mi auguro che tu voglia fare colazione con me...

GIANFRANCO (*perplesso*) — Non ti farei buona compagnia, forse... (*Poi con improvvisa decisione*) Comunque, accetto. Grazie. (*Siede nuovamente*).

MATTEO (*dopo un breve silenzio*) — Mi stavi dicendo?...

GIANFRANCO (*senza rispondere*) — Del denaro che era nel tuo portafogli manca qualche cosa, sai. L'ho preso io. Una sciocchezza.

MATTEO (*meravigliato*) — Ma figurati! Se te ne serve dell'altro... (*Porge il portafogli*).

GIANFRANCO — No. (*Una pausa*) Tu hai capito dove l'ho trovato...

MATTEO (*alzando le spalle*) — Veramente... non so.

GIANFRANCO — In casa di Marcella Zente...

MATTEO (*confuso*) — Ah, capisco! C'ero andato per...

GIANFRANCO — In casa di Marcella Zente ci si va per una sola ragione. (*Una pausa*) Il tuo portafogli era ai piedi del letto. Non l'aveva visto nessuno prima di me. L'avevo preso di nascosto, con la tentazione di... Ma, anche se non si fosse trattato del portafogli tuo, l'avrei restituito lo stesso. Ho imparato a fare tante cose; ma ad appropriarmi della roba altrui, a rubare, no.

MATTEO (*con pudore*) — Tu forse ti meraviglierai che stanotte io mi trovassi in quella casa...

GIANFRANCO — La vita m'ha abituato a non meravigliarmi di niente. E' così illogico tutto quello che succede... (*Sogghigna*) Solo, scusa, sai, mi veniva da ridere al pensiero che tu... (*Lo guarda*) Devi essere buffo, quando...

MATTEO (*comicamente imbarazzato, guardandosi intorno*) — Chi lo sa! Forse siamo tutti buffi, quando...

GIANFRANCO — Anche questo è vero. (*Una pausa*).

MATTEO — E che fai? Che cosa conti di fare?

GIANFRANCO — Mah! Ti posso dire soltanto quello che ho fatto. Ho speso tutto il mio patrimonio in viaggi; ho fatto diciannove mestieri senza potermi abituare a uno solo; ho imparato che l'uomo nasce egoista, rapace, crudele, e tale si mantiene in tutta la sua vita; ho dormito nei grandi alberghi e sotto la luna; ho conosciuto lo splendore della ricchezza e le umiliazioni della povertà; non ho ucciso e non ho rubato... forse per non avere delle seccature... ed eccomi qua... senza un soldo in tasca.

MATTEO — Mi dispiace...

GIANFRANCO — Non credo che ti dispiaccia. Queste sono cose che non dispiacciono a nessuno. (*Lo guarda*) Perché tu dovresti essere diverso dagli altri? Siamo tutti eguali, nel modo di sentire... Ma stanotte, quando ho trovato il tuo portafogli presso il letto di quella... donna, non solo mi sono messo a ridere, come t'ho detto e per la ragione che t'ho detto, ma ho anche pensato, forse sperato, che tu potessi aiutarmi. (*Amaro*) Come vedi, la mia onestà non era poi tanto... disinteressata... Siamo fatti tutti allo stesso modo. (*A un gesto di Matteo che vuole offrire aiuto*) Un momento. Lasciami finire. Io ho visto quello che il tuo portafogli contiene. Sai, la curiosità... Sono nato con la curiosità di conoscere tutto e tutti; e forse morirò con la curiosità di quello scrittore che spera di poter dire anche al momento del trapasso estremo: « Andiamo a vedere »... Ora nel tuo portafogli, oltre il denaro, c'è una lettera... un po' pericolosa per un uomo della tua importanza...

MATTEO (*prima sorpreso, poi a capo basso*) — Hai ragione. L'avevo ricevuta proprio ieri sera, prima di... Contavo di levarla stamattina; ma stamattina sono uscito in fretta...

GIANFRANCO — Capisco.

MATTEO — Tu ti renderai conto che un uomo... quando vive negli affari...

GIANFRANCO — Già. Gli affari, diceva il signore di Mondron, prima ancora del figlio di Dumas, gli affari sono il denaro degli altri. Forse ho fatto bene io a dilapidare il mio, prima che gli altri se ne impadronissero... Ma non vorrei, capisci, che la mia richiesta d'aiuto ti sembrasse un ricatto. Non sono nemmeno un ricattatore! (*A uno sguardo tra interrogativo e perplessito di Matteo, sogghigna*) Quante virtù possiedo! Anche se tu mi neghi il tuo aiuto, fa' conto che io non sappia nè di quella lettera nè delle tue... distrazioni notturne. Io conservo i segreti come una tomba.

MATTEO — Ti ringrazio. Ma dimmi piuttosto che cosa posso fare per te.

GIANFRANCO — Ah, non lo so. Dei diciannove mestieri che ho fatti, non uno certamente somiglia a quello che tu potrai offrirmi. (*Si alza*) Mi alzo, scusa, perchè non sono abituato a stare troppo tempo seduto. Figurati che ho fatto l'uomo-sandwich, l'ammaestrato di scimmie, il direttore della « morgue delle lettere »...

MATTEO — Cioè?

GIANFRANCO — C'è un paese dove si conservano per anni le lettere non recapitate. Pensa a migliaia e migliaia di lettere che attendono l'identificazione come i cadaveri della « morgue ». (*Sorride, triste*) Ce n'è qualcuna che poteva evitare un dramma e non l'ha evitato; qualcuna che poteva dare una gioia e non c'è riuscita... qualcuna, come quella del tuo portafogli, che... (*Poi, mentre Matteo intasca il portafogli, con altro tono*) Insomma, tutti mestieri sballati, un po' astratti, non borghesi, almeno per l'umore che ci può mettere chi li fa... Tutti mestieri diversi da quello che puoi offrirmi tu. Perchè tu sei un borghese... (*Lo guarda*) ...hai l'anima del borghese... (*Sogghigna*) Come vedi, io, a mia volta, ho già l'anima del servo, perchè sono pronto a disprezzare il mio padrone...

MATTEO (*alzandosi, deciso*) — In poche parole, vuoi che io ti metta a posto. Sono pronto a farlo nel migliore dei modi. O in una banca, dal momento che sei onesto, o in una delle società e degli istituti che dipendono da me, avrai la possibilità di rifare completamente la tua vita. Sei nato bene, e bisogna che tu continui a vivere bene. Il lavoro, del resto, nobilita l'uomo. (*Un attimo di riflessione*) E poichè io sono un uomo d'affari... senza che gli affari siano assolutamente il denaro degli altri... ti propongo subito un affare che per avventura è costituito dal danaro mio. Hai già detto che sei abituato a non meravigliarti di niente. Ebbene, io ho una figliastra, tu lo sai...

GIANFRANCO (*lo guarda*) — Vuoi darmela in moglie...

MATTEO — Perchè no? Se ti piace, se riesci a innamorarla...

GIANFRANCO (*ride amaro fra i denti*) — Io ho impiegato un tempo infinito a chiederti aiuto; e tu invece, là, là!, in due parole mi dai un posto importante, una moglie con dote... Non c'è che dire: sei un ottimo uomo d'affari! (*Una pausa*) Ma dal momento che sono curioso di tutto, perchè dovrei dirti di no? Proviamo.

MATTEO — Proviamo.

GIANFRANCO — Non ti garantisco nè le mie nozze, nè una mia lunga carriera bancaria o industriale, bada, perchè sono volubile, il matrimonio mi fa paura, la vita sedentaria non mi piace...

MATTEO — Abbiamo detto: proviamo...

GIANFRANCO — Vada per la prova. (*Una pausa*) E questa tua figliastra sarebbe quella che...?

MATTEO (*assecondando*) — Simonella.

GIANFRANCO — Simonella Rua, mi pare.

MATTEO — Rua era il cognome del padre.

GIANFRANCO — Molto giovane?

MATTEO — Ventisette anni. S'è anche laureata... in lettere, se non sbaglio.

GIANFRANCO (*lo guarda*) — Ah, ecco! Non ne sei sicuro. Non t'interessi molto di lei...

MATTEO — Non è che non m'interessi di lei. Io ho poco tempo, per interessarmi della mia famiglia. Ho due figlie, come sai, che adesso si sposano con due giovani ai quali io stesso ho creato una grande posizione. E la stessa Simonella si sarebbe sposata anche lei, se... (*Lo guarda*) Niente di male, bada. E' onestissima. Ma... che t'ho da dire?... Forse non ha trovato il suo tipo. Certo, è stata fidanzata tre volte, pochi giorni alla volta, e... niente!

GIANFRANCO — Ho capito. Cioè, non ho capito; ma è lo stesso. (*Una pausa*) Non ti nascondo che ho un po' d'appetito, Matteo.

MATTEO (*sorridendo*) — Ah, sì? E adesso andiamo a colazione. Sono invitati anche i fidanzati delle mie figlie... (*Passano, nel salotto, da sinistra a destra, ridendo e scherzando, Cesarina, Olimpia, Andrea e Massimo. Matteo, indicandoli, continua*) Eccoli qua. (*Li chiama con un cenno della mano*) Venite. Ho un ospite da presentarvi. (*I quattro si affacciano sulla soglia del salotto, in attesa. Matteo presenta*) Le mie figlie che tu hai viste bambine: Cesarina e Olimpia. I miei futuri generi: ingegner Massimo Barignano e dottor Andrea Tolomei. (*Poi, ai quattro*) E questo è Gianfranco Scala, mio vecchio e caro amico: amico fraterno. (*Inchini da ambo le parti. I*

quattro entrano nello studio. Matteo, rivolto a Cesarina, continua) E la mamma?

CESARINA — Era qui. (Chiamando nell'interno del salotto, verso destra) Mamma! (Entra Livia, accompagnando Simonella, che ha un altro vestito).

LIVIA (mostrando Simonella) — Ecco la festeggiata. (Vede Gianfranco, lo guarda) Oh! Gianfranco?

GIANFRANCO — Sì, signora. (Le si avvicina) Come state?

LIVIA (gli dà la mano) — Grazie! (E poi) Dopo tanti anni! Vedo che state bene. (Poi, presentando) Vi ricorderete di mia figlia Simonella? (Inchino di Gianfranco, al quale Simonella risponde con cenno del capo. Poi Livia, rivolta a Gianfranco, continua) E come mai, finalmente, da queste parti?

GIANFRANCO — Forse sono di passaggio, e forse mi fermo: non so ancora.

MATTEO — E' venuto per lavorare con me.

LIVIA (incredula) — Lavorare? Gianfranco? E' impossibile!

GIANFRANCO (stringendosi nelle spalle) — Non sono arrivato a tal grado d'imbecillità da considerare il lavoro piuttosto onorevole che necessario; nè credo ai bricconi che parlano della santità del lavoro quando si tratta del lavoro altrui. Ma l'uomo, purtroppo, è uno dei pochi animali che siano condannati, qualche volta, a lavorare; e quindi...

MATTEO (ridendo falso) — Sempre con le sue idee, il nostro Gianfranco...

GIANFRANCO — Sempre con le stesse, no. Ma non posso cambiare le idee più di quanto non cambi i vestiti; cioè quando posso andare dal sarto. E ogni tanto bisogna che mi contenti di un'idea smessa così come mi contento di un vecchio vestito. (Tutti ridono falso, meno Simonella che non ride affatto. Gianfranco, dopo avere osservato, si rivolge a Simonella) Voi, signorina Simonella, non ridete?

SIMONELLA — Perchè dovrei ridere? Avete detto una cosa seria.

OLIMPIA (rapida) — Ma di che cosa si riderebbe, se non si ridesse delle cose serie?

GIANFRANCO (guarda Olimpia, notando l'ostilità che ella ha messo nelle sue parole rivolte a Simonella) — Anche questo è giusto. (Una pausa piena d'imbarazzo).

ANDREA — Be'! Eravamo diretti alla sala da pranzo, mi pare...

GIANFRANCO — Lo spero.

MASSIMO — Avete appetito, signor Scala!

GIANFRANCO (a Massimo) — E voi no?

MATTEO — Appetito o non appetito, bisogna affrettarsi perchè io debbo partire.

GIANFRANCO — Ah, parti?

MATTEO — Sì, ma per tornare domani. (A Livia) M'hai fatto preparare tutto?

LIVIA — Tutto.

MATTEO — Allora andiamo. (Poi, guardando Simonella) Prima la festeggiata? O prima noi?

LIVIA (contenta che Matteo abbia rivolto la parola a Simonella) — Naturalmente, prima la festeggiata! E tu (a Matteo) che sei il padrone di casa, l'accompagni.

MATTEO (scherzoso) — Molto onorato. (Dà il braccio

a Simonella, che si avvia con lui verso la sinistra del salotto).

LIVIA (continuando) — Poi le due coppie di fidanzati... (Con fare scherzoso, Massimo dà il braccio a Cesarina, Andrea a Olimpia, e le due coppie, in fila, si avviano, mentre Gianfranco le segue attentamente con lo sguardo. Infine Livia si rivolge a Gianfranco) E per ultimi noi due, Gianfranco. Vi dispiace?

GIANFRANCO (distratto) — Come?

LIVIA — Vi pregavo di darmi il braccio.

GIANFRANCO — Ah, sì! Scusate. (Le si avvicina) M'ero distratto a seguire con lo sguardo quelle due coppie felici. (Le dà il braccio).

LIVIA — E voi non pensate al matrimonio?

GIANFRANCO — Sì, ci penso. Ci penso continuamente. Difatti... non mi sono ancora sposato (Escono).

FINE DEL PRIMO ATTO

ATTO 2°

Gli stessi due ambienti del primo atto, ma veduti dalla parte opposta: il salotto è di qua, lo studio è di là. Nel salotto, divani, poltrone, quadri, ecc. Una porta a sinistra che conduce all'anticamera; una porta a destra che dà nel resto dell'appartamento; il solito arco tra il salotto e lo studio.

Fra il primo e il secondo atto sono passati quindici giorni.

(Quando si alza la tela, sono le nove di sera. Nello studio, al di là dell'arco, seduti alla scrivania, che si vede lontana, sono Matteo e Ennio, intenti alle loro pratiche d'ufficio. Nel salotto, in un angolo di sinistra, seduti a un gruppo di poltrone, sono Massimo e Olimpia, ciascuno dei quali legge una rivista).

GIANFRANCO (entrando dalla porta di sinistra, ch'è aperta, s'avvia verso lo studio: ma, vedendo Matteo e Ennio occupati, si ferma sulla soglia e dice a Matteo) — Oh! Scusa.

MATTEO (dallo studio) — Vieni, vieni pure.

GIANFRANCO — Grazie. Non ho fretta. Credevo tu fossi solo. Continuerò ad aggirarmi nelle tue stanze come Teseo nel labirinto. Ma, perbacco, tu non la smetti mai di lavorare. Non vorrei essere il tuo segretario...

ENNIO (anch'egli dallo studio, abbozzando un sorriso) — Oh, per me... (Matteo e Ennio continuano a lavorare. Gianfranco dà appena uno sguardo a Massimo e a Olimpia che continuano a leggere; poi accende una sigaretta e ritorna sui suoi passi, uscendo per la sinistra).

MASSIMO (sottovoce, nervoso, senza alzare gli occhi dalla rivista) — Insomma, imprudenze di quel genere, non bisogna commetterne mai più.

OLIMPIA (fingendo anche lei di leggere, a bassa voce) — Se ti sei stancato, dimmelo.

MASSIMO — Ma che c'entra la stanchezza!

OLIMPIA — E' certo che prima non mi parlavi così.

MASSIMO — Non me ne davi il tempo. Ci siamo visti sempre in fretta e di nascosto come due ladri...

OLIMPIA — Provi qualche rimorso?

MASSIMO — Io non so che provo. So che malgrado i miei sentimenti verso di te debbo invitarti a essere più cauta. Avrai capito che in questi giorni, poi...

OLIMPIA — Tu credi che Gianfranco ci spi?

MASSIMO — Non ho capito se ci spia. Ma è certo che per caso o per volontà sua è continuamente dove siamo noi.

OLIMPIA — E Simonella?

MASSIMO — Ma Simonella pensa ai fatti suoi. E' una fissazione tua questa di una Simonella attenta ai fatti nostri!

OLIMPIA — A me pare che si sia accorta di tutto.

MASSIMO — Se se n'è accorta è colpa tua. Troppe imprudenze commetti tu!

OLIMPIA — Lascia stare le imprudenze, chè non me ne importa niente.

MASSIMO — A me sì.

OLIMPIA (con disprezzo) — Non so che uomo sei...

MASSIMO — Sono un uomo che non vuole seccature, ecco! (Poi, attenuando) Se tutto questo portasse a un capovolgimento della situazione, lo capirei. Ma oramai non ci sono illusioni da farsi. Io sposerò Cesarina; tu sposerai Andrea...

OLIMPIA — Io non sposerò nessuno. O te, o nessuno.

MASSIMO — Ecco, brava! Così va tutto per aria e...

OLIMPIA (con disprezzo) — E... che cosa?

MASSIMO (seccato, si alza, va verso la porta di sinistra, dice ad alta voce parlando verso l'interno) — Ma, insomma, dov'è Cesarina? (Dalla sinistra rientra Gianfranco).

GIANFRANCO — Avete perduto la fidanzata? (Guarda Olimpia, che gli volta le spalle e fa finta di leggere. Dice, indicandola) Eccola là. (E poi, subito, mentendo) Cioè, no. Scusate. Mi pareva Cesarina. (Si avvicina a Olimpia, le dice) Come mai questa sera Andrea non s'è visto?

OLIMPIA — Mah! Avrà avuto da fare alla clinica. (Massimo, nel frattempo, è uscito dalla sinistra per andare in cerca di Cesarina).

GIANFRANCO — Io, se fossi una donna, non avrei il coraggio di sposare un medico.

OLIMPIA (come indifferente) — Perché?

GIANFRANCO — Mi sentirei, di fronte a un medico, troppo scoperta, come su un tavolo operatorio. (Una pausa) Capisco, che voi, fisicamente, siete perfetta e... Ma pensate: lui conosce i termini scientifici di tutte le parti del corpo, e il loro funzionamento, e la loro funzione... (Finge un brivido) C'è da rabbrivire...

OLIMPIA — Vi assicuro che io non rabbrivirò.

GIANFRANCO — Ah, lo credo! Tuttavia ammetterete che il mistero dell'amore, perchè l'amore è mistero, non sempre regge al lume della scienza. E' un po' come la fede. Non escludo che la scienza può condurre anche alla fede; ma il cammino è più lungo, più faticoso... (Siede di fronte a Olimpia, ride) Scherzo, sapete. Voi mi permettete di scherzare, è vero?

OLIMPIA (fredda) — Ve ne prego.

GIANFRANCO (dopo una breve silenzio) — Non ho capito perchè voi mi trattiate con tanta freddezza. O meglio, l'ho capito; e mi dispiace.

OLIMPIA (interessandosi) — Cioè?

GIANFRANCO — Ecco: adesso non siete più fredda. Se fossi maligno, direi che vi siete tradita.

OLIMPIA (riprendendosi) — Spero che continuiate a scherzare...

GIANFRANCO — Chi lo sa! (Una pausa) Io non avevo mai frequentato una casa ordinata come la vostra; anzi non avevo mai frequentato nessuna casa; e vi assicuro che ne provo impressioni... molto singolari. (Una pausa) La vita di famiglia! E' una vita bellissima, non c'è che dire, ma si regge sulle più strane contraddizioni; nasce, addirittura, su una contraddizione fondamentale, che è quella per cui gli sposi si preparano un focolare, un nido, e incominciano a disertarlo fin dal primo giorno, con il pretesto del viaggio di nozze... (Ride: poi, con altro tono) Tutto questo non v'interessa: ho capito. (Si alza) Vi debbo confessare che non so quello che possa interessare, nella conversazione, le ragazze da marito. Io ho fatto anche vita di società, ma una vita « sui generis », in alberghi grandi e piccoli, con donne sole o con donne decise a isolarsi. Può darsi che con voi io sia stonato e commetta perfino delle « gaffes ». (Una pausa) Voi siete la sola donna nella quale le mie parole abbiano il potere di generare il silenzio. « Fa silenzio intorno a te, se vuoi udire cantare l'anima tua ». (Sogghigna) Vi sono antipatico, dite la verità. (Dopo una breve attesa, alza le spalle, esce per il fondo, fa il giro dello studio, senza avvicinarsi a Matteo ed Ennio che continuano a lavorare).

OLIMPIA (che l'ha ascoltato attentamente pur dissimulando il suo interesse, butta rabbiosamente per terra la rivista che aveva in mano. Entra dalla destra, in questo momento, Andrea, che vede il gesto rabbioso di Olimpia e se ne meraviglia).

ANDREA — Che hai?

OLIMPIA — Ho che sono stanca d'aspettarti, che intendo restituirti la tua libertà e che questa è l'ultima volta che ti rivolgo la parola! (Gli volta le spalle ed esce rapidamente per la sinistra).

ANDREA (meravigliato, correndole dietro per placarla) — Ma senti; ma scusa... (Dinanzi alla porta si ferma; dice fra sè) Io non capisco che cosa abbia in questi giorni!

GIANFRANCO (dalla soglia del fondo) — Che cosa volete che abbia? E' innamorata. (A uno sguardo di Andrea) Di voi, naturalmente. Ci siamo messi a tavola con un quarto d'ora di ritardo per aspettarvi; lei si è alzata almeno dieci volte per telefonarvi alla clinica... dove voi non eravate...

ANDREA — Ma se non mi sono mosso dalla clinica! Non potevo muovermi...

GIANFRANCO — Appunto per questo, io penso che i medici non dovrebbero ammogliarsi. (A un gesto di Andrea, avvicinandosi e mettendogli una mano sulla spalla) Scherzo, caro Andrea. (Poi, riprendendo il tono di prima) Certo, se fossi d'umor tetro, per quel tanto d'esperienza che ho della vita, giudicherei il matrimonio inconciliabile con le professioni cosiddette liberali o libere. Nessuno è meno libero del libero professionista. Mentre la donna sogna il matrimonio come un prolungamento e perfezionamento della luna di miele, tu e io, io e tu, dall'alba al tramonto e dal tramonto all'alba, che

cosa può darle del suo tempo un libero professionista? Niente, o quasi. Sotto questo aspetto il marito più sopportabile è l'impiegato; e, meglio ancora, l'uomo che non ha niente da fare. L'uomo che non ha niente da fare è il compagno ideale per la donna innamorata... (*Una pausa*) Vero è che per non aver niente da fare, bisognerebbe aver denaro; e molto anche. Io, quando avevo molto denaro, ero ricercatissimo dalle donne, non tanto per il denaro che avevo, quanto per il tempo che potevo mettere a loro disposizione. Tutto sommato, l'amore è un lusso da disoccupati. (*Un'altra pausa*) Come vanno i preparativi delle nozze?

ANDREA (*amaro, alludendo all'incidente di poco fa*) — Come vedete...

GIANFRANCO — Meglio litigare da fidanzati che da sposi. Le liti servono a conoscere non soltanto i caratteri ma anche i segreti reciproci.

ANDREA (*confidenzialmente*) — Ditemi la verità, Gianfranco: anche voi credete che Olimpia abbia un segreto?

GIANFRANCO — Ah, non lo so affatto. (*E poi*) Che segreti pensate che abbia?

ANDREA — Io ho ricevuto una lettera anonima.

GIANFRANCO — Bruciatela.

ANDREA — Infatti l'ho bruciata. Ma dopo averla letta.

GIANFRANCO — Dimenticatela.

ANDREA — Credete che sia possibile? Del resto, anche se riuscissi io a dimenticarla, ci penserebbe lei a non farmela dimenticare. Voi avete visto, poco fa, che scenata ingiusta e... (*vorrebbe dire « volgare »*). Se le scenate, come giustamente dite voi, servono a rivelare i segreti reciproci...

GIANFRANCO — Ah! Ma voi non dovete credere a quello che dico io. Io ho detto così, come potevo dire il contrario. D'altra parte, perchè vi avrebbe fatto una scenata, se non vi amasse?

ANDREA (*lo guarda*) — Ecco: anche voi credete che ella potrebbe non amarvi; e... questo sarebbe il suo segreto. (*Udendo un rumore di passi dalla sinistra*) Addio, Gianfranco, vi saluto. (*Esce per la destra. Mentre Gianfranco lo segue con lo sguardo, entrano dalla sinistra Cesarina e Massimo, che si tengono per la vita.*)

GIANFRANCO (*volgendosi ai sopravvenuti e pensando al gesto di Andrea*) — Dopo tutto, c'è da consolarsi che qualcuno sia sensibile e onesto, nella vita.

CESARINA (*sorridendo*) — Che c'entra? Che vuol dire?

GIANFRANCO — Oh, niente. Era una considerazione che facevo così, fra me e me. Posso aggiungere, a completare la mia consolazione, ch'è un bello spettacolo quello di due fidanzati che si amano come voi...

CESARINA — Per quello che mi riguarda, avete ragione. Non so se abbiate ragione per quello che riguarda lui... (*Guarda con intenzione Massimo.*)

MASSIMO (*con un sorriso falso*) Se non ti amassi, perchè ti sposerei? (*Poi a Gianfranco*) Sposereste voi una donna senz'amarla?

GIANFRANCO — La più grande prova d'amore che io possa dare a una donna è quella di non sposarla.

MASSIMO (*ridendo falso*) — Sempre paradossale, il nostro amico! (*Ride ancora. Gianfranco rifà il suo riso. Al che, Massimo, un poco imbarazzato, dice a Cesarina*) Bè, andiamo. E' tardi.

CESARINA (*a Gianfranco, spiegando*) — Andiamo al cinema. (*E poi, come a scusarsi di lasciarlo solo*) Perchè voi non andate dalla mamma? Vi cercava. E' sola.

GIANFRANCO (*allargando le braccia*) — Parlerò con la mamma, prima che col papà. (*Esce rapido per la sinistra.*)

CESARINA (*avviandosi verso la destra con Massimo*) — Sai, credo che si sia innamorato di Simonella.

MASSIMO (*meravigliato*) — Ah, sì?

CESARINA — Non hai sentito l'allusione? « Parlerò con la mamma, prima che col papà ». Io lo so per una confidenza che ho avuta stasera... (*Parlando sono già usciti per la destra. Nel frattempo, lentamente, Matteo e Ennio si sono levati dalla scrivania e vengono nel salotto dal fondo.*)

MATTEO (*a Ennio*) — Un'altra cosa ho da dirvi... (*Si guarda intorno per assicurarsi di non essere udito da altri*) ...e poi vi lascio libero.

ENNIO — Prego, commendatore.

MATTEO — Credo superfluo raccomandarvi la solita discrezione.

ENNIO — La mia discrezione è un dovere.

MATTEO — Come avete visto, già da quindici giorni io ho assunto Gianfranco Scala...

ENNIO — Ho visto.

MATTEO — Siccome è un tipo estroso, e poi è anche ridotto alla povertà dopo aver dilapidato un patrimonio considerevole, non ho voluto affidargli la nuova succursale della Banca, come in un primo momento contavo di fare...

ENNIO — Vi siete regolato benissimo.

MATTEO (*sospettoso lo guarda*) — Perchè?

ENNIO (*reticente*) — Per le considerazioni che voi stesso avete dette...

MATTEO — Si parla forse di lui... nei nostri ambienti?

ENNIO (*c. s.*) — Sì... se ne parla... così... a titolo di curiosità...

MATTEO — E che cosa si dice?

ENNIO — Ma... niente di preciso...

MATTEO — Ditemi tutto, Villa.

ENNIO — Si dice, appunto come dite voi, ch'è un po' estroso... che ha le mani bucate...

MATTEO — Non so, poi, come faccia ad avere le mani bucate l'amministratore di una rivista quasi letteraria, con un bilancio definito in tutti i suoi particolari e senza la possibilità di emettere un solo mandato di pagamento che non sia visto da me...

ENNIO — Sta tutto bene; ma...

MATTEO — E avanti, dite!

ENNIO — Insomma, commendatore, il signor Gianfranco Scala si lascia commuovere troppo dai collaboratori della rivista e dà loro « brevi manu » del denaro che, debbo supporre, non si sa di dove provenga...

MATTEO (*dopo una breve riflessione, alzando le spalle*) — Vedremo di che si tratta. Comunque, non mi pare cosa preoccupante. L'essenziale, ed è questo che vi volevo dire, l'essenziale è tenerlo, entro i limiti del possibile, contento e tranquillo. Se commette qualche piccola disonestà o scorrettezza, chiudere un occhio. Se vuol mettere becco negli affari miei, dato che frequenta la casa ed è considerato come uno di casa, diffidare; naturalmente senza che lui se ne accorga.

ENNIO — Dopo quello che mi avete detto, mi permetto di non capire perchè lo abbiate assunto...

MATTEO (*con un sospiro*) — Anche questo vi volevo dire. In primo luogo l'ho assunto perchè è mio intimo amico da vecchia data; poi perchè... ho in progetto di... sì, insomma, vorrei che... sposasse Simonella... Capirete ch'è giunto il momento di... accontentare in qualche modo la madre della signorina...; e credo, anzi, che appunto stasera...

ENNIO — Capisco.

MATTEO — Infine... io temo che egli abbia un'arma contro di me...

ENNIO — Di che genere?

MATTEO — Vi dirò in un secondo momento, se sarà il caso. Sono di quelle tegole che una volta ricevute sul capo, bisogna tenerle... in conto di cappello e portarle... fino ai limiti del possibile. Ora, se si potesse credere alla sua lealtà, alla sua onestà, sarebbe poco male saperlo in possesso di un segreto. Il guaio è che egli mi ha parlato di questo segreto con aria ricattatoria: « Non vorrei tu mi credessi capace di rivolgermi a te per questo...; tengo i segreti come una tomba... » ecc. ecc.: tutte parole che mostrano chiaramente l'animo dell'uomo e le sue intenzioni. Nulla mi vieta di pensare che egli si sia fatto delle copie fotografiche della lettera...

ENNIO — Quale lettera?

MATTEO — Una malaugurata lettera che... (*Vede venire dalla sinistra*) ...ci siamo intesi, caro Villa. (*Congedandolo*) Stasera vi ho fatto fare molto più tardi del solito. Scusate.

VILLA — Buona sera, commendatore.

MATTEO — Buona sera. (*Ennio esce per il fondo. Dalla sinistra entrano Gianfranco e Livia. Matteo, rivolgendosi a Gianfranco, continua*) Abbi pazienza, caro Gianfranco; ma avevo alcune cose urgenti da mettere a posto.

LIVIA (*a scusarsi di non aver fatto compagnia a Gianfranco*) — Io credevo che parlasse con te...

GIANFRANCO — Il miglior modo di considerarsi di casa è quello di non accorgersi che io ci sono. Del resto, io mi sono aggirato per le stanze come Teseo nel labirinto. (*E poi, subito, correggendosi*) Ah, no: questa l'ho già detta. Chiedo scusa. (*Matteo e Livia sorridono. Gianfranco continua*) Voi sapete che ciascuno di noi ha il suo repertorio di massime, barzellette, modi di dire... Sono sicuro che se mi capitasse di ripetermi, mi compatireste.

MATTEO (*sempre sorridendo*) — Siedi, siedì. (*Tutte tre siedono. Una pausa*).

LIVIA — E allora?

GIANFRANCO (*distratto*) — Che cosa, signora?

LIVIA — Avete detto di volerci parlare...

GIANFRANCO — Già, è vero. (*Un'altra pausa*).

LIVIA (*prendendo l'iniziativa*) — Avete notato voi stesso che vi consideriamo come di casa...

GIANFRANCO — Grazie.

LIVIA — ... il che, del resto, non è nemmeno una novità, perchè, prima della vostra... sparizione, eravate già il nostro più intimo amico...

MATTEO (*con tono di affettuoso rimprovero*) — Magari un amico che si faceva troppo desiderare, frequentava poco la nostra casa, telefonava sì e no una volta alla

settimana, non accettava un nostro invito a pranzo se non in trattoria...

LIVIA — Ma vedo che adesso si è... addomesticato... Dopo i pochi giorni che è stato nostro ospite, viene da noi mattina e sera, ci fa l'onore di sedere spesso alla nostra mensa... A proposito, Matteo: sai che ha lodato molte volte la nostra cuoca?

MATTEO (*distratto*) — Certo, è una bella donna...

LIVIA (*seccata*) — Ma no! L'ha lodata come cucciniera. (*Poi, con altro tono*) Tanto che se lui avesse intenzione... di metter su casa per conto suo... (*lo guarda*) io volentieri gliela cederei...

MATTEO (*guardandolo anche lui*) — Perchè?... Hai intenzione di metter su casa per conto tuo? (*Matteo e Livia aspettano, ora, con ansia, che lui parli*).

GIANFRANCO (*che ha seguito ora l'uno ora l'altra con lo sguardo*) — Non mi sono ancora reso conto se sono io che debbo parlare a voi o voi a me... (*Matteo e Livia ridono*).

MATTEO — Prego, prego. Parla!

LIVIA — Ma diamine! Parlate pure...

GIANFRANCO — Prima di tutto debbo dire che il posto assegnatomi dal mio amico Matteo non mi piace...

MATTEO — Ah, non ti piace? Credevo che...

LIVIA (*a Matteo*) — Puoi dargliene un altro, no?

GIANFRANCO (*subito*) — Non si tratta di questo o di un altro, signora. Matteo è stato già troppo buono nell'accogliermi come m'ha accolto in un momento disagiato della mia vita; e, più che disagiato, vorrei dirlo un momento di malinconia. Ma io non sono fatto per le sedie, per le poltrone... (*Si alza*) Fra me e la poltrona c'è una curiosa incompatibilità. Me ne accorsi alcuni mesi fa, mentre leggevo il « Viaggio intorno alla mia camera » di Saverio de Maistre. « Mobile perfetto, la poltrona », dice De Maistre. Alla larga! Se appoggio la testa alla capiera, mi addormento; se metto i gomiti sui braccioli, mi viene il formicolio; se siedo sull'orlo del sedile, non so dove tenere le mani; se occupo tutto il sedile, sprofondo... No, no, la poltrona non è fatta per me.

MATTEO (*a Livia, che ascolta sbalordita, con un sorriso falso*) — Lui, poi, sai, lo dice anche in senso... figurato... Non è sedentario spiritualmente, capisci?

GIANFRANCO — Esatto.

LIVIA (*a Gianfranco*) — Ma, scusate! Meno sedentario dell'aviatore? Eppure, anche l'aviatore, per volare, deve star seduto...

GIANFRANCO — Appunto per questo, forse, io non sarei nemmeno un buon aviatore.

MATTEO — Allora, che cosa vorresti fare? Dimmi.

GIANFRANCO — Sono arrivato a un'età in cui la vita non si può ricominciare. Ammetto che il mio fisico soltanto ora è perfetto, che il mio spirito soltanto ora è in grado di comprendere e assaporare la vita, ma tutto il mio essere obbedisce alla legge del moto, vive di curiosità e d'inquietudini. Bisognava che la mia ricchezza durasse quanto me o forse che io durassi quanto la mia ricchezza; sebbene neanche alla ricchezza io sia legato, perchè quando ho il denaro lo spendo, quando non l'ho mi contento delle briciole che posso raccogliere alla fine

dei banchetti altrui, e andare, camminare, evitare le soste, non legarmi a nulla e a nessuno.

LIVIA (*quasi con pudore, per saggiare il terreno*) — Non legarvi nemmeno a una donna... se vi innamorate?

GIANFRANCO — Proprio di questo volevo parlarvi. Io credo che fra di noi, su questo argomento, si possa essere chiari, espliciti. Voi avete concepito il disegno di darmi moglie e avete perfino scelto la moglie per me...

MATTEO (*come scusandosi*) — Sì, il disegno è mio; ma...

LIVIA (*riprendendo il tono di Matteo*) — ...ma abbiamo creduto in questi giorni che voi... di vostra iniziativa...

GIANFRANCO — Non dico di aver fatto di tutto per innamorarmi; ma insomma sono stato a guardare le reazioni del mio spirito a quella che io e Matteo abbiamo chiamato una prova. Sarebbe puerile nascondere che fra me e la signorina Simonella è nata una certa simpatia; che questa simpatia non è sfuggita all'attenzione di voi due; che oggi poteva essere il giorno delle decisioni. Ma ecco che stasera mi sono ricordato improvvisamente di un particolare della mia vita. Non vi sembri strano che io me ne sia ricordato soltanto stasera: io ho la memoria, come dire?, intermittente, forse perchè troppe cose mi sono capitate, e non di tutte, sempre, mi posso ricordare. Il particolare è questo: che io fui, molti anni fa, legato a una donna in modo quasi maritale: vivevamo insieme, ci eravamo fatta una casa, avevamo addirittura deciso di sposarci... Senonchè, più i nostri legami diventavano forti, e più ella poneva limiti alla mia sete di libertà. Ella era venuta a me per il mio spirito avventuroso e romantico, avventurosa e romantica lei stessa, e giorno per giorno corregeva i miei progetti, discuteva le mie azioni, esprimeva sospetti e paure intorno alle mie iniziative, sorvegliava i miei passi, faceva calcoli in previsione della vecchiaia: insomma si comportava come si comporta normalmente una moglie per quel ch'io ne sappia. E allora io m'accorsi che la donna, con tutto il suo spirito romantico e avventuroso, è sempre l'anti-romanzo e l'anti-avventura della nostra vita. Ella sembra spronare la nostra attività e non fa che assottigliarla e distruggerla fino all'inerzia; è proprio vero che ella ci ispira magari dei capolavori, ma non c'è caso che ci permetta una sola volta di portarli a compimento. (*Matteo, pur senza parlare, ha Varia di assentire*).

LIVIA — Mah! Non credo che tutte le donne si comportino come voi dite. Io, per esempio, non ho mai impedito a mio marito... (*Lo guarda*).

MATTEO (*comicamente confuso, correggendo i suoi gesti di assenso*) — Ah, certo...

GIANFRANCO — Non gli avrete impedito, che so!, delle scappatelle... (*Imbarazzo e colpo di tosse di Matteo. Gianfranco continua*) ...non gli avrete impedito magari di arricchire; ma quanta libertà materiale e spirituale, scusate, non gli avete tolta?

LIVIA — Sarà; ma voi, scusate anche voi, che cosa ve ne siete fatto di tutta la vostra «libertà materiale e spirituale»? Scusate tanto, ma a giudicare dalle condizioni in cui vi siete venuto a trovare... (*Una pausa*).

GIANFRANCO (*dopo un attimo di riflessione*) — Certo, mi accade in qualche momento di essere nauseato e un poco spaventato della mia vita. Quando venni da Matteo,

per esempio, a chiedergli aiuto... Ma sono momenti. Attimi. In definitiva, non sono scontento del mio stato, delle incertezze e dei pericoli che fanno parte del mio stato. E non so dirvi che impressione di onestà, di pulizia personale io provi tutte le volte che mi avvicino a quelle che si chiamano case, famiglie, attività e professioni borghesi... (*Si ferma, notando il disagio di Matteo. Cambia tono*) Ma vedo che il discorso ci ha portati troppo lontano, ci ha sviati dal punto di partenza. Chiedo scusa. (*Una pausa*).

MATTEO — E... che cosa conti di fare?

GIANFRANCO — Vedrò. Ho trovato un mio vecchio amico, che s'era fatto prestare da me una somma molti anni fa, e l'altro giorno me l'ha restituita. Accadono anche di queste cose, dopo tutto... Con questa somma ho soccorso alcuni redattori della tua rivista, che tu lasci morir di fame...

MATTEO (*seccato*) — Per quello che fanno...

GIANFRANCO — L'opera dell'ingegno non è misurabile col metro del mercante; e io non capisco perchè uno scrittore, per esempio, debba guadagnare infinitamente meno di un banchiere...

MATTEO (*imbarazzato*) — Io... seguo le consuetudini...

GIANFRANCO (*riprendendo il tono di prima*) — Ho poi provveduto a restituirti, con un assegno bancario, che riceverai, quello che tu hai avuto la cortesia di prestarmi...

MATTEO — Oh! Non c'era bisogno...

GIANFRANCO — ...e domani partirò.

MATTEO (*alzandosi*) — Mi dispiace che... Ti assicuro che io per te avrei voluto fare... chi sa che cosa... pur di vederti al mio fianco o comunque in condizioni di...

LIVIA (*si alza anche lei, quasi piangendo*) — Quello che mi dispiace è che Simonella, povera figlia, soffrirà di tutto questo; e per lei, veramente non ci voleva quest'altra delusione...

GIANFRANCO — Non credo che si tratti di una delusione, perchè io... non le ho mai detto una sola parola che l'autorizzasse a...

MATTEO — Già! Ma forse la madre... Come tu puoi ben capire... E io stesso... non che le abbia parlato specificamente di... ma... sai...

GIANFRANCO (*dopo una breve riflessione*) — Questo mi addolora. Dov'è la signorina Simonella?

LIVIA — E' nella sua camera. Credo che studii.

GIANFRANCO — Permettete che le parli?

LIVIA (*perplexa*) — Ma... date le vostre idee... non so a che cosa possa servire...

GIANFRANCO — Non abbiate nessuna preoccupazione, signora.

LIVIA (*guarda Matteo; poi guarda Gianfranco*) — Ve la mando giù. (*Esce per la sinistra. Una pausa. Gianfranco si muove per la sala, lento e pensieroso*).

MATTEO (*che lo ha seguito con la coda dell'occhio, simulando disinvoltura*) — Quanto a quella lettera poi... Ti ricordi? Quella lettera che era nel mio portafogli...

GIANFRANCO (*distratto*) — Quale?

MATTEO — Insomma, quella lettera che ti era parsa... compromettente e pericolosa per me...

GIANFRANCO (*sembra distratto*) — Ah, ho capito.

MATTEO (*inventando*) — Non è niente, sai. Tutto un equivoco. La firma su quelle cambiali... non è mica falsa, sai; è vera... E' stata trovata la persona che le firmò di suo pugno; quindi... io sono fuori... d'ogni pericolo e d'ogni sospetto...

GIANFRANCO (c. s.) — Mi fa piacere.

MATTEO — Anzi, contavo di spiegarti un po' l'ingragnaggio... per cui l'equivoco fu possibile... Vero è che a te non importa niente; e certo... non parlerai con nessuno di un particolare così... insignificante...

GIANFRANCO — Mi fai il piacere di lasciarmi solo, Matteo?

MATTEO — Figùrati! Stavo per andar via... (*Si avvia verso il fondo*) Era soltanto per informarti... immaginando che tu, da mio buon amico, ti preoccupassi delle eventuali conseguenze... (*Fa ancora qualche passo*) Naturalmente è meglio non parlarne con nessuno... (*Ancora qualche passo*) Ti rivedrò prima che tu vada via? (*Ancora qualche passo*) Ci tengo, sai. Anche per confermarti che... in qualunque momento... qualunque cosa ti possa occorrere...

GIANFRANCO — Grazie, Matteo. Addio.

MATTEO — Chiamami, prima di uscire.

GIANFRANCO — Sì, va bene. Ti chiamerò.

MATTEO (*dopo un attimo di perplessità, guardando in alto e sospirando con preoccupazione*) — Arrivederci. (*Esce per il fondo e poi per l'interno di sinistra. Una pausa. Entra, per la sinistra, Simonella.*)

SIMONELLA — Buona sera, Gianfranco.

GIANFRANCO — Buona sera, Simonella.

SIMONELLA (*sedendo*) — La mamma m'ha detto...

GIANFRANCO — Che cosa v'ha detto?

SIMONELLA — Niente. Che volete parlarvi.

GIANFRANCO (*con un sorriso*) — Infatti. Sarei venuto io da voi; ma mi hanno detto che voi eravate in camera vostra.

SIMONELLA — No. Ero in terrazza. Le serate sono ancora così belle... Io poi, sto tanto volentieri sola...

GIANFRANCO (*sempre sorridente*) — L'aquila vive sola; i corvi vanno a schiere.

SIMONELLA — Oh! Dio, io sono un'aquila... senza rostro e senza unghie; un'aquila addomesticata, un'aquila... da cortile. (*Ride. Una pausa.*)

GIANFRANCO (*guarda una poltrona; poi, dopo un attimo di perplessità, siede come rassegnato.*)

SIMONELLA (*che ha notato, senza capire, guarda anche lei la poltrona*) — Che c'è?

GIANFRANCO — Niente. Mi sono seduto. Dopo tutto, la vita è piena... di queste contraddizioni. (*Allude al fatto di essersi seduto, dopo il suo discorso sulla poltrona.*)

SIMONELLA — Quali contraddizioni?

GIANFRANCO — Ma niente... niente... (*Sorride*) Voi sapete che ogni tanto mi capita di distrarmi, di pensare ad altro... Anzi, se il mio discorso sarà un po' ineguale, disordinato, abbiate pazienza. Non sono quello che si dice conversatore da salotto...

SIMONELLA — Non si direbbe. Vi ho sentito parlare tante volte così bene... perfino con un certo gusto letterario...

GIANFRANCO (*si alza*) — Ma è meglio che vi parli

stando in piedi. Mi riesce meglio. Parlando in piedi mi sembra di essere più eloquente; mi ricorda la storia di sant'Andrea. Voi sapete che sant'Andrea, messo in croce, predicava da due giorni a ventimila persone, e tutti l'ascoltavano estasiati senza che nessuno pensasse a liberarlo.

SIMONELLA — Perché? Vi sentite messo in croce, parlando con me?

GIANFRANCO — Un poco sì.

SIMONELLA — Volete che vi liberi dalla croce?

GIANFRANCO — Secondo come...

SIMONELLA — Parlando io per voi.

GIANFRANCO — E' un'idea. Parlate pure.

SIMONELLA (*dopo un breve silenzio*) — Io non so se abbiate simpatia per me...

GIANFRANCO — Molta.

SIMONELLA — Allora debbo credere alle voci che corrono in questi giorni sul conto vostro, anzi sul conto nostro?

GIANFRANCO (*meravigliato della piega del discorso*) — Che voci?

SIMONELLA — Badate che io non mi faccio illusioni sulle mie qualità esteriori. Non mi credo una donna così interessante, e tanto meno così affascinante da provocare quello che si chiama il colpo di fulmine. Ma insomma ho destato anch'io qualche attenzione, e forse un po' d'amore in qualcuno degli uomini che mi hanno conosciuta; e ora l'aver destato la vostra simpatia... non vi nascondo che mi lusinga un poco, perchè voi siete un uomo vissuto, avete girato il mondo, avete un'intelligenza che mi piace. Vero è che le mie sorellastre, particolarmente una delle mie sorellastre, non trovano molto disinteressata la vostra simpatia per me, forse per giustificare i loro fidanzamenti nati come un contratto d'affari, e forse per non ammettere che anche una donna come me possa avere... come si dice?... delle avventure. Ma io vi ho capito più di quanto voi non immaginate, Gianfranco, e credo alla vostra onestà non meno che alla vostra simpatia...

GIANFRANCO (*sempre più meravigliato*) — Un momento. Vorrei chiarire che...

SIMONELLA — Lasciatemi finire, vi prego. Immagino benissimo quello che volete dirmi. Vi ho già detto che credo alla vostra onestà e alla vostra simpatia. Vi aggrajo che altrettanto onesta sono io e che vi ricambio la simpatia, se permettete, centuplicata. Solo, c'è un fatto, che io non intendo maritarmi. (*Ora Gianfranco la guarda non più con meraviglia ma con interesse. Ella continua*) Sono stata fidanzata tre volte, cedendo alla tentazione e alla speranza di uscire da questa casa; e tutt'e tre le volte, assoggettandomi perfino a passare per una donna respinta, ho congedato io stessa i miei fidanzati. Con voi non avrei nè il diritto nè l'animo di sottopormi a un periodo di prova inutile; sia perchè voi siete diverso dagli altri e se un uomo io dovessi sposare non potrei che augurarmi un uomo come voi; sia perchè oramai ho il modo di uscire da questa casa senza il pretesto del matrimonio, e non vi so dire la gioia con cui sto per realizzare il mio sogno di libertà. (*Una pausa; poi con un sorriso*) Vedete che la vostra eloquenza è stata ri-

sparmiata e che non siete più inchiodato alla croce come sant'Andrea.

GIANFRANCO — Meglio così. (*La guarda, ora, con curiosità*) E perchè siete contraria al matrimonio?

SIMONELLA (*si alza, sorride*) — Avete accolto la mia dichiarazione con eleganza; ma adesso... siete indiscreto...

GIANFRANCO — Chiedo scusa. (*Una pausa*) Eppure io credo che me lo direte, quando avrete sentite la dichiarazione mia...

SIMONELLA (*con interesse e curiosità*) — Speravo di avervela evitata...

GIANFRANCO — No. Voi mi avete evitato un disagio, un grave disagio... Ma la dichiarazione che dovevo farvi io era diversa da quella che voi immaginate.

SIMONELLA — Cioè?

GIANFRANCO — Io dovevo dirvi, su per giù, le stesse cose che voi avete detto a me.

SIMONELLA (*meravigliata*) — Non capisco.

GIANFRANCO — A parte i fidanzamenti sfumati, io non sono stato mai fidanzato nel vero senso della parola, dovevo e volevo dirvi che se dovessi sposarmi sposerei una donna come voi, anzi voi senz'altro, tanto mi siete simpatica, specialmente dopo quello che mi avete detto; ma c'è il fatto che anch'io, come voi, non ho nessuna intenzione di prender moglie.

SIMONELLA (*lo guarda*) — Ah! Di modo che io dinanzi a voi, adesso, ho l'aria di essermi buttata avanti per non cadere...

GIANFRANCO — No, no. Non avete altra aria che quella d'aver detto la verità. Vi credo. E appunto perchè vi credo, sono curioso di sapere da voi qualche cosa di più. Capisco che l'uomo possa detestare o temere il matrimonio. Ma la donna! Il matrimonio è stato inventato per lei.

SIMONELLA — Per lei?

GIANFRANCO — Per assicurarle dei diritti, per garantirle contro la caducità dell'amore, per darle la certezza che il decadere e sfiorire del suo fascino non le prepari una vecchiaia triste...

SIMONELLA — Ah, ecco! E in cambio di questo, la donna rinuncia alla sua libertà giovanile, sopporta la tirannia del maschio, diventa uno strumento di piacere anche quando l'amore è finito, come voi dite, per la sua caducità... Ammetterete che nel cambio ci rimette la donna.

GIANFRANCO — Voi, dunque, non vi maritate per questo?

SIMONELLA — Per questo e per altro.

GIANFRANCO — Sentiamo.

SIMONELLA (*lo guarda*) — Vedo che la vostra curiosità non ha limiti... E se ho la tentazione di appagarla, ho anche la paura... (*abbassa gli occhi*) di confessarmi inutilmente.

GIANFRANCO — Inutilmente, perchè?

SIMONELLA — Non perchè voi non possiate comprendermi. Siete un uomo, e credo che i miei principi possano assomigliare a quelli dell'uomo. Ma io sono sicura che quando avrò parlato mi disprezzerete. Gli uomini disprezzano sempre la donna che professa le stesse loro idee.

GIANFRANCO (*dopo averla guardata*) — Vi siete già con-

fessata. Per lo meno credo di aver capito. (*Una pausa*) Di modo che se io fossi l'uomo che vi piace, alla stessa maniera che una donna può piacere a me, voi... non mi chiedereste nessuna promessa, nessun pegno, nessuna garanzia... L'amore libero, insomma. Amarsi così... (*Una pausa. Simonella ha ascoltato a capo basso. Gianfranco le chiede sottovoce*) Avete avuto mai un amante?

SIMONELLA (*senza alzare gli occhi*) — No.

GIANFRANCO — Obbedite non alla vostra esperienza, ma al vostro intuito; anzi al vostro istinto...

SIMONELLA (*muovendo verso la sinistra*) — Vi saluto.

GIANFRANCO — Aspettate ancora un poco, vi prego. (*Le si avvicina, le solleva il mento per guardarla negli occhi*).

SIMONELLA (*debolmente*) — Lasciatemi.

GIANFRANCO — Vi vedo bella; più bella di quanto non mi siate apparsa finora. E vorrei vedere chiaramente dentro di me, per sapere se a guidarmi sia il demone della curiosità o il sentimento che in questo istante provo per voi. (*Si ferma, si allontana*) Io sto per partire, Simonella.

SIMONELLA — Perchè?

GIANFRANCO — Perchè questa vita non mi piace; o forse perchè nessuna vita mi piace e non potrà fermarmi che la morte. Vi dispiace che io parta?

SIMONELLA — Sì.

GIANFRANCO — Se vi proponessi di partire con me...?

SIMONELLA — Partirei.

GIANFRANCO — Voi avete coscienza dei vostri propositi? Dei pericoli a cui andate incontro?

SIMONELLA — L'amore non si pone queste domande.

GIANFRANCO — Debbo credere che voi già mi amate?

SIMONELLA — Sì.

GIANFRANCO — Mi amate, e non mi sposereste.

SIMONELLA — No.

GIANFRANCO — Anche se io volessi sposarvi, non mi sposereste.

SIMONELLA — No.

GIANFRANCO — Badate che la mia vita è difficile, è dura; e io non sono in grado di assicurarvi una piccola tranquillità materiale nemmeno per un mese...

SIMONELLA — Non importa.

GIANFRANCO — Potrei stancarmi di voi per capriccio...

SIMONELLA — Anche io di voi...

GIANFRANCO — ...o abbandonarvi per necessità...

SIMONELLA — Anche io voi.

GIANFRANCO — Poco fa in questa sala ho assistito a qualche scena istruttiva. Olimpia non ama Andrea, ma Andrea ama Olimpia; così come Cesarina ama Massimo e Massimo non ama Cesarina.

SIMONELLA — Lo so.

GIANFRANCO — Vuol dire che l'amore può non essere reciproco; e così il disamore. Se io non ti volessi più, quando tu mi volessi ancora.

SIMONELLA — Sono abituata a soffrire.

GIANFRANCO (*dopo un breve silenzio*) — Partirò alle dieci, col treno di Milano, domani mattina. Hai tutta la notte per pensarci. Io non ti telefonerò, non ti cercherò. So già che se tu non venissi, io proverei un po' di dolore; ma non tornerei indietro.

SIMONELLA — Puoi essere sicuro che partirò con te. (*Una pausa*).

GIANFRANCO — Adesso bisogna chiamare tua madre e Matteo.. Essi ci hanno lasciati soli; ma vorranno sapere che cosa ci siamo detti...

SIMONELLA — Vattene. Parlo io con loro.

GIANFRANCO (*arriva alla porta di destra; si ferma*) — Simonella... (*Si guardano. Si sorridono*) Ti amo.

FINE DEL SECONDO ATTO

ATTO 3°

Una camera d'albergo, decente ma non lussuosa. A destra, la comune; in fondo, il bagno; a sinistra, una porta che dà nella camera contigua. Pomeriggio. Fra il secondo e il terzo atto sono passati due mesi. Quando si alza la tela, Simonella è distesa sul lettino, ch'è appoggiato alla parete sinistra e arriva fino allo stipite della porta; Gianfranco è seduto su una sedia verso la destra e sfoglia le paginette di un taccuino.

GIANFRANCO (*seguendo le pagine del taccuino*) — Sono passati esattamente due mesi da quando siamo qui.

SIMONELLA — Ti sembrano troppi?

GIANFRANCO — No.

SIMONELLA — Era autunno ed è ancora autunno. (*Una pausa*).

GIANFRANCO — Io, qualche volta, ho l'impressione di aver perduto il senso delle stagioni. Soprattutto quando mi ricordo dei tempi che passavo da un continente all'altro. Partivo da un luogo ch'era la fine dell'estate e mi ritrovavo in qualche luogo dove invece dell'autunno incominciava la primavera.

SIMONELLA — Era bello?

GIANFRANCO — Non so se era bello. Certo era curioso. Ho visto cadere la neve a Ferragosto; mi son vestito leggero a Natale per il troppo caldo... E questo mi faceva perdere non solo il senso delle stagioni ma anche il senso del tempo, qualche volta...

SIMONELLA — Del resto, il cuore non ha un calendario. Il cuore misura il tempo con il metro della sua gioia o della sua tristezza.

GIANFRANCO — E' vero. Solo i grandi momenti hanno importanza nella vita dell'uomo. Il momento dell'amore, per esempio; soprattutto quello in cui non si pensa nè al passato nè al futuro; nè a quello che è stato nè a quello che sarà.

SIMONELLA — Noi, in questi due mesi, ci siamo amati così; non è vero?

GIANFRANCO — Certo.

SIMONELLA — Ti era mai capitato di amare una donna così?

GIANFRANCO — No.

SIMONELLA — Sono contenta che attraverso me l'amore ti sia apparso nuovo...

GIANFRANCO (*sorridendo*) — Dici « attraverso me », come se tu fossi stata per me uno strumento, un mezzo dell'amore; e invece tu ne sei stata parte attiva...

SIMONELLA (*ride*) — Troppo attiva forse?

GIANFRANCO (*sempre sorridendo*) — Ma no! Tu, anzi, come dire?, mi hai completato, hai dato unità e completezza ai miei sentimenti e al mio modo di pensare. Non è facile trovare una donna che accetti l'amore per l'amore e lo giudichi senza gli egoismi e senza i pregiudizi che lo rendono tormentoso.

SIMONELLA — Però è la prima volta, dopo due mesi, che noi parliamo dei nostri sentimenti; e parlarne è un po' sciuparli; non ti pare?

GIANFRANCO — Già, è vero. Non ne parliamo più. (*Una pausa. Poi, guardando il taccuino che ha nelle mani, Gianfranco riprende*) Non avevo mai posseduto un taccuino. E mi accorgo che non t'ho mai chiesto perchè tu me l'abbia regalato.

SIMONELLA — Te l'ho regalato appunto perchè tu non l'avevi.

GIANFRANCO — E' proprio necessario possedere un taccuino?

SIMONELLA — Può servire.

GIANFRANCO — A che cosa?

SIMONELLA — Un indirizzo, un appunto, un ricordo... non so.

GIANFRANCO — Sarebbe... una forma di previdenza. (*Ride*) La mia previdenza incomincerebbe con questo taccuino? (*Lo mette in tasca*) Allora non lo guardo più.

SIMONELLA — Intanto, se non l'avessi avuto, non avresti ricordato, probabilmente, che da due mesi...

GIANFRANCO — Può essere. Infatti l'ho ricordato perchè tutte le paginette che precedono la data della nostra partenza sono intatte.

SIMONELLA — Perchè hai detto partenza? Dicevi sempre fuga.

GIANFRANCO — Ti piace di più fuga?

SIMONELLA — A te no?

GIANFRANCO — Forse hai ragione. Fuga dà più il senso del modo come noi ci siamo separati dalla nostra vita anteriore. Venivamo da due mondi diversi. Ci siamo incontrati in un mondo che non era fatto per noi. Abbiamo lasciato dietro di noi anche il mondo del nostro incontro. Forse non era possibile sperimentare i nostri sentimenti se non in questa solitudine.

SIMONELLA — E che c'è scritto, nel taccuino, alla data della nostra fuga?

GIANFRANCO — Indovina.

SIMONELLA — Non so. Dimmelo.

GIANFRANCO — Un nome.

SIMONELLA — Quale?

GIANFRANCO — Il tuo.

SIMONELLA — Il mio nome, e basta?

GIANFRANCO — Basta.

SIMONELLA — E poi?

GIANFRANCO — Il giorno appresso?

SIMONELLA — Sì.

GIANFRANCO — Ancora il tuo nome.

SIMONELLA — E poi?

GIANFRANCO — Sempre il tuo nome.

SIMONELLA — Sempre Simonella, Simonella, Simonella?

GIANFRANCO — Simonella, Simonella, Simonella... Sempre. Non ne sei contenta?

SIMONELLA — Sì... e no.

GIANFRANCO — Perché?

SIMONELLA — Sì, perchè... Non c'è bisogno che te lo dica.

GIANFRANCO — E no, perchè?

SIMONELLA — Perché mi fa pensare alla pagina... dove... il mio nome non ci sarà più...

GIANFRANCO (*la guarda*) — Tu credi che sia prossima, questa pagina. (*Simonella non risponde. Una lunga pausa*).

SIMONELLA — Dove sei stato stamattina?

GIANFRANCO — Se non ti metti a ridere, te lo dico.

SIMONELLA — Dimmelo. Non rido.

GIANFRANCO — Sono andato al Circo, all'ora della prova. Sai che conosco il direttore.

SIMONELLA — Non lo so. Non me l'avevi mai detto.

GIANFRANCO — L'ho conosciuto ad Amburgo, molti anni fa. Ad Amburgo i direttori dei Circhi vanno per comprare tutto: i lucernari traforati, il velluto che si stende sulla balaustra, i trapezi, i vestiti colorati dei pagliacci, le parrucche rosse... Una volta, per una sera sola, io ho fatto il finto spettatore: quello che si mette un paio di baffi finti e presta il cappello al clown... Mi ricordo che malgrado i baffi finti mi vergognavo un poco... (*Una pausa*) Sai perchè la domatrice riesce a mettere la testa nella bocca del leone?

SIMONELLA — No, perchè?

GIANFRANCO — Perché il leone ha già piegato le labbra sui propri denti e si farebbe male lui se mordesse... (*Un'altra pausa*).

SIMONELLA — E sei stato al Circo tutta la mattina?

GIANFRANCO — Mi diverte. Non credere che sia quella la vita che mi piace. Ma sai: girano il mondo. Girare il mondo è bello. Certo, se dovessi girarlo sempre con un Circo mi annoierei. Ho sempre avuto questa mania di cambiare. Cambiare evita le abitudini, dà il senso della libertà...

SIMONELLA — Cambiare sempre? Tutto?

GIANFRANCO — Quasi. (*Un silenzio*) Tu forse me lo domandavi anche per l'amore? Ma la libertà dell'amore è un'altra cosa. La nostra, per esempio. Io e te non abbiamo bisogno d'ingannarci, di mentire. Ci siamo amati con l'intelligenza prima che col cuore; ci siamo amati attraverso le nostre idee. (*Un'altra pausa*).

SIMONELLA — Che ore sono?

GIANFRANCO — Saranno le cinque.

SIMONELLA — Le cinque? Non è possibile.

GIANFRANCO — Forse le quattro e mezza.

SIMONELLA — Guarda l'orologio.

GIANFRANCO (*confuso, mentendo*) — L'ho lasciato all'orologiaio.

SIMONELLA — Già guasto? L'avevi comprato il giorno della nostra partenza.

GIANFRANCO (*c. s.*) — M'era caduto, stamattina, mentre mi alzavo...

SIMONELLA (*balzando a sedere sul letto*) — Gianfranco!

GIANFRANCO — Che c'è?

SIMONELLA — Tu non mi dici la verità...

GIANFRANCO — Perché non dovrei dirtela?

SIMONELLA — Anche due giorni fa, quella spilla che avevi... (*Si alza, gli si avvicina, siede per terra ai suoi piedi*) Gianfranco!

GIANFRANCO — Dimmi.

SIMONELLA — Non hai più denaro?

GIANFRANCO (*alzando le spalle*) — Be', che importa? Non è la prima volta.

SIMONELLA — Ce n'ho io, sai... (*Fa l'atto di alzarsi*).

GIANFRANCO (*rapido, trattenendola, con un gesto di ribellione*) — Ah, no! (*E poi attenuando*). Tienilo. Ti potrà servire.

SIMONELLA (*allontanandosi senza alzarsi*) — Mi potrà servire... Quando? (*Una pausa*) Io non ho bisogno che tu non conosca o comunque che siano irresistibili. (*Una altra pausa*) Del resto, quello ch'è mio è tuo... (*Un'altra pausa*) O premediti.. di lasciarmi? di partire?

GIANFRANCO (*si alza, mentre ella rimane per terra; parla alle sue spalle, muovendosi un po' nervosamente*) — Non premedito affatto di lasciarti... (*Ella l'ascolta senza muoversi. Egli continua*) Ti voglio più bene oggi che due mesi fa... Non avevo mai provato quello che provo per te... Ma bisogna che la condizione del nostro amore non cambi, capisci? Io debbo amarti così, ed essere amato da te così.

SIMONELLA (*senza muoversi*) — Così, come?

GIANFRANCO (*nervoso*) — Non mi pare che debba spiegarlo nuovamente... Come puoi ammettere che fra me e te ci siano legami diversi da quelli dell'amore? Tu mi offri il tuo denaro come se io potessi accettarlo. E che uomo sarei se l'accettassi? No, no! (*Una pausa*) Anzi, adesso mi fai pensare quello che non avevo ancora pensato... Io potrò avere del denaro o non averne: questo non importa; sono oramai in grado di sopportare certe rinunzie... Tu, invece, no. Puoi aver avuto sofferenze spirituali, ma materiali mai. Ora io non ho il diritto di... Non ammetto che un uomo, per il solo pretesto dell'amore, costringa la propria donna a... (*Una pausa*).

SIMONELLA (*sempre senza muoversi*) — E allora?

GIANFRANCO — E allora... non so...

SIMONELLA (*c. s.*) — Che cosa non sai?

GIANFRANCO — Cercherò del lavoro, se mi riesce... Credo, anzi, che mi riuscirà certamente: non mi sono mai perduto, perchè sono pronto a tutto... Ma qualche volta, anzi sempre, si guadagna molto poco lavorando... E il pensiero di farti fare una vita disagiata m'addolora, mi umilia; non so se tu puoi capire questo mio sentimento... (*Una pausa*).

SIMONELLA (*c. s.*) — Continua.

GIANFRANCO — Forse la soluzione migliore sarebbe questa: che noi ci mettessimo a vivere separati: ognuno per conto suo... L'amore, alla fine, non presuppone la convivenza; voglio dire che la convivenza non è la condizione indispensabile dell'amore...

SIMONELLA (*c. s.*) — Forse pregiudica l'amore...

GIANFRANCO (*con un lieve scatto*) — Ma no! Renditi bene conto di quello che dico io! Io e te ci siamo uniti per libera elezione; abbiamo perfino stabilito che alla prima stanchezza ci divideremo, anche se la prima stanchezza non è di tutt'e due...

SIMONELLA (*c. s., interrompendolo*) — Non sei per caso tu a esserti stancato per il primo?

GIANFRANCO (*con dolorosa energia*) — Vorrei, essermi stancato! E invece... Ma non so perchè oggi io e te non riusciamo a intenderci. Tu pensi a una cosa e io penso

a un'altra... Io ti stavo dicendo che non è la convivenza a pregiudicare l'amore, almeno nel caso nostro. Soltanto c'è questo; che io con la donna che amo posso dividere la mia ricchezza e non la mia povertà. E' chiaro?

SIMONELLA (*si alza lo guarda*) — E' chiara soltanto una cosa, Gianfranco: che tu non mi vuoi più bene. Anzi, per essere precisi, non mi ami più. Un po' di bene ancora me lo vuoi. Ma non mi ami più.

GIANFRANCO (*quasi gridando*) — Non è vero!

SIMONELLA — Non t'arrabbiare. Chi vuoi che ti capisca se non ti capisco io? Io e te abbiamo lo stesso temperamento, siamo eguali. Tu conosci le vicende dell'amore per esperienza e io le conosco appena per intuito; ma ci siamo capiti fin dal primo momento. Del resto, perchè abbiamo evitato il matrimonio, che, come dici tu, è il trionfo dei compromessi? Appunto per non cadere nei compromessi. Io ho il dovere di restituirti tutta la tua libertà... (*reprimendo la commozione*) e te la restituisco perchè sono tanto forte da sopportare il dolore terribile che mi dà il pensiero di dovermi separare così presto da te. (*Si volta, per nascondere le lagrime*).

GIANFRANCO (*irritato*) — Non posso vederti piangere! Non so perchè; ma non posso vederti piangere!

SIMONELLA (*con uno sforzo*) — Ecco, non piango.

GIANFRANCO (*attenuando*) — Tu confondi i miei sentimenti con quella che è la mia dignità di uomo, la mia onestà. Io ti prego soltanto di lasciarmi libero per la mia vita materiale. Non parto, non mi allontano, non ti abbandono. Mi fermo qui a cercar lavoro, a lavorare. E ti assicuro che io starò con te tutte le sere, tutte le ore libere della mia giornata. Ma lascia che io non mi vergogni davanti a te di quello che farò, di come farò per vivere. Tu devi capire che una lunga vita di agi e di indipendenza ha lasciato qualche traccia d'orgoglio dentro di me. Rispetta questo mio orgoglio, se mi ami.

SIMONELLA — Sta bene. (*Una pausa*).

GIANFRANCO (*rasserenato, leva dalla tasca il taccuino, le si avvicina sorridendo*) — Be' adesso ti restituisco il tuo taccuino perchè...

SIMONELLA (*triste, prendendo il taccuino*) — Perchè?

GIANFRANCO (*sempre sorridendo*) — In fondo, anche questo taccuino è un'insidia. Meglio che non ci sia. Voglio dire ch'è un'insidia al nostro amore. Abituata, appunto, a pensare al passato e al futuro. E noi abbiamo stabilito di non pensarci, amandoci. E' vero?

SIMONELLA (*ponendo il taccuino su un mobile, come rassegnata*) — Non credere che io dica delle cose futili, sai. Bisogna evitare anche i piccoli fatti che ci tendono agguati, che irretiscono la libertà dei nostri sentimenti. Lo dico per te, come per me. So benissimo che un taccuino è la cosa più insignificante di questo mondo; ma si può incominciare dall'insignificantissimo taccuino per arrivare a... non so a che cosa e non so dove. Non mi è facile, ora, fare degli esempi; ma vorrei che tu comprendessi esattamente quello che io dico. Noi viviamo benissimo, come viviamo. E meglio ancora vivremo quando ciascuno di noi, al di fuori dell'amore, penserà alla propria vita senza doverne rendere conto all'altro. Non chiedersi nemmeno quando si esce, perchè si esce,

dove si va, quanto si guadagna, che cosa si desidera, che cosa si aspetta... Se no, incominciano i consigli, gli ammonimenti: «Non fare questo, non fare quest'altro, regolati così, muoviti in questo modo», e insomma, come dire?, tutte le innumerevoli, fastidiose limitazioni della libertà che avvelenano e compromettono la vita a due. (*Una pausa*) Si capisce che questo potrebbe non convenire a te, se conviene a me. E allora... Tanto mi conviene, e tanto lo trovo giusto che io ho già pensato a me stessa.

GIANFRANCO (*la guarda; vorrebbe chiedere: «e come?»; ma si ferma; dice soltanto*) — Già, perchè tu... (*Si ferma ancora*) Non vorrei rivolgermi domande di questo genere ma... sai, io mi distraigo facilmente da certe cose... Non avevo mai pensato...

SIMONELLA — Dimmi, dimmi. Io, con te, non ho paura delle «limitazioni» che ti spaventano. Le trovo fastidiose per te; ma per me... Ti autorizzo a rivolgermi qualunque domanda.

GIANFRANCO — Scusa. Tu hai detto di aver pensato a te stessa; era naturale che tu ci pensassi... Ma... come? (*Simonella non risponde*) Se non vuoi dirmelo, fa pure. L'essenziale è che io ti sappia tranquilla.

SIMONELLA — Spero di poterlo essere... con l'aiuto di mia madre... almeno fino a quando non sia in grado di assumere un posto d'insegnante...

GIANFRANCO — E... tua madre sa che...?

SIMONELLA — Fra poco mia madre sarà qui.

GIANFRANCO (*meravigliatissimo*) — Ah, sì?

SIMONELLA — Ti dispiace?

GIANFRANCO — E' come rompere la nostra solitudine, no? E' come richiamare il mondo che abbiamo abbandonato...

SIMONELLA — Hai ragione; ma...

GIANFRANCO — E... l'hai chiamata tu?

SIMONELLA — Sì.

GIANFRANCO — E quando?

SIMONELLA — Ieri. Siccome è da più d'un mese sul lago, con tutta la famiglia...

GIANFRANCO — Non me ne avevi parlato.

SIMONELLA — Tutti gli anni, in autunno, va con la famiglia su lago. Quando io dovetti giustificare la mia partenza improvvisa, le chiesi soltanto il permesso di fare un viaggio, approfittando appunto delle sue vacanze...

GIANFRANCO — Neanche di questo, mi avevi parlato.

SIMONELLA — Si può dire che non ne ho avuto il tempo. Certo, non ne ho avuto l'occasione. Tu hai accettato la mia fuga così... senza chiedermi spiegazioni; io non avevo nessuna ragione per dartene; oltre tutto era più bello... (*Una pausa*).

GIANFRANCO — E allora? (*La guarda*).

SIMONELLA — Perchè mi guardi così?

GIANFRANCO — Dimmi. Continua.

SIMONELLA — Non mi sembri convinto. Eppure è una cosa tanto semplice. Mia madre e la sua famiglia non si meravigliarono affatto che anche quest'altro progettato matrimonio fosse andato in fumo. Io dissi che tu partivi la sera stessa; mi mostrai rassegnata, anzi contenta; chiesi di viaggiare sola, di riposarmi sola, perchè ero un

po' affaticata nello studio; insomma lasciai tutti calmi, tranquilli... *(Una pausa)*.

GIANFRANCO — E perchè, ora, hai chiamato tua madre?

SIMONELLA — Ero decisa a non darle più notizie di me. Ma l'altro giorno sono andata a cambiare un assegno in banca; e ho incontrato Ennio Villa, il segretario del mio padrigno. Mi disse che erano tutti in pensiero per la mancanza di mie notizie... volle sapere dove abitassi... insomma, capisci, non ho potuto, forse non ho saputo, mentire. *(Una pausa)* Poi...

GIANFRANCO *(impaziente)* — E avanti! Sbrigati!

SIMONELLA *(con uno sforzo)* — Poi. Forse è un po' difficile che mi spieghi bene. Non fraintendermi.

GIANFRANCO — Hai chiesto del denaro a tua madre.

SIMONELLA — No, no... No. Ho ancora tutto quello che mi diede all'atto della partenza... Soltanto ho cominciato a preoccuparmi un poco dell'avvenire e...

GIANFRANCO *(rassegnatamente amaro)* — Già, tu sei donna. Le donne hanno l'abitudine, anzi la necessità di pensare all'avvenire...

SIMONELLA — Ma non per me, sai...

GIANFRANCO — Per me, allora?

SIMONELLA — Nemmeno per te...

GIANFRANCO — E per chi?

SIMONELLA *(quasi tremando)* — Non credere che io ti voglia legare a me, con questo... Tu sei libero come prima, più di prima... Io non ho nemmeno fatto il tuo nome... Nessuno sa che in questi due mesi io abbia vissuto con te... Ti ho avvertito appunto dell'arrivo di mia madre, perchè tu possa non farti vedere. Io la riceverò nella mia camera... Ma... ho avuto, della vita, una paura che non avevo mai avuto prima... Siccome intendo stare ai nostri patti, e siccome tu, se non ti sei ancora stancato, puoi stancarti... o comunque incominciare a vivere per conto tuo come hai detto... io vorrei... o verrò... a trovarmi con un dovere nuovo... inatteso, impreveduto... non più sola, capisci...

GIANFRANCO *(che ha capito)* — Sei...? *(Vuol dire: «sei incinta?»)*.

SIMONELLA *(lo guarda, tremando)* — Non pensare che ti voglia porre di fronte a qualche dovere, sai... Ti ripeto che tu sei libero, come se non fosse accaduto nulla...

GIANFRANCO *(afferrando una sedia e sbattendola sul pavimento)* — Perbacco!

SIMONELLA — Non ti agitare così. Ti capisco, sai. Le responsabilità e gli obblighi sono tutti miei. Ti avevo lasciato libero ancora prima di dirti questo. Ero perfino decisa a non dirti niente... *(Una lunga pausa. Egli passeggia per la stanza, disperato e nervoso. Poi, con improvvisa decisione, parla)*.

GIANFRANCO — Bisogna avere il coraggio di parlarsi chiaramente, Simonella. Il fatto grave che tu mi hai rivelato non è di quelli che si prestino alle mezze misure. Io e te abbiamo superato i limiti del pudore anche nel confessarci i nostri sentimenti più gelosi e tu non mi giudicherai un mostro se io ti dico che... *(Si ferma un attimo come per ribrezzo di quello che stava per dire: poi scrolla le spalle facendosi forza e continua)* Certo sarebbe semplice e facile che io mi buttassi ai tuoi piedi, che recitassi la scena dell'amor paterno. Ma, alla fine, i figli bisognerebbe averli aspettati e voluti per amarli

prima della loro nascita. Io forse amerò più tardi, non so quando, questa creatura... preterintenzionale... che un giorno avrà il diritto di chiamarmi suo padre; ma per ora..., disprezzami, condannami, fa' quello che vuoi, per ora... *(Scrolla le spalle e la testa per dire: «Non me ne importa niente»)*. Simonella si copre gli occhi con le mani, forse più per sofferenza che per ribrezzo. Gianfranco la guarda, continua) Invece, sento una grande pietà per te. Non credere che da questo mio sentimento sia escluso o soverchiato l'amore, no. Potrei dire che ti amo più di prima. Sento pietà per te, perchè il tuo sogno d'indipendenza spirituale, di libero amore, vale a dire il sogno che tu hai avuto in comune con me, è caduto. A nascere, a crescere, a ingigantirsi, a esplodere nell'azione ha impiegato tutto il tempo della tua giovinezza; e a cadere non ha impiegato che il tempo del primo esperimento, della primissima prova. Un attimo. E tu sei vinta, Simonella; sei vinta fino al punto che tu stessa dici d'aver paura della vita. La verità è che paura della vita io solo non ne ho. Io posso giocare con la vita, perchè non soltanto sono padrone delle mie forze ma sono padrone anche dei miei sentimenti. Ora io dovrei legarmi a te, difenderti, per questo amore, per questa pietà che provo per te; e già avverto la sentenza del giudice mediocre: «Naturale, questo devi fare, questo è da uomo: dividere la sorte della donna amata, della madre del tuo bambino». In altri termini, per difenderti, dovrei cadere pure io: incominciare la serie delle piccole miserie divise in due, anzi in tre, la serie dei ripieghi, delle rinunce, delle umiliazioni, delle viltà... perchè i mezzi di farti fare la vita che vorrei non li ho e non sono in grado di procurarmeli... E' questo che tu vuoi?

SIMONELLA *(reggendo a stento il suo dolore)* — Non è questo che io voglio. Ti ringrazio della sincerità con cui mi hai parlato. Capisco le tue ragioni. Tu sei libero fin da questo momento. Addio. *(Fa fatto di uscire per la sinistra)*.

GIANFRANCO *(soffrendo)* — Aspetta. *(Ella si ferma)* Quando hai saputo che...?

SIMONELLA — Sono andata dal medico due volte. L'ultima volta ieri.

GIANFRANCO — E... che cosa dirai a tua madre?

SIMONELLA — Non ho più niente da dirle. Le ho già scritto tutto. Non di te, naturalmente. Tu non c'entri. Del resto non è difficile immaginare quello che lei pensa: «Questa povera figlia non è riuscita a maritarsi in tanti; ora s'è trovata sola in balia delle tentazioni; ha incontrato qualcuno che...». Dopo tutto, avendo già fatto la parte della fidanzata respinta, posso ben fare la parte della sedotta abbandonata. Certo, non posso chiedere un posto d'insegnante così, subito, in queste condizioni... E questo ti spieghi anche la necessità, che avevo, di rivolgermi a mia madre...

GIANFRANCO — E... se il nostro discorso, oggi, non avesse preso la piega che ha preso, tu mi avresti taciuto tutto?

SIMONELLA — Non so.

GIANFRANCO *(dopo un breve silenzio)* — Forse è meglio che parli io con tua madre.

SIMONELLA — Bada, Gianfranco, che io non intendo comprometterti in nessun modo.

GIANFRANCO — Non si tratta di compromettere me. Io non mi lascio compromettere da nessuno. Ma... è più forte di me il desiderio, e anche il dovere, di non lasciarti sola in una circostanza così penosa...

SIMONELLA — Io non ti attribuisco nessun dovere.

GIANFRANCO (con sorda irritazione) — Bisognava pensarci prima!

SIMONELLA (dolorosamente) — Tu credi che fosse facile, con tutto l'amore che c'è stato fra me e te?

GIANFRANCO (torturandosi le mani) — Ed ecco che l'amore si vendica! Ma forse non è neanche l'amore che si vendica! E' qualche altra cosa, che si vendica per mezzo dell'amore. Tu sogni libertà, chiedi libertà, credi di raggiungere la libertà; e ad ogni passo c'è un trabocchetto contro la tua libertà. O ti pieghi, o ti spezzi.

SIMONELLA — Tu non hai bisogno nè di piegarti nè di spezzarti per me.

GIANFRANCO — Dovrei strapparmi il cuore. E forse me lo strapperò. Ma intanto bisogna che parli con tua madre.

SIMONELLA — Debbo avvertirti di una cosa. Mia madre non verrà sola; verrà con suo marito.

GIANFRANCO — Meglio!

SIMONELLA — Non so se sia meglio. Suo marito è contro di me. Deciso a diseredarmi.

GIANFRANCO (con stupore e rancore) — Ah, è deciso a diseredarti. E perchè?

SIMONELLA — Forse perchè non aspettava un'occasione migliore per... Del resto, è un suo diritto negarmi ogni aiuto; e tu sai che non mi ha mai voluto bene.

GIANFRANCO (fremendo) — Avanti, dimmi tutto, Simonella. C'è qualche cosa che tu mi nascondi ancora...

SIMONELLA — Che cosa vuoi che ti nascondi? Ho rivedito stamattina Ennio Villa. Il mio padrigno è esasperato. Dice così: che la mia scomparsa « misteriosa » (adesso la considera una scomparsa misteriosa), ha mandato a monte i matrimoni delle sue due figlie...

GIANFRANCO (sempre più fremendo) — Ah, la tua scomparsa ha mandato a monte...? Non il fatto che una delle sue figlie se l'intendeva col fidanzato dell'altra? Lui si era « creati » i generi, se li era messi a posto, e pretendeva di creare anche l'amore fra le sue figlie e i suoi generi, come se l'amore si potesse creare. Avanti, dimmi tutto!

SIMONELLA — Dice così: che io, ora, ho coperto di disonore la sua famiglia...

GIANFRANCO — Ah, ecco: sei tu che l'hai coperta di disonore? Lui no! Lui è onesto. Lui è puro. Sai che cosa ha fatto questo gentiluomo per arricchirsi? Quando era piccolo direttore di una piccola succursale di banca, con uno stipendio di poche migliaia di lire, incominciò a scontare cambiali a personaggi inesistenti. Lui incassava le somme, e nel portafogli della banca metteva le cambiali false. Quando veniva il momento di pagare, ritirava le prime cambiali false, e le sostituiva con altre cambiali false, di altri personaggi inesistenti per somme maggiori. E così, per un tempo indefinito, poté disporre di somme importanti, investendole in compere, in vendite, insomma in affari tanto fruttuosi quanto poco

puliti... Venga, venga: venga a parlare con me della sua « onestà »... Non t'ha mandato a dire altro?

SIMONELLA — M'ha mandato a dire che verrà a darmi i mezzi soltanto perchè io sparisca dall'Italia e finisca di compromettere il suo decoro...

GIANFRANCO (sempre più fremendo, violentissimo) — Quale decoro? Quello che dimentica nel suo portafogli sotto i letti dei lupanari? Ti assicuro che con me non avrà il coraggio di porre condizioni, sai. Sarò io che le porrò a lui. Lui conosce solo il linguaggio degli affari? Parlerò il suo linguaggio per farmi intendere. Lui temeva che io lo ricattassi? Lo ricatterò. E lo ricatterò così bene che la nostra vita non sarà più nè incerta nè triste, materialmente, Simonella. Perchè io non ti abbandonerò. Mi farò dare il miglior posto di cui lui disponga; mi farò pagare a peso d'oro... (Squilla il telefono sul comodino).

SIMONELLA (avviandosi in fretta al telefono) — Ecco: dev'essere arrivato.

GIANFRANCO (fermandola, eccitatissimo) — Aspetta, rispondi io. Tu va di là, nella tua stanza...

SIMONELLA (preoccupata) — Ma Gianfranco...

GIANFRANCO (imperioso) — Va di là, ti dico! (E mentre Simonella esce per la sinistra, alza il microfono, risponde, sempre con lo stesso tono) Pronto?... Sì, la signorina Rua è qui da me... sì, sì, dite al comm. Iroldi che salga pure... Qui, al 28, in camera mia, l'aspetto... (Butta il microfono sull'apparecchio; cade sul letto stremato; poi guarda nel vuoto e domanda improvvisamente a se stesso) « Be', che fai, Gianfranco? Ti prepari a un ricatto per conquistare una poltrona? Per dare un addio alla tua libertà? L'amore di una donna ti ha dunque irretito fino a questo punto? » (Si scuote, si ribella) No! Tu lo sai bene che la donna tenta d'inchiodarti a una poltrona, di legarti al suo destino. Non l'hai detto tu stesso che la donna è l'antiromanzo e l'antiavventura della tua vita? (E poi, ripensandoci) Già; ma la donna non è più sola. C'è anche un bambino: un piccolo essere che tu non conosci ancora ma che ha già bisogno del tuo aiuto. Forse era lui che ti parlava attraverso la voce di sua madre, che piangeva nel pianto di sua madre. (E poi, combattuto fra i suoi opposti sentimenti, con disperazione) Ma perchè tutto questo? Perchè? (La sua voce nella domanda disperata si scioglie in lagrime, il suo petto è scosso dai singhiozzi. A un tratto si ode bussare alla porta di destra; egli tende l'orecchio, guarda nel vuoto; dice a se stesso) Ecco: ci siamo. (E a un nuovo colpo alla porta, egli si alza, attegna il viso a una dura decisione combattiva, dice ad alta voce:) Avanti!

FINE DELLA COMMEDIA

Alla prima rappresentazione di questa commedia, recitata la sera del 5 ottobre 1942 al Teatro Odeon di Milano dalla Compagnia di Renzo Ricci, le parti furono così distribuite: **Renzo Ricci** (Gianfranco Scala); **Arnaldo Martelli** (Matteo Iroldi); **Tino Bianchi** (Andrea Tolomei); **Giulio Oppi** (Massimo Barignano); **O. Bianchi** (Ennio Villa); **Eva Magni** (Simonella Rua); **Lola Braccini** (Livia Maldonati-Iroldi); **Elsa de Giorgi** (Olimpia Iroldi); **M. Bottini** (Cesarina Iroldi) - (Silvia) - (Gina).



Gina Falckenberg

attrice di grande rinomanza internazionale, reciterà in italiano alla prossima ripresa del teatro, ed ha formata una Compagnia di prosa con Piero Carnabuci. Diciamo in altra parte della rivista più diffusamente della formazione, mentre qui presentiamo la squisita interprete delle eroine di Shakespeare e delle tormentate creature di Strindberg. Nata "nel teatro", giacchè suo padre, Otto Falckenberg, è il notissimo direttore e regista del "Kammerspiele", di Monaco, questa bella e personale attrice, popolarissima anche sullo schermo, incontrerà certo sulla nostra scena quel successo che ha sempre accompagnato la sua arte e la sua sorridente giovinezza.

(Foto Luxardo)





due pagine: Due scene della tragedia di Federico Garcia Lorca: **NOZZE DI SANGUE**, rappresentata al Teatro delle Arti di a, con la regia di Anton Giulio Bragaglia. A sinistra, **ELENA ZARESCHI** (la fidanzata) e **CARLO TAMBERLANI** (Leonardo); tra, **BELLA STARACE SAINATI** (la madre del fidanzato); **ELENA ZARESCHI**; **ANNA MARIA POLESE**; **INES RIVOLTA**.



*L'attrice Vera Worth indossa questa splendida giacca
di volpi argentate, creata da Schettini di Milano.*

NOZZE *di* SANGUE

TRAGEDIA IN TRE ATTI E SETTE QUADRI DI FEDERICO GARCÍA LORCA
TRADUZIONE DI GIUSEPPE VALENTINI

Federico García Lorca, poeta e drammaturgo di fama internazionale, ha perso tragicamente la vita, è risaputo, nel luglio 1936 pochi giorni dopo l'inizio della guerra civile spagnola. Non si conosce con esattezza la sua età, ma nacque alla fine del secolo scorso, a Fuentevaqueros, da una famiglia di agricoltori trasferiti in città. La sua educazione scolastica ebbe inizio in un collegio di Almería e fu compiuta nell'Istituto e nell'Università di Granada. Dopo aver frequentato la Facoltà di filosofia e lettere e di diritto, nel 1923 si laureò in diritto.

Il suo primo libro di poesia è del 1921, e nel 1927 in « Canciones » riunì tutta la sua opera lirica sparsa negli anni precedenti in varie collaborazioni. Nello stesso anno fece rappresentare « Mariana Pineda » definita storia romantica in tre atti. E' del 1928 la sua opera più popolare: « Romancero gitano »; seguirono nel 1931 il « Poema del cante Jondo »; nel 1935 il « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías »; nel 1936 « Primeras canciones ». Oltre che poeta e commediografo, fu apprezzato disegnatore e pittore e tenne delle mostre personali con consensi di critica e successo di pubblico. Fu a Nuova York nel 1930 e scrisse « Poeta en Nueva York », visitando successivamente Cuba e le Antille.

Tra le sue opere di Teatro, oltre « Bodas de sangre » universalmente conosciuta, ricordiamo « Yerma », poema tragico in tre atti e sei quadri (1934); « La zapatera prodigiosa », definita « farsa violenta in due atti » (1930), che si inizia con un « discorso dell'autore » al pubblico detto alla ribalta; « Doña Rosita la soltera » o « El lenguaje de las Flores », poema granadino del Novecento (1935) tradotto in italiano da Albertina Baldo e pubblicato due mesi or sono. Prima di morire aveva scritto (1936) un nuovo dramma che Oreste Macrì, in un suo studio su Federico García Lorca, informa essere « La casa di Bernarda Alba ».

PERSONAGGI

La madre del fidanzato - Leonardo - La fidanzata - Il padre della fidanzata - Il fidanzato - La moglie di Leonardo - La cameriera - La suocera di Leonardo - La vicina - Prima ragazza - Seconda ragazza - Terza ragazza - Quarta ragazza - La luna - La morte (come mendicante) - Primo giovanotto - Secondo giovanotto - Invitato - Primo legnaiuolo - Secondo legnaiuolo - Terzo legnaiuolo - Bambina.



QUADRO PRIMO

IL FIDANZATO (*entrando*) — Mamma!

LA MADRE — Che vuoi?

IL FIDANZATO — Me ne vado.

LA MADRE — Dove?

IL FIDANZATO — Alla vigna. (*Si accinge ad uscire*).

LA MADRE — Aspetta.

IL FIDANZATO — Volete qualcosa?

LA MADRE — Figlio, la colazione.

IL FIDANZATO — Lasciate stare. Mangerò uva. Datemi il coltello.

LA MADRE — Per farne che?

IL FIDANZATO — Per tagliarla.

LA MADRE (*mormorando e cercando il coltello*) — Il coltello, il coltello. Maledetti tutti i coltelli e il birbante che li inventò.

IL FIDANZATO — Parliamo d'altro.

LA MADRE — E gli schioppi e le pistole e il più piccolo temperino e anche le zappe e, anche sull'aia, i forcali.

IL FIDANZATO — Bene.

LA MADRE — Tutto quello che può tagliare il corpo di un uomo. Un bell'uomo, con un fiore in bocca, che va alle sue vigne e ai suoi ulivi, ai suoi di lui, ereditati.

IL FIDANZATO (*abbassando la testa*) — Tacete, mamma.

LA MADRE — E quell'uomo non torna. O se torna è per aver sopra una palma o un piatto di sale perchè non si gonfi. Non so come tu abbia il coraggio di portare un coltello sul tuo corpo, nè come io te lo lasci portare.

IL FIDANZATO — E' finito, mamma?

LA MADRE — Vivessi cent'anni non parlerei di altra cosa. Prima tuo padre, che era per me un garofano, e non l'ho avuto che tre anni, tre scarsi anni. Poi tuo fratello, ed è giusto e può essere che una cosa piccola come una pistola o un coltello possa finirè un uomo che è un toro? Non starò mai zitta. Passano i mesi e la disperazione mi punge gli occhi e fino la punta dei capelli.

IL FIDANZATO (*ad alta voce*) — Basta, mamma.

LA MADRE — No, non basta. Mi può qualcuno riportar tuo padre? E tuo fratello? Dopo la galera. E che è la galera? Là mangiano, là fumano, là suonano. I miei morti pieni d'erba, senza parlare, fatti polvere; due uomini che erano due gerani... Gli assassini in galera, freschi, vedendo i monti.

IL FIDANZATO — Che volete? Che li ammazzi?

LA MADRE — No... Se parlo è perchè... Come non parlerò vedendoti uscire da quella porta? Non ho piacere che porti il coltello. Non vorrei che te ne andassi fuori, nel campo.

IL FIDANZATO — Lasciamo lì.

LA MADRE — Come mi piacerebbe che tu fossi una donna! Non te ne andresti fuori adesso e cuciremmo qualcosa... Ricameremmo.

IL FIDANZATO (*prende un braccio alla madre e ride*) — Mamma, e se vi portassi con me alla vigna?

LA MADRE — Che può far nella vigna una vecchia? Mi metteresti sotto i pampini?

IL FIDANZATO (*sollevandola nelle sue braccia*) — Vecchia, vecchina, vecchietta...

LA MADRE — Tuo padre, sì che mi sollevava! Questa è buona razza. Sangue. Tuo nonno lasciò un figlio a tutti

gli angoli. Questo mi piace. Gli uomini, uomini. Il grano, grano.

IL FIDANZATO — E io, mamma?

LA MADRE — Tu, che?

IL FIDANZATO — Debbo dirvelo un'altra volta?

LA MADRE (*seria*) — Ah!

IL FIDANZATO — Vi sembra male?

LA MADRE — No.

IL FIDANZATO — Allora?

LA MADRE — Non lo so nemmeno io. Così all'improvviso sempre mi meraviglio. So che la ragazza è buona. Vero che è buona? A modo. E lavora, cuoce il suo pane e cuce la sua roba e sento tuttavia, quando la nomino, come un colpo di pietra sulla fronte.

IL FIDANZATO — Sciocchezze.

LA MADRE — Peggio che sciocchezze. E' che resto sola. Oramai non mi resti che tu e mi dispiace che te ne vada.

IL FIDANZATO — Ma voi verrete con noi.

LA MADRE — No. Io non posso lasciare qui soli tuo padre e tuo fratello. Debbo andar da loro tutte le mattine e se me ne vado è facile che muoia uno dei Felix, uno della famiglia degli assassini, e lo sotterrino accanto. E questo no, non deve essere. Questo no, perchè con le unghie li dissotterro e io da sola li sbatto contro le pietre.

IL FIDANZATO (*forte*) — Non ricominciate.

LA MADRE — Perdonami. (*Pausa*) Da quanto tempo la conosci?

IL FIDANZATO — Da tre anni.

LA MADRE — Tre anni. Ha avuto un fidanzato, non è vero?

IL FIDANZATO — Non so. Credo di no. Le ragazze han da guardare bene con chi si sposano.

LA MADRE — Sì. Io non ho guardato a niente. Ho guardato tuo padre e quando lo hanno ammazzato ho guardato la parete di fronte. Una donna con un uomo, nient'altro che questo.

IL FIDANZATO — Voi sapete che la mia fidanzata è buona.

LA MADRE — Non ne dubito. In ogni modo mi dispiace di non sapere come fu sua madre.

IL FIDANZATO — Che c'entra?

LA MADRE (*guardandolo*) — Figlio!

IL FIDANZATO — Che volete?

LA MADRE — Che è vero. Che hai ragione. Quando vuoi che la chieda?

IL FIDANZATO (*allegro*) — Ti sembra bene domenica?

LA MADRE (*seria*) — Le porterò gli orecchini di ottone che sono antichi e tu le comprerai delle calze e per te due vestiti... tre. Non ho più che questo figlio.

IL FIDANZATO — Me ne vado. Domani andrò a vederla.

LA MADRE — Sì, sì, e a vedere se mi rallegri con sei nipoti o quanti ne vorrai, giacchè tua padre non ebbe tempo di darmi molti figli.

IL FIDANZATO — Il primo per voi.

LA MADRE — Sì, però che ci siano bambine, chè io voglio ricamare e far merletti e star tranquilla.

IL FIDANZATO — Sono certo che voi vorrete bene alla mia fidanzata.

LA MADRE — Le vorrò bene. (*Va per baciarlo, ma si frena*) Va, già sei troppo grande per baci. Li darai a tua moglie. (*Pausa*) Quando lo sarà.

IL FIDANZATO — Me ne vado.

LA MADRE — Cura bene la parte del mulino chè l'hai scordata.

IL FIDANZATO — Non dubitare.

LA MADRE — Va con Dio. (*Se ne va il fidanzato. La madre resta seduta con le spalle verso la porta. Appare sulla porta una vicina vestita di scuro, con un fazzoletto sulla testa. Entra.*)

LA VICINA — Come stai?

LA MADRE — Come mi vedi.

LA VICINA — Sono andata alla bottega e ho pensato di passare da te.

LA MADRE — Sono venti anni che non arrivo alla fine della strada.

LA VICINA — Tu stai bene.

LA MADRE — Lo credi?

LA VICINA — Le cose passano. Due giorni fa hanno portato a casa il figlio della mia comare con le due braccia tagliate dalla trebbiatrice. (*Si siede.*)

LA MADRE — Raffaello?

LA VICINA — Sì, lui. Molte volte penso che tuo figlio e il mio stanno meglio dove sono, addormentati, riposando, e non esposti a rimanere inutili.

LA MADRE — Sta zitta. Tutte queste sono invenzioni che non confortano.

LA VICINA — Ahi!

LA MADRE — Ahi! (*Pausa.*)

LA VICINA (*triste*) — E tuo figlio?

LA MADRE — E' uscito.

LA VICINA — Finalmente ha comprato la vigna.

LA MADRE — Ha avuto fortuna.

LA VICINA — Adesso si sposerà.

LA MADRE (*come svegliandosi e avvicinando la sua sedia a quella della vicina*) — Ascolta.

LA VICINA (*confidenzialmente*) — Dimmi.

LA MADRE — Conosci la fidanzata di mio figlio?

LA VICINA — Buona ragazza.

LA MADRE — Sì, però...

LA VICINA — Però non c'è nessuno che la conosca a fondo. Vive sola con suo padre laggiù, a dieci leghe dalla casa più vicina. Ma è buona. Abituata alla solitudine.

LA MADRE — E sua madre?

LA VICINA — Sua madre la conoscevo. Bella. Le splendeva la faccia come a un santo; però non mi è piaciuta mai. Non voleva bene a suo marito.

LA MADRE (*ad alta voce*) — Quante cose sa la gente!

LA VICINA — Perdonami. Non ho voluto offendere; ma è vero. Se fu onesta o no nessuno lo ha detto. Di questo non si è parlato. Era orgogliosa.

LA MADRE — Sempre le stesse cose.

LA VICINA — Mi hai domandato.

LA MADRE — E' che vorrei che nessuno conoscesse nè la viva nè la morta. Che fossero come due cardì, che nessuno nomina e che pungono se arriva il momento.

LA VICINA — Hai ragione. Tuo figlio vale molto.

LA MADRE — Vale. Per questo lo curo. Mi avevano detto che la ragazza ha avuto un fidanzato tempo fa.

LA VICINA — Aveva quindici anni. Lui si è sposato da due anni con una cugina di lei. Nessuno si è ricordato del fidanzamento.

LA MADRE — Come te ne ricordi tu?

LA VICINA — Mi stai domandando.

LA MADRE — Ciascuno vuol sapere quello che lo interessa. Chi fu il fidanzato?

LA VICINA — Leonardo.
 LA MADRE — Leonardo, quello dei Felix.
 LA VICINA — Che colpa ne ha Leonardo? Aveva otto anni a quei tempi.
 LA MADRE — E' vero... Però è dei Felix ed è lo stesso. (Tra i denti) Felix... Mi si riempie di fango la bocca (sputa) e debbo sputare, debbo sputare per non ammazzare.
 LA VICINA — Calmati. Che ottieni con questo?
 LA MADRE — Niente, niente. Però tu lo capisci.
 LA VICINA — Non ti opporre alla felicità di tuo figlio. Non gli dir niente. Tu sei vecchia. Io anche. A te e a me tocca tacere.
 LA MADRE — Non gli dirò niente.
 LA VICINA (baciandola) — Niente.
 LA MADRE (serena) — Le cose!...
 LA VICINA — Me ne vado, chè presto arriverà la mia gente dalla campagna.
 LA MADRE — Hai sentito che giorno caldo?
 LA VICINA — Erano neri i ragazzetti che portano l'acqua ai segatori. Addio.
 LA MADRE — Addio. (La madre si dirige alla porta di sinistra. A mezzo del cammino si ferma e lentamente si fa il segno della Croce).

QUADRO SECONDO

Stanza pitturata di rosa con ornamenti popolari. Nel centro, un tavolo con la tovaglia. E' mattino.

(La suocera di Leonardo con un bambino in braccio. Lo culla. La moglie, nell'altro angolo, fa la calza).

LA SUOCERA: Dormi, bambino, dormi
 Sul cavallo grande
 Che non volle l'acqua.
 L'acqua era nera.
 Dentro, dentro de' rami.
 Quando arriva al ponte
 Si ferma e canta.
 Chi dirà, bambino,
 Quel che pensa l'acqua
 Con la sua lunga coda
 Nella sua verde festa?

LA MOGLIE (a bassa voce):
 Dormi, garofano,
 Chè il cavallo non vuol bere.

LA SUOCERA: Dormi, rosa,
 Chè il cavallo sta piangendo
 Le zampe ferite,
 La criniera gelata,
 Dentro degli occhi
 Un pugnale d'argento.
 Andavano al fiume.
 Ahi come andavano!
 Il sangue correva
 Più in fretta dell'acqua.

LA MOGLIE: Dormi, garofano,
 Chè il cavallo non vuol bere.

LA SUOCERA: Dormi, rosa,
 Chè il cavallo sta piangendo.

LA MOGLIE: Non volle toccare
 La sponda bagnata,
 Il suo muso caldo
 Con mosche d'argento.
 Ai monti duri

Solo nitriva
 Col fiume morto
 Sopra la sua gola.
 Ahi, cavallo grande,
 Che non volle l'acqua.
 Ahi, dolor di neve,
 Cavallo dell'alba!

LA SUOCERA: Non venire. Fermati.
 Chiudi la finestra
 Con rami di sogni
 E sogni di rami.

LA MOGLIE: Il mio bambino dorme.

LA SUOCERA: Il mio bambino tace.

LA MOGLIE: Cavallo, il mio bambino
 Ha un bel cuscino.

LA SUOCERA: E una cuna di ferro.

LA MOGLIE: E una coperta di lino.

LA SUOCERA: Dormi, bambino, dormi.

LA MOGLIE: Ahi, cavallo grande,
 Che non volle l'acqua.

LA SUOCERA: Non venire, non entrare.
 Vattene alla montagna.
 Per le valli grige
 Dove sono i puledri.

LA MOGLIE (guardando):
 Il mio bambino dorme.

LA SUOCERA: Il mio si riposa.

LA MOGLIE (a bassa voce):
 Dormi, garofano,
 Chè il cavallo non vuol bere.

LA SUOCERA (alzandosi e molto a bassa voce):
 Dormi, rosa,
 Chè il cavallo sta piangendo.
 (Porta via il bambino. Entra Leonardo).

LEONARDO — E il bambino?

LA MOGLIE — Si è addormentato.

LEONARDO — Ieri non è stato bene. Ha pianto, la notte.

LA MOGLIE (allegra) — Oggi sta come una Pasqua. E tu sei stato a casa dal maniscalco?

LEONARDO — Vengo da lì. Lo credi? Da più di due mesi sto ferrando ogni giorno il cavallo. Evidentemente sono le pietre.

LA MOGLIE — Non sarà perchè lo usi molto?

LEONARDO — No, non lo uso quasi.

LA MOGLIE — Ieri mi hanno detto le vicine che t'hanno visto al limite della pianura.

LEONARDO — Chi te lo ha detto?

LA MOGLIE — Le donne che colgono i capperi. Mi ha sorpreso. Eri tu?

LEONARDO — No. Che sarei andato a fare in quel deserto?

LA MOGLIE — Però il cavallo stava scoppiando di sudore.

LEONARDO — Lo hai visto tu?

LA MOGLIE — No, mia madre.

LEONARDO — E' con il bambino?

LA MOGLIE — Sì. Vuoi una limonata?

LEONARDO — Con l'acqua ben fredda.

LA MOGLIE — Giacchè non sei venuto a mangiare.

LEONARDO — Sono stato con i sensali.

LA MOGLIE (preparando la limonata e molto tenera) — Lo pagano a buon prezzo il grano?

LEONARDO — Il giusto.

LA MOGLIE — Ho bisogno di un vestito e il bambino di una cuffia.

LEONARDO (*alzandosi*) — Vado a vederlo.

LA MOGLIE — Fa attenzione che dorme.

LA SUOCERA (*entrando*) — Chi fa queste corse con il cavallo? Sta di sotto sfinito, con gli occhi fuori dell'orbita come se arrivasse dalla fine del mondo.

LEONARDO (*secco*) — Io.

LA SUOCERA — Perdonami: è tuo.

LA MOGLIE (*timida*) — E' stato con i sensali.

LA SUOCERA — Per me che scoppi. (*Si siede. Pausa*).

LA MOGLIE — La limonata è fresca?

LEONARDO — Sì.

LA MOGLIE — Sai che mia cugina si fidanzerà?

LEONARDO — Quando?

LA MOGLIE — Domani. Lo spozalizio sarà dentro un mese. Spero che ci inviteranno.

LEONARDO (*serio*) — Non so.

LA SUOCERA — La madre di lui credo che non sia molto soddisfatta.

LEONARDO — Può essere che abbia ragione. Lei è una ragazza che dà pensieri.

LA MOGLIE — Non ho piacere che pensi male di una buona ragazza.

LA SUOCERA (*con intenzione*) — Se dice così è perchè la conosce. Non sai che per tre anni fu la sua fidanzata?

LEONARDO — Lasciate stare. (*A sua moglie*) Adesso piangi? Smettila. (*Le allontana bruscamente le mani dalla faccia*) Andiamo a vedere il bambino. (*Se ne vanno abbracciati. Appare la ragazza allegra. Entra correndo*).

LA RAGAZZA — Signora!

LA SUOCERA — Che succede?

LA RAGAZZA — E' arrivato il fidanzato alla bottega e ha comprato quel che c'era di meglio.

LA SUOCERA — E' venuto solo?

LA RAGAZZA — No, con sua madre. Seria, austera. Che lusso!

LA SUOCERA — Hanno quattrini.

LA RAGAZZA — Hanno comprato delle calze traforate. Che calze! Guardate: una rondine qui (*indica il mal-leolo*), una barca qui (*indica il polpaccio*) e qui una rosa (*indica la coscia*).

LA SUOCERA — Ragazza!

LA RAGAZZA — Una rosa con i semi e il gambo. Tutto in seta.

LA SUOCERA — Si uniscono due buoni capitali. (*Appaiono Leonardo e sua moglie*).

LA RAGAZZA — Sto dicendo quello che hanno comprato.

LEONARDO (*ad alta voce*) — Non c'importa.

LA MOGLIE — Lascia che dica.

LA SUOCERA — Leonardo, non sta bene.

LA RAGAZZA — Lasciate stare. (*Se ne va piangendo*).

LA SUOCERA — Che bisogno hai di metterti a litigar con la gente?

LEONARDO — Non vi ho domandato la vostra opinione.

LA SUOCERA — Sta bene. (*Pausa*).

LA MOGLIE (*a Leonardo*) — Che ti succede? Che idea ti balla per la testa? Non lasciarmi così senza che io sappia niente.

LEONARDO — Smettila.

LA MOGLIE — No, voglio che mi guardi e me lo dica.

LEONARDO — Lasciami. (*Si alza*).

LA MOGLIE — Dove vai?

LEONARDO (*secco*) — Puoi star zitta?

LA SUOCERA (*energica, a sua figlia*) — Taci. (*Leonardo esce*) Il bambino. (*Esce e torna a entrare con il bambino in braccio. La moglie è rimasta in piedi immobile*)

Le zampe ferite,

La criniera gelata,

Dentro degli occhi

Un pugnale d'argento.

Andavano al fiume.

Ahi come andavano!

Il sangue correva

Più in fretta dell'acqua.

LA MOGLIE (*volgendosi lentamente e come sognando*):

Dormi, garofano,

Chè il cavallo beve.

LA SUOCERA: Dormi, rosa,

Chè il cavallo piange.

LA MOGLIE: Dormi, bambino, dormi.

LA SUOCERA: Ahi il cavallo grande

Che non volle l'acqua.

LA MOGLIE (*drammatica*):

Non venire, non entrare,

Vattene alla montagna.

Ahi dolor di neve,

Cavallo dell'alba.

LA SUOCERA (*piangendo*):

Il mio bambino dorme.

LA MOGLIE (*piangendo e avvicinandosi lentamente*):

E il mio si riposa.

LA SUOCERA: Dormi, garofano,

Chè il cavallo non vuol bere.

LA MOGLIE (*piangendo e appoggiandosi sopra la tavola*):

Dormi, rosa,

Chè il cavallo sta piangendo.

QUADRO TERZO

Interno della casa dove vive la fidanzata. In fondo, una croce di grandi fiori rossi. Le porte rotonde con cortine ricamate. Sulle pareti bianche, ventagli rotondi, vasi azzurri e piccoli specchi.

LA CAMERIERA — Passate... (*Molto affabile, piena d'ipocrisia umile. Entrano il fidanzato e sua madre. La madre veste di raso nero e ha una mantiglia ricamata. Il fidanzato vestito di nero con una gran catena d'oro*) Volete sedere? Adesso vengono. (*Esce. Restano madre e figlio seduti immobili come statue. Lunga pausa*).

LA MADRE — Hai l'orologio?

IL FIDANZATO — Sì. (*Lo tira fuori e lo guarda*).

LA MADRE — Dobbiamo tornare a tempo. Come vive lontana questa gente!

IL FIDANZATO — Però queste terre sono buone.

LA MADRE — Buone, ma troppo sole. Quattro ore di cammino senza una casa, senza un albero.

IL FIDANZATO — Sono le terre secche.

LA MADRE — Tuo padre le avrebbe coperte di alberi.

IL FIDANZATO — Senz'acqua?

LA MADRE — L'avrebbe cercata. In tre anni che fu sposato con me piantò dieci ciliegi. (*Cercando con la memoria*) I tre noci del mulino, tutta una vigna e una pianta, che si chiama « jupiter », di fiori rossi, che si seccò. (*Pausa*).

IL FIDANZATO — Si deve star vestendo. (*Entra il padre della fidanzata. E' vecchio con i capelli tutti bianchi. Ha*

la testa inclinata. La madre e il fidanzato si alzano e gli dan la mano in silenzio).

IL PADRE — E' durato molto il viaggio?

LA MADRE — Quattro ore. (Si siedono).

IL PADRE — Siete venuti per il cammino più lungo.

LA MADRE — Son troppo vecchia per andare sul greto del fiume.

IL FIDANZATO — Si sentirebbe male. (Pausa).

IL PADRE — Buona raccolta di sparto.

IL FIDANZATO — Buona davvero.

IL PADRE — Ai miei tempi nemmeno lo sparto dava questa terra. E' stato necessario castigarla, e persino piangerla perchè ci desse qualche cosa di buono.

LA MADRE — Però adesso dà. Non ti lamentare. Io non vengo a chiederti niente.

IL PADRE (sorridente) — Tu sei più ricca di me. Le vigne valgono un capitale. Ciascun grappolo una moneta d'argento. Quello che mi dispiace è che le terre... capisci? son separate. A me piacerebbe tutto insieme. Ho una spina nel cuore. Quel piccolo orto tra le mie terre che non mi vogliono vendere per tutto l'oro del mondo.

IL FIDANZATO — Cose simili avvengono sempre.

IL PADRE — Se potessimo con venti paia di buoi portare le tue vigne qui e porle sul pendio. Che contentezza!

LA MADRE — Perchè?

IL PADRE — Il mio è di lei e il tuo di lui. Per questo. Per vedere tutto insieme, chè insieme è una bellezza.

IL FIDANZATO — E sarebbe meno lavoro.

LA MADRE — Quando morirò vendete quello e comprate qui vicino.

IL PADRE — Vendere, vendere, no. Comprare, comprar tutto. Se io avessi avuto figli, avrei comprato tutto questo monte fino al ruscello. Perchè non è buona terra, però con le braccia si può farla buona, e siccome non passa gente, non ti rubano i frutti e puoi dormire tranquillo. (Pausa).

LA MADRE — Tu lo sai perchè vengo.

IL PADRE — Sì.

LA MADRE — E allora?

IL PADRE — Mi pare che vada bene. Loro ne han già parlato.

LA MADRE — Mio figlio ha qualcosa.

IL PADRE — Mia figlia anche.

LA MADRE — Mio figlio è bello. Non ha conosciuto donna. L'onore più limpido che un lenzuolo al sole.

IL PADRE — E mia figlia? Si alza alle tre, con la stella dell'alba. Non parla mai; dolce, soave come la lana, ricama ogni genere di merletti e può tagliare una corda con i denti.

LA MADRE — Dio benedica la sua casa.

IL PADRE — Che Dio la benedica. (Appare la cameriera con due vassoi. Uno con bicchieri e l'altro con dolci).

LA MADRE (al figlio) — Quando vi volete sposare?

IL FIDANZATO — Giovedì.

IL PADRE — Il giorno che finisce ventidue anni.

LA MADRE — Proprio dieci anni meno dell'età che avrebbe mio figlio maggiore se visse. Perchè vivrebbe caldo e maschio come era, se gli uomini non avessero inventato i coltelli.

IL PADRE — A questo non bisogna pensare.

LA MADRE — In ogni minuto.

IL PADRE — Allora, giovedì. Non va bene?

IL FIDANZATO — Va bene.

IL PADRE — I fidanzati andranno in vettura fino alla chiesa che è molto lontana e l'accompagnamento dietro nei carri.

LA MADRE — Bene.

IL PADRE (alla cameriera che passa) — Dille che può entrare. (Alla madre) Spero che ti piaccia. (Entra la fidanzata. Ha la testa bassa in atteggiamento modesto).

LA MADRE — Avvicinati. Sei contenta?

LA FIDANZATA — Sì, signora.

IL PADRE — Non devi essere così seria. Alla fine lei sarà tua madre.

LA FIDANZATA — Sono contenta. Se ho detto sì è perchè volevo dirlo.

LA MADRE — Naturalmente. (Le solleva il mento) Guardami.

IL PADRE — Assomiglia in tutto a mia moglie.

LA MADRE — Sì? Che bello sguardo! Tu sai che significa sposarsi, figlia mia?

LA FIDANZATA (seria) — Lo so.

LA MADRE — Un uomo, alcuni figli e una parete larga due metri per tutto il resto.

LA FIDANZATA — Occorre forse qualche altra cosa?

LA MADRE — No. Che vivano tutti, questo sì! Che vivano!

LA FIDANZATA — Io farò quel che debbo.

LA MADRE — Qui c'è qualche regalo.

LA FIDANZATA — Grazie.

IL PADRE — Non prendete qualcosa?

LA MADRE — Io no. (Al fidanzato) E tu?

IL FIDANZATO — Accetterò. (Prende un dolce. La fidanzata ne prende un altro).

IL PADRE (al fidanzato) — Vino?

LA MADRE — Non lo prova.

IL PADRE — Meglio. (Pausa. Tutti sono in piedi).

IL FIDANZATO (alla fidanzata) — Domani verrò.

LA FIDANZATA — A che ora?

IL FIDANZATO — Alle cinque.

LA FIDANZATA — Ti aspetto.

IL FIDANZATO — Quando me ne vado via da te sento un gran freddo e quasi come un nodo nella gola.

LA FIDANZATA — Quando sarai mio marito non sarà così.

IL FIDANZATO — Può essere.

LA MADRE — Andiamo. Il sole non aspetta. (Al padre) D'accordo in tutto?

IL PADRE — D'accordo.

LA MADRE (alla cameriera) — Addio.

LA CAMERIERA — Andate con Dio. (La madre bacia la fidanzata e vanno uscendo in silenzio).

LA MADRE (sulla porta) — Addio, figlia.

LA FIDANZATA (risponde con la mano).

IL PADRE — Io esco con voi. (Escono).

LA CAMERIERA — Fammì vedere i regali.

LA FIDANZATA (aspra) — Lascia.

LA CAMERIERA — Fammeli vedere.

LA FIDANZATA — Non voglio.

LA CAMERIERA — Almeno le calze. Dicono che son tutte ricamate.

LA FIDANZATA — T'ho detto di no.

LA CAMERIERA — Sta bene. Sembra come se non avessi voglia di sposarti.

LA FIDANZATA (mordendosi la mano con rabbia) — Ah!

LA CAMERIERA — Figlia, che ti succede? Ti dispiace

lasciar la tua vita di regina? Non pensar cose tristi. Hai qualche motivo? Nessuno. Andiamo a vedere i regali. *(Prende la scatola dei regali).*

LA FIDANZATA *(prendendola ai polsi)* — Lasciala!

LA CAMERIERA — Ah!

LA FIDANZATA — Lasciala, ti ho detto.

LA CAMERIERA — Hai più forza di un uomo.

LA FIDANZATA — Non ho fatto lavori da uomo? Magari fossi un uomo!

LA CAMERIERA — Non parlare così.

LA FIDANZATA — Sta zitta, ho detto. Parliamo d'altro. *(La luce va sparendo dalla scena. Lunga pausa).*

LA CAMERIERA — La notte scorsa hai sentito un cavallo?

LA FIDANZATA — A che ora?

LA CAMERIERA — Alle tre.

LA FIDANZATA — Sarà stato un cavallo scappato dalla mandria.

LA CAMERIERA — No. Aveva un cavaliere.

LA FIDANZATA — Come lo sai?

LA CAMERIERA — Perché l'ho visto. Si è fermato davanti alla tua finestra. Mi ha meravigliato molto.

LA FIDANZATA — Non sarà stato il mio fidanzato? Qualche volta è passato a quelle ore.

LA CAMERIERA — No.

LA FIDANZATA — L'hai visto?

LA CAMERIERA — Sì.

LA FIDANZATA — Chi era?

LA CAMERIERA — Era Leonardo.

LA FIDANZATA *(ad alta voce)* — Non è vero, non è vero. Perché sarebbe venuto qui?

LA CAMERIERA — E' venuto.

LA FIDANZATA — Sta zitta. Sia maledetta la tua lingua. *(Si sente il rumore d'un cavallo).*

LA CAMERIERA *(alla finestra)* — Guarda, affacciati. E' lui?

LA FIDANZATA — E' lui. *(Rapidamente cala il sipario).*

FINE DEL PRIMO ATTO

ATTO 2°

QUADRO PRIMO

Vestibolo della casa della fidanzata. Portone in fondo. E' di notte. La fidanzata sale in una sottana bianca, increspata, piena di merletti e ricami e in un corpetto bianco, sbracciata. La cameriera lo stesso.

LA CAMERIERA — Qui finirò di pettinarti.

LA FIDANZATA — Non ci si può stare lì dentro per il caldo.

LA CAMERIERA — In queste terre non rinfresca nemmeno all'alba. *(La fidanzata si siede su di una sedia bassa e si guarda in un specchietto. La cameriera la pettina).*

LA FIDANZATA — Mia madre era di un luogo dove c'erano molti alberi, di terra ricca.

LA CAMERIERA — Per questo era sempre allegra.

LA FIDANZATA — Però si è consumata qui. *(Pausa)* Come ci consumiamo tutte. Le pareti sono di fuoco. Ah, non tirar troppo.

LA CAMERIERA — E' per accomodarti meglio questo ricciolo. Voglio che ti cada sopra la fronte. *(La fidanzata si guarda allo specchio)* Come sei bella! *(La bacía appassionatamente).*

LA FIDANZATA *(seria)* — Seguita a pettinarmi.

LA CAMERIERA *(pettinandola)* — Felice te che abbracerai un uomo, che lo bacerei, che lo sentirai accanto.

LA FIDANZATA — Sta zitta.

LA CAMERIERA — Il meglio è quando ti svegli e te lo senti al lato, e ti sfiora le spalle col suo respiro, come una penna d'usignolo.

LA FIDANZATA *(ad alta voce)* — Vuoi star zitta?

LA CAMERIERA — Un matrimonio che cos'è? Un matrimonio è questo e niente più. Sono i dolci? Sono i rami di fiori? No. E' un letto rilucente e un uomo e una donna.

LA FIDANZATA — Non si deve dire.

LA CAMERIERA — Questa è un'altra cosa. Però, è ben allegro.

LA FIDANZATA — O ben amaro.

LA CAMERIERA — I fiori di arancio te li metterò da qui fin qui, in modo che la corona splenda sotto i capelli. *(Le prova i fiori d'arancio).*

LA FIDANZATA *(si guarda allo specchio)* — Toglili. *(Prende in mano i fiori d'arancio e li guarda e lascia cadere la testa abbattuta).*

LA CAMERIERA — Cosa c'è.

LA FIDANZATA — Lasciami.

LA CAMERIERA — Non sono ore tristi queste. *(Incoraggiandola)* Rimetti i fiori.

LA FIDANZATA *(getta in terra i fiori d'arancio).*

LA CAMERIERA — Che castigo chiedi, gettando al suolo la tua corona? Alza quella fronte. E' che non vuoi sposarti? Dillo. Puoi ancora pentirti. *(Si alza).*

LA FIDANZATA — Sono nuvole. E' aria cattiva. A chi non succede?

LA CAMERIERA — Tu vuoi bene al tuo fidanzato?

LA FIDANZATA — Gli voglio bene.

LA CAMERIERA — Sì, sì, ne son certa.

LA FIDANZATA — Questo però è un passo molto grande.

LA CAMERIERA — Bisogna farlo.

LA FIDANZATA — Già, ho promesso di farlo.

LA CAMERIERA — Ti metterò la corona.

LA FIDANZATA *(si siede)* — Spicciati, già staran per venire.

LA CAMERIERA — Ci vorranno almeno due ore di cammino.

LA FIDANZATA — Quanto c'è da qui alla chiesa?

LA CAMERIERA — Cinque leghe lungo il torrente; per la strada c'è il doppio. *(La fidanzata si alza e la cameriera si entusiasma a vederla).*

Si svegli la sposa la mattina
Delle nozze.

Che i fiumi del mondo
Portino la tua corona.

LA FIDANZATA *(sorridendo)* — Andiamo.

LA CAMERIERA *(la bacía entusiasmata e le balla intorno):*

Che si svegli
Con il ramo verde
Del lauro fiorito.

Che si svegli
Per il tronco e il ramo
Di tutti i lauri.

(Si ode battere alla porta).

LA FIDANZATA — Apri. Debbono essere i primi invitati. (Esce. *La cameriera apre, sorpresa*).

LA CAMERIERA — Tu?

LEONARDO (*entrando*) — Io. Buongiorno.

LA CAMERIERA — Il primo.

LEONARDO — Non mi hanno invitato?

LA CAMERIERA — Sì.

LEONARDO — Per questo vengo.

LA CAMERIERA — E tua moglie?

LEONARDO — Io sono venuto a cavallo. Lei viene a piedi.

LA CAMERIERA — Non hai incontrato nessuno?

LEONARDO — Li ho sorpassati con il cavallo.

LA CAMERIERA — Ammazzerai l'animale con tanto correre.

LEONARDO — Quando morirà starà fermo. (*Pausa*).

LA CAMERIERA — Siediti. Ancora non si è alzato nessuno.

LEONARDO — E la sposa?

LA CAMERIERA — La vado a vestire proprio adesso.

LEONARDO — La sposa. Sarà contenta.

LA CAMERIERA (*cambiando argomento*) — E il bambino?

LEONARDO — Quale?

LA CAMERIERA — Tuo figlio.

LEONARDO (*ricordando come assonnato*) — Ah!

LA CAMERIERA — Lo portano?

LEONARDO — No. (*Pausa. Si odono voci molto lontane*).

VOCI: Si svegli la sposa
La mattina delle nozze.

LEONARDO: Si svegli la sposa
La mattina delle nozze.

LA CAMERIERA — E' la gente che sta arrivando.

LEONARDO (*alzandosi*) — La sposa avrà una corona grande, no? Non dovrebbe essere tanto grande. Un po' più piccola sarebbe meglio. E il fidanzato ha già portato il fiore d'arancio che si deve metter sul petto? (*La fidanzata entra con la corona di fiori d'arancio in testa e vestita come prima*).

LA FIDANZATA — Lo ha portato.

LA CAMERIERA (*ad alta voce*) — Non venire così.

LA FIDANZATA — Che c'è di male? (*Seria, a Leonardo*)
Perchè domandi se han portato i fiori d'arancio? Hai qualche intenzione?

LEONARDO — Nessuna. Che intenzione posso avere? (*Avvicinandosi*) Tu che mi conosci sai che non ho nessuna intenzione. Dimmi: cosa sono stato io per te? Apri il tuo ricordo, rinfrescalo. Due buoi e una capanna sgangherata sono quasi niente. Questa è la spina.

LA FIDANZATA — Perchè vieni?

LEONARDO — A vedere il tuo matrimonio.

LA FIDANZATA — Anch'io ho visto il tuo.

LEONARDO — Combinato da te, fatto con le tue mani. Mi si potrà ammazzare, ma nessuno mi potrà sputare in faccia. E il denaro che brilla tanto, qualche volta fa disgusto.

LA FIDANZATA — Non è vero.

LEONARDO — Non voglio parlare perchè sono un uomo vero, di sangue, e non voglio che tutti questi imbecilli sentano le mie parole.

LA FIDANZATA — Le mie sarebbero più alte.

LA CAMERIERA — Questo discorso non può continuare. Non vi dovete ricordare il passato. (*La cameriera guarda verso la porta, inquieta*).

LA FIDANZATA — Hai ragione. Io non debbo nemmeno parlare. (*A Leonardo*) Però mi si scalda l'anima che tu venga a vedermi, ed a spiar le mie nozze, e a domandare con intenzione per i fiori d'arancio. Vattene e aspetta tua moglie sulla porta.

LEONARDO — Perchè tu e io non possiamo parlare?

LA CAMERIERA (*con rabbia*) — No, non potete parlare.

LEONARDO — Dopo il mio matrimonio ho pensato notte e giorno di chi era la colpa e tutte le volte che penso c'è una tua colpa nuova.

LA FIDANZATA — Un uomo col suo cavallo sa molto e può molto con una ragazza buttata in un deserto. Ma io sono orgogliosa. Per questo mi sposo. E mi chiuderò con mio marito che debbo amare più di ogni cosa.

LEONARDO — L'orgoglio non ti servirà a niente.

LA FIDANZATA — Non ti avvicinare.

LEONARDO — Tacere e bruciarsi è il castigo più grande che ci possa cadere addosso. A che mi è servito l'orgoglio e il non guardarti e il lasciarti sveglia per notti e notti? A niente. Ha servito per darmi fuoco. Perchè tu credi che il tempo guarisca e che le pareti coprano e non è vero, e non è vero. Quando le cose arrivano alla radice non c'è chi le strappi.

LA FIDANZATA (*tremando*) — Non posso sentirti. Non posso sentir la tua voce. E' come se bevessi una bottiglia di anice e mi addormentassi in una coperta di rose; so che mi trascina e mi affoga, però la seguo.

LA CAMERIERA (*prendendo Leonardo per la giacca*) — Te ne devi andar subito, subito.

LEONARDO — E' l'ultima volta che parlo con lei. Non temere.

LA FIDANZATA — E so che non pazza e so che ho il cuore fradicio a forza di sopportare e sto qui quieta a udirlo, a vederlo agitar le braccia.

LEONARDO — Non me ne sto tranquillo se non ti dico queste cose. Io mi sono sposato. Sposa tu, adesso.

LA CAMERIERA (*a Leonardo*) — E si sposa.

VOCI (*cantando più vicino*):

Si svegli la sposa
La mattina delle nozze.

LA FIDANZATA — Si svegli la sposa. (*Esce correndo verso la sua stanza*).

LA CAMERIERA — E' già qui la gente. (*A Leonardo*) Non tornare ad avvicinarti a lei.

LEONARDO — Sta tranquilla. (*Esce per la sinistra. Comincia a far chiaro*).

PRIMA RAGAZZA (*entrando*):

Si svegli la sposa
La mattina delle nozze.
Gira la ronda,
A ogni balcone
E' una corona.

VOCI: Si svegli la sposa.

LA CAMERIERA (*con molto trambusto*):

Che si svegli
Con il ramo verde
Dell'amor fiorito.
Che si svegli
Per il tronco e il ramo
Dei lauri.

SECONDA RAGAZZA (*entrando*):

Che si svegli
Con i lunghi capelli,

- Camicia di neve,
Scarpe d'argento
E gelsomini in fronte.
- LA CAMERIERA: Ahi pastorella
Che la luna spunta.
- QUARTA RAGAZZA (*entrando*):
Che si svegli
Con il tronco dei rami
Dei lauri.
- PRIMO GIOVANOTTO (*entrando e sventolando il cappello*):
Si svegli la sposa
Che per i campi viene
Girando la festa.
- SECONDO GIOVANOTTO (*entrando*):
Si svegli la sposa.
- SECONDA RAGAZZA: La sposa si è messa
La sua bianca corona.
E lo sposo la prende [vitati].
Con lacci d'oro. (*Entrano tre in-*
- PRIMO GIOVANOTTO: Svegliati, colomba.
- PRIMO INVITATO: La sposa, la bianca sposa,
Oggi donzella, domani signora.
- QUARTA RAGAZZA: Scendi, ragazza bruna,
Trascinando la tua coda di seta.
- SECONDO INVITATO: Scendi, brunetta,
Piove rugiada da la fresca mattina.
- PRIMO GIOVANOTTO: Svegliatevi, svegliatevi, padrona,
Perchè per l'aria stan piovendo
- VOCI: Si svegli la sposa. [fiori].
- PRIMO GIOVANOTTO: La mattina delle nozze...
- TERZO INVITATO: La mattina delle nozze
Come bella sarai;
Sembrai, fiore dei monti,
La donna di un capitano.
- QUARTA RAGAZZA: Che i fiumi del mondo
Portino la tua corona.
- TERZA RAGAZZA: Lo sposo
Sembra il fiore dell'oro.
Quando cammina [fani].
Ai suoi piedi si stringono i garo-
- LA CAMERIERA: Mia bambina felice.
- PRIMO GIOVANOTTO: Che si svegli la sposa.
- PRIMA RAGAZZA: La festa sta chiamando
Per le finestre.
- SECONDA RAGAZZA: Che venga la sposa.
- PRIMA RAGAZZA: Che venga, che venga.
- LA CAMERIERA: Che tocchino e squillino
Le campane.
- PRIMO GIOVANOTTO — Eccola, riesce, eccola!
(*Appare la fidanzata. E' vestita di nero, con una lunga coda circondata di veli pieghettati e merletti inamidati. Sopra i capelli ha la corona di fiori d'arancio. Suonano le chitarre. Le ragazze baciano la sposa.*)
- TERZA RAGAZZA — Che profumo ti sei messa sui capelli?
- LA FIDANZATA (*ridendo*) — Nessuno.
- SECONDA RAGAZZA (*guardando il vestito*) — Un tessuto così bello non si trova più.
- PRIMO GIOVANOTTO — E' qui il fidanzato.
- IL FIDANZATO — Salute.
- PRIMA RAGAZZA (*ponendogli un fiore sull'occhiello*):
Lo sposo
Sembra il fiore dell'oro.
- SECONDA RAGAZZA: Un'aria tranquilla
Gli scende dagli occhi.
(*Il fidanzato si pone al lato della fidanzata.*)
- LA FIDANZATA — Perchè ti sei messo quelle scarpe?
- IL FIDANZATO — Sono più allegre delle nere.
- LA MOGLIE DI LEONARDO (*entrando e baciando la fidanzata*) — Salute. (*Parlano tutti con molta confusione.*)
- LEONARDO (*entrando come chi viene per compiere un dovere*):
La mattina del matrimonio
Ti mettiamo la corona.
- LA MOGLIE DI LEONARDO — Pare che il campo si rallegri con l'acqua dei tuoi capelli
- LA MADRE DEL FIDANZATO (*al padre*) — Anche costoro son qui?
- IL PADRE DELLA FIDANZATA — Sono di famiglia. Oggi è giorno di perdono.
- LA MADRE DEL FIDANZATO — Sopporto, però non perdono.
- IL FIDANZATO — Dà allegria guardarti con la corona.
- LA FIDANZATA — Andiamo subito alla chiesa.
- VOCI:
Uscendo dalla tua casa
Verso la chiesa
Ricordati che esci
Come una stella.
- IL FIDANZATO — Hai fretta?
- LA FIDANZATA — Sì. Desidero essere tua moglie e restar sola con te e non sentire che la tua voce.
- IL FIDANZATO — Anch'io voglio questo.
- LA FIDANZATA — E non vedere che i tuoi occhi. E che mi abbracci tanto forte che anche se mi chiamasse mia madre, che è morta, non mi potessi sradicar da te.
- IL FIDANZATO — Ho forza nelle mie braccia. Ti abbraccerò tutta la vita.
- LA FIDANZATA (*prendendogli il braccio*) — Sempre.
- IL PADRE DELLA FIDANZATA — Andiamo subito a prendere i cavalli e i carri. Già è spuntato il sole.
- LA MADRE DEL FIDANZATO — Fate attenzione. Che non ci colga il malocchio. (*Si apre il gran portone del fondo. Cominciano a uscire.*)
- LA CAMERIERA (*piangendo*):
Uscendo dalla tua casa,
Bianca donzella,
Ricordati che esci
Come una stella.
- PRIMA RAGAZZA: Pulita di corpo
E di robe,
Esci dalla tua casa
Per le nozze.
- (*Incominciano ad uscire. Si sentono chitarre, tamburelli e cembali. Restano soli Leonardo e sua moglie.*)
- LA MOGLIE — Andiamo.
- LEONARDO — Dove?
- LA MOGLIE — Alla chiesa. Però non andare a cavallo. Vieni con me.
- LEONARDO — Sul carro? Io non sono un uomo d'andar su di un carro.
- LA MOGLIE — E io non sono una donna da andare senza suo marito ad un matrimonio. Non ne posso più.
- LEONARDO — Nemmeno io.
- LA MOGLIE — Perchè mi guardi così? In ogni occhio hai una spina.

LEONARDO — Andiamo.

LA MOGLIE — Non so che succede. Ma penso e non voglio pensare. So una cosa sola. Io sono già spacciata. Però ho un figlio e un altro che viene. E non ti lascio.

VOCI: Uscendo dalla tua casa
Verso la chiesa
Ricordati che esci
Come una stella.

LA MOGLIE (*piangendo*):
Ricordati che esci
Come una stella.

Così sono uscita di casa anch'io. Cantando, tra gente che cantava! Tutta la campagna e tutto il cielo e tutta l'aria ci entravano in bocca, ci riempivano il cuore.

LEONARDO (*alzandosi*) — Andiamo.

LA MOGLIE — Ma con me.

LEONARDO — Sì. (*Pausa*) Andiamo. (*Escono*).

VOCI: Uscendo dalla tua casa
Verso la chiesa
Ricordati che esci
Come una stella.

(*Scende il sipario lentamente*).

QUADRO SECONDO

*Esterno della casa della fidanzata. Scena in bianco-
grigio. Panorami di « mesetas » color giallo.*

LA CAMERIERA (*mettendo a posto, su di una tavola, bicchieri e vassoi*):

Girava,
Girava la ruota
E l'acqua passava.
Perchè arriva la festa.
Che si aprano i rami
E la luna si adorni
La sua candida faccia.

(*Ad alta voce*) Metti a posto i mantelli.

Cantavano,
Cantavano gli sposi
E l'acqua passava.
Perchè arriva la festa
Che splenda la brina
E si riempian di miele
Le mandorle amare.

(*Ad alta voce*) Prepara il vino.

Bellezza.
Bellezza della terra,
Guarda come l'acqua passa.
Perchè arriva la tua festa,
Raccogliti le falde
E sotto l'ala dello sposo
Non uscir mai dalla casa.
Perchè lo sposo è un colombo
Con il petto tutto di braccia
E aspetta il campo il rumore
Del sangue sparso.

Girava,
Girava la ruota
E l'acqua passava.
Perchè arriva la tua festa
Lascia che splenda l'acqua.

LA MADRE (*entrando*) — Finalmente!

IL PADRE — Siamo i primi?

LA CAMERIERA — No. Poco fa è arrivato Leonardo con sua moglie. Hanno corso come demoni. La moglie è arrivata morta di paura. Hanno fatto il cammino come se fossero venuti a cavallo.

IL PADRE — Quello cerca la disgrazia. Non ha buon sangue.

LA MADRE — Che sangue deve avere? Quello di tutta la sua famiglia. Viene da suo bisnonno che cominciò ad ammazzare e continua in tutta la mala razza, maneggiatori di coltello e gente di falso sorriso.

IL PADRE — Lasciamo stare.

LA CAMERIERA — Come può lasciar stare?

LA MADRE — Mi duole persino la punta delle vene. Nella fronte di tutti loro io non vedo altro che la mano con che ammazzarono quello che era mio. Tu non mi vedi? Non ti sembro pazza? E sono pazza per non aver gridato tutto quello che il mio cuore voleva gridare, vuol gridare. Ho in cuore un grido sempre in piedi che debbo trattenerne e nascondere. Ma i morti si seppelliscono e bisogna tacere.

IL PADRE — Oggi non è un giorno per ricordarsi di queste cose.

LA MADRE — Quando viene il discorso debbo parlarne. E oggi più ancora. Perchè oggi resto sola in casa.

IL PADRE — Aspettando di essere accompagnata.

LA MADRE — Quella è la mia speranza: i nipoti. (*Si siedono*).

IL PADRE — Io desidero che ne abbiano molti. Questa terra ha bisogno di braccia che non sian pagate. Bisogna combattere le cattive erbe e i cardi, e i sassi che escono non si sa da dove. E quelle braccia hanno da esser dei padroni per frenare, per dominare e per far fiorir le sementi. Occorrono molti figli.

LA MADRE — E qualche figlia. I maschi son del vento. Debbono per forza maneggiare le armi. Le bambine non escono mai per la strada.

IL PADRE — Credo che avrà di tutto.

LA MADRE — Mio figlio farà il dover suo. E' di buon seme. Suo padre avrebbe potuto avere con me molti figli.

IL PADRE — Quello che io desidererei è che questo fosse cosa di un giorno. Che subito avessero due o tre uomini.

LA MADRE — Ma non è così. Si tarda molto. Per questo è tanto terribile vedere il sangue sparso per il suolo. Una fonte che corre un minuto e a noi è costata anni. Quando io sono arrivata a veder mio figlio, era steso in mezzo della strada. Mi bagnai le mani di sangue e me le portai alla bocca, perchè era sangue mio. Tu non sai quello che è. In una custodia di cristallo metterei la terra inzuppata da quel sangue.

IL PADRE — Adesso devi aspettare. Mia figlia è robusta e tuo figlio è forte.

LA MADRE — E aspetto. (*Si alzano*).

IL PADRE (*alla cameriera*) — Prepara i vassoi del grano.

LA CAMERIERA — Son preparati.

LA MOGLIE DI LEONARDO (*entrando*) — Che tutto vada bene.

LA MADRE — Grazie.

LA MOGLIE DI LEONARDO — Ci sarà festa?

IL PADRE — La gente non può trattenersi.

LA CAMERIERA — Già sono qui. (*Incominciano ad entrare gli invitati in gruppi allegri. Entrano gli sposi sotto braccio*).

Lo SPOSO — In nessun matrimonio si è vista tanta gente.
 LA SPOSA (*cupa*) — In nessuno.
 IL PADRE — E' stato magnifico.
 LA MADRE — Famiglie intere.
 Lo SPOSO — Gente che non usciva mai di casa.
 LA MADRE — Tuo padre ha seminato e adesso raccogli tu.
 Lo SPOSO — C'erano cugini miei che io non conoscevo.
 LA MADRE — Tutta la gente.
 Lo SPOSO (*allegro*) — Si spaventavano dei cavalli.
 LA MADRE (*alla sposa*) — Che pensi?
 LA SPOSA — Non penso a niente.
 LA MADRE — Le benedizioni pesano molto. (*Si sentono chitarre*).
 LA SPOSA — Come piombo.
 LA MADRE (*decisa*) — Ma non debbono pesare. Devi essere leggera come una colomba.
 LA SPOSA — Restate qui questa notte?
 LA MADRE — No. La mia casa è sola.
 LA SPOSA — Però dovrete rimanere.
 IL PADRE (*alla madre*) — Guarda il ballo laggiù. Ballo che viene d'oltre mare. (*Entra Leonardo e si siede. Sua moglie dietro di lui in atteggiamento rigido*).
 LA MADRE — Sono cugini di mio marito. Duri come pietre per il ballo.
 IL PADRE — Mi rallegro a vederli. Com'è cambiata questa casa! (*Se ne va*).
 Lo SPOSO (*alla sposa*) — Ti sono piaciuti i fiori d'arancio?
 LA SPOSA (*guardandolo fisso*) — Sì.
 Lo SPOSO — Sono tutti di cera. Durano sempre. Mi sarebbe piaciuto che li avessi portati su tutto il vestito.
 LA SPOSA — Non ce n'era bisogno. (*Leonardo esce per la destra*).
 PRIMA RAGAZZA — Andiamo a levarti gli spilli.
 LA SPOSA (*allo sposo*) — Torno subito (*Esce*).
 LA MOGLIE DI LEONARDO — Sii felice con mia cugina.
 Lo SPOSO — Ne son certo.
 LA MOGLIE DI LEONARDO — Qui tutti e due, senza uscir mai, a tener su la casa. Magari vivessi anch'io così lontana.
 Lo SPOSO — Perché non comperate terre? La montagna costa poco e i figli si allevano meglio.
 LA MOGLIE DI LEONARDO — Non abbiamo denaro. E per la strada su cui siamo...
 Lo SPOSO — Tuo marito è un buon lavoratore.
 LA MADRE DI LEONARDO — Sì. Però ha troppo piacere di cambiare, di andare da una cosa all'altra. Non è un uomo tranquillo.
 LA CAMERIERA — Non prendi niente? Ti farò un fagotto con qualche bottiglia di vino per tua madre.
 Lo SPOSO — Metticene molte.
 LA MOGLIE DI LEONARDO — No, no. Poche bastano.
 Lo SPOSO — Questo non è un giorno come un altro.
 LA MOGLIE DI LEONARDO (*alla cameriera*) — E mio marito?
 LA CAMERIERA — Non l'ho visto.
 Lo SPOSO — Deve essere con la gente.
 LA MOGLIE DI LEONARDO — Vado a vedere.
 LA CAMERIERA — Come è bello il ballo!
 Lo SPOSO — E tu non balli?
 LA CAMERIERA — Non c'è nessuno che m'inviti. (*Pas-*

sano sul fondo due ragazze; durante tutto quest'atto il fondo sarà un animato incrociarsi di figure).

Lo SPOSO (*allegro*) — Questo si chiama non capire. Le donne ancora fresche come te ballano meglio delle giovani.

LA CAMERIERA — Mi stai facendo una dichiarazione, ragazzo? Che famiglia la tua! Maschi tra i maschi. Quanto ero bambina ho visto il matrimonio di tuo nonno. Che figura! Era come se si sposasse un monte.

Lo SPOSO — Io sono meno alto.

LA CAMERIERA — Però lo stesso brillare negli occhi. E la ragazza?

Lo SPOSO — Si sta togliendo la corona.

LA CAMERIERA — Per la notte, siccome non dormirete, vi ho preparato del prosciutto e dei grandi bicchieri di vino vecchio. Nella parte bassa dell'armadio. Se ne avrete bisogno.

Lo SPOSO (*sorridendo*) — Non mangio di notte.

LA CAMERIERA (*con malizia*) — Se tu non mangi, mangerà tua moglie. (*Se ne va*).

PRIMO GIOVANOTTO (*entrando*) — Devi bere con noi.

Lo SPOSO — Sto aspettando la sposa.

SECONDO GIOVANOTTO — L'avrai all'alba.

PRIMO GIOVANOTTO — Quando dà più piacere.

SECONDO GIOVANOTTO — Un momento.

Lo SPOSO — Andiamo. (*Escono. Si sente gran chiasso. Entra la sposa. Dal lato opposto entrano due ragazze correndo a incontrarla*).

PRIMA RAGAZZA — A chi hai dato il primo spillo. A me o a lei?

LA SPOSA — Non mi ricordo.

PRIMA RAGAZZA — A me lo hai dato qui.

SECONDA RAGAZZA — A me davanti all'altare.

LA SPOSA (*inquieta*) — Non so niente.

PRIMA RAGAZZA — E' che vorrei che tu...

LA SPOSA (*interrompendo*) — Non me ne importa niente. Ho molte cose da pensare.

SECONDA RAGAZZA — Scusa. (*Leonardo passa sul fondo*).

LA SPOSA (*vede Leonardo*) — E questi momenti sono agitati.

PRIMA RAGAZZA — Noialtri non ne sappiamo niente.

LA SPOSA — Lo saprete quando sarà l'ora. Questi sono momenti che costano molto.

PRIMA RAGAZZA — Ti abbiamo fatto dispiacere?

LA SPOSA — No. Scusatemi voi.

SECONDA RAGAZZA — Di che? Ma i due spilli servono per sposarsi, non è vero?

LA SPOSA — I due.

PRIMA RAGAZZA — Così una si sposerà prima dell'altra.

LA SPOSA — Tanta voglia ne avete?

SECONDA RAGAZZA (*vergognosa*) — Sì.

LA SPOSA — Perché?

PRIMA RAGAZZA — Così... (*Abbraccia la seconda. Le due escono correndo. Arriva lo sposo e molto adagio abbraccia la sposa di dietro*).

LA SPOSA (*con un gran soprassalto*) — Lasciami!

Lo SPOSO — Ti spaventi di me?

LA SPOSA — Ah, tu?

Lo SPOSO — Chi poteva essere? (*Pausa*) Tuo padre o io.

LA SPOSA — E' vero.

Lo SPOSO — Tuo padre ti avrebbe abbracciato con meno impeto?

LA SPOSA (*cupa*) — Naturalmente.

Lo SPOSO (*l'abbraccia forte in modo un po' brusco*) — Perchè è vecchio.

LA SPOSA (*secca*) — Lasciami!

Lo SPOSO — Perchè? (*La lascia*).

LA SPOSA — La gente può vederci. (*Passa nel fondo la cameriera che non guarda gli sposi*).

Lo SPOSO — Che ci sarebbe di male? E' già cosa sacra!

LA SPOSA — Sì, ma lasciami... Più tardi.

Lo SPOSO — Che hai? Sembri impaurita.

LA SPOSA — Non ho niente. Non te ne andare. (*Entra la moglie di Leonardo*).

LA MOGLIE DI LEONARDO — Non voglio interrompere...

Lo SPOSO — Dimmi.

LA MOGLIE DI LEONARDO — E' passato di qui mio marito?

Lo SPOSO — No.

LA MOGLIE DI LEONARDO — Non lo incontro da nessuna parte e nemmeno il cavallo è nella stalla.

Lo SPOSO (*allegro*) — Starà facendo un galoppo. (*La moglie di Leonardo se ne va inquieta. Entra la cameriera*).

LA CAMERIERA — Non siete soddisfatti di tanta festa?

Lo SPOSO — Io desidererei che finisse. La sposa è un po' stanca.

LA CAMERIERA — Che cosa hai, figlia?

LA SPOSA — Mi martellano le tempie.

LA CAMERIERA — Una sposa di questi monti deve esser forte. (*Allo sposo*) Tu sei l'unico che la puoi curare perchè è tua. (*Esce correndo*).

Lo SPOSO (*abbracciandola*) — Andiamo a ballare un momento. (*La bacia*).

LA SPOSA (*angustata*) — No, vorrei stendermi un po' sul letto.

Lo SPOSO — Io ti farò compagnia.

LA SPOSA — No. Con tutta la gente qui. Che direbbero? Lasciami riposare un momento.

Lo SPOSO — Come vuoi. Però non essere così questa notte.

LA SPOSA (*sulla porta uscendo*) — Questa notte starò meglio.

Lo SPOSO — E' quello che voglio. (*Entra la madre*).

LA MADRE — Figlio.

Lo SPOSO — Dove andate?

LA MADRE — Che chiasso! Sei contento?

Lo SPOSO — Sì.

LA MADRE — E tua moglie?

Lo SPOSO — Riposa un po'. Brutto giorno per le spose.

LA MADRE — Brutto giorno? L'unico buono. Per me fu come un'eredità. (*Entra la cameriera e si dirige alla stanza della sposa*) E' come l'aratura delle terre, la piantagione di alberi nuovi.

Lo SPOSO — Ve ne andate?

LA MADRE — Sì. Io debbo tornare a casa mia.

Lo SPOSO — Sola.

LA MADRE — Non sola. Ho la testa piena di cose e di uomini e di lotte.

Lo SPOSO — Però son lotte che già non son lotte. (*Entra la cameriera rapidamente. Sparisce correndo per il fondo*).

LA MADRE — Finchè uno vive lotta.

Lo SPOSO — Sempre vi ubbidirò.

LA MADRE — Con tua moglie cerca di essere affettuoso e se ti appar fatua o scontroso, falle una carezza che le produca un po' di danno, un abbraccio forte, un morso e, subito, un bacio soave. Che non possa offendersi, però, che senta che tu sei il maschio, il padrone, quello che comanda. Così ho imparato da tuo padre. E siccome tu non hai padre, debbo essere io quella che ti insegna a essere forte.

Lo SPOSO — Sempre farò quello che voi comanderete.

IL PADRE (*entrando*) — E mia figlia?

Lo SPOSO — E' lì dentro.

PRIMA RAGAZZA — Vengano gli sposi, vengano a ballare.

PRIMO GIOVANOTTO (*allo sposo*) — Vieni, vieni.

IL PADRE (*che intanto sarà entrato nella stanza della figlia, uscendo*) — Qui non c'è.

Lo SPOSO — No?

IL PADRE — Dev'essere uscita per la terrazza.

Lo SPOSO — Vado a vedere. (*Esce*).

PRIMA RAGAZZA — Han già cominciato. (*Esce*).

Lo SPOSO (*entrando*) — Non c'è.

LA MADRE (*inquieta*) — No?

IL PADRE — E dove può essere andata?

LA CAMERIERA (*entrando*) — E la ragazza dov'è?

LA MADRE (*seria*) — Non lo sappiamo. (*Lo sposo esce. Entrano tre invitati*).

IL PADRE (*drammatico*) — Ma non sta ballando?

LA CAMERIERA — Non sta ballando.

IL PADRE (*con ansia*) — C'è molta gente. Guarda.

Lo SPOSO — Basta la musica!

LA CAMERIERA — Già ho guardato.

IL PADRE (*tragico*) — E allora dov'è?

Lo SPOSO (*entrando*) — Da nessuna parte.

LA MADRE (*al padre*) — Che succede? Dov'è tua figlia? (*Entra la moglie di Leonardo*).

LA MOGLIE DI LEONARDO — Sono scappati! Sono scappati! Lei e Leonardo. Sul cavallo. Andavano abbracciati, andavano abbracciati.

IL PADRE — Non è vero. Mia figlia no.

LA MADRE — Tua figlia sì. Pianta di mala madre. E lui anche. Però è già la moglie di mio figlio.

Lo SPOSO — Chi ha un cavallo?

LA MADRE — Chi ha un cavallo? Adesso, subito, chi ha un cavallo? Gli darò tutto quello che ho, persino i miei occhi.

UNA VOCE — Qui ce n'è uno.

LA MADRE (*al figlio*) — Va, corri. (*Lo sposo esce con due giovanotti*) No, non andare, quella gente ammazza subito; ma sì, corri e io ti seguo.

IL PADRE — Si sarà buttata nel torrente.

LA MADRE — In acqua si gettano le onorate, le pulite; quella no. Però è già la moglie di mio figlio. Due bande: qui ci sono due bande. (*Entrano tutti*) La mia famiglia è la tua. Uscite tutti di qui. Togliamoci persino la polvere dalle scarpe. Andiamo ad aiutare mio figlio. (*La gente si divide in due gruppi*) Perchè ha amici; ci sono i suoi cugini del mare e i suoi cugini dei monti. Fuori di qui. Per tutti i cammini. E' arrivata un'altra volta l'ora del sangue. Due bande. Tu con la tua e io con la mia.

FINE DEL SECONDO ATTO

ATTO 3°

QUADRO PRIMO

Bosco. E' notte. Grandi tronchi. Oscurità. Entrano tre legnaiuoli. Si ode un forte vento.

PRIMO LEGNAIUOLO — E li hanno trovati?

SECONDO LEGNAIUOLO — No, ma li cercano da tutte le parti.

TERZO LEGNAIUOLO — Li troveranno.

SECONDO LEGNAIUOLO — Sst.

TERZO LEGNAIUOLO — Che c'è?

SECONDO LEGNAIUOLO — Sembra che si avvicinino contemporaneamente da tutti i sentieri.

PRIMO LEGNAIUOLO — Quando uscirà la luna li vedranno.

SECONDO LEGNAIUOLO — Dovrebbero lasciarli stare.

PRIMO LEGNAIUOLO — Il mondo è grande, tutti possono viverci.

TERZO LEGNAIUOLO — Ma li ammazzeranno.

SECONDO LEGNAIUOLO — Occorre seguire il cuore; han fatto bene a scappare.

PRIMO LEGNAIUOLO — Si stavano ingannando l'uno con l'altro, e alla fine il sangue ha vinto.

TERZO LEGNAIUOLO — Il sangue!

PRIMO LEGNAIUOLO — Occorre seguire il cammino del sangue.

SECONDO LEGNAIUOLO — Però il sangue che vede la luce, se lo beve la terra.

PRIMO LEGNAIUOLO — E' meglio morir dissanguati che vivere col sangue putrido.

TERZO LEGNAIUOLO — Silenzio.

PRIMO LEGNAIUOLO — Che c'è? Senti qualcosa?

TERZO LEGNAIUOLO — Sento i grilli, le rane, l'insidia della notte.

PRIMO LEGNAIUOLO — Ma il cavallo non si sente.

TERZO LEGNAIUOLO — No.

PRIMO LEGNAIUOLO — Adesso la starà amando.

SECONDO LEGNAIUOLO — Il corpo di lei per lui e il corpo di lui per lei.

TERZO LEGNAIUOLO — Li troveranno e li ammazzeranno.

PRIMO LEGNAIUOLO — Ma avranno già mescolato il loro sangue e saranno come le brocche vuote, come i torrenti secchi.

SECONDO LEGNAIUOLO — Ci sono molte nuvole e forse la luna non uscirà.

TERZO LEGNAIUOLO — Lo sposo li troverà con la luna o senza la luna. Io l'ho visto partire come una freccia furiosa. La faccia color cenere. Il segno della sua razza.

PRIMO LEGNAIUOLO — La sua razza di morti in mezzo alla strada.

SECONDO LEGNAIUOLO — E' così.

TERZO LEGNAIUOLO — Credi che riusciranno a scappare?

SECONDO LEGNAIUOLO — E' difficile. Ci son schioppi e coltelli per dieci leghe intorno.

TERZO LEGNAIUOLO — Lui ha un buon cavallo.

SECONDO LEGNAIUOLO — Ma porta una donna. Adesso esce la luna. Spicciamoci. *(Alla sinistra la scena si schiara).*

PRIMO LEGNAIUOLO: Ahi, luna che spunti!
Luna dalle grandi foglie.

SECONDO LEGNAIUOLO: Piena il sangue di gelsomini.

PRIMO LEGNAIUOLO: Ahi, solitaria luna!
Luna dalle verdi foglie!

SECONDO LEGNAIUOLO: Argento sulla faccia della sposa.

TERZO LEGNAIUOLO: Ahi, mala luna! [il ramo.
Per questo amore lascia oscuro

PRIMO LEGNAIUOLO: Ahi, triste luna!
Lascia all'amore la foresta oscura.

(Escono. Per il chiarore della sinistra appare la luna: è un legnaiuolo giovane con la faccia bianca. La scena acquista un vivo splendore azzurro).

LA LUNA: Cigno rotondo sul fiume,
Occhio delle cattedrali,
Alba finta tra le foglie
Io sono; non potran fuggire.
Chi si nasconde? Chi singhiozza
Nella valle, per lo spineto?
La luna lascia un coltello
Abbandonato nell'aria,
Che è un'insidia di piombo
E vuol essere dolore di sangue,
Lasciatemi entrare! Vengo gelata

Per pareti e per viali!
Aprir tetti, aprir cuori
Dove possa riscaldarmi.
Ho freddo. Le mie ceneri
Di metalli sonnolenti
Cercan la lingua d'un fuoco
Per i monti e per le strade
Ma mi porta la neve
Sopra la spalla di diaspro
E mi annega, dura e fredda
L'acqua delle fontane.

Ma questa notte avranno
Le mie midolla sangue rosso.
Non ci sia ombra nè tumulto,
Perchè non possan fuggire!
Voglio entrar in un petto
Per potermi riscaldare.
Un cuore solo per me!
Caldo, che si sparga
Per i monti del mio petto,
Lasciatemi entrare, lasciatemi.

(Ai rami) Non voglio ombre. I miei raggi
Debbon riempire ogni luogo,
E ci sia nei tronchi oscuri,
Un rumore di chiarezza.
Perchè abbiano questa notte
Le mie midolla un dolce sangue.
No, non potranno scappare.
Luccicherà il cavallo
Come un diamante.

(Scompare tra i tronchi e la scena torna alla sua luce oscura. Entra una vecchia completamente coperta da tenui panni verdi-oscuro. Ha i piedi scalzi. Le si vedrà appena il viso. E' la morte sotto le spoglie di una mendicante).

LA MENDICANTE: Si avvicinano e se ne va la luna.
Non passano di qui. L'acqua del fiume
Spegnerà con il suo spento rumore
Il lacerato volo delle grida.
Sarà qui, sarà subito. Son stanca.
Le bende bianche con cuore amoroso
Custodiscano quiete nell'alcova
Corpi pesanti col collo ferito.

(Impaziente) Questa luna, questa luna!

(Appare la luna, torna la luce azzurra intensa).

LA LUNA — Già si avvicinano. Gli uni per il monte e gli altri per il fiume. Vado a illuminare le pietre. Di che hai bisogno?

LA MENDICANTE — Di niente.

LA LUNA — L'aria si va facendo dura.

LA MENDICANTE — Illumina la giacca e dividi i bottoni chè dopo i coltelli sanno il cammino.

LA LUNA: Però che tardino molto a morire,
Che il sangue
Mi bagni le dita col suo delicato calore.

LA MENDICANTE — Non lasciamo che passino il torrente. Silenzio.

LA LUNA — Vengono. (Esce e la scena ridiventa scura).

LA MENDICANTE — In fretta. Molta luce. Mi hai udito? Non possono fuggire. (Entrano lo sposo e il primo giovanotto. La mendicante si siede e si nasconde con lo scialle).

Lo Sposo — Di qui.

PRIMO GIOVANOTTO — Non l'incontrerai.

Lo Sposo (energico) — L'incontrerò.

PRIMO GIOVANOTTO — Se ne debbono essere andati per l'altro sentiero.

Lo Sposo — No. Ho sentito un momento fa il galoppo.

PRIMO GIOVANOTTO — Sarà stato un altro cavallo.

Lo Sposo (drammatico) — Non c'è che un cavallo al mondo ed è questo. Te ne sei accorto? Se mi segui, seguimi senza parlare.

PRIMO GIOVANOTTO — E' che vorrei...

Lo Sposo — Taci. Sono certo d'incontrarli qui. Vedi questo braccio? Non è il mio braccio. E' il braccio di mio fratello e quello di mio padre, di tutti coloro della mia famiglia che son morti. E ha tanto potere che può strombare quest'albero dalla radice se vuole. E andiamo subito, chè sento i denti di tutti i miei inchiodati qui che mi vietano di respirare.

LA MENDICANTE (lamentandosi) — Ahi!

PRIMO GIOVANOTTO — Hai sentito?

Lo Sposo — Vai a fare un giro da quel lato.

PRIMO GIOVANOTTO — Questa è una caccia.

Lo Sposo — Una caccia. La più grande che si possa fare. (Se ne va il giovanotto. Lo sposo si dirige rapidamente verso la sinistra e inciampa nella mendicante).

LA MENDICANTE — Ahi!

Lo Sposo — Che hai?

LA MENDICANTE — Ho freddo.

Lo Sposo — Dove sei diretta?

LA MENDICANTE (sempre lamentandosi) — Laggiù lontano.

Lo Sposo — Da dove vieni?

LA MENDICANTE — Di là, molto lontano.

Lo Sposo — Hai visto un uomo e una donna che correvano sopra un cavallo?

LA MENDICANTE — Aspetta... (Lo guarda) Bel giovanotto. (Si alza) Però molto più bello se stessi dormendo.

Lo Sposo — Dimmi, rispondi, li hai visti?

LA MENDICANTE — Aspetta... Che spalle larghe! Come mai non ti piace star steso sopra di loro invece di andare sopra le piante dei piedi che sono tanto piccole?

Lo Sposo (impazientendosi) — Ti dico se li hai visti? Son passati di qui?

LA MENDICANTE (energica) — Non sono passati; però stan salendo la collina. Non li senti?

Lo Sposo — No.

LA MENDICANTE — Tu non conosci il cammino?

Lo Sposo — Andrò comunque sia.

LA MENDICANTE — Ti accompagnerò. Conosco questa terra.

Lo Sposo (impaziente) — Andiamo. Da che parte?

LA MENDICANTE (drammatica) — Di qua. (Escono rapidi. Tornano i legnaiuoli. Portano le scuri sulle spalle. Passano lenti tra i tronchi).

PRIMO LEGNAIUOLO: Ahi, morte che esci!

Morte dalle foglie grandi!

SECONDO LEGNAIUOLO: Non aprire il fiotto del sangue

PRIMO LEGNAIUOLO: Ahi, solitaria morte!

Morte dalle secche foglie.

TERZO LEGNAIUOLO: Non coprire di fiori la festa

SECONDO LEGNAIUOLO: Ahi, triste morte!

Lascia all'amore la foresta verde.

PRIMO LEGNAIUOLO: Ahi, mala morte!

Lascia all'amore la verde foresta.

(Escono mentre parlano. Appaiono Leonardo e la sposa).

LEONARDO: Taci!

LA SPOSA: Da qui me ne andrò sola.

Vattene. Voglio che te ne vada.

LEONARDO: Sta zitta, sta zitta.

LA SPOSA: Con i denti, con le mani, come puoi,

Togli dal mio collo onorato

Il metallo di questa catena,

Lasciandomi rincantucciata

Nella mia casa, sulla mia terra.

E se non vuoi ammazzarmi

Come una piccola serpe

Metti nelle mie mani di sposa

La canna del tuo fucile.

Ahi, che lamento, che fuoco

Mi sale su per la testa!

Che vetri m'inchiodan la lingua!

LEONARDO: Sta zitta, non c'è più ritorno,

Ci stanno inseguendo dappresso,

Ti debbo portare con me.

LA SPOSA: Ma lo farai con la forza.

LEONARDO: Con la forza? Chi è sceso

Per primo, chi è sceso per le scale?

LA SPOSA: Io le ho scese.

LEONARDO: Chi ha messo al cavallo le briglie?

LA SPOSA: Io stessa, io.

LEONARDO: E quali mani mi han messo gli speroni?

LA SPOSA: Queste mani che sono le tue,

E vollero tanto

Squarciare l'azzurra corrente!

Ti amo! Ti amo!

Che se ammazzarti potessi

Un sudario ti vorrei porre
Con i fili di violette.
Ahi, che lamento, che fuoco
Mi salgon su per la testa!

LEONARDO: Che vetri m'inchiodan la lingua!
Perchè io volli scordarti
E posi un muro di pietra
Tra la tua casa e la mia.
E' vero? Non lo ricordi?
E quando ti vidi di lungi
Mi lanciavi negli occhi la rena.
Però montavo a cavallo,
Il cavallo ti ritrovava.
A colpi di spilli d'argento
Il mio sangue si fece nero,
E il sonno mi andava riempiendo
La carne di un'erba mala,
Io non ne ho colpa,
Ma la colpa è della terra
E di questo odor che ti viene
Dalle braccia e dalle trecce.

LA SPOSA: Oh uomo senza ragione! Non voglio
Con te nè letto nè cena,
E non c'è un minuto del giorno
Che non voglia stare con te,
Perchè mi trascini. Ed io vado
E ti seguo come al vento
Cede amoroso il fil d'erba.
Ho lasciato un uomo duro
E tutta la sua discendenza
Nel mezzo di tutta la festa
E con la corona già posta.
Per te ci sarà un castigo
E non voglio che ci sia.
Lasciami sola. Fuggi via.
Nessuno potrà difenderti ormai.

LEONARDO: Gli uccelli della mattina
Si svegliano tra le fronde
Sta morendo la notte profonda
Andiamo in un angolo scuro
Dove io sempre ti possa baciare.
(L'abbraccia stretta).

LA SPOSA: E io dormirò ai tuoi piedi
Per custodir quel che sogni.
Nuda, guardando la terra
Come se fossi una cagna,
Perchè questo sono: ti guardo,
E tutto il tuo incanto mi brucia.

LEONARDO: Si accende lume con lume.
La stessa piccola fiamma
Uccide insieme due spighe.
Andiamo. (La trascina).

LA SPOSA: Dove mi porti?

LEONARDO: Dove non possano andare
Tutti questi uomini intorno.
Dove alfine io ti possa guardare.

LA SPOSA (sarcastica):
Conducimi di fiera in fiera,
Dolore di donna onorata,

Perchè mi vedan le genti
Con i veli de le mie nozze
All'aria come bandiere.

LEONARDO: Anch'io dovrei lasciarti,
Se pensassi come si pensa.
Ma vado dove tu vai,
Anche tu. Fa un passo. Prova.
Ci unisce la luna, ci unisce
La mia cintura ai tuoi veli.

(Tutta questa scena è violenta, piena di grande sensualità).

LA SPOSA: Odi?

LEONARDO: Viene gente.

LA SPOSA: Fuggi.

E' giusto che io qui muoia,
Con le spine sopra la testa.
E che mi piangan le foglie,
Donna perduta ed intatta.

LEONARDO: Sta zitta. Vengono già.

LA SPOSA: Vattene, vattene via.

LEONARDO: Silenzio. Che non ci sentano.
Tu avanti. Silenzio, silenzio.

LA SPOSA (vacilla) — Uniti.

LEONARDO (abbracciandola) — Come vuoi, Se ci dividono sarà perchè io sono morto.

LA SPOSA — Ed io morta.

(Escono abbracciati. Appare la luna molto adagio. La scena acquista una forte luce azzurra. Improvvisamente si odono due lunghi gridi disperati. Al secondo grido appare la mendicante voltando le spalle. Apre lo scialle e resta nel centro come un grande uccello dalle ali immense. La luna si ferma. Il sipario si abbassa in un grande silenzio).

QUADRO SECONDO

Stanza bianca dalle grosse mura. Alla sinistra e alla destra scale bianche. Grande arco nel fondo anch'esso bianco. Anche il suolo sarà di un bianco lucente. Questa semplice stanza avrà un senso monumentale di chiesa. Non ci sarà nè un tono grigio, nè un'ombra e nemmeno il necessario per la prospettiva. Due ragazze vestite di azzurro scuro stanno dipanando una matassa rossa.

SECONDA RAGAZZA: Matassa, matassa

Che cosa vuoi fare?

PRIMA RAGAZZA: Un vestito di gelsomino.

Uno specchio di carta.

Nascere alle quattro;

Morire alle dieci.

Esser filo di lana,

Catena ai tuoi piedi

E nodo che stringa

L'alloro amaro.

LA BAMBINA: Sei stata alle nozze?

PRIMA RAGAZZA: No.

LA BAMBINA: Nemmeno io. Che cosa accadrà

Tra le foglie delle vigne?

Che cosa accadrà tra i rami dell'ulivo?

Che cosa accadde

Che nessuno è tornato?

Siete state alle nozze?

SECONDA RAGAZZA: Abbiamo detto di no.

LA BAMBINA (andandosene) — Nemmeno io.

SECONDA RAGAZZA: Matassa, matassa
Che vuoi cantare?
Ferite di cera,
Dolore di mirto,
Dormir la mattina,
Di notte vegliare.

LA BAMBINA (*sulla porta*):
Il filo s'inciampa
Con la pietra focaia.
I monti azzurri
Lo lascian passare. (*Esce*).

SECONDA RAGAZZA: Matassa, matassa
Che cosa vuoi dire?

PRIMA RAGAZZA: Amante che tace,
Fidanzati muti
Sulla sponda verde,
Li ho visti caduti.
(*Si ferma guardando la matassa*).

LA BAMBINA (*affacciandosi alla porta*):
Corre, corre, corre
Il filo fin qui.
Coperti di fango
Li sento venire.
I corpi stesi,
I panni insanguinati.

(*Esce. Appaiono la moglie e la suocera di Leonardo*).

SECONDA RAGAZZA — Che raccontate delle nozze?

PRIMA RAGAZZA — Vengono già?

LA SUOCERA (*secca*) — Non sappiamo

SECONDA RAGAZZA — Che raccontate delle nozze?

PRIMA RAGAZZA — Dimmi.

LA SUOCERA (*secca*) — Niente.

LA MOGLIE — Voglio tornare per saper tutto.

LA SUOCERA (*energica*):

Tu alla tua casa.
Coraggiosa e sola nella tua casa.
A invecchiare e piangere.
E la porta chiusa.
Mai, nessuno. Nè morto nè vivo.
Inchioderemo le finestre.
E vengano piogge e notti
Sopra le erbe amare.

LA MOGLIE:

LA SUOCERA:

Come sarà avvenuto?

Non importa.

Mettiti un velo sulla faccia.
I tuoi figli sono i tuoi figli;
Niente più. Sopra il letto
Poni una croce e null'altro
Dove era il suo cuscino.

(*Escono. Ritorna la bambina*).

LA MENDICANTE (*sulla porta*) — Un pezzo di pane, ragazze!

LA BAMBINA — Vattene. (*Le ragazze si avvicinano*).

LA MENDICANTE — Perché?

LA BAMBINA — Perché ti lamenti, vattene.

PRIMA RAGAZZA — Bambina!

LA MENDICANTE — Una nube di uccelli mi segue: ne vuoi uno?

LA BAMBINA — Io me ne voglio andare.

SECONDA RAGAZZA (*alla mendicante*) — Non farle caso.

PRIMA RAGAZZA — Vieni per il cammino del torrente?

LA MENDICANTE — Vengo di lì.

PRIMA RAGAZZA (*timida*) — Posso sapere?

LA MENDICANTE: Li ho visti; sono qui: son due torrenti
Quietati alla fine tra le pietre grandi
Sono due sulla schiena del cavallo
Morti nella bellezza della notte.

(*con piacere*) Morti, sì, morti.

PRIMA RAGAZZA — Taci, vecchia, taci.

LA MENDICANTE: Fiori divelti
Caddero tutti e due; la sposa torna
Tinti di sangue il vestito e i capelli.
Vengono quieti sotto le coperte
Sopra le spalle dei giovani alti.
Niente più, così è stato. Ed era giusto.
Sopra il fiore dell'oro sporca rena.

(*Se ne va. Le ragazze chinano la testa e ritmicamente escono*).

PRIMA RAGAZZA — Sporca rena.

SECONDA RAGAZZA — Sopra il fiore dell'oro.

LA BAMBINA: Sopra il fiore dell'oro
Portano i morti del torrente.
Bruno l'uno,
Bruno l'altro.

(*Se ne va. La scena resta vuota. Appare la madre con una vicina. La vicina piange*).

LA MADRE — Taci.

LA VICINA — Non posso.

LA MADRE — Sta zitta, ho detto, (*Sulla porta*) Non c'è nessuno qui? (*Si leva le mani alla fronte*). Doveva rispondere mio figlio. Ma mio figlio è ormai una bracciata di fiori secchi. Mio figlio è ormai una voce oscura dietro i monti. (*Con rabbia alla vicina*) Vuoi star zitta? Non voglio pianti in questa casa. Le vostre lacrime sono lacrime degli occhi, niente di più. E le mie verranno, quando io sarò sola, dalle mie radici e saranno più ardenti del sangue.

LA VICINA — Vieni in casa mia; non restare qui.

LA MADRE — Qui, qui voglio restare. E tranquilla. Tutti son morti. Di notte dormirò, dormirò senza che mi impauriscano il fucile o il coltello. Altre madri si affaceranno alle finestre, frustate dalla pioggia, per vedere il viso dei loro figli. Io no. Io porterò fiori in un camposanto. (*Entra una donna vestita di nero che si dirige alla destra e s'inginocchia. La madre alla vicina*) Levati le mani dal volto. Dobbiamo passare giorni terribili. Non voglio veder nessuno. La terra e io. Il mio pianto e io. E queste quattro pareti. (*Si siede sfinite*).

LA VICINA — Abbi pietà di te stessa.

LA MADRE (*tirandosi i capelli indietro*) — Debbo essere serena. Perché verranno le vicine e non voglio che mi vedano tanto povera. Tanto povera! Una donna che non ha nemmeno un figlio da potersi portare alle labbra. (*Appare la sposa. Viene senza fiori d'arancio e con uno scialle nero*).

LA VICINA (*vedendo la sposa, con rabbia*) — Dove vai?

LA SPOSA — Qui vengo.

LA MADRE (*alla vicina*) — Chi è?

LA VICINA — Non la riconosci?

LA MADRE — Per questo chiedo chi è. Perché debbo non riconoscerla per non inchiodarle i denti nel collo. Vipera! (*Si dirige verso la sposa furente, si trattiene. Alla vicina*) La vedi? Sta lì, e piange, mentre io, quieta, senza strapparle gli occhi. Non mi comprendo. E mio figlio? E il suo onore? Dov'è il suo onore? (*Schiaffeggia la sposa che cade al suolo*).

LA VICINA — In nome di Dio. (*Cerca di separarle*).

LA SPOSA (*alla vicina*) — Lasciala; son venuta perchè mi ammazzi e mi portino via con loro. (*Alla madre*) Però non con le mani; con uncini di rame, con una scure, con forza disperata finchè si rompa sulle mie ossa. Lasciala. Voglio che sappia che io sono intatta, che sarò stata pazza, ma che mi possono sotterrare senza che nessun uomo si sia specchiato nei bianchi miei seni.

LA MADRE — Sta zitta, sta zitta. Che me ne importa di questo?

LA SPOSA — Perchè io me ne sono andata con l'altro? (*Con angustia*) Anche tu te ne saresti andata. Io ero una donna bruciata. Piena di piaghe di dentro e di fuori, e tuo figlio era un po' d'acqua da cui aspettavo figli, pace, salute; però l'altro era un fiume scuro, pieno di correnti diverse, che mi investiva col suo impeto. E io correvo con tuo figlio che era un rivoletto d'acqua fredda e l'altro mi mandava cento impulsi che m'impedivano di andare e mi lasciavano nuda con le mie ferite di povera donna arsa, di ragazza accarezzata dal fuoco. Io non volevo, sentilo bene!, e io non volevo. Però tuo figlio era la mia pace e io non l'ho ingannato, ma il braccio dell'altro mi portò via come un colpo di mare, come lo strappo di un mulo e mi avrebbe trascinato sempre, sempre, anche se fossi stata vecchia e tutti i figli di tuo figlio mi avessero trattenuto per i capelli. (*Entra una vicina*).

LA MADRE — Lei non ne ha colpa, eh? (*Sarcastica*) Chi ce l'ha dunque? Spregevole donnaccia è chi getta via i fiori d'arancio per cercare un pezzo di letto riscaldato da un'altra donna.

LA SPOSA — Taci, taci. Vendicati di me. Qui sto. Guarda il mio collo: laceralo, ti costerà meno fatica che cogliere una dalia dal tuo orto. Però sono onorata; onorata come una bambina appena venuta al mondo. (*Entra un'altra vicina*).

LA MADRE — E che importa a me del tuo onore? Che m'importa della tua morte? Nulla m'importa di te; niente, niente. Sia benedetto il grano perchè copre i miei figli. Sia benedetta la pioggia che bagna il volto dei morti. Sia benedetto Dio che ci attende tutti per riposare insieme. (*Entra un'altra vicina*).

LA SPOSA — Lascia che io pianga con te.

LA MADRE — Piangi, piangi però sulla porta. (*Entra la bambina: la sposa resta sulla porta. La madre nel centro della scena*).

LA MOGLIE DI LEONARDO (*entrando e dirigendosi a sinistra*):

Era un bel cavaliere
E adesso è un monte di neve.
Ha corso fiere e monti
E bianche braccia di donne.
Adesso il musco notturno
Gli corona la fronte.
LA MADRE: Girasole di tua madre,
Specchio di tutta la terra.
Che ti pongano sul petto
Una croce di amari oleandri.
Ti ricopra un lenzuolo
Di seta rilucente
E l'acqua pianga, pianga
Tra le tue mani quiete.

LA MOGLIE DI LEONARDO:

Quattro giovani
Arrivano con spalle stanche!

LA SPOSA: E portan la morte,
I quattro giovani stanchi.

LA BAMBINA (*sulla porta*):
Già li portano.

LA MADRE: E' come le altre volte.
La croce. La croce.

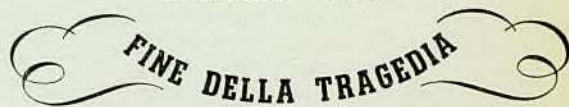
LE DONNE: Dolci chiodi,
Dolce croce,
Dolce nome
Di Gesù.

LA SPOSA: Che la croce protegga i morti e i vivi.

LA MADRE: Con un coltello
Con un piccolo coltello
In un giorno qualunque,
Tra le due e le tre
Due uomini si sono ammazzati,
Con un coltello
Con un piccolo coltello
Che entra tutto in una mano.
Ma che penetra sottile
Per le carni intorite,
E che si ferma nel punto
Dove trema confusa
L'oscura radice del grido.
E questo è un coltello
Un piccolo coltello
Che entra tutto in una mano;
Così in un giorno qualunque,
Tra le due e le tre,
Con questo coltello
Due uomini restano stesi
Con le labbra gialle.
Entra tutto in una mano il coltello,
Ma penetra freddo
Per le carni intorite.
E lì si ferma, nel punto
Dove trema confusa
L'oscura radice del grido.

(*Le vicine, inginocchiate al suolo, piangono*).

Dolce croce
Dolci chiodi
Dolce nome di Gesù.



Alla rappresentazione di questa tragedia recitata la sera del 4 maggio 1939 al Teatro delle Arti di Roma, diretto da Anton Giulio Bragaglia, con la regia del medesimo, le parti furono così distribuite: **Bella Starace Sainati** (la madre del fidanzato); **Carlo Tamberlani** (Leonardo); **Elena Zareschi** (la fidanzata); **Achille Majeroni** (il padre della fidanzata); **Quattiero De Angelis** (il fidanzato); **Edda Soligo** (la moglie di Leonardo); **Mignon Cocco** (la cameriera); **Ines Rivolta** (la suocera di Leonardo); **Anna Maria Polese** (la vicina); **Gemma Griarotti** (prima ragazza); **Rita Livesi** (seconda ragazza); **Anna Ardizzone** (terza ragazza); **Liana Ferri** (quarta ragazza); **Gemma Griarotti** (la luna); **Mina Della Pergola** (la morte - come mendicante); **Nello Lunghetti** (primo giovanotto); **Enzo Farulli** (secondo giovanotto); **Giovanni Dal Cortivo** (invitato); **Enzo Farulli** (primo legnaiuolo); **Giovanni Dal Cortivo** (secondo legnaiuolo); **Nello Lunghetti** (terzo legnaiuolo); **Miranda Bonansea** (bambina).

Viviani

ARTE-POPOLO

■ Giunse alla ribalta a piccoli passi, quasi saltellando, si fermò di colpo, sorridendo agli applausi, gli occhi semichiusi erano piccole ombre bluastre, due lampade alte lo inondavano di luce. Diceva una poesia di Di Giacomo. La sala, in ascolto, sembrava non avesse più vita, solo lui esisteva, quel suo volto divinamente plebeo fioriva, viveva, esplodeva; pause, scatti, canti, modulazioni, silenzi, l'antica Napoli dei pescatori e dei sogni cantati risorgeva in quella voce che partiva dalla profondità dei secoli e veniva al nostro cuore. Pensavo: ancora noi possiamo comprendere questa Napoli, poi tutto sembrerà un gioco di luci ad effetti più o meno calcati, tutto cadrà nel museo delle voci, delle armonie del passato. Ma lui rimarrà sempre, con quella sagoma immensa di scugnizzo incantato, l'ultimo degli scugnizzi, a vagare nottetempo tra i vicoli ambigui, e quella voce atona, aspra, soave, ce la porteremo con noi, anche oltre la vita.

■ «A S. Francisco giù sona 'a risveglia». La piccola cella viveva sulla sala, il lume fioco a petrolio sospeso nel centro dell'aria, il passo lento del secondino, gli uomini

dormienti sui giacigli, ai margini della tragedia. Viviani era l'Ottocento con le sue furie di onore e d'amore, soffriva la sua parte, la sua sofferenza cadeva fredda come una lama d'acciaio sulle nostre reni, l'attore divinizzava, nel bene e nel male, l'uomo del popolo, era così, come sempre, Viviani, l'immagine viva del nostro dramma sociale.

■ Scorreva nei suoi lavori la vita di questa Napoli antica, laggiù in quel piccolo teatro Umberto ove l'attore potenziò la sua storia, ove la sua arte toccò i culmini del realismo più chiaro e sconvolgente ed il pubblico borghese si accostava, dalle orrende frange rosse dei palchi, alla verità misconosciuta di una umanità favolosa. Centinaia di scaricatori, muratori, operai assiepati tra la platea ed il loggione, ritrovavano nell'attore uno dei loro, venuto via dalla ciurma, dall'andito, dal tornio, a mostrare al mondo le piaghe aperte e sanguinanti della gente sua pari, sentivano nella canzone d'emigrante la voce del fratello partito a cercare fortuna per terre straniere e lontane, e un amore vasto nasceva per Viviani tra le masse che lo vedevano uomo, personaggio e tribuno; i giovani lo guardavano forse altrimenti, gli trovavano funzionalità, scopi, indirizzi, che alla folla sfuggivano e lo amavano, per questo, ancora di più. Pochi, allora, forse pochissimi,

pensarono che l'arte di Viviani fosse, tra l'altro, audacemente polemica.

■ Eccolo poggiato, ora, alla prua di una barca, l'arenile dorme in un tramonto calmo, i pescatori lo circondano, egli svolge la sua parte ed è centro di vita. Ai primi del Settecento, in una commedia di Nicola Moresca, il pescatore Titta è a guardia del suo gozzo, fuma la pipa, canta:

Oh, quanta è bella l'aria de lo
[mare
che no mme dice core de partire;
che ne'è na figlia de no maremare
ch'è tanto bella che mme fa mo-
[rire.]

Il pescatore Titta non può essere che Viviani, a ridosso dei secoli, eterno come la sua filosofia, come il mare e le case povere dei personaggi che formano la sua inconfondibile umanità.

■ Muratore, pescatore, ciabattino filosofo e svagato, centro di una umanità da piazza antica, da arenile, da angiporto, camminante notturno alla deriva tra i personaggi vivi ed i misteri di una città povera e regale, mistica ed epicurea, Viviani popola da solo un quartiere; poi le donne s'affacciano ai balconi, escono gli antichi guappi rumorosi e guasconi, i vicoli fioriscono di canti, si fermano le carrozze infiorate e stanche delle gite a Montevergine, egli chiama a raccolta la sua gente, e questa gente è Napoli.

Passa e canta su la sua «carretta» in viaggio tra siepi e nuvole di polvere. E' l'estate, egli è solo,

col suo cavallo, su di una strada bianca, il sole lo martella. Questo canto di carrettiere sa di inerzia e di sogno, odora di sudore umano e di fiori campestri. E quand'è notte, tra vicolo e vicolo, alla squallida luce dei fanali, lontana come un perduto ricordo, fiorisce la nostalgia del suo «canto 'a figliole».

■ Viviani fa pensare a Gemito, a Dalbono, a Paisiello, ai provenzali, ai cantastorie, ai mimi tragici del Teatro greco. E' l'attore vivente che riunisce insieme tutte le atmosfere di un'arte accessibile alle sensibilità più disparate e distanti, Viviani è l'arte-popolo. E' stupendo che anche i borghesi la comprendano, questa arte, e bisogna essere grati all'attore per la possibilità realizzata di questo incredibile incontro.

■ La sala, in penombra, sembra vuota, il pubblico non c'è più; lui solo rimane, nell'atto di tirare una rete, ritmico, immenso. La plastica del corpo agile (è un'eterna adolescenza la sua) è un capolavoro di vitalità, una musica lenta, strana, sembra venire su dai gorghi di una antichità senza confine, la voce è la stessa, atona, allucinante, notturna, che udiamo un tempo, in sogno, da bambini. Ora anche la sala sparisce. Viviani è a riva di mare, tra i suoi simili, tra gli uomini come lui, e sul suo capo si succedono, eterni come la Poesia, i cieli e le stagioni del suo paese.

Domenico Mancuso

RICORDO DI DOMENICO TUMIATI

★ *So ben poco della giovinezza di Domenico Tumiati, ma non stento ad immaginarla. La passione per il teatro doveva avere radici ben profonde nella sua famiglia, se dei quattro fratelli, uno soltanto, Leopoldo, restava nel solco paterno, mentre gli altri tre, Domenico, Gualtiero e Corrado si davano all'arte: Domenico e Gualtiero decisamente, Corrado, in modo meno scoperto, ma con pari fervore. L'amore del teatro si accese in Domenico, come nel fratello Gualtiero, a Firenze alla scuola di Luigi Rasi, attore di limitate possibilità ma ottimo maestro, storico coscienzioso e scrittore arguto. Da Rasi, Domenico apprese come si scrive per il teatro e Gualtiero come in teatro si recita, ma non ho notizie dei saggi ai quali indubbiamente debbono avere partecipato. Merita ricordo il modo con il quale i due fratelli si rivelarono a Ferrara, la loro città. Me ne dà notizie chi alla rivelazione ebbe ad assistere. Il poeta era stato invitato a celebrare Girolamo Savonarola in una ricorrenza centenaria non so se della nascita o della morte. Celebrazione solenne, il che dimostra che Domenico aveva già nella sua città, per quanto giovanissimo, una buona notorietà. Nel vasto salone il poeta si presentò accompagnato dal fratello Gualtiero. Ciò non stupì i ferraresi abituati a vederli sempre insieme; sorprese ciò che disse Domenico non appena cessò il brusio dell'attesa. «La celebrazione dell'austero Monaco fiorentino, scritta da me, la leggerà mio fratello. Ha miglior voce di me, che oggi sono anche raffreddato». E per più di un'ora l'ampio salone fu pieno della tonante, baritonale voce di Gualtiero. Poeta ed attore fecero a mezzo degli applausi: e furono molti.*

Domenico Tumiati l'ho nella memoria, allorchè venne nella mia città, con il fratello Gualtiero per i melodighi. Dell'uno e dell'altro non si sapeva che quel tanto che avevano scritto i giornali ferraresi; noto era Carlo Veneziani, musicista e uomo di teatro, che di Parisina e di Pomposa e di altri melodighi del poeta ferrarese aveva scritto la musica. Poca gente in teatro, scarsi e meditati gli applausi: impressionò gradevolmente l'interprete, Gualtiero, per la bella voce, la buona dizione, il robusto animo pari alla prestantza fisica. Si disse: «Peccato che non sia nato quando sul teatro imperava Vittorio Alfieri». Il poeta suscitò curiosità più che ammirazione. Ma chi, come me, ebbe il piacere di avvicinarlo, timido e modesto com'era, così schivo a parlare di sè, di ciò che già aveva fatto, di quanto aveva in animo di fare, e unicamente sollecito di parlare del fratello, di ciò che sperava da lui e di ciò che indubbiamente avrebbe fatto, ne ricavò un'impressione gradevolissima. Chè simpatico lo era e molto; e signore: cordiale, semplice di modi, sereno, austero, buon giudice di sè e degli altri (lui che della critica non ebbe che raramente a compiacersi: che nei successi gli misurò la lode, e sugli errori, inevitabili questi, incrudelì), sempre pronto a far parte ad altri dei suoi meriti. Memorabili a questo proposito: il riconoscimento fatto da lui della parte che Zacconi (grandis-

simo senza alcun dubbio) ebbe nel successo del Tessitore; la sua confessione che l'idea di raccontare la storia di Maria di Magdala gli venne dall'attrice insigne che doveva impersonare la peccatrice; le sue attestazioni, riboccanti di riconoscenza e di affetto, che molte delle opere che compose, le più alte, le più belle, le più nobili, gli furono ispirate, direi quasi dettate, dallo stile, teatralissimo, del fratello Gualtiero.

Il nome di Domenico Tumiati, uomo di teatro, è legato al ciclo dei drammi sul Risorgimento. Sono questi i drammi suoi che suscitarono un interesse più vivo, anche per i molti divieti che a volta a volta dovette superare per ottenerne la rappresentazione; che gli diedero maggiori soddisfazioni, per i crescenti consensi che gliene vennero, ma che gli procurarono anche le più pungenti amarezze per la incomprendione di quella critica che non seppe (o non volle?) vedere in essi che dei «bassorilievi buoni per ornare le basi di monumenti nazionali». Un'ironia che scopre lo scherno, ma che va oltre al poeta a cui mirò.

Che cosa si sia proposto di fare con i drammi che riassumono i tormenti, i fasti e le glorie della battaglia impegnata dal Paese per la conquista della sua unità, lo ha detto lo stesso Tumiati nella presentazione del Garibaldi: «Il teatro antico — ha detto — moveva dal principio che l'espiazione è imposta dal fato all'impotente e ribelle volontà umana; il nuovo poggia sull'idea del sacrificio liberamente prescelto. Questa legge, legge nuova, io l'ho vista splendere invitta nel nostro Risorgimento, in cui si rivela un destino misterioso che a prezzo del dolore pone i germi del futuro, schiaccia nel nulla o sublima nel martirio gli uomini, a seconda che essi respingono o accettano la legge unitaria ed universale».

Sette drammi: campeggiano in ognuno di essi una o più delle grandi figure che hanno costituito la luminosa costellazione del Risorgimento: dalle lontane ed incerte origini, non ancora espressione di volontà coscienti e preordinate, l'idea diventa la rovente aspirazione di tutto un popolo che in essa si ritrova e che, attraverso a prove sempre più aspre e sanguinose, si fa padrone ed arbitro dei propri destini. Accennata nell'Alberto da Giussano, trionfa nel Garibaldi, con la rinuncia al dominio per supremo amore.

Sette drammi nei quali sono evocate pagine mirabili, non tutte espresse con uguale evidenza, talune anzi realizzate in modo che ciò che in esse vi è di romanzesco si sovrappone su quanto vi è di storico, non lo deforma ma lo fa oscuro, in cui nobilmente si realizzano le aspirazioni del poeta. Se anche non sono vive le labbra (e lo sono in più d'un caso, e non solo nel Tessitore), le parole che pronunciano i personaggi che Tumiati ha tratto dalla storia e portati sulla scena, studiandosi di dare ad essi la statura che ebbero o che hanno nella nostra memoria, sono quelle che i nostri padri han voluto consegnare ai nipoti. E Tumiati le ha raccolte tempe-

stivamente: quando cioè, sull'esempio degli avi, i nipoti le han fatte proprie sulle Alpi, tra tempeste di ferro e di fuoco. Da non dimenticarsi: il Garibaldi è stato rappresentato nel febbraio del 1917.

Chiuso il ciclo patriottico, poderoso coro di campane celebranti le virtù e le glorie nazionali, Domenico Tumiati, dopo una parentesi a sapore realistico, solo per qualche aspetto meno felice, tornava a quel mondo fantastico e pittoresco, tutto festività e splendore, che già gli aveva ispirato il popolarissimo Guerin Meschino (bizarro e poetico viaggio agli alberi del sole) ed i melodoghi più commossi, perchè più vicini al suo cuore. Nella parentesi avemmo da lui L'amorosa follia, fosco impasto di errore e di dolore che non raggiunge in pieno l'effetto perchè l'errore non appare spiegabile e il dolore comunicativo. L'uomo che smania perchè troppo bello, e la donna che perdutamente si innamora, solo perchè l'amato ha cancellato dal suo volto il disegno dell'eterno, dovrebbero riempirci l'animo, se non di pena, di orrore, ma ci lasciano perplessi, se non indifferenti. Meno persuasivo ancora Porporana, un dramma che ha una felicissima apertura di derivazione quasi maeterlinckiana, che fa sperare in una commossa vicenda intima e sfocia invece in un drammaccio poliziesco e popolaresco. Altra cosa Il conte Gioia. Qui l'azione, di cui pure si scorgono le derivazioni, ha un appassionato crescendo: qui la poesia batte le ali e va alto.

Nella Regina Ginevra, nella Principessa Pisello e nel Merlino e Viviana, come già nel Guerin Meschino, Tumiati si abbandona con gioia alla sua fantasia e da essa si lascia trasportare, come Orlando dal suo ippogrifo, nel misterioso regno delle favole. Ma non è solo a ricalcare delle vecchie fiabe o cupe leggende che egli limita il suo compito, ma, a spremere succhi nuovi, immagina delle varianti che le favole ravvivano e le immergono nell'atmosfera del nostro tempo e ne esprimono, con melodiosa semplicità, le più pure ed anche le più arcane idealità. E anche qui è poeta, se anche, come vuole qualche suo critico, i versi sono tali solo perchè ad ogni undici sillabe Tumiati va a capo.

Sul Conte Gioia, commedia che mi sembra debba aver posto fra le sue migliori, commedia che mi auguro trovi chi pensi riportarla alla ribalta (la tenne a battesimo Carini nel novembre del 1922 all'Alfieri di Torino ma senza entrarci dentro, protagonista più eloquente che commosso), l'azione si svolge alla Pannocchia, un vecchio castello maremmano che il poeta immagina sorga su una piccola altura tutta circondata da macchie folte che il pennato non ha mai percorso se non per far legna alle carbonaie. Grande importanza hanno l'ambiente, l'atmosfera, le abitudini della gente e anche il linguaggio, che è chiuso e duro come la pietra. Non per nulla egli ha dedicato questo suo lavoro, italianissimo per lo spirito e per il costruito, ai « cinghiali della Pannocchia ». Due fratelli ne sono i protagonisti: Michele ed Ansano De Baschi; avido l'uno e tristo e cupo, Ansano; per farsi ricco si è ridotto in povertà; generoso e aperto l'altro, Michele: ricco, di vivere alla macchia si compiace, altro non chiede ed è felice. Una partita alle carte li pone di fronte e li

impegna. E' gente che si farebbe ammazzare piuttosto che mancare alla sorte del giuoco. L'uno mette come posta la sua terra, la sua casa, la sua roba; l'altro, il pezzo di terra che possiede nel Camposanto, perchè altro non ha. Allegramente, senza scomporsi, senza che nel suo animo si manifesti ira o perplessità, Michele perde mezza bandita; l'altra metà la mette a disposizione del fratello se riuscirà ad ombrire la sua sgargiante letizia. Una sfida. Michele è messo a cimento. Non vi è crudeltà a cui Ansano non ricorra per turbare l'animo di Michele, per accenderne l'ira, farlo inveire, imprecare, maledire. Ad ogni malefatta Michele futa l'inganno e ne ride. L'insidia stessa che vien fatta alla sua donna, la sua fidanzata, lo lascia tranquillo. Ma quando il fratello per piegarlo, per vincerlo, fa appiccare il fuoco ai boschi e il vento sembra aiuti la distruzione, rovente d'ira si lancia tra le fiamme e sgombra la minaccia: ma ci perde un braccio. Sgominato da tanto ardore, da tanta forza d'animo, Ansano non si sente di approfittare della vittoria: prende tutto il denaro che può far su e lascia all'altro la bandita, la casa, la donna. Bello. Ma non sono i caratteri dei due protagonisti, pur vigorosamente disegnati, nè il gioco serrato dell'azione ciò che più mi piace in questa commedia; ciò che più prende, che non ho visto ma che vorrei veder realizzato su la scena e con arte, è la partecipazione della folla allo spirito che muove e sommuove la vicenda. Alla partita che si giuoca nel vecchio castello maremmano tra i due fratelli De Baschi, partita che ha per posta la macchia, che l'uno vuol rispettata perchè simile a lui, e l'altro distrutta perchè non si inselvi, la gente della Pannocchia partecipa coralmente e ne trae e ne rende le voci. E sono tante, come le canne dell'organo di una cattedrale immensa, alimentata dalle raffiche del vento. Il linguaggio, che è ciò che conta, aderisce bene alla vicenda, che ha sapore di terra e di sangue.

Poesia, anche se Tumiati qui non è andato a capo ogni undici sillabe!!

E poesia ce n'è tanta, troppa sinanco (se non fosse cecità il dire che in un'opera d'arte c'è troppa poesia), nella Rosa di Magdala, dramma mistico nel quale Tumiati, sull'autorità di San Gerolamo e di San Bonaventura, si muove dal presupposto che la Maddalena sia caduta in peccato perchè abbandonata dallo sposo, l'evangelista Giovanni, nel momento delle nozze. Casualmente mi trovai presente alla lettura che Tumiati fece del suo dramma a Maria Melato. Cominciò come un ragazzo, malsicuro di sè, timido e diffidente, ma per rinfrancarsi subito (chè del leggere aveva l'arte e i mezzi) ma non senza però che dal suo sguardo, ed anche un po' dalla sua voce, scomparisse la trepidazione. Di trepidare qualche poco aveva ragione perchè c'era ad ascoltare anche Luigi Ambrosini, critico attento e severo. E come si accese di gioia, quando, non per le nostre parole, a ragione riguardose, sentì che l'opera ci aveva preso e che sincero e caldo, era il nostro consenso: come se la Rosa di Magdala fosse stato il suo primo parto.

Il caro Domenico! E aveva dietro di sè vent'anni e più di non inutile lavoro, ed era già da qualche anno l'applaudito autore del Tessitore.

Gigi Michelotti

È STATO COMPRESO PIRANDELLO DALLA CRITICA ITALIANA?

★ Ricorrono nella pubblicistica teatrale dei motivi d'obbligo: il pubblico che capisce o che capisce troppo poco, i giovani che vanno aiutati oppure no, come risolvere la crisi dell'attore, accidenti alla regia; la critica è ignorante e partigiana, non capisce niente, aboliamola; per essere apprezzati bisogna andare all'estero, la terra natale è sempre matrigna; « nemo propheta », « ingrata patria », ecc. Tra tutti questi ricordati, i due ultimi sono i più diffusi: per un curioso fenomeno di simbiosi vanno anzi quasi sempre a braccetto.

E tuttavia, contro uno o due esempi in contrario, ve ne sono dieci che provano la sollecita intesa dell'opera da parte del critico; contro un caso Ibsen, mal compreso in Norvegia, si oppongono i casi di uno Shakespeare, esaltato da un critico, il Chettle, quanto avversato dal collega Jonson; di Corneille, sul cui vigore tutti, da Boileau a Guéret, a Baillet, erano d'accordo; di Molière e di Racine, che Goileau diligea; di Lope de Vega, universalmente acclamato e sancito la fenice degli ingegni; di Goldoni, caro al suo popolo, riconosciuto dallo stesso avversario, critico e autore Carlo Gozzi, seppure osteggiato dal Baretti; di Gogol perfettamente inteso da Bjelinskij; di D'Annunzio, esiliato per debiti, mentre la critica lo eleggeva a poeta nazionale; senza citare il venerando nome di Eschilo, premiato nei concorsi e difeso dall'unica critica del tempo, quella di un commediografo, Aristofane.

Ora, non si vuol dire che la critica sia stata sempre felice in tutti i tempi e pronta a cogliere il senso dell'artista. Ci vuol altro! La critica, chi non lo sa?, è fatta proprio di dialettica,

di pro e di contro. Oggi viene Tizio, e dice: — Spadini non è artista, per queste, queste e queste ragioni; — domani viene un altro, e ribatte: — Non è vero. E' un artista — e a sua volta elenca i suoi bravissimi argomenti. Non c'è niente di veramente conclusivo e definitivo nella storia della critica: anche se un critico, com'è suo dovere, conclude per suo conto, la sua stessa conclusione dà il via a nuove riflessioni, a nuovi giudizi, e insomma a nuovi apporti e nuove aggiunte. Qui poi si parla della critica quotidiana, della critica esercitata sui quotidiani, di quella critica — in specie — detta drammatica dalla materia di cui si occupa, ma drammatica anche nel suo svolgimento, e che più esattamente bisognerebbe dire cronaca, che si detta in redazione a fine spettacolo (la cartella va al tipografo che la seconda non è ancora cominciata) o — nella migliore ipotesi — il mattino appresso, a poche ore dalla chiusura del sipario. Anche qui le obiezioni non sono mancate. Come pretendere da una critica tanto fatta l'equanimità del giudizio, la ponderatezza che sola è frutto di riflessione, di convincimento assodato e radicato nel tempo? Ma anche qui s'è risposto: — L'equanimità risiede nella coscienza dello scrittore; quanto alla ponderatezza, non ha forse detto il filosofo che bisogna stare alla prima impressione? E del resto anche se si va un po' fuori centro, un po' più su o un po' più giù, lo spostamento non è compensato dalla freschezza e dalla vivacità del dettato?

Fatto sta che per nessun tipo di critica, quanto per questa, si può sostenere il luogo comune dell'ottusità e della miopia, più o meno malevola. Figuriamoci per Pirandello. E viceversa, guarda, proprio nel caso di Pirandello le cose sono andate eccezionalmente lisce e concordi.

Chi ha ancora nell'orecchio i battibecchi, le dispute, i fischi e gli applausi alle prime pirandelliane, stupirà; e stupirà ancor più chi oggi immagina di rinvenire nelle cronache di quegli anni le prove provate dell'incomprensione e della malignità dei critici italiani nei confronti

dell'opera pirandelliana. Vero è che stupirà anche il lettore avvertito, al quale la faccenda apparirà terribilmente rancida e superata. Lettore caro, tant'è: c'è ancora chi si ostina a ritenere Pirandello incompreso — nel fiore — dal pubblico e dalla critica: c'è chi chiede un'indagine, che si vada a leggere tra le effemeridi del tempo, affinché se ne traggano esempi particolarmente edificanti e ammonitori.

E' già stato fatto: dal sottoscritto, e ho riferito altrove le risultanze nei dettagli, documenti alla mano. Poiché occorre ripetersi lo farò nel più breve modo possibile.

Giugno 1917: prima rappresentazione di *Così è* (se vi pare) al Teatro Olimpia di Milano. i. v. sul Popolo d'Italia, dichiara: «...la snellezza dell'andatura e la frivolezza del dialogo sono più apparenti che reali e nascondono una profondità di pensiero e un reale contenuto filosofico non ignoti a tutta la produzione del valoroso scrittore siciliano». «Lavoro strano...; ma con tutta la sua stranezza un forte lavoro, degno prodotto d'un ingegno robusto e originale, che ha avuto il merito di concepirlo lontano dal solito intruglio dell'adulterio, dal consueto pettegolare dei personaggi di stoppa e di cartone, dalle soluzioni che van lisce come l'olio. C'è un senso di fervida umanità e una fresca vena di ironia e spesso anche di satira nelle scene che corrono via quasi tutte agili e garbate».

23 maggio 1919: prima rappresentazione dell'Innesto.

Silvio d'Amico sull'Idea Nazionale addita la «poesia grande» del tema «afferrato e presentato con una lucidità e una violenza suprema» e giudica «felicissimi» il primo atto «veramente impregnato... di un senso di sventura misteriosa», nel quale la poesia è spremuta «dalle espressioni più modeste del linguaggio corrente».

4 marzo 1920: Tutto per bene. D'Amico avverte lo scattare d'una molla che spacca la marionetta, e parla l'uomo. «Qui la disperazione di Martino trova accenti d'una intensità e d'una potenza grandi: la visione dello sventurato... è di una lucidità sicura, si esprime in quelle parole

precise e vibranti che sono il segreto del poeta drammatico». «Con arte anche più fine ne è composto il terzo atto ch'è certamente (caso insolito nel teatro) il più bello (uno dei più belli in tutto il nostro teatro)... Questo atto è pieno, finalmente, d'umanità; e come tale lo segnaliamo contenti, nell'opera di quest'autore universalmente definito cerebrale».

L'anno stesso, nel suo Teatro dei fantocci, il critico definiva perfetto il Così è (se vi pare), rilevando l'eloquio «parlato» dei personaggi pirandelliani. Intanto, p. g. sull'Ordine Nuovo del 9 gennaio 1921 riconosce nel Piacere dell'onestà «la sola espressione notevole del Teatro contemporaneo», fa il nome di Shakespeare, designa P. come «il vero rappresentante del mondo moderno, poeta sicuro e commosso della dialettica», non contento si richiama a Dante: «Come Dante aspirava ad una visione unitaria del mondo in Dio creatore (Paradiso, XXXIII), così Pirandello moderno, trascendentalista, coglie la divinità umana nel divino sforzo del nostro creare». Poco dopo, A. Tilgher sulla Stampa avverte il «fotio d'umanità» che sgorga da queste «creature di carne e di sangue, e parole che bruciano l'anima e straziano il cuore escono dalle loro labbra».

10 maggio 1921: prima rappresentazione di Sei personaggi in cerca d'autore al Valle di Roma Arnaldo Frateili sull'Idea Nazionale del giorno dopo: «Tutto il teatro pirandelliano, nel suo contenuto di umanità e di ideologia, sembra riassumersi e chiarirsi in quest'ultimo lavoro che è il più significativo della sua arte. I suoi personaggi qui gridano la loro realtà appassionata...»; «...la commedia ha un contenuto universale, il cui valore ed interesse è accresciuto dal fatto di essere riuscito il P. a fare opera di Teatro, studiando e quasi negando il Teatro stesso. Un'opera di Teatro eccezionale, che sta assolutamente a sè...».

27 settembre 1921: a Milano, sul Corriere della Sera, Renato Simoni conferma: «Tutto il Teatro di Pirandello culmina in questa opera gelida e potente, torbida e luminosa...»;

«ci troviamo di fronte a un'opera che ha il respiro delle belle, difficili e ardimentose altezze».

11 ottobre 1921: D'Amico: «Egli è lo straziato poeta del soggettivismo e della relatività».

Finalmente, 18 ottobre 1929, «prima» dell' Enrico IV a Roma: Silvio d'Amico e Adriano Tilgher a una voce salutano nella tragedia il «capolavoro» di Pirandello.

Ai primi del 1923, Carlo Dullin allestiva Il piacere dell'onestà all'«Atelier» di Parigi, seguito il 10 aprile con i Sei personaggi da Pitoeff.

Potrei chiudere.

Se non mettesse conto di ritagliare il giudizio di alcuni critici parigini nell'anno di grazia 1937, l'indomani della ripresa di Così è (se vi pare) alla «Comédie».

Luciano Descaves nell'Intransi-

geant: «Pirandello appare come un abile umorista che esegue delle brillanti variazioni su verità esteriori...».

Roberto Kemp nel Temps del 22 marzo: «Io non li commiserò questi personaggi. Essi non mostrano sofferenze di cui possa commuovermi. Mi propongono un indovinello...». Secondo il critico, Lamberto Laudisi «si rivolge, fortunatamente, a delle provinciali che non hanno mai letto nulla e a funzionari di un'ignoranza eccezionale».

Pietro Brisson sul Figaro trova «du pathétique» in quel gioco di «nascondino».

Giacomo May sull'Auto osserva che nei tre atti difetta la varietà, il movimento, una vita chiara, che assicurino a un'opera gioventù e durata.

Ed ecco l'estero.

Achille Fiocco



Con la prossima ripresa teatrale, EVI MALTAGLIATI, da tempo assente dal teatro, riprenderà a recitare.

LA VOLUBILE MADAMA MOLIÈRE

★ Molte furono per certo le donne che Molière amò e conobbe, ma soltanto due hanno maggiormente destato l'interesse e la curiosità sovente morbosa dei biografi del tempo suo e moderni: Maddalena e Armanda Bèjart, e ciò perchè fu creduto, e taluni tendono ancora a crederci, che colei cui spettò l'onore di diventare moglie dell'autore del Tartufo, Armanda, fosse addirittura la figlia di... suo marito, o per lo meno figlia della sua antica amante, Maddalena.

Il primo a dare la stura alla grave accusa fu il Montfleury, attore del teatro dell'«Hôtel de Bourgogne», cioè di una Compagnia rivale di quella di Molière, il quale scrisse di proprio pugno una delazione e la consegnò a Luigi XIV. Ma l'autore o l'autrice de La fameuse comédienne, libello anonimo pubblicato a Francoforte nel 1688, che pure mostra di essere bene informato delle vicende intime del poeta, ripete la diceria, in termini invero meno espliciti: «La si è creduta (Armanda) figlia di Molière, quantunque egli sia divenuto di poi suo marito: tuttavia non si sa bene la verità». Quattro anni dopo la morte di Molière, nel 1676, l'accusa del Montfleury è ribadita da certo Guichard, impresario di feste e di spettacoli, il quale, processato per un tentativo di avvelenamento nella persona del compositore italiano Lulli, e trovando tra i testimoni a carico Armanda Bèjart, trattò costei da «orfana di suo padre e vedova di suo marito». La stessa accusa si ritrova ancora nell'Elomire hypocondre (Elomire è l'anagramma di Molière), una mediocre commedia in versi che un mediocrissimo autore, Le Boulanger de Chaulussay, fece rappresentare nel 1670 per vendicare i medici da Molière messi in ridicolo in parecchie sue commedie. Infine, in un quaderno di appunti che Brossette teneva per proprio uso, si trova scrit-

to: «Despreaux (Boileau) m'ha detto che Molière era stato innamorato dell'attrice Bèjart (Maddalena) di cui aveva sposato la figlia». Ma figlia di chi? Di Maddalena soltanto od anche di Molière?

Maddalena, nata il 18 gennaio 1618, da Maria Hervé e da Giuseppe Bèjart, era donna bellissima, intelligente, galante, e, a detta di taluni biografi, scaltro negli affari, colta, ordinata ed economica. Verso il 1638, già attrice di una Compagnia di comici che batteva la provincia, si univa intimamente con Esprit Rémond de Moirmoron, «seigneur de Modène», e da questa unione nacque una figlia, battezzata col nome di Francesca. Nell'atto di battesimo si legge che madrina della piccola bastarda fu Maria Hervé, madre di Maddalena. Abbandonata dal «seigneur de Modène», il quale aveva dovuto riparare all'estero per aver preso parte a una congiura contro Richelieu, Maddalena, rimasta ben presto senza risorse, fu costretta a tornare sulle scene e a recitare di nuovo in provincia; poi (dove? quando? come? si chiedono tuttora numerosi biografi) nel 1642, nelle vicinanze di Nimes, secondo il Grimarest, ella incontrò per la prima volta Molière, il quale viaggiava al seguito del re Luigi XIII, in sostituzione del padre, Jean Poquelin, tappeziere ordinario di Sua Maestà, ne divenne l'amante e con lui ed altre otto persone, tra cui due suoi fratelli, Genovieffa e Giuseppe Bèjart, fondò quello che fu chiamato l'«Illustre Teatro». Ammessa questa ipotesi, Armanda sarebbe dunque nata nello stesso anno in cui avvenne l'incontro di Maddalena col poeta. Infatti, nel 1662 viene attribuita ad Armanda l'età di vent'anni.

Senonchè in un atto ufficiale del Luogotenente di Parigi, recante la data del 10 marzo 1643, e ritrovato nel 1821, si legge il nome di Maria Hervé, vedova di Giorgio Bèjart (mentre suo marito si chiamava Giuseppe), quale tutrice dei propri figli minori Giuseppe, Maddalena (i quali, viceversa, a quell'epoca avevano raggiunto la maggiore età), Genovieffa, Luigi e «une petite non encore baptisée». Chi è questa piccola non ancora battezzata? Armanda sarebbe quindi sorella e non figlia di Maddalena? Il nome del marito, la minore età attribuita ai figli Giuseppe e Maddalena sarebbero forse due involontari errori di Maria Hervé? Oppure

l'atto è falso? Oppure, nella migliore delle ipotesi, Maria Hervé, da buona madre compiacente, come si dimostrò jungendo da madrina della piccola Francesca, si sarebbe questa volta addirittura attribuita una maternità che non era la sua, bensì di Maddalena, desiderosa di nascondere al «seigneur de Modène», assente da Parigi, una tresca con evidenti conseguenze che avrebbero certamente condotto a una rottura e mandato a monte i suoi progetti di matrimonio? Inoltre, l'atto di decesso di Maria Hervé, steso in data 4 gennaio 1670, attesta che essa morì ottantenne: è dunque in età di cinquantatré anni che avrebbe dato alla luce l'ultima sua figliuola, Armanda?

Comunque, può dirsi assodata la circostanza che Armanda è figlia e non sorella di Maddalena, come affermano concordemente i contemporanei, in prima linea il Grimarest, attore e amministratore della Compagnia di Molière e l'autore o l'autrice de La fameuse comédienne. Altrimenti, come spiegare il fatto che Maddalena abbia lasciato nel suo testamento quasi tutti i suoi beni ad Armanda, quando la sorella Genovieffa e il fratello Luigi vivevano ancora e in condizioni tutt'altro che floride?

Ma ecco la grande questione: chi è il padre di Armanda? Questo non si sa in modo certo, non essendo mai stato possibile ritrovare il suo atto di battesimo. Grimarest dice ch'era il «seigneur de Modène»: ed è possibile. Altri, come si è visto, dicono che sia Molière in persona, e anche questa ipotesi, benchè ripugnante, è pure possibile. Una sola cosa è assolutamente certa, ed è che se Molière non avesse sposato Armanda sarebbe stato meno infelice di quanto fu e l'astro della sua gloria non sarebbe oggi offuscato da un dubbio ignominioso. «Per l'onore di Molière — scrive il biografo Chardon — è già troppo che si possa sospettarlo d'aver sposato la figlia d'una Maddalena Bèjart».

Molière aveva quarant'anni e Armanda... diciannove quando il 20 febbraio 1662, a Saint-Germain-l'Auxerois venne celebrato il loro matrimonio. Chi favorì questa unione? L'autore o l'autrice de La fameuse comédienne insinua che Maddalena, gelosissima dell'attrice De Brie, la quale era stata l'amante di Molière come pure la celebre Du Parc e fors'anche Genovieffa, non si sarebbe

peritata di opporle una rivale nella persona della propria figlia: il che, se fosse vero, dimostrerebbe che Maddalena era ben sicura non essere nata Armanda dai suoi amori col Poeta. Ma Grimarest afferma, al contrario, che la Bèjart, sospettando in Molière qualche mira su Armanda « *le menaçoit souvent en femme furieuse et extravagante de le perdre, lui, sa fille et elle-même, si jamais il pensait à l'épouser* ». Senonchè Armanda, sempre a detta del Grimarest, seccata dai continui rimproveri di sua madre, « *stanca forse d'attendere il piacere d'esser donna* » (Grimarest), si decise una mattina ad entrare nell'appartamento di Molière, che coabitava coi Méjart, « *fortemente decisa a non uscirne finchè egli non l'avesse riconosciuta per moglie: ciò che egli fu costretto a fare* » (è sempre Grimarest che parla). Così Maddalena dovette arrendersi di fronte alla nuova situazione che Armanda stessa aveva creato? Nel contratto e nell'atto di matrimonio, Armanda è detta figlia di... Maria Hervé, che la dotò signorilmente, è vero, ma coi quattrini di Maddalena; i due atti portano inoltre la firma di Jean Poquelin, padre di Molière, di Luigi e Maddalena Bèjart, fratello e... sorella della sposa, e di Andrea Boudet, cognato di Molière. Soltanto Genovieffa, della famiglia Bèjart, non firmò perchè assente (era malata, e con la sua assenza essa protestava contro quel matrimonio?).

E Armanda amava veramente Molière? Si dice ch'essa, durante la sua infanzia, lo chiamasse scherzosamente « *suo marito* »; e certo non dovette rimanere insensibile al fascino di diventare la compagna dell'uomo più grande di Francia, come Boileau osò chiamare Molière in una lettera a Luigi XIV. I suoi partigiani, i cosiddetti « *armandisti* », la dipingono come un fiore di purezza ed eziandio di virtù; purtroppo molti fatti e testimonianze non dubbie fanno apparire Armanda una sposa tutt'altro che illibata e Molière uno Sganarello « *cocu* » tutt'altro che « *immaginario* ».

La bellezza di Armanda ha avuto infiniti estimatori, e così pure la sua eleganza. Di media statura, « *senza essere bella* — nota Grandval padre — *era piquant e capace d'ispirare una grande passione* ». Secondo l'autore o l'autrice della Fameuse Comédienne, ella aveva una fisionomia e delle maniere che la rendevano

« *assai amabile al gusto di molta gente* » e soprattutto « *era assai appetitosa quando voleva piacere* ». La « *toilette* » delle donne sotto Luigi XIV era maestosa, ma un poco pesante, e nascondeva sotto pieghe troppo ampie la grazia delle forme. Armanda reagì con successo contro questa abitudine poco estetica e creò — come si legge nel *Mercure galant del 1637* — il mantello aderente al corpo.

Come attrice, avendo nel sangue la passione e l'istinto del teatro, ella non conobbe che onori, non suscitò che entusiasmi: Elmira nel *Tartufo*, Celimene nel *Misantropo*, Lucinda nel *Medico suo malgrado*, Angelica in *Giorgio Dandin*, Elisa nell'*Avaro*, Enrichetta nelle *Donne saccenti*, Lucilla nel *Borghese gentiluomo*, in *Psiche* e in altre commedie del marito passò di trionfo in trionfo, rivaleggiando con la stessa *Du Parc*, l'altra stella della Compagnia Molière.

Il suo carattere era quello di una civetta imperiosa e vana; « *essa voleva — si legge ne La fameuse comédienne — essere approvata in tutto e mai contraddetta in nulla, e soprattutto pretendeva che un amante fosse sottomesso come uno schiavo* ». L'accusa dell'anonimo scrittore o scrittrice non lascia dubbio di sorta: Armanda tradì Molière. Nel famoso libello, che, come abbiám già detto, fu compilato da persona che seguì certamente molto da vicino i due protagonisti, Armanda è rappresentata come una Messalina rediviva, e una Messalina di infima specie, di quelle che si pagano. Forse l'apprezzamento è esagerato e può benissimo esser dettato da un sentimento d'odio se, come da taluni ragionevolmente si presume, La fameuse comédienne è opera di un attore o, ipotesi più verosimile, di un'attrice che fece parte della Compagnia molieriana.

Comunque, il primo amante attribuito ad Armanda è l'abate De Richelieu, pronipote del grande cardinale. Questa relazione durò sino alla rappresentazione della Principessa d'Elide, datasi a Chambord, durante la quale Armanda « *devint folle du comte de Guiche* » e per soprannome « *le comte De Lauzun devint folle d'elle* ». Il galante abate, furioso, d'essere stato abbandonato da Armanda, avvertì Molière « *che mentre egli lavorava per divertire tout le monde, tout le monde s'incaricava di divertir sua moglie* ». Questo ed altri avvenimenti dello stesso genere fu-

rono cagione di una separazione amichevole dei due sposi, separazione che avvenne pochi mesi dopo che Armanda ebbe dato a Molière una seconda figlia. Il Poeta, che soffriva molto per la condotta della moglie — e questa sua sofferenza appare evidente in molte sue commedie, specie nel *Misantropo* — quasi alla stessa epoca cade seriamente ammalato. Di poi lui e Armanda non si videro che a teatro, essendo Molière tornato ai suoi amori con la De Brie, il che diede motivo all'astuta Celimene d'adopere quella tattica squisitamente femminile che consiste nell'attaccare anzichè difendersi. Pare però che più tardi, per intromissione di alcuni amici e familiari, Molière si riconciliasse con la moglie.

Ma ecco (e la notizia viene dalla solita fonte: La fameuse comédienne) che durante le rappresentazioni di *Psiche*, Armanda piglia una formidabile cotta per il diciassettenne Baron, che rappresentava Amore; e si dice anche che nello stesso tempo tra gli innamorati più o meno platonici di Armanda vi fosse anche il vecchio Corneille, il quale scrisse per lei una tragedia, *Pulcherie*, che non fu però rappresentata dalla Compagnia di Molière, bensì da quella del « *Marais* ».

Nonostante le prove d'infedeltà, il Poeta era sempre innamorato di Armanda. Dopo la riconciliazione, egli porta la moglie in un lussuoso appartamento di via Richelieu e vi trascorre la sua seconda luna di miele. Nel settembre 1672 diviene padre per la terza volta: nasce un figlio che vive pochi giorni. Anche lui ha bisogno di cure e di riguardi: è malato di petto e i medici vorrebbero che abbandonasse il Teatro. Intanto Armanda e l'attore Baron continuavano a recitare Amore e *Psiche* anche fuori delle scene; essi si trovavano nel camerino di lei a sbaciucchiarsi e a sussurrarsi tenerezze, quando la fatale sera del 17 febbraio 1673, durante la rappresentazione dell'*Ammalato immaginario*, mentre gli spettatori si reggevano la pancia dal gran ridere Molière venne colto in iscena da un improvviso male, preludio della morte che sopraggiunse poche ore dopo. Ma il giorno dei funerali, Armanda Bèjart s'inginocchiava dinanzi al Re Sole, implorando che venisse accordata la sepoltura religiosa, vietata incondizionatamente a tutti i comici, al Poeta « *a cui la Grecia avrebbe innalzato degli altari* ».

Giovanni Marcellini

Che cosa vorrebbe

TEATRO
ELISEO



ERMETE ZACCONI vorrebbe riprendere l'interpretazione di «Amleto», il giovane e biondo prence danese.



PAOLO STOPPA vorrebbe girare tre parti in tre film diversi e la sera andare a recitare a mezzanotte.



LAURA ADANI, avendo già recitato ogni cosa, ora non sa più cosa fare.

REPERTORIO DI
RENZO RICCI
—
AMLETO
ELEFANTE
MORTE CIVILE
OTELLO
LORENZACCIO
GIULIETTA E
ROMEO



MEMO BENASSI vorrebbe fare il repertorio di Renzo Ricci



EMMA GRAMATICA vorrebbe che tutti gli attori recitassero con le spalle rivolte al pubblico


RENZO RICCI vorrebbe che, mentre recita, tutto il pubblico stesse inginocchiato alla maniera musulmana.



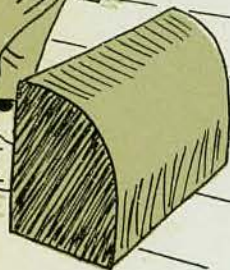
DINA GALLI vorrebbe formare una Compagnia di giovani



fare gli attori



ANTONIO GANDUSIO vorrebbe andare in scena con almeno tre suggeritori



SARA FERRATI vorrebbe essere scritturata per leggere tutti i copioni e recitare una commedia ogni tre anni.



ELSA MERLINI vorrebbe prendere a schiaffi la critica o il pubblico, o tutti e due insieme

QUESTA SERA
PAOLA
BORBONI
IN
PIRANDELLO
SPIEGATO
AL
POPOLO



PAOLA BORBONI vorrebbe esibire in un unico repertorio tutte le sue qualità di attrice di prosa e di rivista.



I CAPOCOMICI vorrebbero la libertà di repertorio e le sovvenzioni.



RUZZERGO RUGGERI vorrebbe ridurre tutto il suo repertorio ad un monologo e gli piacerebbe recitare sempre in marsina e senza trucco (e non sarebbe un gran male)

GINO CERVI, come Algi, vorrebbe dormire settecent'anni.



CACCIA GROSSA!

COMMEDIA IN UN ATTO DI
PEPPINO DE FILIPPO

PERSONAGGI DON BENEDETTO - PAOLO, suo amico - DON CARLO, compare di Don Benedetto - PASQUALINO, giovane poeta - ANTONIETTA, cameriera di Don Benedetto - MARGHERITA, figlia di Don Carlo - AMELIA, moglie di Don Benedetto.



A Napoli, oggi.

(Una camera da pranzo di gusto borghese. A destra, in prima quinta, un balcone; a sinistra una porta. In fondo, a sinistra — sospesi alla parete — vi saranno fucili da caccia, pistole, carnicieri, cartucchiere e non altro. Al centro, in fondo, una porta).

ANTONIETTA *(prima fuori, poi entra)* — Dico che potreste anche smetterla, mi sembra che stiate proprio esagerando.

DON BENEDETTO *(senza giacca e abbottonandosi le bretelle ai pantaloni)* — Sei una vecchia rimbambita! Pretendi pure di avere ragione? Ieri sera te lo dissi e raccomandai ben chiaro di svegliarmi alle sei, e tu invece mi hai svegliato alle otto.

ANTONIETTA — E cosa ci posso fare? Me ne sono dimenticata.

DON BENEDETTO — Ma santo Iddio, lo sai che alla domenica vado a caccia. Ma se credi di avermi fatto un dispetto ti sei sbagliata, perchè ci andrò lo stesso.

ANTONIETTA — Buon divertimento. *(Continua calma a spolverare i mobili con un piumino).*

DON BENEDETTO *(avvicinandosi al balcone e guardando nella gabbia, ove ci sarà un merlo che dall'inizio dell'atto non avrà fatto che cantare il suo solito verso)* — Hai messo la pappina al merlo?

ANTONIETTA *(calma)* — Subito vi servo.

DON BENEDETTO *(fischiando verso il merlo come per invitarlo a cantare)* — Paolo s'è svegliato?

ANTONIETTA *(c. s.)* — Non ancora.

DON BENEDETTO — E Margherita?

ANTONIETTA — Neanche.

DON BENEDETTO — Sicchè se io non mi fossi svegliato, qui si dormirebbe ancora? Vai a svegliare Paolo.

ANTONIETTA *(calma)* — Subito. *(E continua a spolverare).*

DON BENEDETTO — E quando ci vai?

ANTONIETTA *(spazientita)* — Eccomi, eccomi! Stamattina vi siete svegliato nervoso?

DON BENEDETTO — Sono affari miei!

ANTONIETTA *(c. s.)* — E' giusto. Se invece di andare a caccia, pensaste ad altre cose... sarebbe tanto di guadagnato per voi. *(Esce).*

DON BENEDETTO — Io penso a ciò che più mi piace: ignorante! *(Ritorna a fischiare verso l'uccello, sempre ripetendo, come a volerglielo insegnare, il verso caratteristico del merlo).*

AMELIA *(in vestaglia, entra dalla sinistra, osserva Don Benedetto, poi gli dice con tono di commiserazione)* — Non comprendo come un uomo possa perdere il tempo in quel modo, con una bestia.

DON BENEDETTO — Vedrai che glielo insegnerò. Già comincia, sentilo! *(Rifà il verso due tre volte, ma l'uccello non risponde)* E' ancora piccolo! E poi sono sicuro che non canta per rappresaglia, perchè quella stupida di Antonietta, ancora non gli ha dato da mangiare. Senti Amelia, quella servaccia finirò per licenziarla!

AMELIA — Sei pazzo? E' così difficile, oggi, trovare una cameriera fidata come Antonietta.

DON BENEDETTO — E' tanto scostumata!...

AMELIA — Bisogna saper trattare la servitù!

DON BENEDETTO — Vorresti dire che io...

AMELIA — Non è vero forse? Sei senza garbo, senza maniera... Troppo intransigente, troppo autoritario...

DON BENEDETTO — Ma come vuoi che la tratti? Come vuoi...

AMELIA *(interrompendo)* — ...io desidero solamente che Antonietta non si senta costretta a licenziarsi...

DON BENEDETTO — In questo caso risparmierei duecento lire al mese!

AMELIA — Tu diventi economo solamente con le necessità della casa, con altre cose no!

DON BENEDETTO — Quali sarebbero queste altre cose?

AMELIA — E già... a te sembra logico, normale, metterci in casa quel morto di fame che hai portato con te la settimana scorsa: il signor Paolo! A rendere l'incomodo più completo poi... ci voleva in casa pure la figlia del compare: Margherita.

DON BENEDETTO — Io non so proprio cosa t'abbia preso da un po' di tempo a questa parte! Sei diventata nervosa, cattiva con tutti, perchè? Il compare è sempre stato tanto gentile con noi, come avrei potuto negargli il piacere di tenergli qua la figlia, mentre lui è in cerca di un altro alloggio? E' vedovo, poveretto... non ha altri parenti che noi! non capisco che fastidio ti dà quella povera ragazza... è tanto affettuosa, servizievole! Se mi parli di quel disgraziato di Paolo... sì, capisco... ma per quello che costa non vale nemmeno la pena di parlarne!

AMELIA — Io sono stufo di avere tra i piedi gente estranea.

DON BENEDETTO — Margherita non è una estranea: è la figlia del nostro compare. Se parli di Paolo di dō ragione, ma se pensi che quel disgraziato stava per ammazzarsi per l'indigenza, e che se non fossi stato io a salvarlo... a quest'ora... del resto sto aiutandolo a trovare un impiego, appunto perchè se ne vada al più presto possibile!

ANTONIETTA *(entra dal fondo con una tazzina tra le*

mani. La deporrà nella gabbia del merlo, mentre dirà a don Benedetto) — Ho chiamato il signor Paolo due volte, e tutt'e due le volte s'è riiaddormentato.

AMELIA — Che bella vita!

DON BENEDETTO — Adesso vado a svegliarlo io. (Esce dal fondo).

AMELIA — Cose dell'altro mondo! Come se qua si vivesse di rendita.

ANTONIETTA — Se sapeste come pretende di essere ben servito. Ora che l'ho chiamato... mi ha chiesto il latte e caffè!

AMELIA — Devo ringraziare a mio marito... e così non lo fosse! (Sospira).

ANTONIETTA — Avete ragione!

AMELIA (sospirando ancora, e poi con tono romantico) — Il mio sogno non era un ferroviere, Antonietta!

ANTONIETTA (piano) — Il signor Pasqualino sarebbe stato il marito ideale per voi. E' giovane; è elegante...

AMELIA — Scrive romanzi!... E poi altro pensare... altro modo di intendere la vita...

ANTONIETTA (c. s.) — E... voi gli avete voluto bene... si vede!

AMELIA (con rimprovero) — Antonietta? Chi ti permette queste insinuazioni? Pasqualino ed io ci conosciamo da quando eravamo ragazzi... il nostro è un affetto puro e non un amore illecito.

ANTONIETTA — Non volevo dire questo, dicevo: se non foste maritata... lo avreste sposato volentieri!

AMELIA — Ah! Questa è un'altra cosa! Se non fossi maritata... (sospirando) se non fossi maritata...

ANTONIETTA (calma e naturale) — Dovrebbe morire il signor Benedetto.

AMELIA — Ma cosa dici? Parla meno e vattene in cucina.

DON BENEDETTO (entra dal fondo) — Ho svegliato anche Margherita, e si sta rassettando la stanza. (Va al balcone) Il tempo è buono... mangeremo quaglie per un mese. (Ride).

ANTONIETTA (con tono di ironico compatimento) — Già! Proprio come domenica scorsa che siete ritornato a casa con un passerotto.

DON BENEDETTO — Tu pensa ai fatti tuoi, e non immischiarti in quelli degli altri. (Ad Amelia) Vedrai, Amelia, che strage di volatili! (Esce dal fondo).

MARGHERITA (dal fondo a sinistra, seguita da Paolo) — Un'altra volta non finirà così, avete capito? (Ad Amelia) Buongiorno, Amelia. (Poi a Paolo) Mi sono spiegata? (Siede al tavolo di centro, presso il quale è già seduta Amelia).

PAOLO (capelli lunghi, miseramente vestito e pallido in viso, dice con tono sottomesso ed umile) — Sono spiacente, ma ripeto che vi siete sbagliata! (Ad Amelia, con l'espressione di scusarsi per non averla subito vista) Signora, scusate... buongiorno. (Le si avvicina per baciarle la mano, ma Amelia finge di non vedere il gesto, per cui Paolo ritorna al suo posto con aria di falsa umiltà).

AMELIA — Cos'è stato?

PAOLO (c. s.) — Niente: la signorina ha creduto...

MARGHERITA — Non ho creduto affatto! E' già la terza volta che vi sorprendo a spiare dal buco della serratura della mia camera.

PAOLO (c. s.) — Io?

MARGHERITA — Voi, sì!

PAOLO — Ma che spiare! Io guardavo una macchiolina vicino alla serratura... voi avete aperto la porta d'improvviso e avete creduto...

MARGHERITA — Ho creduto?! Sperate che non vi sorprenda ancora una volta!

PAOLO — Voi continuate a credere che io... e credetelo!

ANTONIETTA — E' vero! E' una vostra abitudine quella di spiare dalle serrature. L'altra sera avete fatto lo stesso anche con me!

PAOLO — Sei pazza? Io credo di essere un uomo abbastanza serio. Certe cose non le penso nemmeno. Io stimo e rispetto la famiglia e la casa che mi ospitano.

MARGHERITA — E questo biglietto che ho trovato l'altro giorno sul tavolino in camera mia, chi lo ha scritto? (Lo legge) «Io ti amo. P.»

PAOLO — Non ne so niente, vi giuro: non ne so niente.

AMELIA — Chi è stato a scriverlo, allora? Mio marito? Antonietta? O Margherita stessa? Io, forse?

PAOLO (quasi sorridendo, come a volersi far perdonare) — Bè... ad essere sincero... è vero, l'ho scritto io!... Ma per scherzo!

MARGHERITA — Potevate farne a meno, perchè non ho mai avuto intenzione di scherzare con voi.

PAOLO — Avete ragione! Mi dispiace se per mia colpa vi siete dispiaciuta. Vi prego di perdonarmi e non ne parliamo più. Piuttosto parliamo di cose allegre: che si mangia oggi?

AMELIA — Non lo so.

PAOLO — Ho domandato perchè volevo pregarvi di non fare più fegato. Questa notte non ho potuto dormire: un bruciore allo stomaco tremendo... Com'era cucinato?

ANTONIETTA — Alla veneta... con le cipolle!

PAOLO — Ah!... Difatti quel sapore delle cipolle... ancora mi dà nausea.

ANTONIETTA — Sarebbe bene allora che oggi non mangiate... e domani un bel purgante d'olio!

PAOLO — Che c'entra? Io posso mangiare.

ANTONIETTA — E il bruciore?

PAOLO — Non c'è più.

DON BENEDETTO (dal fondo, vestito da cacciatore, con due fucili a tracolla e un altro in mano) — Tieni, Paolo. (Gli dà il fucile) E auguriamoci buona caccia!

PAOLO (prendendo il fucile e mettendolo a tracolla) — Speriamo. E Pluto? (Internamente si sente l'abbaiare di un grosso cane).

DON BENEDETTO — Ci reclama... lo senti! (Parlando verso l'interno) Vengo... (Ad Amelia) A stasera, Amelia. (La bacia).

PAOLO — Buongiorno a tutti. (Poi dice a Benedetto, che nel frattempo ha fischiato due o tre volte presso la gabbia del merlo il solito verso) Ancora non l'ha imparato!

DON BENEDETTO — Imparerà... andiamo. (Esce per il fondo, a destra, seguito da Paolo).

AMELIA (sospirando) — Finalmente!

ANTONIETTA — Io vado a fare le spese per il pranzo. Cosa volete mangiare?

AMELIA (con cattiveria) — Brodo e fegato alla veneta... con molte cipolle!...

MARCHERITA — Intanto io metterò in ordine la mia cameretta.

AMELIA — Lascia stare... ci pensa Antonietta.

MARCHERITA — Perchè? Almeno faccio qualche cosa. (Esce).

ANTONIETTA — Allora io vado?

AMELIA — Vai pure, Antonietta. (Esce pel fondo a destra, mentre suona il campanello dell'ingresso. Dopo poco Antonietta ritorna e dice, con intenzione)

ANTONIETTA — Il signor Don Pasqualino... può entrare?

AMELIA — Sì.

ANTONIETTA (esce, poi ritorna introducendo Pasqualino) — Favorite!

AMELIA — Porta due caffè.

ANTONIETTA (alludendo con gesti alla poca robustezza fisica di Pasqualino, e alla sua evidente scarsa nutrizione) — Porterò pure due panini con burro?

PASQUALINO (alto, pallido, capelli lunghi, occhi profondi e grandi) — Sì. (E quando Antonietta esce, siede accanto ad Amelia, presso il tavolo) Già da un'ora ero all'angolo della strada!...

AMELIA — Mio marito t'ha visto?

PASQUALINO — No! (Con slancio, abbracciandola) Amelia mia!

AMELIA (con tono romantico) — Pasqualino... te ne prego... non venire più in casa mia... la gente comincia a criticare...

PASQUALINO (c. s.) — Sabato partirò, Amelia... lo sai... andrò a Milano, dove spero di lanciare il mio romanzo; non vorrai, per pochi giorni, farmi morire di malinconia! Ed a tale proposito mi promettesti una tua fotografia... vuoi darmela?

AMELIA — Sì, caro. (Escono per la sinistra, abbracciati).

PAOLO (entra dal fondo a destra, cercando intorno con lo sguardo: difatti su di una sedia scorge il carnere che ha dimenticato prima di uscire, e lo prende, mettendoselo a tracolla. Mentre fa per andare ode un vocio dalla sinistra, che gli rivela esserci qualcuno non di casa. Si avvicina alla porta, guarda verso l'interno, ma poi corre a nascondersi dietro le tendine del balcone, per non farsi vedere da Antonietta che entra portando caffè e biscotti, che depone sul tavolo di centro, ed esce. Paolo, non appena Antonietta è sparita, compare dal suo nascondiglio, va a guardare verso il fondo, poi si riavvicina al tavolo, osserva il caffè e i biscotti... poi ritorna a guardare verso sinistra, assumendo una espressione di compatimento. Infine con aria disgustata fa per uscire per il fondo, ma ritorna deciso, prende un biscotto, lo intinge nel caffè e lo divora con dignità. Ne prende un altro, ma un rumore dalla sinistra lo impaurisce, e lasciando in fretta il biscotto, tossendo si riavvicina alla finestra, dandosi piccoli colpi sulla schiena per calmare la tosse, e si rimette in osservazione.

AMELIA (a Pasqualino che guarda estasiato una fotografia) — Ti piace, sei contento?

PASQUALINO — Tanto! (Bacia la fotografia più volte) Scrivici qualche cosa. (Le dà la penna stilografica).

AMELIA (siede al tavolo e scrive a tergo della foto) — Amelia... a Pasqua... (Cerca di scrivere ma non ci riesce, perchè la penna non ha più inchiostro) Non c'è più inchiostro!

PASQUALINO — Non fa niente... (Prende la penna e la intasca lasciando distrattamente la foto sul tavolo) Mi basta questo! (Con slancio) Amelia mia... vita, respiro, singhiozzo, palpito della mia torturata ed incompressa vita!

AMELIA — Io sola ti comprendo...

PASQUALINO — E' vero! E tu sola mi ami...

AMELIA — Ardentemente, Pasqualino... vorrei fuggire... lontano... lontano...

PASQUALINO (subito) — Capitolo 19°: « Verrai meco... » (legge su alcuni fogli che ha con sè) « ... verrai meco dove? Non so! Non so il luogo che ci riserba il destino, forse qui... forse là! Quando potrò io, come le rondini, vo costruire il più piccolo nido che dovrà accoglierci ed essere testimone della nostra felicità?!... ».

AMELIA — Che parole, che pensieri delicati! (Indicando i fogli) E' il nuovo capitolo?

PASQUALINO — Sì! Il 19°. (Campanello interno).

AMELIA (sgomenta) — L'ingresso?

PASQUALINO — E' vero!

AMELIA — Che sia mio marito?

PASQUALINO (comicamente agitato) — Mah!... corri a vedere dal buco della serratura... io aspetto qui con coraggio!

AMELIA (esce dal fondo, poi ritorna dicendo sottovoce) — ... è il compare... Don Carlo!

PASQUALINO — Allora mi celo?!

AMELIA (che non ha capito le parole « mi celo » — ... è il compare... Don Carlo!

PASQUALINO — Bene. Allora mi celo?!

AMELIA (che ancora non ha capito) — Sì... mi celo. (E mentre Pasqualino entra in fretta a sinistra, esce pel fondo ritornando subito con il compare) Favorite, compare!

DON CARLO — Grazie. (Guarda intorno sospettoso) E Margherita?

AMELIA — E' in camera sua!

DON CARLO — Vi prego ancora di scusarmi... ma non appena avrò trovato il nuovo alloggio, vi toglierò il fastidio.

AMELIA — Per me non è affatto un fastidio!

DON CARLO — Siete molto gentile. E Benedetto?

AMELIA — E' a caccia.

DON CARLO — Come tutte le domeniche!

AMELIA — Già.

DON CARLO — Ed è andato solo?

AMELIA — No, con il suo amico!

DON CARLO — Ah! Quel morto di fame, quel disperato! Non capisco perchè Benedetto insiste a tenerselo in casa.

AMELIA — Quello che penso pure io.

DON CARLO (dopo pausa) — Mi sembrate nervosa!

AMELIA — Affatto!

DON CARLO (con tono paterno) — Vorrei tanto farvi comprendere... di badar bene a quello che fate...

AMELIA — Perchè, cosa faccio?

DON CARLO — Cara donna Amelia, io vi parlo così perchè vi voglio bene. La gente comincia a parlare; saranno bugie... saranno verità... certo è però che il vicinato mormora, critica!...

AMELIA — Ma... cosa state dicendo?

DON CARLO — Dico quello che dico. Benedetto non merita quello che voi gli fate. E' un marito affezionato, un marito modello. Io sono venuto qua, per dirvi proprio questo. Poco fa qui... è venuto Pasqualino...

AMELIA (*subito*) — Non è vero!

DON CARLO (*severo*) — E' vero! L'ho visto io! Questa è una storia che deve finire, mi spiego?

AMELIA (*agitata*) — Io non so che cosa volete che finisca... io sono una donna onesta, questo vi dico.

DON CARLO — Vuol dire che se avrò occasione di vedere Pasqualino... gli parlerò io seriamente.

PASQUALINO (*dalla sinistra, con tono di provocazione*) — Caro compare, io sono qua! Cosa volete dirmi?

DON CARLO — Ah! non m'ero ingannato!...

PASQUALINO — Sono venuto a fare una visita ad Amelia... ci trovate, forse, qualche cosa di male?

DON CARLO — Trovo che voi non siete un amico, e tantomeno degno dell'amicizia del mio compare Benedetto.

PASQUALINO — Se sono o non sono degno, queste sono cose che riguardano me soltanto. La gente sparla? Ebbene io non voglio privarmi dell'amicizia di donna Amelia per un basso e stupido pregiudizio. Questo è quanto ci tenevo a dirvi. (*Ad Amelia*) A rivederci Amelia... ci rivedremo.

AMELIA — ... partirete?...

PASQUALINO — No... resto!... Come nel capitolo 18°: « La maldicenza... » (*A Don Carlo*) Sentite? (*Legge su dei fogli*) « ... la maldicenza? E che m'importa? Puerile ragione. Ci dovremmo dunque astenerci dall'amarci per questo ridicolo principio? Ma lasciamo questo sentimento a quelli che amano per bizzarria, ma non imponetelo a due amanti quali noi siamo, guidati da una passione cieca. Quelle bocche mormoratrici saranno chiuse per sempre. Nulla ascolterò: t'amo e resterò ». (*Esce pel fondo a destra*).

AMELIA (*dopo poco*) — Permesso... non mi sento bene... (*Esce per la sinistra*).

DON CARLO — Ah! donne, donne!

PAOLO (*facendosi avanti*) — Ah, donne, donne!

DON CARLO — Voi?!

PAOLO — Sì, e ho sentito tutto!

DON CARLO — Dov'è Benedetto?

PAOLO — Sono ritornato a prendere il carniere... ma ora credo di aver perduto il treno. Ma come potevo andar via, dopo quello che ho visto e sentito?

DON CARLO (*misteriosissimo*) — Non gli dite niente! Per lui sarebbe un dolore troppo forte. Se crede che sua moglie lo ama ancora... che continui a crederlo... sarà meglio!

PAOLO (*prendendo la fotografia che è sul tavolo*) — Ha dimenticato il suo ritratto qui... ci dev'essere scritto qualche cosa, leggete!

DON CARLO (*leggendo*) — Amelia a Pasqua... (*A Paolo*) A Pasqua?

PAOLO — Vuol dire... a Pasqualino. Nella penna non c'era più inchiostro, ecco perchè!

DON CARLO (*ridandogli il ritratto*) — Strappatelo... per amor di Dio! (*Paolo intasca la foto*) Cosa sono gli amici... capite?

PAOLO — Difatti! Cosa sono gli amici! Pure voi... è

giusto chiamarmi morto di fame, disperatone?... io ho voluto tacere per amor di pace, ma un'altra volta...

DON CARLO (*calmo*) — Perchè? Non è vero, forse?

PAOLO — E' vero... ma non è bello dirlo a tutti.

DON CARLO — Adesso porterò con me Margherita. Questa casa non è degna di lei. (*Chiamando verso l'interno*) Margherita!

PAOLO (*dispiaciuto*) — La signorina Margherita se ne andrà?

DON CARLO — Immediatamente.

MARGHERITA (*dal fondo*) — Buongiorno, papà.

DON CARLO — Senza discutere prendi la tua roba e vieni via con me!

MARGHERITA — Hai trovato l'alloggio?

DON CARLO (*come per tagliar corto*) — Sì, l'ho trovato.

MARGHERITA — Bene, che piacere! Allora se tu puoi ritornare, nel frattempo mi preparo la valigia, saluto Don Benedetto, Amelia, e andremo via.

DON CARLO — Non saluterai nessuno invece; e andremo via adesso!

MARGHERITA — E perchè? Mi sembra scortesia.

DON CARLO — Ho deciso così e basta. Va a prendere la tua valigia. (*Margherita, andandosene, interroga con lo sguardo Paolo che manda bacetti, e poi le mostra la lingua come per una graziosità infantile. Ma poichè Don Carlo se n'è accorto, Paolo resta fermo con metà lingua fuori*) Che avete?

PAOLO — Niente... una bollicina sulla lingua. (*La mostra*).

DON CARLO (*osserva, poi dice spaventato*) — Perbacco...

PAOLO (*allarmato*) — Che c'è?

DON CARLO (*alludendo alla lingua di Paolo*) — C'è una bolla nera, nera... state attento, sapete?

PAOLO (*preoccupatissimo*) — Possibile?!

DON CARLO — Caro Don Paolo: non si lotta contro il destino! Povero compare!

MARGHERITA (*con valigia*) — Eccomi pronta.

DON CARLO — Andiamo via. (*A Paolo, sottovoce*) Mi raccomando: prudenza e segretezza. Per conto mio me ne lavo le mani... faccio come Pilato!... (*Si avvia verso il fondo con Margherita, poi appena vicino all'uscio, si gira verso Paolo che è a sinistra e dice*) Sono Pilato! (*Ed esce*).

ANTONIETTA (*dall'interno*) — Va bene, vi servirò Don Carlo. (*Appare dal fondo portando una borsa contenente grossi cartocci e grandi cipolle*).

PAOLO — Bene, sei ritornata! Cos'hai comperato?

ANTONIETTA — Ho fatto la spesa per il pranzo...

PAOLO — E cosa si mangia?

ANTONIETTA (*scandendo le parole*) — Brodo e fegato alla veneta. (*Esce dal fondo*).

DON BENEDETTO (*entra dal fondo con fucile e cartuciera*) — Ma insomma? Sei un bel tipo: ti dico di andarmi a prendere il carniere, mentre ti aspettavo giù al caffè... « In cinque minuti », mi hai risposto; è passata un'ora!

PAOLO — Hai ragione, ma non mi sono sentito bene. Ora mi sento meglio... se vogliamo andare...

DON BENEDETTO — Ora?! Sei matto. Ormai è tardi. Hai visto mia moglie?

PAOLO (*subito e quasi con tono agitato*) — No!

DON BENEDETTO (*notando quell'agitazione*) — Bè? Perchè mi rispondi così?

PAOLO — Come volevi che rispondessi... ti ho detto no!

DON BENEDETTO (*mostrando a Paolo due grosse corna di cervo che teneva avvolte in un foglio di carta*) — Guarda, ti piacciono?

PAOLO (*con intenzione*) — Sono belle!

DON BENEDETTO — Me le ha regalate un mio amico... le metterò lì. (*Indica la parete di fondo, a sinistra*) Così il mio trofeo sarà completo. (*Sale su di una sedia, applica le corna alla parete al disopra dei fucili, e avendo cura di mettere la testa fra le due corna, si gira verso il pubblico mentre dice a Paolo, restando fermo*) Guarda un po' se sono al centro...

PAOLO (*si allontana di tre o quattro passi, poi gli dice*) — Un pochino più a sinistra... (*Benedetto raddrizza il capo*)... ecco... così... Così stai bene! (*Benedetto scende dalla sedia*) Hai fatto bene... mancavano le corna.

AMELIA (*entra dalla sinistra, e vedendo Benedetto dice*) — Ah! Come mai? Sei tornato presto...

DON BENEDETTO — Oggi, cara moglie, caccia grossa. (*Indicando le corna*) ...guarda!

AMELIA (*guardandole*) — Bravo.

DON BENEDETTO — Ti piacciono?

AMELIA — Molto!

DON BENEDETTO — Me le ha regalate un mio amico. (*Osservando Amelia*) Ma cos'hai... sei nervosa?

AMELIA — No...

DON BENEDETTO (*afferrandola per un braccio*) — Dammi un bacio, allora!

AMELIA — Per quale ragione?

DON BENEDETTO — Per dimostrarmi che non sei in collera con me.

AMELIA — Perchè dovrei essere in collera con te?

DON BENEDETTO — E allora dammi un bel bacione!

AMELIA — Uffa!! (*Ed esce per la sinistra*).

DON BENEDETTO — Cos'ha?

PAOLO (*falso*) — Mah!...

DON BENEDETTO — Sai cosa ti dico? Mia moglie non sta affatto bene. E' sempre nervosa, agitata... occorre ch'io la faccia visitare da un buon medico...

PAOLO — Forse una buona cura per i nervi le potrà giovare. (*Come per passare da un discorso ad un altro*) Sai che il compare è venuto qua?

DON BENEDETTO — Quando?

PAOLO — Pocanzi... e... sai che sua figlia è andata via con lui?

DON BENEDETTO — No!... Quando è andata via?

PAOLO — Poco prima che rientrassi tu...

DON BENEDETTO — Così? Senza neanche salutarmi?

PAOLO — Già... anzi, lui... il compare, ha detto: « Margherita verrà via con me, perchè questa casa non è degna di lei! ».

DON BENEDETTO (*meravigliato*) — Cosa dici?

PAOLO — Dico quello che ho sentito dire!

DON BENEDETTO — La mia casa non è degna di sua figlia?!...

PAOLO (*agitato e confuso*) — No... la casa no...

DON BENEDETTO — Chi, allora? Io?

PAOLO — Tu no...

DON BENEDETTO — Mia moglie forse?

PAOLO — Forse... tua moglie!

DON BENEDETTO — Amelia? Amelia non è degna di Margherita? (*Afferrandolo per il bavero della giacca e tirandolo a sè*) Parla: cos'è accaduto? (*Scuotendolo*) Parla!

PAOLO (*agitatissimo e spaventato*) — Sì, parlerò! Tu mi hai salvato la vita... tu mi hai fatto del bene e io non posso tacere. Tua moglie se la intende con Pasqualino; li ho sorpresi io, poco fa, abbracciati stretti stretti, e si baciavano. (*Dandogli la fotografia*) Questa è una fotografia che tua moglie ha dato a lui... e che lui ha dimenticato sul tavolo.

DON BENEDETTO (*quasi senza più respiro, prende la fotografia, la guarda, poi dice*) — Per questo il compare ha portato via sua figlia... Per questo ti ha detto: « Questa casa non è degna di lei... ».

PAOLO (*deciso*) — Sì!

DON BENEDETTO (*dopo pausa*) — Amelia?! Ma è mai possibile? (*A Paolo*) Ed ora... cosa farò?

PAOLO — Per ora calmati... dopo pranzo ne ripareremo...

DON BENEDETTO (*deciso*) — Ne parlo adesso invece! Tu non pensi che al mangiare! (*Passeggiando nervoso, mentre Paolo è a destra presso il balcone*) Ingrata... infedele! Non voglio più vederla... la scaccerò... come la più perfida delle donne! E andremo via... lontani da questa casa, da queste mura maledette... e come potrei più viverci? (*Sedendo affranto*) Io e te, Paolo... resteremo soli... lavoreremo... e mangeremo...

PAOLO — Sì, sì... non ti abbandonerò!

DON BENEDETTO (*come parlando a sè*) — ...lavoreremo... lavoreremo...

PAOLO (*calcando le parole, con tono di rassegnazione*) — ...e mangeremo!

DON BENEDETTO (*guardandolo con intenzione, e con intenzione ripete*) — ...lavoreremo...

PAOLO (*c. s.*) — ...e mangeremo!

DON BENEDETTO (*c. s.*) — ...mangeremo...

PAOLO (*dopo brevissima esitazione*) — ...e staremo in grazia di Dio.

DON BENEDETTO (*subito e deciso*) — No, dovrai lavorare anche tu... non vorrai solamente mangiare?

PAOLO — Si capisce: lavoreremo tutti e due!

DON BENEDETTO — Dov'è?

PAOLO — E' di là! Ma cosa pensi di fare ora?

DON BENEDETTO — Lasciami solo...

PAOLO — Ma...

DON BENEDETTO (*forte*) — Vattene... (*Paolo esce pel fondo, mentre Benedetto va verso la sinistra chiamando*) Amelia? (*Poi più forte*) Amelia?!
AMELIA (*dalla sinistra, calma*) — Cosa vuoi? (*Benedetto la guarda senza rispondere*) Cosa vuoi?

DON BENEDETTO (*le si avvicina e le dice, fissandola negli occhi*) — ...guarda! (*Le indica le corna che sono at-*

taccate alla parete di fondo) Guardale!... (*Amelia abbassa lo sguardo e Benedetto le dice, dopo pausa*) Perché?... perchè mi hai fatto questo?

AMELIA (c. s.) — Non capisco cosa ti ho fatto!

DON BENEDETTO (*calmo, e torvo nello sguardo*) — ...già... è proprio per questo che lo hai fatto: perchè non capivi cosa mi facevi!

AMELIA — Insomma, vuoi spiegarti?

DON BENEDETTO — Non occorre, sai bene cosa voglio dire. E, dico io... proprio a me si fa questo? (*Più forte nel tono*) A me che t'ho voluto... e ti voglio bene? Io che ti ho sempre rispettata... io che non vivevo che per te... io che ti avevo creduta sempre una donna onesta?!

AMELIA (*in tono di sfida*) — Perché, cos'hai da dire sulla mia onestà?

DON BENEDETTO (*passandosi una mano sul volto*) — Ti prego, non assumere questo tuo solito atteggiamento, perchè offende l'affetto e la stima che ho sempre avuto per te. E mi sono lusingato credendo sincero il tuo amore per me... invece... Ed ora che so, capisco tutto quanto non capivo prima: le tue smanie, i tuoi nervi, i tuoi capricci!... E sì, perchè tu non vivevi con me, ma con lui, sempre con lui: a casa, fuori casa, a pranzo, a cena... a letto. Io per te non ero il marito onesto, lavoratore... ma solamente un uomo che abusivamente occupava il posto di un altro: Lui! Il poeta, il romanziere, il sognatore!... E credi in lui, credi nella vostra esistenza libera, felice (*battendosi le mani sul petto*) senza quest'incubo, questo impaccio. (*Forte*) E' vero? Non hai la forza neanche di rispondermi...

AMELIA (*calma*) — Hai finito?

DON BENEDETTO — Voglio che tu mi risponda!

AMELIA (c. s.) — Che cosa hai da condannarmi?

DON BENEDETTO — Io so tutto: Pasqualino è il tuo amante.

AMELIA — Pasqualino? Tu sei impazzito! Se mi credi una moglie infedele, vattene allora, lasciami.

DON BENEDETTO — Ho le prove della tua infedeltà!

AMELIA — Allora, se hai le prove... è vero, sono innamorata di Pasqualino. Bè? Cosa aspetti per lasciarmi?

DON BENEDETTO — Allora è vero?

AMELIA — Io ti domando solamente: se fosse vero, cosa faresti?

DON BENEDETTO — Ti lascerei subito!

AMELIA (*calma*) — E' vero.

DON BENEDETTO — E' vero?

AMELIA — Non vai via?

DON BENEDETTO (*quasi supplicando*) — Amelia, Amelia... ma tu sai che ti voglio bene... che non potrei vivere senza di te?

AMELIA — Perché allora credi a queste cose?

DON BENEDETTO — Perché ho le prove. (*Mostrando la fotografia*) Questo tuo ritratto... sei stata tu a darglielo...

AMELIA — Io?

DON BENEDETTO — C'è anche una dedica. Leggi.

AMELIA (*dopo letto*) — Ma io leggo solo: Amelia a Pasqua.

DON BENEDETTO — E cosa vuol dire: Pasqua?

AMELIA (*scattando*) — Insomma cosa vuoi da me? Vuoi forse torturarmi? Ebbene fallo, fallo pure se ciò può dare sfogo al tuo carattere di tiranno, di inquisitore! Ma sono stufa, sai? Stufa: non ne posso più! (*Siede a piangere*).

DON BENEDETTO (*dopo lunga pausa, durante la quale è passata nel suo cervello tutta la tragedia della sua situazione di marito tradito ma incapace di lasciare per sempre la sua donna, tanto amata*) — Sì... mi vuoi bene! (*Calando le parole*) ... mi vuoi bene!... Ti hanno calunniata. Guardami negli occhi, Amelia... (*La scuote costringendola a guardarlo*)... guardami; tu mi ami, mi amerai sempre! Non è vero! Sono state tutte bugie, calunnie! E' gente che ti vuole male, ma tu starai sempre con me, sempre! (*Chiama verso il fondo*) Paolo?

PAOLO (*dopo pausa entra dal fondo e con tono somnesso*) — Che vuoi?

DON BENEDETTO (*senza guardarlo, fissando invece Amelia*) — Vattene!

PAOLO — Come?

DON BENEDETTO — Vattene da casa mia! Bugiardo, mangia pane a tradimento!

PAOLO — Ma cosa dici?

DON BENEDETTO — Vattene, ti dico, e non farti più vedere.

PAOLO — Ma perchè?

DON BENEDETTO — Lo sai bene! (*Forte*) Vattene, Giuda!

PAOLO — Va bene... me ne vado... se proprio vuoi così... non mi vedrai più. (*Esce pel fondo a sinistra. Amelia, dopo breve pausa, si alza ed esce per la sinistra, senza parlare, mentre Benedetto stacca dalla parete di fondo le corna di cervo, le butta sul tavolo e siede tenendosi il volto tra le mani e i gomiti appoggiati sul tavolo. Paolo entra dal fondo con due fagotti e una valigetta. Guarda Benedetto, si ferma, vorrebbe parlargli, ma gliene manca il coraggio e fa per andare*).

DON BENEDETTO (*vedendolo*) — Paolo... (*Paolo si ferma, si volta e lo guarda commosso*) Vieni qua!... (*Paolo gli si avvicina*) Perdonami! (*Lo abbraccia*) Ti ho maltrattato... dovevo per forza fare quello che ho fatto, e tu devi comprendermi... se mi vuoi bene! Tu non hai mentito, ed è per questo che non posso più tenerti con me!... Vedi... non ho il coraggio neanche di guardarti: ho vergogna. (*Senza guardarlo più*) Ti aiuterò lo stesso... troverai in me sempre lo stesso cuore... ma ti prego, vattene... vattene... altrimenti impazzirei!

PAOLO (*commosso*) — Vado, vado. Addio, e grazie di quanto hai fatto per me... (*Fa per andare*).

DON BENEDETTO (*senza guardarlo*) — Aspetta. (*Paolo si ferma mentre Benedetto, indicandogli le corna gli dice*) Portale via!

PAOLO (*le prende e fa per andare, ma giunto all'uscio, il merlo ha imparato il suo verso e lo fischia due volte*) — Benedetto?... (*Alludendo al merlo*) L'ha imparato! (*Ed esce mentre il merlo continuerà a cantare il suo verso sino al calare del sipario*).

F I N E

I "CLASSICI MONDADORI"

È uscito il VI volume di
Tutte le opere
di

GIORDANO

S

A CURA DI
GIUSEPPE ORTOLANI

Questo volume contiene:

*Il raggiratore - La donna stravagante - Il
campiello - L'avaro - L'amante di se mede-
simo - Il medico olandese - La donna sola - La
pupilla - Il cavaliere di spirito - La vedova spi-
ritosa (in prosa e in versi) - Il padre per amo-
re - Lo spirito di contraddizione - Il ricco in-
sidiato - Le morbinose - Le donne di buon
umore - L'apatista - La donna bizzarra*

Pagine XVI-1328 su speciale carta sottile
India, con rilegatura in tutta pelle
L. 140

I "Classici Mondadori" pubblicano
Tutte le opere complete nei testi integrali
di ciascuno dei maggiori nostri classici.

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

LA CLESSIDRA

UN ATTO DI W. B. YEATS - VERSIONE DI AGAR PAMPANINI

« La clessidra » fu definita dallo stesso autore come una « moralità » piuttosto di genere moderno che medievale. Vi si intrecciano molti temi: l'incompatibilità della ragione col misticismo; la saggezza del Folle che demolisce quella del Saggio, e la realtà dell'altro mondo che è celata dalla realtà di questo mondo. Il conflitto è simbolizzato nella figure del Saggio che ha posto la sua fede nella ragione, e del Folle che intorno a sé in questo basso mondo vede « sprazzi luminosi dell'Eternità ». L'Angelo della Morte porta al filosofo il comando di metter ordine nella sua famiglia ed egli si dà a ricercare il pensiero che ha formato la sua vita, per ricavarne gli elementi coi quali deve ora crearsi l'Immortalità. Inizia la sua conversione col rinnegare la ragione: suprema rinunzia di se stesso. Nella ricerca di questa fede, che il suo ragionare ha bandito dal mondo, egli ridiscopre quella disposizione d'animo onde si percepisce la verità e attraverso a quale processo si possa raggiungerne la conoscenza: « Soltanto nello smarrimento spirituale, o soltanto quando tutto quello che ci teneva in vita è scosso, noi possiamo scorgere la verità ».

(Dal « Movimento romantico irlandese » di Ellis Ferino).

PERSONAGGI IL SAGGIO - BRIGIDA,
sua moglie - TIMOTEO il folle - UN ANGELO -
Bambini e scolari.

Il palcoscenico è prolungato verso l'orchestra in modo da lasciare un largo spazio dinanzi al sipario. Alcuni scolari entrano e si dispongono davanti al telone, che è ancora chiuso. Uno di essi ha un libro.

PRIMO SCOLARO — Ha detto di sceglierci da noi il soggetto per la lezione.

SECONDO SCOLARO — Nessuno di noi è abbastanza saggio per farlo.

TERZO SCOLARO — Ci vorrebbe una grande saggezza per sapere quello che dobbiamo sapere.

QUARTO SCOLARO — Voglio interrogarlo.

QUINTO SCOLARO — Tu?

QUARTO SCOLARO — La notte scorsa sognai di qualcuno che mi disse di interrogarlo. Stavo per dirgli: « Eravate in errore nell'affermare che non c'è Dio e non c'è Anima... perchè può darsi, così per dire, che ci sia qualche brandello di Dio nel vento... o sopra un cespuglio ». Voglio discutere con lui... anche se è una sciocchezza... riguardo al mio sogno; e vedrete come so discutere bene e quale sia il mio pensiero.

PRIMO SCOLARO — Preferirei udire il ronzio di una zanzara piuttosto che i tuoi pensieri. (*Entra Timoteo il folle.*)

IL FOLLE — Datemi un soldo.

SECONDO SCOLARO — Scegliamo un soggetto a caso. Ecco qui il suo librone. Voltiamo le pagine lentamente. Che uno di noi metta giù il dito senza guardare.

IL FOLLE — Datemi un soldo.

TERZO SCOLARO (*prendendo il libro*) — Come è pesante!

QUARTO SCOLARO — Aprilo sulla schiena di Timoteo, così possiamo stare tutti attorno e vedere su che argomento cade la scelta.

SECONDO SCOLARO — Fagli aprire le braccia.

QUARTO SCOLARO — Giù in ginocchio. Curva la schiena. Ed ora apri le braccia, come una di quelle aquile dorate nelle chiese. Sta fermo.

IL FOLLE — Datemi un soldo.

TERZO SCOLARO — E' questo il grido che si addice a un aquilotto?

SECONDO SCOLARO — Io volto le pagine... (*Al primo scolaro*) Tu chiudi gli occhi e metti giù il dito.

TERZO SCOLARO — E non potrà biasimarci per la scelta.

PRIMO SCOLARO — Ecco, ho scelto. Scemo, sta fermo... Se è vero che ciò che è saggio pare strano e sembra un'assurdità, abbiamo fatto un'ottima scelta.

QUARTO SCOLARO — E' arrivato il maestro.

IL FOLLE — Nessuno vuol dare un soldo a un povero scemo?

(*Uno degli scolari accompagna l'alzarsi del sipario, lasciando vedere il maestro seduto al suo tavolo. Sopra il tavolo, oppure posata sopra una mensola, c'è una clessidra. Uno degli scolari gli pone il libro davanti.*)

PRIMO SCOLARO — Abbiamo scelto il brano per la lezione, maestro: « Esistono due mondi, uno visibile e uno invisibile, e quando laggiù è estate è inverno da noi, e quando da noi è novembre è il tempo delle agnelle, laggiù ».

IL SAGGIO — Che brano, proprio questo brano! Che diavolo è successo qui, da ieri?

PRIMO SCOLARO — Ma niente, maestro.

IL SAGGIO — Sì, qualche follia venuta col vento, o sorta dalle tombe degli antichi, vi ha fatto scegliere questo soggetto... Die nocteque contendo, sed quos elegi, quos amavi, in tirocinium vel dilabuntur (1).

QUARTO SCOLARO — Lo sapevo che era una sciocchezza, ma lo hanno voluto.

TERZO SCOLARO — Non era meglio dirgli che siamo ancora troppo inesperti?

PRIMO SCOLARO — Qui sotto c'è un'altra frase... ma il significato non è chiaro... dice: « Lo scrisse un mendicante sopra un muro di Babilonia ».

IL SAGGIO — E allora trovate qualche mendicante e chiedetegli cosa significa, perchè io non voglio saperne di simili argomenti.

QUARTO SCOLARO — Vieni qui, Timoteo: quale è il significato del vecchio libro quando dice che ci sono pecore che partoriscono i loro agnelli a novembre?

IL FOLLE — Ma tutti lo sanno, tutti al mondo lo sanno: quando qui è primavera, gli alberi avvizziscono laggiù, e non ho forse udito io stesso, un freddo giorno di novembre, belare gli agnelli che sono laggiù?... Certamente, e non lo sa forse qualsiasi persona che abbia intelletto? E quando qui è notte, è giorno laggiù, perchè molte volte ho visto le strade illuminate innanzi me.

IL SAGGIO — Il mendicante che lo scrisse sul muro di Babilonia voleva dire che c'è un regno spirituale a noi

(1) Combatto giorno e notte, ma quelli che scelsi e che amai, in pratica mi abbandonano.

invisibile o sconosciuto fino a che le facoltà con le quali noi dominiamo il regno di questo mondo avvizziscono come le foglie d'inverno. Un pensiero da monaci; il più nocivo dei pensieri che mai sia uscito da bocca di uomo. *Virgas ut partus educant, colligunt aves, mens hominis nugas* (1).

PRIMO SCOLARO — Se voleva dire questo, giuro che doveva avere le gambe come stuzzicadenti, gli occhi strabici e una gobba rognosa e il cuore perverso, e che lo scrisse certamente per malignità.

SECONDO SCOLARO — Andiamocene a trovare un soggetto migliore.

QUARTO SCOLARO — E forse ora mi lascerete scegliere.

PRIMO SCOLARO — Venite.

IL SAGGIO — Se questo fosse vero, tutto muterebbe d'aspetto e la corrente del mondo cambierebbe il suo corso e con essa questo e tutti i nostri pensieri correbbero verso una nuvolosa e tempestosa primavera che sognano come sua sorgente. Sì, certo, verso un delirio della mente. E quello che è stato fatto sarebbe come non fatto e i nostri ragionamenti... come il vento! L'ho sognato due volte.

PRIMO SCOLARO — Qualcosa lo ha turbato. (*Gli scolari escono*).

IL SAGGIO — L'ho sognato due volte in un sogno matutino, ed ora nulla è più utile ai miei scolari che esser venuti con un pensiero simile alla visione del mio sogno. La ragione comincia ad offuscarsi; ancora un momento e la follia battendo il suo tamburo sghignazzerà e griderà ed io danzerò sulle ali del sogno. No, no, ma è come un falco, un falco dell'aria che assale all'improvviso... è già la terza volta... ed io non posso che tremare come un uccello.

IL FOLLE — Datemi un soldo.

IL SAGGIO — Se io l'ho sognato due volte, essi non potranno che raccogliero.

IL FOLLE — Non mi vuoi dare un soldo?

IL SAGGIO — Che cosa vuoi? Cosa te ne importa se le parole che leggo sono saggezza o follia?

IL FOLLE — Un maestro così grande e saggio non vorrà rifiutare un soldo a un povero scemo.

IL SAGGIO — Ma se uno è folle quando dorme e sogna, perchè mi chiami saggio?

IL FOLLE — Oh, io lo so... lo so cosa ho visto.

IL SAGGIO — Già, vedere giusto è la perfetta saggezza qualunque sia il sogno che abbiamo sognato.

IL FOLLE — Quando andai nei pressi di Kilcuan, dove una volta le campane suonavano ogni giorno all'alba, non udii che gente russare nel letto. Quando andai a Tubber-Vanach, dove i giovani di solito salivano la collina per recarsi alla fonte benedetta, li trovai invece seduti al crocicchio a giocare a carte. Quando mi recai a Carrick-orus, dove i frati usavano digiunare e servire i poveri, li vidi bere e cedere alle femmine. E quando chiesi quale sfortuna aveva portato tutti quei cambiamenti, risposero che non era sfortuna ma saggezza che avevano appresa dai tuoi insegnamenti.

IL SAGGIO — E tu mi hai chiamato saggio... Bisognerebbe ricompensarti per la tua buona opinione... Corri in cucina; mia moglie ti darà da mangiare e da bere.

IL FOLLE — Questo non è un consiglio da saggio.

IL SAGGIO — Perchè, Folle?

IL FOLLE — Perchè quello che si è mangiato non c'è più... Io voglio soldi per la mia borsa. Io devo comperare lardo nelle botteghe e noci al mercato; e qualche cosa di forte da bere per i giorni quando il sole è pallido; e trappole per prendere conigli e lepri, e grandi pentole per cuocerveli.

IL SAGGIO — Ho altro da pensare che dare soldi ai pari tuoi. Vattene!

IL FOLLE — Datemi un soldo e vi porterà fortuna. I pescatori mi lasciano dormire nel solaio fra le reti perchè porto fortuna, e in estate le creature selvatiche mi lasciano dormire vicino ai loro nidi e alle loro tane. Porta fortuna persino guardarmi; ma porta molta più fortuna darmi un soldo. Se non portassi fortuna morirei di fame.

IL SAGGIO — Perchè quelle forbici?

IL FOLLE — Non te lo dico. Se te lo dico, tu li scaccerei.

IL SAGGIO — Scacciarli? E chi scaccerei?

IL FOLLE — Non voglio dirtelo.

IL SAGGIO — Neanche se ti dò due soldi?

IL FOLLE — Ti porterebbe molta fortuna darmi due soldi, ma non voglio dirtelo.

IL SAGGIO — Tre soldi?

IL FOLLE — Quattro, e te lo dirò.

IL SAGGIO — Va bene... quattro, ma da questo momento in poi non ti chiamerò più Timoteo il folle.

IL FOLLE — Lascia che ti venga vicino perchè nessuno mi senta; ma prima devi promettermi di non scacciarli. (*Il Saggio fa un cenno di assenso*) Ogni giorno degli uomini vestiti di nero, escono e stendono delle grandi reti sopra le colline, delle grandi reti nere.

IL SAGGIO — Uno strano luogo per pescare.

IL FOLLE — Le stendono sulle colline in modo da potervi impigliare i piedi degli angeli; ma ogni mattina, poco prima dell'alba, io esco e taglio le reti con le cesoie e gli angeli volano via.

IL SAGGIO (*parlando eccitato*) — Ah, ora lo so che sei Timoteo il folle... Tu dicesti che sono saggio e perciò io ti dico che non ci sono angeli.

IL FOLLE — Io ne ho visti tanti, angeli.

IL SAGGIO — No, no, non li hai visti.

IL FOLLE — Ce ne sono tanti purchè tu ti guardi intorno; tanti come i fili d'erba.

IL SAGGIO — Tanti come i fili d'erba!... Ho udito questa frase quando ero bimbo e mi raccontavano delle fole.

IL FOLLE — Quando si è quieti, così quieti che forse non un solo pensiero passa per la mente, c'è qualche cosa che si sveglia dentro di noi, qualche cosa di felice e sereno; e allora tutto a un tratto si può sentire l'olezzo dei fiori d'estate e vedere degli esseri imponenti che passano felici ridendo, ma non ci permettono di guardare i loro volti. Oh, no, non si deve guardare i loro volti.

IL SAGGIO — Ti sarai addormentato in cima alla collina; ma ora anche quelli che sognavano gli angeli sognano ben altre cose.

IL FOLLE — Ne ho visto uno proprio un momento fa... è perchè io sono fortunato. Veniva dietro a me, ma non rideva.

(1) Come i germogli spingono fuori i rami per riunirvi gli uccelli, così la mente umana raccoglie le piccole idee.

IL SAGGIO — Non esiste nulla al di fuori di quello che gli uomini possono vedere quando sono svegli. Nulla, nulla.

IL FOLLE — Lo sapevo che li avresti scacciati.

IL SAGGIO — Perdonami, Folle, avevo dimenticato con chi stavo parlando. Bene, eccoti i tuoi quattro soldi... Folle, ti chiamano; e tutto il giorno gridano: «Vieni qua, Folle» (*Il Folle gli va vicino*). Oppure, «Folle, vattene» (*Il Folle va nel punto più lontano*). Oppure, «Folle, sta qui» (*Il Folle si ferma*). Oppure, «Folle, vai a sedere nell'angolo» (*Il Folle si siede nell'angolo*). Che cosa erano tutti se non dei folli, prima che io venissi? E che cosa sono ora se non specchi che sembrano uomini a causa della mia immagine? Alza la testa (*Il Folle eseguisce*). E quali stupide storie raccontavano, di spiriti che frugavano nelle lenzuola del letto, o sericchiolavano e strascicavano i piedi nel corridoio. E se era gente devota raccontava di angeli venuti dal cielo, che stavano sulla soglia fissando con occhi vitrei ed immobili quei loro occhi non umani. (*Un Angelo è entrato. Questa parte è preferibile sia recitata da un uomo, se si può trovare uno dalla voce adatta; e deve avere un piccolo domino dorato e un'aureola di metallo. O tutta la faccia può essere una bella maschera, nel qual caso va abolita la frase «Non si deve guardare i loro volti»*). Però è strano, molto strano: la più strana cosa che io sappia è che io stesso possa ancora essere perseguitato dall'idea che c'è una crisi dello spirito nella quale si ha una nuova visione e che gli angeli per i loro scopi conoscano qualche astuzia che volga i nostri pensieri alla follia. Perché metti un dito sulle labbra? E scappi via? (*Il Folle esce. Il Saggio vede l'Angelo*) Che cosa sei? Chi sei tu? Credo di aver veduto qualcuno di simile a te nei miei sogni, quando ero bimbo. Quella cosa intorno alla testa... quello splendore nei tuoi capelli... quella palma fiorita. Ma è tanto che non sogno più; è tanto che non sogno più.

L'ANGELO — Io sono quell'astuto che tu hai chiamato.

IL SAGGIO — Come, che ho chiamato?

L'ANGELO — Io sono il messaggero.

IL SAGGIO — Che messaggio puoi portare a uno come me?

L'ANGELO (*capovolgendo la clessidra*). — Che tu morrai quando l'ultimo granello di sabbia sarà passato da questa clessidra.

IL SAGGIO — Io ho moglie, bambini, allievi che non posso lasciare; perchè devo morire? Il mio tempo è ancora lontano.

L'ANGELO — Tu devi morire perchè non un'anima ha varcato la soglia del Paradiso da quando hai aperto la tua scuola e l'erba vi cresce e la ruggine è sui cardini e quelli che devono starne a guardia sono soli.

IL SAGGIO — E dove andrò quando sarò morto?

L'ANGELO — Tu hai negato che ci sia Purgatorio, perciò quella porta è chiusa; tu hai negato che vi sia Paradiso, perciò anche quella porta è chiusa.

IL SAGGIO — Dove allora? Poichè ho detto che non vi è Inferno.

L'ANGELO — L'Inferno è il luogo per quelli che hanno negato; vi trovano ciò che hanno scavato e piantato, un lago di Spazio e una foresta di Nulla, ed ivi vagano alla deriva e mai non cessano di rimpiangere la sostanza.

IL SAGGIO — Perdonami, Angelo benedetto, io ho negato ed ho insegnato agli altri a negare, ma come potevo credere prima che questa visione s'avverasse?

L'ANGELO — E' troppo tardi per il perdono.

IL SAGGIO — Se soltanto avessi incontrato una volta il tuo sguardo fissarmi come ora... Ma come potete voi, che vivete al di là dell'incertezza di vertiginosi sogni, come potete voi sapere perchè dubitiamo? Distacchi, malattie e morte, l'erba che imputridisce, tempeste e carestia sono i messaggeri che vennero a me. Perché taci? Tu porti in mano il perdono di Dio e non me lo darai. Perché taci? Se non avessi timore vorrei baciare le tue mani... no, no; il lembo della tua veste.

L'ANGELO — Soltanto quando il mondo sarà stato giudicato l'anima potrà maledirlo e irridendo alla sua caduta griderà di gioia. Che cosa è carestia, morte, malattia per l'anima che non conosce altra virtù che se stessa? E come potrebbe essa vivere pura e nuda senza vergogna mentre trema di piacere se il mondo che ragiona ammettesse la sua esistenza?

IL SAGGIO — E' difficile per te capire perchè abbiamo dubitato, come è difficile per noi allontanare il dubbio... Quale follia ho detto? Non vi può essere nulla che tu non sappia. Dammi un anno... un mese... una settimana... un giorno, distruggerò quello che ho fatto... un'ora... dammi, il tempo che la sabbia impiega a passare per questa clessidra.

L'ANGELO — Benchè tu non possa distruggere quello che hai fatto, ho questo potere se, prima che la sabbia sia passata, tu trovi una sola anima che ancora crede, un solo pesce che abocchi per depositare le sue uova fra le pietre affinché la rete del grande Pescatore sia piena di nuovo, passato il fuoco del Purgatorio potrai volare alla tua pace. (*Si sentono gli alunni cantare in lontananza*:

Chi ha rubato il mio senno
E dove se ne è andato?).

IL SAGGIO — Prima che tu abbia iniziato l'ascesa al Cielo io avrò trovato quest'anima. Essi dicono di dubitare, ma quello che le madri hanno instillato nelle menti fin dall'infanzia, non si dimentica tanto facilmente. Inoltre posso confutare quello che prima avevo dimostrato... dammi perciò qualche pensiero, qualche argomento più potente dei miei.

L'ANGELO — Addio... addio... perchè sono stanco del peso del tempo. (*L'Angelo esce. Il Saggio fa un passo per seguirlo, poi si ferma. Qualcuno dei suoi alunni entra dall'altro lato del palcoscenico*).

PRIMO SCOLARO — Maestro, maestro, sceglieteci voi il soggetto. (*Entrano altri scolari con il Folle, danzandogli attorno. Tutti gli scolari avranno dei piccoli cuscini sui quali si siederanno*).

SECONDO SCOLARO — Ecco un soggetto. Dove è andato il senno dello Scemo? (*Cantando*):

Trovatemi il mio senno,
Nessun sa dove sia:
Con le sue stesse gambe
Se n'è scappato via.

IL FOLLE — Datemi un soldo.

PRIMO SCOLARO — Te lo troverà il maestro il tuo senno.

SECONDO SCOLARO — E quando te lo avrà ritrovato, tu non dovrai più mendicare.

TERZO SCOLARO — E' nascosto in qualche parte, nella tana del tasso, ma tu devi portare un lume se vuoi trovarlo.

QUARTO SCOLARO — E' su, sopra le nubi.

IL FOLLE — Datemi un soldo.

PRIMO SCOLARO (*cantando*):

L'intelletto già perduto
Ora voglio a te ridare:
Ma su, affrettati: se fugge
Tu non lo potrai trovare.

SECONDO SCOLARO (*cantando*):

Più non lo trovi certo,
Nascosto è nella luna.
L'angelo te lo prese
Bambino nella cuna.

IL SAGGIO — Tacete.

PRIMO SCOLARO — Ma non vedete che è turbato? (*Tutti gli scolari sono seduti*).

IL SAGGIO — Nullum esse Deum dixi, nullam Dei matrem: mentitus vero, nam recte intelligenti sunt et Deus et Dei mater (1).

PRIMO SCOLARO — Argumentis igitur proba; nam argumenta poscit qui rationis est particeps (2).

IL SAGGIO — Pro certo habeo et vobis unum quidem in fide praestitisse unum altius quam me vidisse (3).

SECONDO SCOLARO — Ma voi rispondete per noi.

TERZO SCOLARO (*sussurrando al primo scolaro*) — Fai attenzione a quello che dici; perchè se ti persuade si farà poi beffe di noi.

PRIMO SCOLARO — Noi non avevamo idee finchè voi non ce le avete date.

IL SAGGIO — Quae destruxi necesse est omnia reaedificem (4).

PRIMO SCOLARO — Haec rationibus nondum natis opinabamur, nunc vero adolevimus, exuimus incunabula (5).

IL SAGGIO — Voi temete di dirmi quello che pensate perchè io sono impulsivo e mi arrabbio quando mi si contraddice. Ma non vi biasimo per questo e non abbiate paura, perchè se c'è qualcuno di voi che sorride come se i miei argomenti fossero dolci come il miele e poi li trova amari, io, se parla a cuore aperto, lo ringrazierò.

PRIMO SCOLARO — Non c'è nessuno, maestro, non c'è nessuno che non li trovi dolci come il miele.

IL SAGGIO — Le cose che ci sono state dette nell'infanzia non sono poi così labili.

SECONDO SCOLARO — Non siamo più bambini, ora.

PRIMO SCOLARO — Non iam pueri sumus; corpus tantummodo ex matre fictum est (6).

SECONDO SCOLARO — Docuisti, et nobis persuadetur (7).

IL SAGGIO — Mendacia vobis imbui; mentisque simulacra (8).

SECONDO SCOLARO — Nulli non persuasisti (9).

(1) Vi dissi che non vi è alcun Dio, nè Madre di Dio; ho mentito, perchè, per colui che pensa rettamente, esiste Dio e la Madre di Dio.

(2) Prova con argomenti: perchè chi ragiona domanda argomenti.

(3) Io lo ritengo per certo ed a voi, in verità, lo garantirò uno che ha visto più lontano di me.

(4) E' necessario che lo riedifichi ciò che distrussi.

(5) Queste cose reputavamo per ragioni non ancora formate; ora siamo adulti e ci siamo liberati dalle fascie.

(6) Non siamo più bambini; il corpo soltanto fu fatto dalla madre.

(7) Ci insegnasti e ci hai convinti.

(8) Vi ho colmato di menzogne e di illusioni.

(9) Non persuadesti nessuno.

ALTRI SCOLARI (*parlando tutti insieme*) — Nulli, nulli, nulli (1).

IL SAGGIO — Vi ho ingannati... Dove posso trovare le parole?... Non ho pensieri... la mia mente è stata completamente spazzata... I messaggeri che stanno sulle nubi fiammegianti ci dardeggiano se solo osiamo dubitare, dopo di che la luna di Babilonia tutto cancella.

PRIMO SCOLARO (*agli altri scolari*) — Credo che intenda parlare dei visionari e dei martiri che illuminati e trasportati in un celeste rapimento, perdono il lume della conoscenza e divagano poi anche ad occhi aperti.

SECONDO SCOLARO — Come imita bene la loro abilità nel parlare!

PRIMO SCOLARO — La loro aria di mistero!

QUARTO SCOLARO — Il loro sguardo vuoto come se avessero mirato a cose alate e non potessero più degnare l'umanità!

PRIMO SCOLARO — Maestro, noi tutti abbiamo imparato che la verità si apprende quando l'intelletto è lucido e freddo come uno specchio terso che riflette un mondo immutabile; e non come quando l'acciaio si fonde gorgogliando e sibilando, finchè non rimanga altro che fumo.

IL SAGGIO — Quando è fuso e ribolle, essi camminano come quando vicino a quei tre nella fornace vi era l'immagine del quarto (2).

PRIMO SCOLARO — Maestro, ma non c'è nessuno fra noi che non vi abbia udito farvi beffe di pensieri come questi, e noi non lo abbiamo dimenticato.

IL SAGGIO — Qualche cosa di incredibile è accaduto... qualcuno è venuto a un tratto come un grigio falco dell'aria e tutto quello che io ho dichiarato non vero, è vero.

PRIMO SCOLARO (*agli altri scolari*) — Si direbbe, dal modo come lo dice, che parlasse sul serio. Non c'è commediante che lo uguagli.

SECONDO SCOLARO — Argumentum, domine, profer (3).

IL SAGGIO — Quale altra prova posso dare se non che un istante fa un angelo stava in quel luogo? (*Gli scolari si alzano*).

TERZO SCOLARO — Lo avrete sognato.

IL SAGGIO — Ero sveglio come lo sono ora.

PRIMO SCOLARO (*agli altri*) — Per quanto so, può darsi che io stia sognando. Ci vuol dimostrare che nel mondo non abbiamo una prova certa di nulla.

SECONDO SCOLARO — La prova c'è e dimostra che siamo svegli... Tutti noi abbiamo uno stesso mondo, mentre ogni sognatore ha un suo mondo.

TERZO SCOLARO — Timoteo vede gli angeli. Perciò se il maestro dice di aver visto un angelo può darsi che uno ne abbia visto.

PRIMO SCOLARO — Forse sono entrambi dei sognatori, a meno che non si provi che gli angeli erano uguali.

SECONDO SCOLARO — Come sono gli angeli, Timoteo?

TERZO SCOLARO — Questo non prova niente, a meno che non si possa accertare che una prolungata convi-

(1) Nessuno, nessuno, nessuno.

(2) Libro di Daniele: «Nabucodonosor»: Sidrae, Mirae e Abdenago che rifiutarono di adorare l'idolo d'oro per l'Eterno Re.

(3) Provatecelo, signore!

venza abbia reso un angelo simile a un altro angelo, come fossero uova.

PRIMO SCOLARO — Il maestro tace ora, perchè ha capito che discutere con noi... poichè tutto quello che sappiamo ce l'ha insegnato lui... è come ragionare con se stesso. Andiamo a vedere se c'è ancora un credente.

IL SAGGIO — Sì, sì, trovatemi uno che ancora possa dire: « Credo in Patrem et Filium et Spiritum Sanctum ».

TERZO SCOLARO — Se ne farà beffe e lo umilierà.

QUARTO SCOLARO — Fin da principio ho capito che voleva qualcuno per discutere. (Escono).

IL SAGGIO — Non so più ragionare? Tutto è buio, tutto è buio! (Gli scolari ritornano ridendo. Spingono avanti il quarto scolaro).

PRIMO SCOLARO — Ecco, maestro, la persona che cercate. Mentre si studiava in quel libro, disse che dopo tutto i monaci potevano aver ragione come essere in errore, e che se gli avessimo dato tempo avrebbe dimostrato entrambe le cose.

QUARTO SCOLARO — Non l'ho mai detto.

IL SAGGIO — Caro amico, amico mio, credi in Dio?

QUARTO SCOLARO — Maestro, hanno inventato tutto per prendersi gioco di me.

IL SAGGIO — Tu hai paura di me.

QUARTO SCOLARO — Lo sanno benissimo, maestro, che lo dissi per indurli a discutere. Mi hanno spinto dentro per farsi gioco di me; perchè sapevano che avrei potuto sostenere le due cose e batterli.

IL SAGGIO — Se tu puoi dire il Credo con un solo granello, un granellino di miglio di fede, tu sei l'unico amico della mia anima. (Gli scolari ridono) In questo mondo di lacrime, una donna, amante o moglie, non può darci che una buona o cattiva sorte, ma tu puoi dare l'eternità e i rapimenti celesti. (Gli scolari si guardano l'un l'altro in silenzio).

SECONDO SCOLARO — Come è strano!

IL SAGGIO — L'angelo che stava lì in quel posto, disse che la mia anima era perduta se non trovavo uno che avesse fede.

QUARTO SCOLARO — Smettete di prendermi in giro, maestro, perchè io sono sicuro che non c'è Dio, non c'è immortalità, e quelli che lo dicono ne fanno un racconto fantastico da un sogno morente per tormentare i nostri cuori. Va bene così, maestro?

IL SAGGIO — Quell'instancabile clessidra si svuota senza posa e voi ve ne state qui, a discutere, a ridere, a disputarvi. Fuori dalla mia vista! Fuori dalla mia vista, vi dico! (Li spinge fuori) Voglio chiamare mia moglie, perchè le donne che ci portano nelle tenebre del loro corpo, non possono che beffarsi della ragione che non lascia crescere nulla se non in luce. Brigida, Brigida!... Una donna non rinuncia mai a tutta la sua fede, checchè se ne dica... Brigida, vieni presto! Brigida! (Brigida entra. Indossa un grembiule. Le maniche rimboccate e le braccia nude infarinate) Moglie, in che cosa credi? Dimmi la verità, e non... e non... nel modo solito... che tu pensi possa farmi piacere. Tu preghi? Qualche volta, quando sei sola in casa, preghi?

BRIGIDA — Preghiere... no, mi hai insegnato a lasciarle da parte molto tempo fa. Da principio mi dispiaceva, ma ora sono contenta perchè ho molto sonno la sera.

IL SAGGIO — Tu credi in Dio?

BRIGIDA — Oh, una buona moglie crede in quello che le dice il marito.

IL SAGGIO — Ma qualche volta, mentre i bambini dormono e io sono a scuola, non pensi ai martiri e ai santi e agli angeli, e a tutte le cose nelle quali hai creduto una volta?

BRIGIDA — Io non penso a niente. Qualche volta mi domando se la biancheria è diventata bella bianca, oppure esco a vedere se i corvi stanno beccando il mangime delle galline.

IL SAGGIO — Mio Dio... mio Dio! Voglio uscire io stesso. I miei scolari han detto che avrebbero trovato un uomo del quale io non avrei mai scosso la fede... può darsi che lo abbiamo trovato, perciò voglio uscire... ma se io vado non posso sorvegliare la clessidra e la sabbia passerà inosservata. Non posso andare... Non posso lasciare la clessidra. Va' a chiamare i miei scolari... Ora posso spiegare tutto. Soltanto quando quello che ci tiene in vita è scosso, soltanto nello smarrimento spirituale la verità può attraversare come un lampo la mente turbata. (Afferra Brigida mentre sta per andarsene) Dirai loro che la Natura mancherebbe alla sua missione se l'anima non potesse trovare la verità in un baleno, sul campo di battaglia o fra le onde che sommergono... e dirai loro... ma no, non risponderebbero che come io ho insegnato loro.

BRIGIDA — Tu desideri qualcuno per intavolare una discussione.

IL SAGGIO — Va' fuori a guardare se non ci sia qualcuno lì, nella strada... Io non posso lasciare la clessidra, perchè qualcuno potrebbe scuoterla e la sabbia passerebbe in un istante.

BRIGIDA — Non capisco una parola di quello che stai dicendo. C'è una folla che sta parlando coi tuoi scolari.

IL SAGGIO — Va' fuori a vedere se hanno trovato un uomo che non mi abbia compreso o che non mi ascoltasse quando insegnavo.

BRIGIDA — E' ben duro di essere maritate a un uomo dotto che vuole sempre discutere. (Esce).

IL SAGGIO — Strano che io sia cieco davanti al grande segreto, e che un uomo così semplice possa averlo scritto sopra un filo d'erba col succo di una bacca, e ridere e piangere perchè era così semplice. (Rientra Brigida seguita dallo Scemo).

IL FOLLE — Datemi qualche cosa; datemi un soldo per comperare un po' di lardo nelle botteghe e delle noci al mercato e qualche bevanda forte per i giorni quando il sole non riscalda.

BRIGIDA — Non ho soldi. (Al Saggio) I tuoi scolari non riescono a trovare nessuno che voglia discutere con te. Non ce n'è uno in tutto il paese che abbia sufficiente religione per gli amatori di bestemmie. Non puoi star tranquillo ora, e non desiderare sempre di trovare degli argomenti? Deve essere terribile avere un cervello a quel modo.

IL SAGGIO — Se è così, sono morto senza speranza.

BRIGIDA — Ed ora lasciami andare; devo fare il pane per te e i bambini. (Va in cucina, lo Scemo la segue).

IL SAGGIO — Bambini, bambini!

BRIGIDA — Vostro padre vi vuole, correte da lui. (I bambini entrano correndo).

IL SAGGIO — Venite qui, bambini. Non spaventatevi.

Io desidero sapere se credete nel Paradiso, in Dio, nell'Anima... no, no, non rispondete ancora; non spaventatevi che non andrò in collera. Dite quello che più vi piace... quello che è il vostro pensiero... Volevo che sapeste, prima di parlare, che non mi arrabbierò.

PRIMO BAMBINO — Non abbiamo dimenticato, babbo.

SECONDO BAMBINO — Oh, no, babbo.

ENTRAMBI I BAMBINI (come ripetendo una lezione) — Non c'è niente che non si possa vedere, niente che non si possa toccare.

PRIMO BAMBINO — La gente sciocca diceva che c'era, ma tu ci hai insegnato meglio.

IL SAGGIO — Andate dalla vostra mamma, andate... anzi no, non andate. Cosa può dirvi? Se io non vi parlo siete perduti; ed ora, poichè la sabbia corre giù, non ho che un momento per spiegarvi tutto. Bambini, la linfa che alimenta i fili d'erba si disseccerebbe se essi dubitassero. I fili d'erba capiscono tutto perchè sono le dita dell'infallibilità di Dio, tuttavia non possono fare che il loro gesto nell'aria, ma se avessero un linguaggio ve lo dimostrerebbero. Ma cosa posso dirvi io che sono uno, mentre essi sono milioni e non parleranno?... (I bambini sono corsi fuori) Ma se ne sono andati; cosa li ha fatti scappare? (Il Folle entra: ha in mano un soffione) Guardami, dimmi che il mio volto è cambiato; vi è già il marchio dell'unghia di Satana? E' terribile a vedersi ora che il momento è vicino? (Andando verso la clessidra) Non oso guardare, non voglio sapere quale sarà il momento nel quale verranno. No, no, non oso. (Copre la clessidra) Ci sarà un rumore di passi, un suono lacerante, oppure uno schianto, come se una morsa di ferro avesse afferrato la pietra della soglia? (Lo Scemo ha incominciato a soffiare sul fiore che aveva in mano quando è entrato) Che cosa stai facendo?

IL FOLLE — Aspetta un minuto... quattro... cinque... sei...

IL SAGGIO — Ma perchè fai così?

IL FOLLE — Sto soffiando sul fiore del diavolo per sapere a che ora sarà.

IL SAGGIO — Tu hai udito ogni cosa ed è per questo che vuoi sapere a che ora sarà... vuoi saperlo per poter guardare la turba di diavoli che trascineranno via la mia anima. No, non resterai; non voglio che nessuno sia qui... nessuno! Eppure... eppure... c'è qualche cosa di strano in te. Mi sembra di ricordare qualche cosa. Che cosa era? Tu credi in Dio e nell'Anima?

IL FOLLE — Ora me lo domandi? Pensavo, quando interrogavi i tuoi scolari: «Lo domanderà a Timoteo lo scemo? Sì, lo domanderà». Ma Timoteo non dirà nulla. Timoteo non dirà nulla.

IL SAGGIO — Dimmelo, presto.

IL FOLLE — Io dico: «Timoteo sa tutto, nemmeno i gatti dagli occhi verdi e le lepri che succhiano il latte alle vacche hanno la sapienza di Timoteo», ma Timoteo non parlerà, non dirà nulla.

IL SAGGIO — Parla, parla, perchè qui sotto la sabbia scorre e quando l'ultimo granello sarà passato, io sarò perduto.

IL FOLLE — Non parlerò. Non voglio dirti quello che è nella mia mente. Non voglio dirti cosa c'è nel mio sacchetto. Perchè tu puoi derubarmi i miei pensieri. Ho incontrato un tipo, ieri sulla strada, che mi disse:

«Timoteo, dimmi quanti soldi hai nella tua borsa; scommetto tre soldi che non ce ne sono venti; lasciami metter dentro la mano e contarli». Ma io afferrai più stretta la mia borsa e di notte, quando vado a dormire, la nascondo dove nessuno sa.

IL SAGGIO — Non c'è più che un pizzico di sabbia, ed io sono perduto se non sei l'uomo che cerco.

IL FOLLE — Oh, quante cose sa lo Scemo; ma non dice nulla.

IL SAGGIO — Sì, ricordo ora. Tu parlasti di angeli. Tu dicesti poco fa che avevi visto un angelo. Tu sei quello che cerco e io sono salvo.

IL FOLLE — Oh, no, come può il povero Timoteo vedere gli angeli? Timoteo racconta ora una storia, ora un'altra, e tutti gli danno dei soldi. Se Timoteo non avesse le sue storie morirebbe di fame. (S'interrompe e scappa fuori).

IL SAGGIO — L'ultima speranza è sfumata, ed ora che è troppo tardi io vedo tutto: noi moriamo in Dio e ci sprofondiamo nella realtà... il resto, un sogno. (Lo Scemo torna indietro).

IL FOLLE — C'era uno qui fuori... qui, presso la soglia, che aspettava, e diceva: «Entra Timoteo, e digli tutto quello che ti domanda. Ti darà un soldo se glielo dirai».

IL SAGGIO — Ne so abbastanza, ora che so che la volontà di Dio prevale.

IL FOLLE — «Aspettando che venga il momento...», è ciò che quello lì fuori stava dicendo, «io posso dirvi quello che mi domandate». Ecco cosa diceva.

IL SAGGIO — Taci. Possa la volontà di Dio prevalere in questo stesso istante, sebbene il Suo volere sia la mia eterna pena. Non ho nulla da chiederti: mi basta di sapere chi ha fissato la posizione delle stelle e delle nubi. Ed ora che so tutto, benchè sia la mia dannazione, grido che quello che Dio vuole sia adempiuto sull'istante. La corrente del mondo ha mutato il suo corso e con la corrente i miei pensieri son corsi in una nuvolosa e tempestosa primavera che è la sua pura sorgente... sì, verso uno smarrimento della mente, perchè tutto quello che è fatto è come non fatto e i nostri ragionamenti... come il vento. (Muore).

IL FOLLE — Uomo saggio... uomo saggio... svègliati e ti dirò tutto per un soldo. Sono io, il povero Timoteo lo scemo. Perchè non ti svegli e dici: «Eccoti un soldo, Timoteo»? No, no, tu non lo dirai. Tu ed io siamo i due folli, noi sappiamo tutto, ma non parleremo. (Entra l'Angelo con in mano uno scrigno) Oh, guarda cosa è uscito dalla sua bocca! Oh, guarda che cosa è uscito dalla sua bocca... la farfalla bianca! E' morto, e io ho preso la sua anima nelle mie mani; ma io lo so perchè tu apri il coperchio di questo astuccio d'oro. Io debbo dartela. Eccola dunque! (Mette la farfalla nello scrigno) Egli ha finito di pensare, e tu aprirai il coperchio nel giardino del paradiso. (Chiude il sipario e rimane alla ribalta) E' andato, è andato, è andato, ma venite qui tutti voi, mortali, e guardatemi.

Io odo il vento soffiare,

Io odo l'erba spuntare,

E so quello che so.

Ma non lo dico e via scapperò. (Esce).

F I N E

L'ATRICE REGINA

UN ATTO DI W. B. YEATS - VERSIONE DI MICAELA DE PASTROVICH PAMPANINI

PERSONAGGI DECIMA - SETTIMO - NONA
- LA REGINA - IL VESCOVO - IL MINISTRO - IL
DIRETTORE - IL TAPPEZZIERE - IL VECCHIO
MENDICANTE - Vecchi, vecchie, cittadini, conta-
dini, attori, ecc.



QUADRO PRIMO

Uno spiazzo all'incrocio di tre strade. Si scorgerà un tratto di una di queste strade che poi, a breve distanza, svolta lasciando vedere un pezzo di muro nudo, illuminato da un fanale. Contro questo muro illuminato si proiettano le ombre delle teste e delle spalle dei due vecchi, affacciati alle finestre sovrastanti, ciascuno a un lato della strada. Portano maschere grottesche. Un poco di lato, sul palcoscenico, una grossa pietra dalla quale si può montare a cavallo. Le porte delle case hanno il battente.

PRIMO VECCHIO — Riesci a scorgere il castello della regina? Da te si può vedere meglio.

SECONDO VECCHIO — Posso giusto vederlo che si leva al di sopra delle case, laggiù sulla collina rocciosa.

PRIMO VECCHIO — L'alba sorge? Ha toccato la torre?

SECONDO VECCHIO — Si incomincia a vedere proprio sopra la torre; ma queste strade strette resteranno buie ancora un pezzo. (Una pausa) Odi nulla? Tu hai gli orecchi più buoni di me.

PRIMO VECCHIO — No, è tutto quieto.

SECONDO VECCHIO — Ne sono passati almeno una cinquantina, sarà un'ora circa; una folla di cinquanta uomini che camminavano rapidamente.

PRIMO VECCHIO — La scorsa notte tutto era quieto, non un rumore, non un respiro.

SECONDO VECCHIO — E niente da vedere finchè, proprio a quest'ora, il cane del tappezziere non scese la strada venendo dalla miniera di Cooper Malachi.

PRIMO VECCHIO — Ssssst! Odo un passo, molti passi. Forse vengono da questa parte. (Pausa) No, si allontanano; vanno dall'altra parte.

SECONDO VECCHIO — I giovani stanno combinando un guaio; i giovani e quelli di mezza età.

PRIMO VECCHIO — Perchè non se ne stanno a letto, loro che possono dormire sette od otto ore? Penso al tempo, quando potevo dormir dieci ore. Sapranno il valore del sonno solo quando saranno vicini ai novanta.

SECONDO VECCHIO — Oh! Non vivranno tanto. Non sono robusti come noi. Sono sempre in agitazione per qualche cosa e si consumano.

PRIMO VECCHIO — Ssssst! Odo un passo. Viene verso di noi. Sarà meglio rientrare. Il mondo è diventato così

brutto e non si sa mai; chissà cosa potrebbero farci o dirci.

SECONDO VECCHIO — Già, già, è meglio chiudere le finestre e fingere di dormire. (Ritirano le teste. Si sente battere a una porta in distanza; poi una pausa, quindi si batte a una porta più vicina. Un'altra pausa e Settimo, un bell'uomo di trentacinque anni, entra barcollando. E' ubriaco fradicio).

SETTIMO — Che paese! Non c'è religione, non c'è carità. (Comincia a martellare a una porta) Aprite, aprite! Voglio entrare a dormire. (Un terzo vecchio sporge la testa da una finestra in alto).

TERZO VECCHIO — Chi siete? Che volete?

SETTIMO — Sono Settimo. Ho una cattiva moglie; voglio entrare a dormire.

TERZO VECCHIO — Siete ubriaco.

SETTIMO — Ubriaco! Lo sareste anche voi se aveste una moglie cattiva come la mia.

TERZO VECCHIO — Andatevene. (Chiude la finestra).

SETTIMO — Non c'è un cristiano in questa città? (Ricomincia a martellare alla porta del primo vecchio, ma senza ottenere risposta) C'è nessuno qui? Tutti morti, forse, o ubriachi. Cattive mogli! Ma un cristiano ci deve essere. (Batte una porta all'altro lato del palcoscenico. Una vecchia si sporge dalla finestra).

UNA VECCHIA (con voce stridula) — Chi c'è? Cosa volete? E' accaduto qualche cosa?

SETTIMO — Sì, è accaduto qualche cosa. Mia moglie si è nascosta, è scappata o si è annegata.

UNA VECCHIA — Cosa volete che me ne importi di vostra moglie? Siete ubriaco.

SETTIMO — Non ve ne importa di mia moglie! Mia moglie, vi dico, deve recitare di fronte al popolo a mezzogiorno preciso, nella grande sala del castello. Ordine del Primo Ministro. E non è possibile trovarla!

UNA VECCHIA — Andatevene, andatevene, vi dico! (Chiude la finestra).

SETTIMO — Trattare Settimo a questo modo! Settimo che ha recitato davanti a Kubla Khan! Settimo drammaturgo e poeta! (La vecchia apre di nuovo la finestra e gli rovescia addosso una brocca d'acqua) Acqua, inzuppato fino alle ossa e mi tocca dormire nella strada. (Si sdraia) Moglie cattiva... anche altri hanno avuto cattive mogli... ma gli altri non li hanno lasciati sdraiarsi in mezzo a una strada sotto le stelle, inzuppato da un'intera brocca d'acqua, tremanti nella pallida luce dell'alba... urtati, calpestati, rosi dai cani, e tutto questo perchè le loro mogli si sono nascoste. (Entrano due uomini; uno è un poco più vecchio di Settimo. Restano fermi e guardano il cielo).

PRIMO UOMO — Oh... amico mio, la biondina è un'impertinente.

SECONDO UOMO — Non credere mai alle bionde. Io non voglio aver a che fare che colle brune.

PRIMO UOMO — Brune o bionde... ci hanno trattenuto troppo a lungo.

SECONDO UOMO — Cosa guardi?

PRIMO UOMO — Guardo la prima striscia di colore dell'alba, lassù sopra la torre del castello.

SECONDO UOMO — Per niente al mondo vorrei che mia moglie venisse a saperlo.

SETTIMO (*mettendosi a sedere*) — Portatemi, sostenetemi, tiratemi, rotolatemi, spingetemi, trascinatemi, ma portatemi dove possa dormire comodo. Portatemi in una stalla... Nostro Signore si accontentò di una stalla.

PRIMO UOMO — Chi siete? Non ho mai visto la vostra faccia.

SETTIMO — Settimo; sono Settimo, un attore, un drammaturgo, il più famoso poeta del mondo.

SECONDO UOMO — Questo nome, signore, mi è sconosciuto.

SETTIMO — Sconosciuto?

SECONDO UOMO — Ma il mio nome non sarà sconosciuto a voi. Mi chiamano Pietro del « Pellicano scarlatto », dal più noto dei miei poemi, e il mio amico lo chiamano l'allegro Tommaso. Egli pure è poeta.

SETTIMO — Poeti popolari, peuh!

SECONDO UOMO — Vorreste esserlo un poeta popolare, se poteste!

SETTIMO — Poeti popolari, peuh!

PRIMO UOMO — Restate dove siete, se non sapete essere educato.

SETTIMO — Non me ne importa nulla di nessuno, salvo che di Venere e di Adone e gli altri pianeti del cielo.

SECONDO UOMO — Potete godervi la loro compagnia. (*I due uomini escono*).

SETTIMO — Derubato... per modo di dire... denudato... per modo di dire... sanguinante... per modo di dire, e loro passano dall'altra parte della strada. (*Entrano il tappeziere, cittadini e contadini in folla. Dapprima soltanto pochi e poi sempre più, fino a che il palcoscenico è riempito da una folla eccitata*).

PRIMO CITTADINO — Ma lì c'è un uomo disteso.

SECONDO CITTADINO — Rigidalo.

PRIMO CITTADINO — E' uno di quegli attori ospitati al castello. Sono arrivati ieri.

SECONDO CITTADINO — Sarà ubriaco, immagino. Il primo carretto che passa lo ammazzerà.

TERZO CITTADINO — E' meglio che lo spingiamo nell'angolo. Anche se siamo in strada per una giornata di sangue, non c'è nessun bisogno che ammazziamo costui. Una morte inutile può portarci sfortuna.

PRIMO CITTADINO — Dammi una mano. (*Cominciano a rotolare Settimo*).

SETTIMO (*borbottando*) — Nemmeno dormire mi si lascia... rotolato nella polvere. Farmi rotolare sulle pietre! Paese senza religione! (*Lo lasciano ai piedi del muro a un lato del palcoscenico*).

TERZO CITTADINO — Siamo tutti amici qui? Siamo tutti benvenuti?

PRIMO CITTADINO — Questi uomini vengono dalla campagna. Sono arrivati la notte scorsa e sanno poco della faccenda. Non si metteranno contro il popolo... ma vogliono saperne qualche cosa di più.

PRIMO CONTADINO — Ecco... proprio così... Noi siamo con il popolo, ma vogliamo sapere bene di che si tratta.

SECONDO CONTADINO — Noi vogliamo sapere tutto... ma siamo con il popolo. (*Altre voci riprendono le parole « noi vogliamo sapere tutto... ma siamo con il popolo » ecc. Si ode un mormorio di voci insieme*).

TERZO CITTADINO — Avete mai visto la regina, contadino?

TERZO CONTADINO — No.

TERZO CITTADINO — E nemmeno nessun altro? Nessun uomo ha posato gli occhi su di lei. E' rimasta chiusa per sette anni in quella grande casa nera sulla collina rocciosa. Dal giorno che morì suo padre è rimasta lì con le porte chiuse, ma ora noi sappiamo perchè si è nascosta. Ha cattivi compagni nelle notti scure.

TERZO CONTADINO — Nel mio Comune dicono che è una santa che prega per tutti noi.

TERZO CITTADINO — Questa è una storia che ha messo fuori il Primo Ministro. Ha spie dappertutto, che mettono in giro delle storie. E' un uomo molto furbo.

PRIMO CONTADINO — E' vero. A noi gente di campagna la danno sempre a bere. Noi non siamo così istruiti come la gente di città.

IL GROSSO CONTADINO — La Bibbia dice: « Non permettere che una strega viva ». L'anno scorso per la Candelora ne ho strangolata una con le mie mani.

TERZO CITTADINO — Quando sarà morta faremo re il Primo Ministro.

SECONDO CITTADINO — No, non è figlio di re.

PRIMO CITTADINO — Io manderei un araldo per il mondo. Si dice che ci siano tanti re in Arabia.

TERZO CONTADINO — Il popolo ha diritto di parlare. Se voi ed io ci nascondessimo o se in un modo o nell'altro non ci facessimo capire, ce ne direbbero quattro. Io non sono contro il popolo... ma voglio delle prove.

TERZO CITTADINO — Vieni qua, tappeziere... monta su quella pietra e di' un po' cosa sai. (*Il tappeziere monta sulla pietra*).

IL TAPPEZZIERE — Io abito vicino al castello. Il giardino della mia casa e quelli di tutta la strada arrivano fino alla collina. Sulla cima della collina c'è il castello... C'è un ragazzo del mio quartiere che alleva una capra nel suo orto.

PRIMO CITTADINO — Lo conosco: è Michele il vagabondo.

IL TAPPEZZIERE — Questa capra scappa sempre. Una mattina Michele si alza presto per andare a metter trappole agli uccelli, e non riesce a trovare la sua capra. Così andò alla collina e su e su arrivò fin sotto al muro di cinta e lì trovò la capra tutta sudata e tremante come se qualche cosa l'avesse spaventata. In quel momento, sentì come il nitrito di un cavallo e subito dopo vide

qualche cosa di bianco che assomiglia a un cavallo e non è un cavallo, ma un unicorno. Michele aveva un archibugio perchè aveva pensato di prendere un coniglio, e vedendolo avvicinarsi come aveva immaginato, sparò contro l'unicorno che spari sull'istante. Ma c'era del sangue su una grande pietra.

TERZO CITTADINO — Dal momento che ha certe compagnie nelle ore piccole, che meraviglia se non mette mai piede fuori della porta?

TERZO CITTADINO — Io non crederei una parola di quello che dice quel vagabondo nottambulo. I ragazzi sono bugiardi. Tutto ciò che possiamo dire è che la regina non mette mai piede fuori della porta. Ho conosciuto un uomo una volta, che a venticinque anni si rifiutò di alzarsi dal letto. Non era mica ammalato, macchè, ma diceva che la vita è una valle di lacrime, e per quarantaquattro anni non lasciò il letto, finchè non lo portarono al cimitero. Tutti ci si provarono: il parroco, il vescovo, il dottore, e a tutti egli diceva: «La vita è una valle di lacrime». Stava troppo comodo nel suo letto, ecco cos'era. Credete a me, lei non ha mai avuto il padre che la tirasse fuori dalle coperte se poltriva a letto, e nessuno per sgridarla, forse.

IL GROSSO CONTADINO — Ma è proprio così che sono le streghe. Sanno dove trovare i loro amici nelle ore deserte della notte. C'era una volta una strega nel mio Comune che ho strangolato un anno fa alla Candelora; aveva un folletto, sotto forma di un gatto rosso, che succhiava tre gocce di sangue sulla sua nuca ogni notte, un poco prima del canto del gallo; le streghe nutrono gli spiriti con il loro sangue, e finchè sono nutriti di sangue sono soltanto fantasmi e ombre, ma quando l'hanno bevuto possono per un momento essere più forti di voi e di me.

TERZO CONTADINO — L'uomo che conoscevo io, non era una strega; però non era in nessun modo attivo. «La vita è una valle di lacrime», diceva. Il parroco tentò, il dottore tentò, ma quello non diceva altro.

PRIMO CITTADINO — Nessuno andrà contro la ragione e l'evidenza: state a sentire il tappeziere, e poi certamente mi direte che non si può lasciarla vivere una giornata di più, neanche una.

IL TAPPEZIERE — Non mi piace raccontarla, questa storia; ma qui ci sono tutti uomini sposati. Un'altra notte quel ragazzo si arrampicò dietro quella sua capra; il suo orologio era avanti di un'ora e in cielo non c'era ancora luce e quando arrivò al muro di cinta del castello si arrampicò lungo il muro fra le rocce e i cespugli finchè vide una luce da una piccola finestra che si trovava sopra la sua testa. E' un vecchio muro pieno di buchi lasciati dai mortai, e lui si arrampicò mettendo le punte dei piedi nei buchi finchè arrivò a guardare attraverso i vetri; e chi vide lì dentro? Nientemeno che la regina!

PRIMO CONTADINO — E ha detto com'era?

IL TAPPEZIERE — Ha visto più di questo. Ha visto che giaceva accoppiata con un grande unicorno bianco. (*Mormorii fra la folla.*)

SECONDO CONTADINO — Anche se mi diceste che era unicorno soltanto a metà, no, non mi piace l'idea di avere per re il figlio di un unicorno.

PRIMO CONTADINO — Non voglio andare contro il popolo, ma io la lascerei vivere, se il Primo Ministro promettesse di tirarla giù dal letto la mattina e mettesse una guardia a cacciar via l'unicorno.

IL GROSSO CONTADINO — Con queste mani ho strangolato una strega vecchia e oggi voglio strangolarne una giovane.

SETTIMO (*che si è alzato lentamente ed è salito sulla pietra che il tappeziere ha lasciato libera*) — C'è stato qualcuno che ha detto che l'unicorno non è casto? E' una bestia nobilissima e religiosa. Ha la pelle bianca come il latte, un corno bianchissimo e zoccoli altrettanto bianchi, ma l'occhio dolce e azzurro, e danza nel sole. Non voglio sentir nessuno parlare male dell'unicorno, finchè sarò vivo. Nel «Grande Bestiario di Parigi» è scritto che è casto, il più casto fra tutti gli animali.

IL PRIMO CONTADINO — Tiratelo giù: è ubriaco.

SETTIMO — Sì, sono ubriaco, sono molto ubriaco, ma non per questo permetterò che si dica male dell'unicorno.

SECONDO CITTADINO — Lasciatelo parlare. Non possiamo far nulla finchè il sole non sarà alto.

SETTIMO — Nessuno deve parlare male dell'unicorno. No, amici miei e poeti, nessuno. Potrà dargli la caccia, se volete, sebbene sia un animale pericoloso e intrattabile. La grande virtù lo ha reso intrattabile. Andremo insieme sull'altipiano in Africa, dove l'unicorno vive, e là gli tireremo alla testa, ma non voglio parlare male del suo carattere. E se qualcuno osa dire che l'unicorno non è casto lo prendo a pugni, perchè io affermo che la sua castità è pari alla sua purezza.

IL GROSSO CONTADINO — E' proprio sconciamente ubriaco.

SETTIMO — Non più ubriaco, ma ispirato.

SECONDO CITTADINO — Avanti, avanti, non sentiremo mai più nulla di simile.

IL GROSSO CONTADINO — Andiamocene. Ne ho abbastanza; e dobbiamo lavorare.

SETTIMO — Andarvene? Dopo che l'ispirazione mi ha fatto dire le cose più alate? Ah! Ora capisco: volete andare in un luogo solitario dove possiate, senza paura d'essere interrotti, parlar male del carattere dell'unicorno. Ma non lo farete, ve lo dico io che non lo farete. (*Scende dalla pietra e impedisce il passaggio alla folla*) Nella nebbia di questa città poco caritatevole, lo proteggerò questo animale nobile, bianco, latteo, volante.

IL GROSSO CONTADINO — Lasciatemi passare.

SETTIMO — No, non vi lascerò passare.

PRIMO CONTADINO — Lasciatelo passare.

SECONDO CONTADINO — Nessuna violenza; potrebbe portarci sfortuna. (*Tentano di trattenere il grosso contadino.*)

SETTIMO — Non voglio lasciarvi andare alla morte. Perchè non voglio si dica esserci difetto o macchia sul più bianco ed eroico animale che si bagna al sorgere del sole e della luna e al sorgere dell'Orsa Maggiore al rullo dei tamburi, ma soprattutto non deve esser detto, mor-

morato o in qualsiasi modo reso noto all'estero proprio da voi, che ve ne state qui come chi dicesse fra due lavature, perchè indubbiamente vi hanno lavato quando siete nati e forse vi laveranno di nuovo alla vostra morte. *(Il grosso contadino lo distende a terra).*

PRIMO CONTADINO — Lo avete ammazzato.

IL GROSSO CONTADINO — Forse sì e forse no. Lasciatelo lì. L'anno passato alla Candelora ho strangolato una strega e una strega strangolerò oggi. Cosa me ne importa di gente come costui?

TERZO CITTADINO — Andiamo al quartiere est: i panieli e i calafati saranno pronti.

QUARTO CITTADINO — E' breve la strada da lì al castello. *(Si avviano su per una delle strade di lato, ma ritornano in fretta in confusione e paura).*

PRIMO CITTADINO — Siete sicuri di averlo veduto?

SECONDO CITTADINO — Come ci si potrebbe sbagliare? Quell'orribile vecchiacchio!

TERZO CITTADINO — Mi trovavo proprio accanto a lui sette anni fa, quando lo spirito parlò per sua bocca.

PRIMO CONTADINO — Non l'ho mai visto prima. Non è mai stato nel mio Comune. Non so di preciso che razza di roba sia; ma ho sentito parlare molte volte di lui.

PRIMO CITTADINO — Quando sta per cadere in «trance» i suoi occhi diventano vitrei e quando è in «trance» la sua anima scivola via e uno spirito ne prende il posto e parla per sua bocca. E' uno spirito strano.

TERZO CITTADINO — Ero proprio vicino a lui l'ultima volta: «Trovatemi della paglia», gridava il vecchio; «mi prude la schiena». Poi, tutto a un tratto, si sdraiò, gli occhi spalancati, e si mise a tagliare come un asino. In quel momento il re morì e sua figlia diventò regina.

PRIMO CONTADINO — Dicono che sia l'asino che portò Cristo a Gerusalemme e per questo conosce il Vero Sovrano. Il vecchio va mendicando per il paese e nessuno osa rifiutargli quello che domanda.

IL GROSSO CONTADINO — Però è certo che nessuno oserà toglierle la mia mano dalla gola. La mia stretta sarà più forte. Lui si stenderà sulla paglia e raglierà; e quando raglierà, lei sarà morta.

PRIMO CONTADINO — Guardate! Eccolo sulla cima della collina, con quegli occhi da matto.

SECONDO CONTADINO — Per niente al mondo vorrei incontrarmi con lui questa notte. Andiamo alla piazza del mercato: avremo meno paura, in un posto grande.

IL GROSSO CONTADINO — Io non ho paura; ma verrò con voi fino al momento di metterle la mano sulla gola. *(Tutti escono, meno Settimo. Ora Settimo è seduto; la fronte sanguina. Si frega la testa rotta e si guarda il sangue sulle dita).*

SETTIMO — Città senza carità cristiana! Prima mi buttarono in una strada, per modo di dire, e poi mi accopparono; a me ubriaco e perciò bisognoso di protezione, un momento o l'altro. Persino mia moglie è stata una volta una fragile bimbeta che aveva bisogno di latte, di sorrisi, di amore, per modo di dire, nel gorgo della corrente, in pericolo di annegare, per modo di dire.

(Entra il vecchio mendicante con capelli e barba lunghi e scoloriti, vestiti laceri).

IL VECCHIO MENDICANTE — Ho bisogno di paglia.

SETTIMO — E' colpa dell'allegro Tom e di Pietro del «Pellicano». Sono cattivi poeti popolari, e gelosi della mia fama. Hanno istigato il popolo. *(Si avvede del vecchio mendicante)* Esiste una certa medicina che si fa distillando canfora, albero della China, lauro selvatico e mandragora, mescolando con dodici once di polvere di perle e quattro once di olio d'oro, e questa medicina è infallibile per arrestare l'uscita del sangue. Ne avete un poco, vecchio?

IL VECCHIO MENDICANTE — Io voglio della paglia. Per sdraiarmi.

SETTIMO — Sarebbe certamente meglio che perdessi sangue fino a morire. In questo modo, amico mio, darò un dispiacere all'allegro Tom e a Pietro del «Pellicano scarlatto»; ma è necessario che io muoia in qualche luogo dove le mie parole possano essere udite. Ho bisogno perciò del vostro aiuto. *(Essendosi rialzato, va barcollando verso il vecchio mendicante e si appoggia a lui).*

IL VECCHIO MENDICANTE — Non sai chi sono? Non hai paura? Quando qualche cosa avviene dentro di me, mi prude la schiena. Allora ho bisogno di sdraiarmi e rotolarmi, poi raglio e la corona cambia.

SETTIMO — Ah! Ma voi siete ispirato. Allora siamo proprio fratelli. Venite, mi appoggerò alla vostra spalla e saliremo insieme la collina. Io dormirò al castello della regina.

IL VECCHIO MENDICANTE — Mi darai della paglia per sdraiarmi?

SETTIMO — Paglia? Asfodeli! Oltre a ciò, naturalmente, l'asfodelo è un fiore molto apprezzato dagli autori classici. Eppure, se un uomo ha una preferenza, voglio dire, per gli asfodeli... *(Escono e si ode la voce di Settimo mormorare in distanza qualcosa intorno agli asfodeli. Il primo vecchio apre la finestra e batte la gruccia alla finestra di fronte. Il secondo vecchio apre la finestra).*

PRIMO VECCHIO — E' tutto tranquillo. Se ne sono andati tutti. Possiamo chiacchierare.

SECONDO VECCHIO — Tutto il castello è illuminato dall'alba, ora: e si fa più chiaro nella strada.

PRIMO VECCHIO — E' l'ora che il vecchio cane del tappeziere scende la strada.

SECONDO VECCHIO — Ieri aveva un osso in bocca.

QUADRO SECONDO

La sala del trono nel castello. Fra i pilastri si vedono porte intagliate e dorate, meno da un lato, dove si trova una grande finestra. La luce del mattino entra obliqua attraverso la finestra, proiettando ombre oscure fra i pilastri. Man mano che la scena procede, la luce, debole da principio, diventa più forte e diffusa mentre le ombre scompaiono. Attraverso le porte intagliate si vedono lunghi corridoi dei quali uno conduce all'aperto. Alla fine di questo corridoio splende la luce del giorno. Nel centro

della sala, un trono e una scaletta che vi conduce. Il primo ministro, attempato e impaziente di modi e di voce, parla a un gruppo di attori fra i quali si vede Nona, giovane donna bionda, graziosa, dall'aspetto riposante, di circa 35 anni; ella sembra prendere il comando.

IL PRIMO MINISTRO — Non voglio essere giocato. Scelgo io stesso la commedia: la tragica storia del « Diluvio di Noè »; eccellente, perchè Noè batte la moglie per farla salire sull'arca, tutti capiscono, tutti si divertono, tutti riconoscono l'ostinazione da muli delle loro mogli, fidanzate, sorelle. E ora, proprio ora che è necessario per lo Stato che tutti siano contenti, la commedia non si può dare. La prima attrice è scomparsa, dite, e non si capisce perchè nessuno può prendere il suo posto; ma io lo so a cosa mirate: voi non approvate la mia scelta. Voi volete qualche lavoro pesante, poetico, pieno di sproloqui. Invece io voglio questo lavoro e nessun altro. La prova deve cominciare subito e la rappresentazione si farà puntualmente a mezzogiorno.

NONA — L'abbiamo cercata tutta la notte, signore: e non è stato possibile ritrovarla; l'hanno udita ripetere che si sarebbe annegata piuttosto che rappresentare la parte di una donna che abbia più di trent'anni. Dal momento che la moglie di Noè è molto vecchia, temiamo si sia annegata per davvero. (*Decima, una donna molto carina, sorge la testa di sotto il trono dove si è nascosta*).

IL PRIMO MINISTRO — Sciocchezze. Questa è una ispirazione. Il vostro direttore dovrebbe essere qui. Quando verrà, gli direte che se la commedia non sarà rappresentata, lo cacerò in prigione per un anno, e farò gettare tutti voi giù dalle mura.

NONA — Oh! signore, lui non ha colpa. E' lei che fa ciò che più le piace.

IL PRIMO MINISTRO — Fa ciò che più le piace? Conosco questo genere di donne; farebbero il mondo a pezzi pure di far dispetto al marito e all'amante. La conosco; ha un cervellino vuoto, un'impudente, una buona a nulla, piena di arie. Certo lui non può impedirlo. Ma che me ne importa? (*Decima ritira la testa*) Lo cacerò in prigione. In prigione andrà. Qualcuno deve andare in prigione. Girate ovunque e chiamatela. Andatevene! E fatevi sentire quando gridate ripetendo il suo nome. Chiamate quella buona a nulla. Più forte. Più forte. (*Gli attori escono gridando: « Decima, dove sei? »*) Oh, Adamo, perchè ti sei addormentato nel giardino? Lo avresti dovuto sapere che, mentre eri lì disteso senza aiuto, il vecchio su in cielo ti avrebbe giocato un brutto tiro.

LA REGINA (*giovane, faccia timida, ascetica, entra con un abito da cerimonia mal adatto per lei*) — Mi mostrerò al popolo irritato, come mi avete detto. Sono quasi certa di essere pronta per il martirio. Ho pregato tutta la notte. Sì, sono certa.

IL PRIMO MINISTRO — Ah!

LA REGINA — Non ho ancora l'età della patrona, santa Octema, quando subì il martirio ad Antiochia; L'unicorno

che montava, ricordate? era così soddisfatto all'aspetto d'austerità della santa, che nell'eccitazione caracollava; ella cadde di sella e fu calpestate a morte dalla folla. Certamente, se non fosse stato per l'unicorno, la plebaglia l'avrebbe ammazzata molto tempo prima.

IL PRIMO MINISTRO — Non vi martirizzeranno. Non vi condurranno al martirio. Ho un piano per sistemare ogni cosa. Con una parola metterò fine alla loro ira. Chi ha confezionato quest'abito?

LA REGINA — Era di mia madre. Lo portò alla sua incoronazione. Non ne vorrei uno nuovo, non mi merito abiti nuovi. Sono sempre in peccato.

IL PRIMO MINISTRO — C'è forse peccato in un uovo che non è mai stato nè covato nè riscaldato? Un uovo sotto calce?

LA REGINA — Desidererei di essere in tutto uguale a santa Octema.

IL PRIMO MINISTRO — Che razza di abito. Ed ora è troppo tardi, non si può farci nulla. Speriamo che sembri conveniente per una regina, almeno a quelli che stanno in testa alla folla. Gli altri debbono essere conquistati da grazia, dignità, portamento regale. In quanto al vestito troverò qualche scusa, qualche spiegazione. Ricordate che non vi hanno mai veduta, e li metterete di malumore se terrete il capo in questo modo, davvero sorprendente.

LA REGINA — Desidererei di poter tornare alle mie preghiere.

IL PRIMO MINISTRO — Camminate! Permettetemi, maestà, di vedervi camminare. No, no, no. Siate più maestosa. Ah! Se avete conosciuto le regine che ho conosciuto io! Avevano una linea! Moralità da dragoni, ma una linea, una linea! Assumete qualche cosa, come lo sguardo dell'aquila, dell'avvoltoio.

LA REGINA — Ci sono sassi per terra... Se potessi andare scalza, sarebbe una dolce penitenza. L'unicorno era contento soprattutto dei piedi sanguinanti di santa Octema.

IL PRIMO MINISTRO — Per Adamo! Scalza, a piedi nudi! Scalza, avete detto! (*Una pausa*) Non c'è tempo perchè possiate togliervi scarpe e calze. Se guardaste fuori dalla finestra, vedreste la folla di minuto in minuto più agitata.

LA REGINA — Avete un piano per calmare la sua ira e impedirle che io sia martirizzata?

IL PRIMO MINISTRO — Il mio piano sarà svelato di fronte al popolo, e allora soltanto. (*Escono*).

NONA (*entra con una bottiglia di vino e un'aragosta bollita che pone in mezzo al pavimento. Mette un dito sulle labbra e resta in piedi sul fondo del palcoscenico*).

DECIMA (*esce con precauzione dal suo nascondiglio cantando*):

« Dopo avermi messa a letto
lui se n'andò », mia madre cantava.
Ed intanto ricamava
con filo d'oro e con filo d'argento.
Ricamava lacrimando
una gonnella alla sua bambina,
perchè in sogno m'aveva vista
destinata ad esser regina.

(*Sta per stendere la mano e prendere l'aragosta, quando Nona viene avanti portando sul braccio sinistro teso verso di lei il vestito e la maschera della moglie di Noè.*)

NONA — Grazie a Dio ti ho trovata! (*Si pone fra Decima e l'aragosta*) No, finchè non avrai indossato questo abito e questa maschera. Ti ho presa, ora, e non ti nasconderai di nuovo.

DECIMA — Molto bene: quando avrò fatto merenda.

NONA — Nemmeno un boccone fino a che non sarai pronta e vestita per le prove.

DECIMA — Sai che canzone stavo cantando?

NONA — La stessa che canti sempre. L'ha composta Settimo.

DECIMA — E' la canzone che cantava la figlia di una prostituta. La sola canzone che sapeva. Il padre era un marinaio ubriacone che aspettava l'alta marea; eppure lei ricordò che sua madre aveva predetto che avrebbe sposato un principe e sarebbe diventata regina. (*Canta*):

« Quando fu pronta la gonna
stridè un falco », mia madre cantava.
« Sulla coscia mi cascava
Un grande fiocco di schiuma gialla ».
Oltre che dei miei capelli
tutti d'oro, quale timore
poteva avere? Come sperarmi
altra corona se non d'amore?

Un momento fa, mentre stavo sdraiata là sotto, pensavo che avrei potuto interpretarla, la parte di una regina; la sola parte al mondo che io posso recitare è una gran parte da regina.

NONA — Tu sostenere la parte di regina? Proprio tu che sei nata in un fosso e ti hanno avvolta in un lenzuolo rubato?

DECIMA — La regina non può recitare affatto mentre io posso farlo a perfezione. Posso prosternarmi tanto da toccar le caviglie con la fronte, fare la sostenuta e avere lo sguardo altero quanto occorre. Oppure, saprei ben io porre tutto il calore dell'estate in un'occhiata e subito dopo tutta la freddezza dell'inverno nella voce.

NONA — Commedia volgare, ecco a che cosa sei adatta.

DECIMA — Ho compreso tutto ciò in un batter d'occhio, e sul più bello, mentre mi stavo dicendo che sarei nata per sedere lassù fra soldati e cortigiani, arrivi tu sventagliandomi davanti codesto vestito e codesta maschera. E non avrò la mia merenda se non reciterò la parte di una vecchia brontolona con il naso ad uncino che tocca il mento, che uno sciocco di marito percuote con un bastone perchè non vuole arrampicarsi su quella vecchia carcassa di barca, insieme alle altre bestie! (*Fa un rapido movimento verso l'aragosta.*)

NONA — No, no, no, neanche un boccone, neanche una goccia, finchè non ti sarai vestita. Ricordati che se la commedia non avrà luogo, Settimo andrà in prigione.

DECIMA — Credi che gli darebbero pane secco da mangiare?

NONA — Certo.

DECIMA — E acqua da bere e niente altro?

NONA — Certo.

DECIMA — E paglia per letto?

NONA — Certo; e anche poca, forse.

DECIMA — E lo terrebbero in catene? Grosse e pesanti catene?

NONA — Certo.

DECIMA — E lo incarcereranno per una settimana?

NONA — Forse anche un mese.

DECIMA — E lui direbbe al carceriere: « Io sono qui a causa della mia bella moglie, della mia bellissima, instabile moglie? ».

NONA — Forse no, perchè non sarà ubriaco.

DECIMA — Ma lo penserebbe e ogni volta che sentisse fame e ogni volta che sentisse sete, ogni volta che provasse la durezza del pavimento di pietra, e udisse le catene sbattere, lo penserebbe. E ogni volta io diverrei più bella ai suoi occhi.

NONA — No, ti odierebbe.

DECIMA — Tu non sai cos'è l'amore di un uomo.

NONA (*in lacrime*) — Ti capisco, donna crudele, perversa! Non vuoi recitare la parte: e tutto perchè Settimo vada in prigione. Un genio come lui, che non sa difendersi! (*Vedendo la distrazione di Nona, Decima fa un salto e quasi riesce ad impadronirsi della colazione*) No, no. Nè una goccia, nè un boccone. Romperò la bottiglia se ti avvicini. Nessuna donna al mondo tratterebbe un uomo a questo modo e tu gli hai giurato fede in chiesa; certo hai giurato, è inutile che lo neghi. (*Decima fa un altro tentativo. Ma Nona, sempre in lacrime, si pone la colazione in tasca*) Lascia stare il cibo; non ne avrai nemmeno un boccone. Io non ho mai giurato a un uomo in chiesa, ma se lo facessi, non lo tratterei come il ciuco del lattaio. Giuro davanti a Dio che non lo farei. Io sono stata allevata bene. Mia madre mi diceva sempre che non è cosa da prendere alla leggera quella di portare un uomo in chiesa.

DECIMA — Tu sei innamorata di mio marito.

NONA — Dici che sono innamorata di lui perchè non voglio che vada in prigione. Soltanto una donna senza cuore può pensare che non si possa aver dispiacere per la sorte di un uomo, senza esserne innamorata. Ma io non voglio che lo mettano in prigione. Se non reciterai tu la parte, la reciterò io.

DECIMA — Quando lo sposai gli feci giurare che non avrebbe recitato che con me e tu lo sai bene.

NONA — Soltanto per questa volta: e in una parte da cui non si può cavar nulla.

DECIMA — Così si comincia e poi ogni volta diresti cose che il pubblico non potrebbe sentire.

NONA — Settimo romperà il suo giuramento e io so la parte, parola per parola.

DECIMA — Settimo non lo romperebbe il suo giuramento per nessuna ragione al mondo.

NONA — C'è una persona per la quale lo romperebbe.

DECIMA — Cosa dici?

NONA — Lo romperà per me.

DECIMA — Tu sei pazza.

NONA — Forse ho anch'io i miei segreti.

DECIMA — Cosa mi nascondi? Sei andata negli angoli con Settimo dimostrandogli compassione per la cattiva moglie che ha, mentre lui se ne stava lì a sentire, per il piacere di parlare di me?

NONA — Tu credi di possedere ogni suo pensiero perchè sei un diavolo.

DECIMA — Proprio perchè sono un diavolo possiedo ogni suo pensiero. Sai come dice la sua stessa canzone? E' l'uomo che parla per primo (*cantando*):

Via quella maschera d'oro infocato
dagli occhi verdi come smeraldi;

quindi la donna risponde:

Troppo, mio caro, sei spensierato
tu per sapere se son selvaggi,
se sono caldi
i cuori, oppure tiepidi e saggi.

NONA — Son tutte bugie, i suoi pensieri. Si dimentica del tutto di te, quando sei lontana dai suoi occhi.

DECIMA — Allora, toh: guarda cosa porto sotto il mio corpetto. Questo è un poema che esalta me e tutte le mie bellezze, una dopo l'altra: occhi, capelli, colorito, forme, intelligenza, tutto. E ci sono molti versi. E questo è un piccolo poema che mi diede ieri. L'avevo buttato giù dal letto e dovette coricarsi solo.

NONA — Solo!

DECIMA — E lo compose mentre se ne stava da solo, incapace di dormire, desiderando d'esser cieco per non venire turbato dalla mia bellezza. Senti come dice (*canta di nuovo*):

Vorrei essere un vecchio mendicante
e farmi i fatti miei
senz'altra compagnia che d'un birbante;
oppure esser vorrei
un cieco nato, per sua mala stella;
o un che a letto solo ne stia
con la propria pazzia
a rammentarsi d'una donna bella.

NONA — Solo nel suo letto, già. Conosco questo lungo poema, quello con tutti i versi; lo conosco per il mio dolore, sebbene non ne abbia letto un verso. Quattro versi per ogni strofa, quattro sillabe in ogni verso e quattordici versi; sia maledetto.

DECIMA (*togliendo un manoscritto dal corpetto*) — Sì, quattordici versi, numerati.

NONA — Ne devi avere un altro... dieci versi, tutti in terzine e quartine.

DECIMA (*guardando un altro manoscritto*) — Sì, in quartine e terzine. Ma come lo sai? Li porto sempre qui con me e sono un segreto fra me e lui e nessuno potrà vederli fino a che non avranno posato a lungo sul mio cuore.

NONA — Hanno posato sul tuo cuore, ma sono stati creati sulla mia spalla. Giù, giù, lungo la spina dorsale, nelle ore piccole della notte. Tanti colpi ogni verso e per ogni sillaba un colpettino di dita.

DECIMA — Mio Dio!

NONA — Quello con quattordici versi mi ha fatto perdere due ore di sonno e quando i versi furono terminati, egli si sdraiò per un'altra ora agitando un braccio in aria e componendo la musica. Gli voglio abbastanza bene e potei fingere di dormire fino a che lo compose tutto e anche molti altri poemi, ma quando fece quello breve che tu hai cantato, era così felice che mormorava qualcosa sul suo giacere solo, pensando a te; e ciò mi fece perdere la ragione. E gli dissi: « Non sono forse bella? Voltati e guardami ». Io non sono andata per le lunghe, perchè so di poter piacere a un uomo anche se arde una sola candela. (*Prende un paio di forbici che le pendono dal collo e comincia a tagliare il vestito della moglie di Noè*) E ora sai perchè posso recitare la parte a tuo dispetto e senza essere cacciata fuori. Se ti interessa, parla un po' con Settimo. Poco m'importa. Accorcio leggermente questo e lo ricucio da capo. Ho pronto ago e filo. (*Il direttore di scena entra suonando una campana. E' seguito da parecchi attori tutti vestiti a seconda delle varie bestie che rappresentano*).

IL DIRETTORE DI SCENA — Vestitevi e mettete le maschere. Cosa state lì impalati?

NONA — Decima ed io ci siamo messe d'accordo e la parte la reciterò io.

IL DIRETTORE DI SCENA — Fate come volete. Fortunatamente è una parte che tutti possono recitare. Tutto quello che devi fare è prendere una voce stridula da vecchia. Ci siamo tutti, meno Settimo, ma non possiamo aspettarlo. Leggerò io la parte di Noè. Settimo sarà qui prima che abbiamo finito, immagino. Supponiamo che il pubblico sarà da questa parte e che l'arca si troverà lì sopra, con la passerella per le bestie. Tutte le bestie faranno ressa al prospetto. Posate il cappello e il mantello di Noè finchè arriva Settimo. Siccome la prima scena si svolge fra Noè e le bestie, voi potete continuare a cucire.

DECIMA — No, dovete prima sentirmi. Mio marito ha passato le sue notti con Nona ed è per questo che lei se ne sta lì a tagliare e cucire con tanta vanagloria.

NONA — Lei l'ha reso infelice. Conosce ogni astuzia per spezzare il cuore di un uomo. Egli veniva da me a cercare conforto, perchè dovrei negarlo? E' il mio amante.

DECIMA — Le farò ingoiare io la sua vanagloria. Sì, io l'ho tormentato, io sono stata una faina, una martora, un porcospino e tutto perchè ero annoiata a morte di lui. E, grazie a Dio, lei se l'è preso e io sono libera. Ho rifiutato una parte e ho gettato un uomo... e lei li ha raccattati.

IL DIRETTORE DI SCENA — Mi pare che questa storia non riguardi che voi due. E' affare vostro e non nostro. Non vedo perchè dovremmo ritardare le prove.

DECIMA — Non voglio provare ancora. Sono troppo felice, ora che sono libera. Devo trovare qualcuno che danzi con me. Venite, ci deve essere anche la musica. (*Prende un liuto che è stato posato tra altri oggetti*) Non potete avere soltanto artigli e zoccoli.

IL DIRETTORE DI SCENA — Abbiamo soltanto un'ora di tempo e tutta la commedia da provare.

NONA — Ora ha preso le mie forbici, fa soltanto le viste che non gliene importi nulla. Guardatela! E' pazza! Allontanatemi da lei. Tenetele le mani! Mi ucciderà e si ucciderà. (*Al direttore di scena*) Perchè non lo impedito? Mio Dio! Mi uccide.

DECIMA — Qua, Pietro. (*Comincia a tagliare le penne del petto del cigno, che è uno degli attori travestito*).

NONA — Fa tutto questo per impedire che si provi; per vendetta. E voi ve ne state lì e non fate nulla.

IL DIRETTORE DI SCENA — Se le hai preso il marito, perchè non sei stata zitta finchè la recita non fosse finita? Ora li farà ammattire tutti quanti, lo vedo dai suoi occhi.

DECIMA — Ora che le ho gettato Settimo in grembo voglio scegliermi un altro uomo. Sarai tu, Tacchino, o tu.

IL DIRETTORE DI SCENA — Niente da fare; è tutta colpa tua. Se Settimo non può tener testa a sua moglie, è chiaro che tanto meno ci riuscirò io. (*Siede sconfortato*).

DECIMA — Danza, Tacchino, danza. No, no, fermo. Non ti voglio per mio uomo; hai i piedi lenti e il corpo pesante e ciò significa gelosia; e poi c'è una certa tristezza nella tua voce... Che follia! Io considero l'amore un nulla, eppure attraverso la simpatia per codesta voce potrei stirarmi e sbadigliare come se amassi! Danza, Cigno, danza! No, fermo. Non posso sceglierti perchè il mio uomo deve essere vivace di piede e svelto d'occhio! Non voglio quegli occhi rotondi, fissi su di me ora che ho dimenticato. E allora che m'importa chi sia, purchè io scelga e sia fuori di pensiero. Danzate tutti insieme, e sceglierò il miglior danzatore. Presto, presto, cominciate a danzare. (*Tutti danzano intorno a Decima che canta*):

Chi sceglierò? Quadrupede o volatile?

Piacque un toro a Pasifae la terrestre;
mentre l'amore per un cigno fece
stirarsi e sbadigliare Leda acquatile.
Piroettate, perciò, perciò ballate
fino a che le mie ardenti fantasie
non saranno ben bene accontentate.

CORO — Ballate dunque in girotondo e a squadre
infino a quando Decima regina
non accontenti le sue voglie ladre.

DECIMA — Su, saltate, girate in mulinello!
Mi sceglierò una bestia od un uccello?
Piume di cigni ovver peli di tori,
quali saranno i miei consolatori?

CORO — Su, balzate a danzar con frenesia
infino a quando Decima regina
non plachi la sua ardente fantasia.

DECIMA — Non esiste quadrupede nè uccello
che gli piaccia restar solo soletto
piuttosto che obliare le sue noie
nel soffice rifugio del mio petto.

CORO — Piroettate, perciò, perciò ballate
fino a che non saran le fantasie
di Decima regina accontentate.

IL DIRETTORE DI SCENA — Fermi, fermi; c'è Settimo.

SETTIMO (*entra con la faccia ancora sanguinante e un po' meno ubriaco*) — Raccoglietevi intorno a me, perchè

io vi annunzio la fine dell'era cristiana e l'avvento di un'era nuova, quella dell'unicorno: ma ohimè, egli è casto, ed esita, esita.

IL DIRETTORE DI SCENA — Non è questo il momento di imbastire battute per la tua nuova commedia.

SETTIMO — Le sue creature, non nate ancora, non sono che immagini; noi non facciamo che giocare con delle immagini.

IL DIRETTORE DI SCENA — Andiamo avanti con le prove.

SETTIMO — No, prepariamoci a morire. Il popolo sta salendo su per la collina con le forche alzate, pronto a configgerle nelle nostre viscere, e con fascine e paglia per dar fuoco al castello.

PRIMO ATTORE (*che si è avvicinato alla finestra*) — Mio Dio, è vero. C'è una grande folla ai piedi della collina.

SECONDO ATTORE — Ma perchè dovrebbero rifarsela proprio con noi?

SETTIMO — Perchè siamo i servi dell'unicorno.

TERZO ATTORE (*che si è avvicinato alla finestra*) — Mio Dio, vengono da questa parte; hanno vanghe e falci. (*Molti attori si recheranno alla finestra*).

SETTIMO (*che ha trovato la bottiglia e beve*) — Alcuni moriranno come Catone, altri come Cicerone, altri ancora come Demostene, trionfando sulla morte con sonora eloquenza, o, come Petronio «arbitrator», raccontando storielle allegre e scandalose; ma io non parlerò; no, canterò come se la plebe non esistesse. Io oltraggerò l'unicorno per la sua castità. Gli chiederò di calpestare a morte l'umanità e dar vita a una nuova razza. Potrò persino oltraggiarlo in rima e mi innalzerò dolcemente, dolcemente, perchè anche se fanno saltare il pavimento con la polvere da sparo, non sono che plebe.

Io oltraggio i suoi occhi rotondi e azzurri

Io oltraggio il suo corno bianco latte

Un suono suggestivo, che resti nell'orecchio. (*Ripete alcune parole che facciano rima coi due versi precedenti*). Mio Dio; non sono abbastanza ubriaco per fare delle rime! (*Beve e prende il liuto*). Un motivo; i miei carnefici possano ricordare le mie ultime parole e canticchiarle ai loro nipoti. (*Durante le battute che seguono egli è tutto assorto nella ricerca di un motivo*).

PRIMO ATTORE — E' la gelosia degli attori di questa città. Non siamo forse stati scelti al posto loro, perchè è risaputo che siamo i più famosi attori del mondo? Sono loro che hanno aizzato la folla.

SECONDO ATTORE — Sono gelosi di me. Sanno cosa successe a Xanudo. Alla fine di quel vecchio dramma «La caduta di Troia», Kubla Khan mi mandò a chiamare e disse che avrebbe dato il suo regno per avere una simile voce, e una tale presenza. Io stavo davanti a lui vestito da Agamennone; proprio come nella grande scena finale dopo aver rimproverato Elena per tutto il dolore da lei causato.

PRIMO ATTORE — Mio Dio, sentitelo! Ma sogno o non sono stato forse io quello che fu chiamato alla ribalta e dovette uscire sei volte di seguito? Rispondi.

SECONDO ATTORE — Cosa significa anche se sei stato

chiamato una dozzina di volte? Gli attori di questa città non sono gelosi degli applausi della folla. Li hanno anche loro gli applausi. Quello che non possono sopportare, il pensiero che gli rode l'anima, che gli mette in mente idee di omicidio, è che io, io soltanto fra tutti gli attori del mondo, sono sembrato suo pari agli occhi dello stesso Kubla Khan.

IL DIRETTORE DI SCENA — Finitela di litigare, voi, e ascoltate invece quello che succede fuori. C'è un uomo che fa un discorso e la folla si arrabbia sempre più; e per quale di voi siano gelosi io non so, ma vengono tutti da questa parte e forse bruceranno tutto come fosse Troia. Se farete ciò che vi dico, ce la caveremo.

PRIMO ATTORE — Dobbiamo restare vestiti così?

SECONDO ATTORE — Non c'è tempo per cambiarsi, e d'altra parte se la collina dovesse venire circondata, potremmo nasconderci in qualche crepaccio nelle rocce dove possiamo esser visti solo in distanza. Ci prenderanno per una mandria o uno stormo di uccelli. *(Tutti escono eccettuato Settimo, Decima e Nona. Nona sta facendo un fagotto del cappello e vestiù di Noè e di altri indumenti ed oggetti. Decima guarda Settimo).*

SETTIMO *(mentre gli attori escono)* — Lasciarmi solo, a morire? Non vi biasimo. Si trova coraggio nel vino rosso, nel vino bianco, nella birra, ma non ve n'è nel cuore umano. Quando il mio padrone, l'unicorno, si bagna alla luce dell'Orsa Maggiore, al rullo dei tamburi, anche la più dolce acqua di ruscello può ubriacare; ma fa freddo, fa freddo, ohimè! fa freddo.

NONA — Ti caricherò questo sulla schiena; io porterò il resto e saremo salvi tutti. *(Comincia a legare un grosso fagotto sulla schiena di Settimo).*

X SETTIMO — Hai ragione. Accetto il rimprovero. E' necessario che noi, gli ultimi artisti *(tutti gli altri sono andati verso la folla)* salviamo le immagini e gli ornamenti della nostra arte. Dobbiamo portare in salvo il mantello di Noè, l'alto coronato cappello di Noè e la maschera della sorella di Noè che affogò perchè pensava che suo fratello dicesse bugie; certamente, dobbiamo salvar le guance rosse, la sua rosea bocca, bocca peccatrice.

NONA — Grazie a Dio puoi ancora reggerti sulle gambe.

SETTIMO — Legami tutto sulla schiena e ti dirò il grande segreto che mi rivelò il secondo sorso preso dalla bottiglia. L'uomo è nulla finchè è legato a un'immagine. Ora l'unicorno riunisce le due cose in sè: immagine e bestia; ecco perchè è l'unico a poter essere il nuovo Adamo. Quando avremo posto tutto in salvo andremo sui grandi tavolieri dell'Africa, cercheremo l'unicorno e canteremo un inno matrimoniale. Io potrò sostenere lo sguardo dei terribili occhi blu.

NONA — Ecco fatto, legato tutto. *(Comincia a fare un altro fagotto per sè, ma dimentica la maschera della sorella di Noè, che è posata accanto al trono).*

SETTIMO — Tu eseguirai musica jonica, musica dagli occhi rivolti verso l'Asia voluttuosa; la scala dorica non farebbe che confermarlo nella sua castità. Una sola nota

dorica potrebbe sciupare tutto; e soprattutto dobbiamo stare attenti a non parlare di Delfo. L'oracolo è casto.

NONA — Vieni, andiamo.

SETTIMO — Se non riusciremo a riempirlo di desiderio, ci meriteremo la morte. Anche gli unicorni possono uccidere. Ciò che temono più di tutto al mondo è la ferita di un coltello, che sia stato immerso nel sangue di un serpente che fissava uno smeraldo. *(Nona e Settimo stanno per uscire, Nona guidando Settimo).*

DECIMA — Tornate indietro, non osate fare un passo.

SETTIMO — Bella come l'unicorno, ma feroce.

DECIMA — Ho chiuso le porte per avere un colloquio. *(Nona in apprensione lascia cadere il cappello di Noè).*

SETTIMO — Bene... molto bene. Vorresti parlare con me perchè oggi sono incredibilmente saggio.

DECIMA — Non aprirò la porta finchè non prometterai di cacciarla dalla Compagnia.

NONA — Non badarle... prendile la chiave.

SETTIMO — Se non fossi suo marito prenderei la chiave, ma siccome sono suo marito, lei è terribile. L'unicorno sarà terribile quando amerà.

NONA — Hai paura.

SETTIMO — Non potresti prenderla tu? Ella non ti ama, perciò non sarà terribile con te.

NONA — Se sei un uomo la prenderai.

SETTIMO — Io sono più che un uomo; io sono straordinariamente saggio. Prenderò la chiave.

DECIMA — Se fai un passo avanti, getto la chiave attraverso la griglia della porta.

NONA *(tirandola indietro)* — Non avvicinarti. *(A lei)* Se la getta attraverso la porta non potremo più scappare. La folla ci troverà e ci ammazzerà.

DECIMA — Aprirò quella porta quando avrai fatto giuramento di cacciarla dalla Compagnia, di non parlarle e guardarla mai più. Un giuramento terribile.

SETTIMO — Tu sei gelosa: è male essere gelosi. Un uomo qualunque sarebbe perduto; io stesso non sono ancora abbastanza saggio. *(Beve di nuovo)* Ora tutto è chiaro.

DECIMA — Mi hai tradito.

SETTIMO — Io sono sleale solo quando non bevo. Non credere mai a un uomo se non è ubriaco. Sono traditori in tutto il mondo. Non credere mai a un uomo che non si sia bagnato alla luce dell'Orsa Maggiore. Dal profondo del mio cuore ti metto in guardia contro gli astemi. Io sono straordinariamente saggio.

NONA — Prometti, se è soltanto un giuramento, tutto quello che vuole da te. Giura qualsiasi cosa ti imponga. Se aspetti ancora, saremo tutti assassinati.

SETTIMO — Capisco cosa vuoi dire. Mi spiegheresti che un giuramento si può sempre rompere, specialmente un giuramento estorto a forza; ma no, ti dico, no. Sono forse un mariuolo astemio, un uomo come quelli contro i quali ti ho prevenuta? Dovrò essere spergiuro davanti agli occhi di Delfo, come chi dicesse davanti agli occhi stessi di quel freddo oracolo di pietra? Ciò che prometto mantengo; perciò, mia piccola cara, non prometterò proprio nulla.

DECIMA — Allora attenderemo qui. Entreranno da questa parte, portando forche e fasci di paglia. Metteranno i fasci di paglia sul tetto e noi bruceremo.

SETTIMO — Morirò correndo su quella bestia. L'era cristiana è giunta alla fine, ma a causa delle macchinazioni di Delfo, egli non diventerà il novello Adamo.

DECIMA — E sarò vendicata. Lei mi ha affamata, ma io l'avrò fatta uccidere.

NONA (*che pian piano è strisciata dietro a Decima e ha preso la chiave*) — Ce l'ho Ce l'ho! (*Decima tenta di riprendere di nuovo la chiave, ma Settimo la trattiene*).

SETTIMO — Perché io non sono uno spergiuo; sono un uomo forte: è una creatura vergine e violenta, ecco com'è detto nel « Grande Bestiario di Parigi ».

DECIMA — Andatevene, allora! Io sarò qui e morirò.

NONA — Andiamo. Mezz'ora fa si offriva a tutti gli uomini della Compagnia.

DECIMA — Se tu mi fossi fedele, Settimo, non mi lascerai toccare da nessuno.

SETTIMO — Leggera, ma bella.

NONA — E' una donna cattiva. (*Nona scappa fuori*).

SETTIMO — Una bella, leggera, cattiva donna. La seguirò, ma lentamente. Prenderò con me questo nobile copricapo. (*Raccoglie con difficoltà il cappello di Noè*) No, meglio resti lì; cosa ho a che fare io con quella estinta bocca peccatrice: bella, estinta, leggera bocca? Non voglio aver nulla a che fare con lei, ma salverò il nobile coronato cappello di Noè, lo porterò così, con dignità. Camminerò lentamente perchè si veda che non ho paura (*cantando*):

Io corro sempre dietro agli occhi azzurri:
morte al suo corno bianco come il latte.

Ma non una parola di Delfo. Io sono straordinariamente saggio. (*Esce*).

DECIMA — Tradita, tradita, e per una donna insignificante, per una donna da nulla. Una donna che non ha mai osato guardare più su di un suggeritore o di un amministratore. (*Entra il vecchio mendicante*). Vecchio, sei venuto per uccidermi?

IL VECCHIO MENDICANTE — Sto cercando della paglia. Presto dovrò stendermi e rotolarmi, e dove trovo della paglia per rotolarmi? In cucina mi hanno cacciato fuori e: « Vai via, vai via! ». Si facevano il segno della Croce come se fosse il diavolo a mettermi addosso questa smania.

DECIMA — Quando arriverà la folla per uccidermi?

IL VECCHIO MENDICANTE — Ucciderti? Non è te che cercano. E' il prurito che sento nella schiena che li attira, perchè quando raglio come un asino, cambia la corona.

DECIMA — La corona? Allora è la regina che vogliono uccidere.

IL VECCHIO MENDICANTE — Sì, sì, perchè quando mi rotolo e raglio sono addormentato. Non so niente di quello che succede, ed è un gran peccato. Non ricordo altro che il prurito alla schiena. Ma ora basta parlare, devo trovare la paglia.

DECIMA (*raccogliendo le forbici*) — Vecchio, io mi passerò queste attraverso il cuore.

IL VECCHIO MENDICANTE — No, no; non lo fare. Tu non sai dove ti metteranno quando sei morta, dentro a quale antro dovrai cantare o tagliare. Tu sembri un tipo che può predire la sorte, chi lo sa, ma potresti anche essere destinata a predire la morte dei re; ma ricordati bene che non voglio rivali. Non potrei sopportare un rivale.

DECIMA — Sono stata tradita da un uomo, mi hanno messa in ridicolo. Vecchio, i morti fanno all'amore? Trovano degli innamorati?

IL VECCHIO MENDICANTE — Ti bisbiglierò un altro segreto. La gente parla, ma io non so altro che di un vecchio asino che sia tornato di là. Forse non c'è niente altro. Chissà che lui non abbia tutto il posto per sé. Ma qua, la mia schiena comincia a prudere, e non ho ancora trovato della paglia. (*Esce. Decima sta per trafiggersi con le forbici quando entra la regina*).

LA REGINA (*trattenendola*) — No, no, sarebbe grande peccato.

DECIMA — Vostra maestà!

LA REGINA — Credevo mi sarebbe piaciuto morire martire, ma sarebbe stato differente: sarei morta per la gloria di Dio. Santa Octema era una martire.

DECIMA — Sono molto infelice.

LA REGINA — Io pure; sono molto infelice. Quando ho visto la folla e ho saputo che volevano uccidermi, sebbene desiderassi esser martire, ho avuto paura e sono scappata via.

DECIMA — Io non sarei scappata. Oh, no; ma è duro immergere un pugnale nella propria carne.

LA REGINA — Fra poco saranno qui; sfonderanno la porta e allora come potrò sfuggir loro?

DECIMA — Se potessero sbagliarsi e prendere me per voi, sareste salva.

LA REGINA — Non potrei lasciare un'altra morire per me; sarebbe mostruoso.

DECIMA — Oh, maestà, io devo assolutamente morire, e morire non sarebbe cosa tanto dura, se soltanto potessi portare per un momento quel broccato d'oro e quelle pianelle d'oro.

LA REGINA — Dicono che mostra grande virtù colui che muore per salvare un giusto sovrano.

DECIMA — Il vestito, presto!

LA REGINA — Se tu ti fossi uccisa la tua anima sarebbe perduta; così invece sei sicura del paradiso.

DECIMA — Presto, vengono. (*Decima mette l'abito da cerimonia della regina e le sue pianelle. Sotto il vestito di gala la regina porta una specie di saio. La battuta che segue è detta dalla regina mentre aiuta Decima ad abbottonare il vestito e ad infilare le pianelle*).

LA REGINA — Era amore? (*Decima fa segno di assenso*) Oh, questo è un grande peccato. Io non ho mai conosciuto l'amore. Fra tutte le cose è quella che ho più temuto. Santa Octema si chiuse in una torre sulla montagna perchè un principe bellissimo l'amava. Avevo

paura che mi prendesse quando meno potevo accorgermene. Io non sono buona per natura, e si dice che per l'amore si può fare qualsiasi cosa, tanto è dolce. Anche santa Octema ne aveva paura. Ma tu sfuggirai a tutto questo e andrai a Dio pura come una vergine. (*Decima è completamente vestita da regina*) Addio. So come posso scivolar via. C'è un convento che mi accoglierà. Non è una torre; è soltanto un convento, ma è da tanto che desidero entrare laggiù, perdere il mio nome e sparire. Siedi sul trono e nascondi il viso alla folla. Se non nascondi il viso, avrai paura. (*La regina esce. Decima è seduta sul trono. Una gran folla è riunita fuori delle porte. Entra un vescovo*).

IL VESCOVO — Il vostro popolo fedele, maestà, vi offre il suo omaggio. A nome suo m'inchino dinanzi a voi. La vostra regale maestà espressa per bocca del primo ministro ha riempito il popolo di gratitudine. Ogni malinteso è finito, tutto è a posto dal momento che avete accondisceso a dare la vostra mano al primo ministro. (*Alla folla*) Sua maestà che si è tenuta lontana dagli occhi degli uomini, per poter pregare indisturbata per il suo regno, d'ora innanzi si mostrerà al popolo. (*All'attrice regina*) Una regina così bella non deve temere mai disobbedienza dal suo popolo. (*Grida di «mai» da parte del popolo*).

IL PRIMO MINISTRO (*entrando in fretta*) — Spiegherò tutto, maestà. Non c'era altro da fare. Questo vescovo è stato chiamato per unirci. (*Vedendo la regina*) Ma, per Adamo!... questa... chi è costei?

DECIMA — La vostra emozione è troppo grande per essere espressa in parole. Non tentate di parlare.

IL PRIMO MINISTRO — Questa, questa...!

DECIMA (*in piedi*) — Sono regina. So cosa vuol dire essere regina... Se dovessi dirvi che ho un nemico lo uccidereste, lo fareste a pezzi, non è vero? (*Urla di «si ammazzerebbe», «a pezzi a pezzi» ecc.*) Ma io non vi chiedo di ucciderlo. Vi chiedo invece di ubbidire a mio marito quando l'avrò innalzato al trono. Egli non è di sangue reale, ma io ho deciso di innalzarlo al trono. Questa è la mia volontà. Mostratemi che gli obbedirete finchè vi ordinerò di obbedirgli. (*Grandi applausi. Settimo, che era in piedi fra la folla, viene avanti e prende il primo ministro per la manica. Molte persone baciano la mano della supposta regina*).

SETTIMO — Signore, costei non è la regina; è semplicemente la mia cattiva moglie. (*Decima li guarda*).

IL PRIMO MINISTRO — Hai visto... hai visto i suoi occhi indiatolati? Vanno tutti pazzi per la sua faccia graziosa, e lei lo sa. Non crederebbero una parola se parlassi, nulla da fare finchè gli animi non si sono raffreddati.

DECIMA — Sono tutti qui i miei servi fedeli?

IL VESCOVO — Tutti, maestà.

DECIMA — Tutti?

IL PRIMO MINISTRO (*curvandosi*) — Tutti, maestà.

DECIMA (*cantando*):

Ed intanto ricamava
con filo d'oro e con filo d'argento.

Datemi il piatto. Mentre mangio, voglio dare un'occhiata al mio nuovo marito. (*Le danno piatto e bottiglia. Si sente il ragliare di un asino e il vecchio mendicante viene trascinato dentro*).

IL VESCOVO — Finalmente abbiamo smascherato questo impostore. E' stato sempre considerato da tutta la nazione come se fosse la voce di Dio. Come se la corona non potesse esser sicura su nessuna testa senza il suo aiuto. E' chiaro che era d'accordo con i cospiratori e credeva che vostra maestà sarebbe stata uccisa. E continua la commedia. Guardate i suoi occhi vitrei. Ma le sue arie da matto non lo aiuteranno più.

IL PRIMO MINISTRO — Portatelo in prigione, lo impiccheremo domani all'alba. (*Scuotendo Settimo*) Capisci che c'è un miracolo, che Dio e il Diavolo hanno parlato, e che la corona è sulla sua testa sul serio, che il Destino ha ragliato sulla bocca di quell'uomo? (*Ad alta voce*) Lo impiccheremo domani all'alba.

SETTIMO — E' mia moglie.

IL PRIMO MINISTRO — La corona ha cambiato e non c'è rimedio. Per Adamo, quella donna deve essere mia moglie. L'oracolo ha parlato chiaro.

SETTIMO — E' mia moglie, la mia cattiva, leggera moglie.

IL PRIMO MINISTRO — Prendete quest'uomo. Ha mormorato contro sua maestà. Gettatelo fuori dei confini del regno e con lui i suoi commedianti.

DECIMA — Non deve ritornare, pena la morte. Mi ha tradita e non voglio mai più vederlo.

IL PRIMO MINISTRO — Portatelo via.

DECIMA — La mia reputazione mi è più cara della vita; ma debbo vedere gli attori prima che se ne vadano.

IL PRIMO MINISTRO — Per Adamo! Che cosa ha in mente di fare? Cercate gli attori.

DECIMA (*raccogliendo la maschera della sorella di Noè*) — I miei sudditi fedeli mi perdoneranno se nascondo il mio volto... non è ancora abituato alla luce del giorno... è un volto modesto. Sarò ben felice se sua santità vorrà aiutarmi ad accomodare la maschera.

IL PRIMO MINISTRO — Arrivano gli attori. (*Entrano gli attori, si inchinano tutti alla nuova regina*).

DECIMA — C'era qualche lavoro che dovevano rappresentare, ma invece li farò danzare, e, dopo, saranno largamente ricompensati.

IL PRIMO MINISTRO — Sarà fatta la vostra volontà.

DECIMA — Siete banditi dal regno e non potete tornarvi, pena la morte. Ma nessuno di voi deve essere più povero, perchè messo al bando. Lo prometto. Ma avete perduto una cosa che non potrete rimpiazzare. Una attrice vi ha lasciati. Non rimpiangetela: era cattiva, testarda, crudele e sta distruggendo qualche cosa in qualche luogo e con un uomo che non conosce; mi dicono che questa maschera starebbe molto bene a quella donna, questa stupida faccia sorridente! Su, danzate. (*I commedianti danzano e di tanto in tanto Decima grida: «Addio, addio» oppure «Buon viaggio», e getta loro delle monete*).

F I N E

L MTRACOLO

UN ATTO PER ATTORI MIMI DI W. B. YEATS - VERSIONE DI AGAR PAMPANINI

A John Masefield

PERSONAGGI UN MENDICANTE CIECO - UN MENDICANTE ZOPPO - TRE MUSICI



Un luogo qualunque e spoglio davanti a un muro contro il quale c'è un telaio dipinto, oppure vi è appesa una tenda dipinta raffigurante il pozzo di San Colmano. Tre musicisti con cetra, tamburo e flauto sono seduti vicino al muro. Saranno truccati in modo da raffigurare delle maschere.

PRIMO MUSICO (cantando):

Il Gatto se ne andò qua e là vagando;
Girò in tondo la Luna, argentea trottola;
E il parente più stretto della Luna —
Detto il Gatto strisciante — guardò in alto.
Guardò fisso la Luna il Gatto nero:
Benchè fosse randagio e miagolante
Quella luce lassù limpida, fredda,
Il suo sangue di bestia conturbava.

(Entrano due mendicanti: uno cieco con uno zoppo sulle spalle. Portano maschere grottesche. Il mendicante cieco conta i passi).

MENDICANTE CIECO — Mille e sei, mille e sette, mille e nove. Guarda bene ora, perchè si dovrebbe essere in vista del pozzo benedetto di San Colmano. Il povero al crocicchio ha detto che c'erano mille passi o poco più, da dove stava lui. Guarda bene ora, riesci a vedere il grande frassino che gli fa ombra?

MENDICANTE ZOPPO (scendendo dalle spalle del cieco) — No, non ancora.

MENDICANTE CIECO — Allora può darsi che abbiamo sbagliato strada; fosti sempre uno sventato e chissà che prima del calar del sole tu non mi faccia annegare nel Kiltartan o addirittura in mare!

MENDICANTE ZOPPO — Io ti ho condotto sulla via giusta, ma tu sei un gran pigro, cieco mio: fai i passi corti corti.

MENDICANTE CIECO — Hai un bel coraggio! E come potrei fare i passi lunghi con te sul groppone dal levar del sole?

MENDICANTE ZOPPO — Forse il povero del crocicchio avrà detto così press'a poco, mille passi o poco più. Noi due che siamo poveri conosciamo bene i modi dei poveri; e forse lui non li ha mai contati, perchè è un gran pigro.

MENDICANTE CIECO — Risali su, invece di chiacchierar tanto.

MENDICANTE ZOPPO (risalendo sulle spalle del cieco) — Ma siccome stavo dicendo che è un gran pigro... Oh, oh, smettilla di pizzicarmi il polpaccio! Non apro più bocca

finchè non parli tu. (Fanno il giro del palcoscenico, muovendosi sul ritmo del tamburo; frattanto si canta la strofa seguente)

Corre sull'erba il Gatto nero: svelte
E delicate sono le sue zampe.
Forse che danzi, Gatto? Allorchè vengono
Ad incontrarsi due parenti stretti,
Cosa di meglio d'un invito al ballo?
Anche la Luna, stanca d'eleganze,
Potrà imparare qualche danza nuova.

Ora lo vedo: il muro di sotto... la pietra liscia... gli oggetti (1) sopra la pietra; e qui c'è un buon posticino asciutto per inginocchiarsi.

MENDICANTE CIECO — Puoi scendere allora. (Il mendicante zoppo scende) Incomincio a credere d'essere un grande sciocco. Sei stato tu ad incitarmi coi tuoi discorsi a vanvera.

MENDICANTE ZOPPO — Perchè dovresti essere uno sciocco se domandi al santo di ridarti gli occhi?

MENDICANTE CIECO — Perchè chiunque farebbe l'elemosina a un cieco; ma per un uomo sano non ci son che bestemmie. E se non fosse per una certa cosa... Ma non importa, in ogni modo.

MENDICANTE ZOPPO — Se ti dico tutto quello che ho in mente non mi bastoni?

MENDICANTE CIECO — Per questa volta no.

MENDICANTE ZOPPO — Allora te lo dico perchè non sei proprio un grande sciocco. Quando te ne vai a rubacchiare una gallina, o, se ti riesce, un'oca smarrita sulla strada, o un cavolo nell'orto del vicino, devo venirci io in groppa alla tua schiena; e se ho voglia io di un'oca, d'una gallina o d'un cavolo, devo avere le gambe tue sotto di me.

MENDICANTE CIECO — Questo è proprio vero, e se noi due si risanasse e si andasse per differenti vie, si finirebbe poi col rimettersi insieme.

MENDICANTE ZOPPO — E tu sei infelice perchè sei cieco.

MENDICANTE CIECO — Noi siamo tutti furfanti e vagabondi, ma c'è qualcuno che quando ci vedrò gli voglio metter gli occhi addosso in particolare.

MENDICANTE ZOPPO — Se ci sei tu solo, non c'è nessuno che veda un tale mentre scivola dentro una porta o scavalca il muro del cortile. Così tu rappresenti una tremenda tentazione per più di qualche poveraccio, e io dico che non è giusto, no. Ci sono dei poveracci che perchè tu sei cieco saranno trattieneuti in purgatorio.

MENDICANTE CIECO — Per quanto briccone, zoppo mio, forse non hai torto.

MENDICANTE ZOPPO — E può darsi che vediamo il santo oggi stesso, perchè c'è un tale che l'ha visto; e può darsi che sia una cosa anche meglio che di avere le gambe, benchè le gambe siano una gran cosa.

(1) Per il culto. Sopravvivenze di riti pagani.

MENDICANTE CIECO — Ecco che dici daccapo delle sciocchezze, zoppo mio. Che cosa può esserci di meglio per te che aver le tue gambe?

MENDICANTE ZOPPO — E tu credi che il santo ascolterà proprio noi che non gli sapremo recitare un'« Ave » e un « Pater » nè prima nè dopo avergli rivolto la nostra supplica?

MENDICANTE CIECO — Benchè tu sia furbo e sventato e benchè tu getti l'occhio a destra e a sinistra, ci sono molte cose che non sai del cuore dell'uomo.

MENDICANTE ZOPPO — Ma ci vuol poco a capire che non si farà vedere, se niente gli piace il latino.

MENDICANTE CIECO — Credi a me: il santo sarà più contento che non si sappia nessuna preghiera, e che gli si dica quello che desideriamo col nostro parlare schietto. Che piacere può fargli tutta quella santa compagnia che s'inginocchia al suo pozzo nei giorni di festa e la domenica e che forse sono puri di cuore come lui?

MENDICANTE ZOPPO — E' un pensiero molto strano, e lo dici come potrei dirlo io o un altro, o lo dici da cieco?

MENDICANTE CIECO — Da cieco, lo dico, perchè da quando lo diventai, che ero intorno ai dieci anni, non ho fatto che ascoltare e ricordare e ho molta esperienza del mondo.

MENDICANTE ZOPPO — E tu che sei cieco dici che un santo, che vive in un pozzo d'acqua benedetta, preferirà di parlare con un peccatore?

MENDICANTE CIECO — Ricordi cosa ti ha detto quel povero a proposito di quel sant'uomo che vive nella grande casa di Laban?

MENDICANTE ZOPPO — A me non resta mai nulla in mente, cieco mio.

MENDICANTE CIECO — E che altro fa egli se non andarsene girovagando per le strade in compagnia d'un vecchio libertino della contea di Mayo, lui che detesta le donne dal giorno che nacque? E di che cosa credi che parlino, sia alla luce del sole che a quella delle candele? Il vecchio libertino gli va ripetendo tutti i peccati che ha commesso, o che forse non ha mai commesso, e l'uomo di Laban cerca di opporsi e di calmarlo, perchè la smetta di raccontarglieli.

MENDICANTE ZOPPO — Forse lo sta convertendo.

MENDICANTE CIECO — Se tu fossi un cieco non avresti detto una cosa tanto sciocca. Non lo vorrebbe differente da come è, no, neanche se gli offrissero in cambio tutta l'Irlanda. Se fosse differente come è, di che cosa potrebbero discorrere insieme, mi vuoi rispondere ora?

MENDICANTE ZOPPO — Tra tutti e due siamo davvero molto furbi.

MENDICANTE CIECO — Bene, la Chiesa dice che è un pensiero buono e un pensiero dolce e confortante che ogni uomo abbia un santo che si prenda cura di lui. E io che sono cieco, scommetto per tutto l'oro del mondo che più grande è il peccatore e più contento è il santo. Sono certo e sicuro che san Colmano non vorrebbe che noi si fosse differente da quelli che siamo.

MENDICANTE ZOPPO — No, non sono convinto; perchè, come ti dicevo, può darsi che a lui piaccia il latino.

MENDICANTE CIECO — Mi contraddici?! Sei a portata del mio braccio! (*Agita il bastone*).

MENDICANTE ZOPPO — No, cieco mio, non puoi toccarmi. Ma come stavo dicendo...

PRIMO MUSICO (*parlando*) — Volete essere guariti o volete essere benedetti?

MENDICANTE ZOPPO — Che Iddio ci salvi! Questa è la voce del santo, e noi non siamo inginocchiati. (*Si inginocchiano*).

MENDICANTE CIECO — E' davanti a noi, zoppo mio?

MENDICANTE ZOPPO — Non lo vedo. O è tra le foglie del frassino o su nell'aria.

PRIMO MUSICO — Volete essere guariti o volete essere benedetti?

MENDICANTE ZOPPO — Eccolo di nuovo.

MENDICANTE CIECO — Io voglio guarire della mia cecità.

PRIMO MUSICO — Io sono santo e solitario. Vuoi rimanere cieco, ma essere benedetto e restare con me per sempre?

MENDICANTE CIECO — No, no, vostra signoria, se devo scegliere desidero la vista dei miei due occhi, perchè quelli che hanno la vista mi rubano sempre le cose mie e mi dicono bugie e magari si tratta di qualcuno che è qui vicino a me. Perciò non avvertene a male, santo uomo, se io domando di vederli con i miei due occhi.

MENDICANTE ZOPPO — Nessuno lo deruba e nessuno gli racconta bugie, è una fissazione la sua. Mi ha fatto tanto di testa tutto il giorno perchè crede che gli abbia rubato una pecora.

MENDICANTE CIECO — Mi è venuto in mente toccando la sua giubba di pelle di pecora; ma la mia pecora era nera, dicono, santo uomo, e lui mi assicura che la sua pelle di pecora è della più bella lana bianca che è una gioia guardarla.

PRIMO MUSICO — Uomo zoppo, vuoi tu essere guarito o benedetto?

MENDICANTE ZOPPO — E cosa vuol dire essere benedetto?

PRIMO MUSICO — Tu saresti della specie dei santi e dei martiri.

MENDICANTE ZOPPO — E' poi vero che hanno un libro e che ci scrivono i nomi dei benedetti, in quel libro?

PRIMO MUSICO — Ho visto molte volte quel libro, e ci sarà dentro anche il tuo nome.

MENDICANTE ZOPPO — Sarebbe una cosa magnifica avere due gambe, ma credo che sarebbe una cosa più grande ancora vedere il mio nome scritto in quel libro.

PRIMO MUSICO — Sì, sarebbe una cosa più grande.

MENDICANTE ZOPPO — Voglio rimanere zoppo, santo uomo, ed essere benedetto.

PRIMO MUSICO — Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo io dò a quest'uomo cieco la vista e faccio benedetto questo uomo zoppo.

MENDICANTE CIECO — Vedo tutto, ora... Il cielo azzurro e il grande frassino e il pozzo e la pietra liscia... tutto quello che ho sentito dire... e le cose che la gente devota ha posto sulla pietra; i grani del rosario e le candele e i fogli strappati dai libri di preghiere, e le forcine e i bottoni... E' una gran vista e una vista benedetta, ma io non vedo te, santo uomo... sei lassù, sul grande albero?

MENDICANTE ZOPPO — Come? E' qui, di fronte a te; e scoppia dal ridere nella sua faccia grinzosa.

MENDICANTE CIECO — Dove, dove?

MENDICANTE ZOPPO — Come, dove? Qui, fra te il frassino.

MENDICANTE CIECO — Non c'è nessuno qui... ecco che menti ancora.

MENDICANTE ZOPPO — Io sono benedetto ed è per questo che posso vedere il santo.

MENDICANTE CIECO — Il cielo azzurro e le foglie verdi sono una grande vista, e una vista strana, per uno che è stato a lungo cieco. Ma c'è una vista ancora più strana di questa ed è la pelle della mia pecora nera sulle tue spalle.

MENDICANTE ZOPPO — Ma non sto dicendoti dal levar del sole che la mia pelle è di un bianco che ti abbaglierebbe?

MENDICANTE CIECO — Ti lasci tanto trasportare dalle parole da non aver mai pensato che quando avrei avuto i miei due occhi avrei visto di che colore era?

MENDICANTE ZOPPO (*mortificato e contrariato*) — Non ci avevo mai pensato.

MENDICANTE CIECO — Sei proprio così sventato?

MENDICANTE ZOPPO — Sì, sono così sventato. (*Rianimandosi*) Ma non sono io benedetto? E non è peccato di parlare contro i benedetti?

MENDICANTE CIECO — Già; ma io parlerò contro il benedetto, e ti dirò che io voglio anche fare qualche cosa di più. Mentre stavi dicendomi se io avessi avuto i miei occhi come avrei potuto rubacchiare una gallina qui e un'oca là quando i vicini erano a letto, sai cosa stavo pensando?

MENDICANTE ZOPPO — Qualche pensiero cattivo da vero cieco.

MENDICANTE CIECO — Sì, e non mi è ancora passato di mente. Dicevo fra me e me: Io ho il braccio lungo e forte e pesante, e quando avrò di nuovo i miei due occhi saprò dove picchiare.

MENDICANTE ZOPPO — Ma non lo sai che io sono benedetto? Vorresti esser cattivo quanto Cesare, Erode e Nerone e gli altri imperatori crudeli dell'antichità?

MENDICANTE CIECO — Dove lo picchio, Dio grazia, dove lo picchio? (*Il mendicante cieco batte lo zoppo. La bastonatura prende forma di danza ed è accompagnata dal tamburo e dal flauto. Il mendicante cieco esce.*)

MENDICANTE ZOPPO — Ecco un'anima perduta, uomo santo.

PRIMO MUSICO — Può darsi.

MENDICANTE ZOPPO — E' meglio che me ne vada, santo uomo, perchè solleva tutto il paese contro di me.

PRIMO MUSICO — Questo è certo.

MENDICANTE ZOPPO — E poi penso di non mettermi più all'altezza dei santi e dei martiri finchè non mi sarò abituato meglio ad essere benedetto.

PRIMO MUSICO — Curva la schiena.

MENDICANTE ZOPPO — Perchè, santo uomo?

PRIMO MUSICO — Per farmi salire.

MENDICANTE ZOPPO — Ma la mia gamba zoppa non potrà mai reggere il tuo peso.

PRIMO MUSICO — Ti sono già sopra.

MENDICANTE ZOPPO — Ma io non ti sento affatto.

PRIMO MUSICO — Peso quanto una cavalletta.

MENDICANTE ZOPPO — E' vero.

PRIMO MUSICO — Sei felice?

MENDICANTE ZOPPO — Lo sarei se fossi proprio certo d'essere benedetto.

PRIMO MUSICO — Non hai guadagnato in me un amico?

MENDICANTE ZOPPO — Sì, è giusto.

PRIMO MUSICO — Dunque sei benedetto.

MENDICANTE ZOPPO — Guarderai se metteranno il mio nome nel libro?

PRIMO MUSICO — Certamente.

MENDICANTE ZOPPO — Andiamo, santo uomo.

PRIMO MUSICO — Però tu devi benedire la strada.

MENDICANTE ZOPPO — Ma non so le parole giuste...

PRIMO MUSICO — Perchè vuoi delle parole? Inchinati davanti, inchinati indietro, inchinati alla sinistra, inchinati alla destra. (*Lo zoppo incomincia a inchinarsi*). Così non va.

MENDICANTE ZOPPO — Non va bene, santo uomo?

PRIMO MUSICO — Non va bene per niente. Devi ballare.

MENDICANTE ZOPPO — Ma come ballare, se sono zoppo?

PRIMO MUSICO — Non sei benedetto?

MENDICANTE ZOPPO — Forse.

PRIMO MUSICO — Non sei un miracolo?

MENDICANTE ZOPPO — Sì, lo sono, santo uomo.

PRIMO MUSICO — E allora balla, e questo sarà un miracolo. (*Lo zoppo incomincia a danzare: dapprima goffamente, girando intorno col suo bastone, poi getta via il bastone e danza sempre più veloce. Ogni qualvolta batte con forza sul pavimento col piede zoppo, c'è un colpo di piatti. Poi lo zoppo esce danzando, e segue il canto del primo musico:*)

Da che si alzò la Luna, il Gatto nero

Altro non fa che strisciare nell'erba.

La Luna è entrata in una nuova fase.

Oh, lo sa bene il Gatto che i suoi allievi

Sbucheran d'ogni parte, in ogni tempo:

Dalla Luna calante a quella piena,

E dalla Luna piena alla crescente.

Striscia nell'erba il Gatto: solitario,

Astuto, grave; alla cangiante Luna

Alza gli occhi cangianti, lassù in cielo.

F I N E

NEL PROSSIMO FASCICOLO

pubblicheremo la commedia in tre atti di

NICOLA MANZARI
IL SALOTTO DELLA
SIGNORA BIHAR

che Emma Gramatica ha squisitamente rappresentato nella trascorsa stagione teatrale.

Inoltre pubblicheremo una avvincente ed originale commedia in due atti dell'Accademico d'Irlanda

EUGENIO O' NEILL
DIFFERENZE
Versione italiana di **VINICIO MARINUCCI**

Alla tragica vicenda di Eugenio O' Neill, seguirà la sorridente commedia in tre atti di uno fra i più originali e popolari autori rumeni:

TUDOR MUSATESCU
SOGNO DI UNA
NOTTE D'INVERNO

Versione italiana di **PAOLO SOLDATI**
rappresentata dalla Compagnia dell'«Odeon» di Milano

CINEMA

IL CINEMA AGLI ARTISTI

★ Ho sempre pensato che l'affermazione lapalissiana del medico di Molière, *Opium facit dormire quia est in eo virtus dormitiva*, fosse soltanto a pochi chiara e intelligibile. La verità dell'uovo di Colombo, apparentemente facile e palese, in effetti contiene i termini d'un eterno dissidio: per cui quando si afferma « il cinema è un problema essenzialmente artistico » non si fa che schiacciare il polo di un uovo al cui antipodo resta scritto che « il cinema è un problema quasi esclusivamente industriale ».

Eppure l'industria cinematografica non può esistere se non esiste un'arte cinematografica: come non potrebbe esistere un'industria editoriale o automobilistica senza la stampa o la costruzione di libri o d'automobili. Su ciò dovremmo essere tutti d'accordo, come dovremmo essere tutti d'accordo anche sul fatto che l'Arte è una sola, nel tempo e nello spazio, si chiami essa Musica o Pittura, Architettura o Poesia, Teatro o Cinematografo: e che in arte non hanno diritto di cittadinanza i cosiddetti competenti ma solamente gli artisti, per cui è ridicolo parlare oggi degli « uomini di cinematografo » come ieri si parlava degli uomini di teatro e come domani si parlerà degli uomini della radio.

Continua e si perpetua il vecchio equivoco fra tecnica e arte; ma non esiste « una » tecnica, ogni artista esprimendosi con mezzi propri, necessari e quindi originali: e chi è l'artista se non colui che riesce ad esprimere, con forma adeguata e caratteristica, un proprio contenuto spirituale?

Cambiano, piuttosto, i freddi e aridi strumenti indispensabili per la espressione di un qualsiasi mondo poetico: penna, pennello, scalpello, pianoforte, macchina da presa, che non possono da soli far dell'arte se non vengano riscaldati e redenti dal fuoco indistruttibile del creatore: un garzone di studio del più abile pit-

tore del mondo resterà sempre garzone di studio, anche se ha imparato a perfezione l'impasto dei colori, a meno che non sia potenzialmente un artista: così è risaputo che dal corso di tecnica teatrale tenuto dal prof. G. P. Baker all'Università di Harvard venne fuori un solo drammaturgo, e che razza di drammaturgo!, che si chiamava Eugenio O' Neill: ne vorremmo fare un merito, forse, al sudodato insegnante di capolavori? O' Neill, d'altronde già figlio d'arte — suo padre, attore di secondarissima importanza, amava recitare drammoni tipo Il Conte (di Montecristo — era O' Neill e basta, ma si può supporre, andando in altro campo, che un ingegnere, sia pure ottimo dal punto di vista professionale, possa essere anche un architetto, se non è artista?

Nel mondo del cinematografo avviene proprio così: che gli artisti siano tenuti a bada e disprezzati dai soliti competenti: cioè, praticamente, il già citato garzone di pittore ha messo superbia perchè conosce a menadito le più tranquillanti marche di giallo cromo e il più stupido allievo del prof. Baker aspetta, da un momento all'altro, di vincere anche lui il Premio Pulitzer con una nuova Elettra: fuori del cancello devono rimanere tutti quelli « che non sanno la tecnica e non hanno competenza specifica », si chiamino pure Dostoevski o Dante Alighieri: ne « capiva » l'Alighieri di cinematografo? No? e che cosa cerca, allora?

Abbiamo, però, detto in principio che la tecnica non esiste: e allora — siamo noi a domandare adesso — in che cosa sono competenti la maggior parte di quei signori che infestano gli studi cinematografici di tutto il mondo? Competenti, forse, di quello che non c'è? O bisogna credere che abbiano proprio delle idee fondamentalmente sbagliate in tema di arte dello schermo?

Timoteo era un maestro di musica greco il quale, secondo quanto rife-

risce Quintiliano, faceva pagare il doppio ai discepoli già istruiti da altri, per la fatica di doverli svezzare dai vizi acquisiti: quanto dovrebbero pagare i nostri competenti per imparare una buona volta l'arte del cinematografo?

A noi interessa ricordare, per esempio, che — senza Cabiria di Gabriele d'Annunzio, — Griffith non avrebbe mai fatto Intolerance: per altri, invece, l'importanza di Cabiria nella storia del cinematografo italiano è tutt'altra: in Cabiria, affermano i competenti, per la prima volta compaiono le luci artificiali e in Cabiria vengono per la prima volta largamente usati la panoramica e la carrellata: ragione per cui, in luogo di ricordare d'Annunzio, si preferisce ricordare l'ingegnere Piero Pastrone, inventore dei suddetti mezzi tecnici.

Sarebbe come dire che i libri li scrivono i tipografi e che i drammi sono dovuti alla tecnica dei macchinisti teatrali, svalutando e snaturando così l'importanza e la personalità del poeta.

Si disse di un nostro scrittore dall'attività torrenziale, o meglio fluviale, che — occupato com'era a scrivere tanto — non aveva mai il tempo d'esser breve: dei cineasti italiani, salvo qualche debita eccezione, può dirsi altrettanto: e cioè che, preoccupati come sono di voler fare per forza del cinematografo « tecnico », molto spesso non riescono neppure a fare del cinematografo: per quale motivo? Perchè, ribadiamo il concetto, l'arte è unica e quindi anche il cinematografo ha bisogno di schiudere le sue porte agli artisti.

Un film, infatti, è come un romanzo: con una trama, un ambiente, dei personaggi visti cinematograficamente e cinematograficamente espressi: indica, o dovrebbe indicare, la personalità dell'autore e i suoi intenti lirici o comici o drammatici: denuncia, o dovrebbe denunciare, la classe e la sensibilità del narratore: perchè un film, come un romanzo, si racconta. Che cosa c'entra più la competenza tecnica? Dostoevski, si sa, voleva rifare I Misteri di Parigi, e invece gli scappò di mano un romanzetto come Delitto e Castigo: immaginiamo, allora, per un attimo che lo stesso Dostoevski avesse affidato a un tecnico del romanzo —

ce ne sono — la sua trama: che cosa sarebbe accaduto, poveri noi?

Sicuramente sarebbe accaduto che oggi non avremmo altro che un balordo doppiato d'uno dei tanti romanzi di Eugenio Sue.

Si dice: ancora non è fiorita una generazione di scrittori cinematografici, di gente, vale a dire, che pensi cinematograficamente un proprio nucleo drammatico e che questo nucleo non riesca ad esprimere se non per successione rapida d'immagini: gente che sia arrivata a una perfetta simbiosi fra ispirazione e forma, così come il poeta è legato alla parola, il pittore al colore e via di questo passo. Verissimo: e una tale categoria di poeti dell'immagine può venir fuori per germinazione spontanea, e il loro vivaio non può essere dato che dagli artisti, scrittori o pittori o che so io, pur che abbiano autentiche e controllate attitudini per il racconto inteso in senso lato.

Chi è che oggi fa il film e chi, invece, dovrebbe farlo; com'è il regista e come, invece, dovrebbe essere; che cosa s'intende e, invece, che cosa si dovrebbe intendere per soggetto, sceneggiatura e dialogo cinematografici: ecco altrettanti punti che noi vogliamo proporre alla meditazione del lettore, certi di renderci utili all'arte e quindi all'industria dello schermo.

Vogliamo, con onesto spirito di collaborazione, sottolineare insieme alcuni appunti di estetica cinematografica? Anche a rischio di urtare qualche inevitabile, per quanto trascurabile, suscettibilità di natura « tecnica » o meglio « competente »: il cinema è arte, venga dato agli artisti.

★ Quasi sicuramente non sapete chi sono i celebri fratelli Mayo: ebbene, i celebri fratelli Mayo sono due grandi chirurghi americani i quali, organizzati in maniera scientifica e statunitense, vedono i loro operandi malati soltanto nell'attimo in cui quest'ultimi vengono deposti da un capace ascensore direttamente in camera operatoria: prima una folta schiera di assistenti ha ricercato visitato diagnosticato proposto per conto degli invisibili Maestri. Si riduce così la chirurgia a una semplice per quanto abilissima manualità tecnica al di fuori di qualsiasi interesse umano: e l'individuo non è più un uomo sof-

ferente ma un « campo » operatorio sterilizzato e anestetizzato.

E non vi sembra che il regista sia un po' come uno dei fratelli Mayo? Prima di lui una folta schiera di soggetti, sceneggiatori, dialoghetti si sono preoccupati di approntargli la nobile materia per un film d'arte: dopo di lui montaggio, sonoro, doppiaggio (quando occorra), produzione e noleggio faranno tutto il resto: ecco da dove nascono le periodiche e stagionali discussioni su chi è l'autore del film. E l'autore del film non può essere che il regista.

Fece molto scalpore, anni fa, una definizione del regista data da Pudovchin: « il regista è l'ingegnere del film ».

E Giovannetti spiegava: ingegnere nel senso di architetto come Brunellesco e Fioravante. Il che significa « unità » d'ispirazione, concezione e costruzione: e tutto a vantaggio della poesia, non di un malinteso tecnicismo. Il regista, infatti, non può e non deve essere il traduttore, l'interprete o magari il diluitore di una vicenda pensata dal poeta: nè può o deve limitarsi a dare l'imbeccata agli attori e a piazzare la macchina da presa: il regista dev'essere soprattutto un creatore. Non si tratta di tradurre obiettivamente un'immagine poetica in un'altra immagine visiva; ma d'immaginare visivamente, quindi cinematograficamente, una vicenda originale.

Si obietterà: ma il regista non può diventare un narratore, di punto in bianco: e allora? E allora non rimane che far diventare regista il narratore: il passo è indubbiamente più facile e, senza dubbio, anche più proficuo.

Si è molto parlato e molto ancora si parlerà dell'importanza del montaggio, si è accennato perfino alla dinamica di un montaggio creativo nel senso che sarebbe proprio il montaggio a creare il film dandogli un ritmo caratteristico e funzionale; ma il montaggio ha valore in quanto gli preesistono dei valori plastici, lirici ma sempre obiettivi nell'immagine filmistica: il montaggio non può certo creare l'immagine, semmai delle suggestioni di natura emotiva: è l'immagine, piuttosto, che dev'essere costruita in vista del montaggio: e chi può fare questo se non un poeta?

Credono, forse, i competenti che il montaggio sia stato inventato dai tecnici costruttori di Moviole: e invece, guarda un po', il montaggio è stato inventato dai signori romanzieri. Che cosa fa, dunque, un narratore quando — da un preordinato materiale di appunti, di scene scritte e riscritte più volte, di descrizioni ecc. — riesce pazientemente a costruire un libro che non è neppure la metà delle pagine accumulate in anni di fatica? Fa il montaggio della sua opera. Non ha forse affermato Massimo Bontempelli che, in arte (e vale anche per il cinematografista), il difficile non è aggiungere ma togliere? E anche l'arte del montaggio è una di quelle tante cose che nessun tecnico potrà mai insegnare a un artista: perchè, per insegnare, bisogna prima aver capito.

Dicono: ma le inquadrature, le dissolvenze, i primi piani... No, signori miei: le inquadrature non sono state inventate dai tecnici del cinema, ma dai grandi pittori di tutti i secoli e paesi: tanto è vero che uno dei film più classici prodotti fino ad ora si valeva della conoscenza, da parte del regista, di tutta la classicissima pittura fiamminga: e le dissolvenze sono una necessità insopprimibile del narratore: ed i primi piani possono soltanto insegnarceli alcuni grandi maestri della tecnica cinematografica che si chiamano Raffaello, Tiziano, Veronese, Caravaggio e via di questo passo.

Aggiungono: ma è necessaria la conoscenza della fotografia, delle luci, della colonna sonora... Ancora una volta no, illustri tecnici: molti di voi hanno già affermato, e se non lo avete affermato lo affermeremo oggi noi, sicuri di non poter essere smentiti: « tutto quello che viene in mente allo scrittore può essere fotografato ».

Diamo, allora, allo scrittore la possibilità d'immaginare tutto quello che può fargli piacere — inteso, il piacere, in senso artistico — e poi fotografiamo quanto avrà immaginato: anzi facciamo fotografare dallo scrittore stesso, il quale si varrà, come è logico, dell'esperienza « tecnica » — adesso, sì — di un buon operatore: se la fotografia, per vostra confessione, se neppure la fotografia

rappresenta un ostacolo, quali altri ostacoli potrebbero venir fuori?

Insistono: ma c'è anche un aspetto finanziario della faccenda, i produttori impegnano talora delle grosse somme... Senza tener conto, di proposito, dell'impegno morale e del senso di responsabilità di un autentico artista — il quale impegna sempre molto ma molto più di una grossa somma — crediamo, anzi siamo certi, che sia più logico sperare un buon risultato, anche economico, con l'intervento di un artista che non con l'intervento di uno dei soliti competenti.

Osessionano: ma il pubblico è una strana bestia, il pubblico dev'essere preso per il suo verso... Le strane bestie sono soltanto i tecnici e il pubblico è meno brutto di quanto s'ami dipingerlo: tanto è vero che l'uomo della strada affolla le sale di proiezione non appena abbia il sospetto che in quelle sale si proiettino dei film artisticamente costruiti: il pubblico è stanco delle solite trame e dei soliti volti. Stanco da non poterne più; ma basta che un certo tipo di film abbia successo o che una certa maschera di attore non sia del tutto repellente, ed ecco i produttori — seguiti da tutta la schiera dei tecnici competenti — sfornare altri film dello stesso tipo e presentare quel certo tipo d'attore di faccia e di profilo come nei cartellini segnalatici della R. Questura.

Concludendo, oggi il regista, tranne rare eccezioni le quali non fanno che confermare la regola, è quasi sempre un tecnico, ma quasi mai un artista: e quando un artista riesce a varcare il chiuso mondo dello schermo deve prima sottoporsi a un lungo anche se inutile periodo di apprendistato, di aiuto-registato, quasi una mortificante umiliazione delle sue migliori qualità. E quando mai un aiuto regista ha imparato qualche cosa di più che la marca delle sigarette preferite dal suo nervosissimo principale? E ve l'immaginate, voi, la somma di artistiche esperienze che, a fianco di un qualunque regista, potrebbero fare degli scrittori come Alvaro, Zavattini, V. G. Rossi, Pseudo o altri?

Si è detto, anche, che il montaggio differenzia il cinema dal teatro: il che è quanto dire che il cinema e il

teatro sono due attività artistiche nettamente separate e — in certo senso — contrastanti: ebbene, non si crederebbe, ogni volta che i produttori si decidono ad aprire le loro braccia a qualcuno di quelli rimasti dietro il cancello, chi saranno costoro? Commediografi di cassetta, registi teatrali a colpo sicuro che danno affidamento dal punto di vista essenzialmente tecnico; ma uno Stefano Landi, per esempio, no: perchè Stefano Landi ha il torto d'essere un artista: e degli artisti i tecnici hanno paura.

D'altronde è una paura umana e più che giustificabile: perchè il giorno in cui gli artisti avranno dato la scalata al cinematografo dovranno far piazza pulita di tutti i competenti da strapazzo: e questo, i competenti, sanno meglio di noi ed è la ragione di tutte le loro resistenze.

Regista, dunque, dovrebbe essere l'autore del soggetto, cioè lo scrittore: e autore, magari in collaborazione con qualche specialista, anche della sceneggiatura: e dialoghista egli stesso, perchè il dialogo è parte essenziale e non accessoria del film.

★ Parafrasando e attenuando Richelieu il quale affermava: « Datemi due righe scritte di pugno del più gran galantuomo, e io ci troverò tanto da farlo impiccare » può dirsi oggi della maggior parte dei soggetti cinematografici: « Datemi un paio di sequenze immaginate dal più abile di essi, e io ci troverò tanto da metterlo al bando del consorzio umano ».

Il soggetto, quasi sempre, non fa che ridurre per lo schermo qualche romanzo o qualche commedia celebri, con tutti i rischi che simili trasposizioni normalmente comportano: in casi rari, e per lo più disperati, scrive egli stesso un soggetto « originale »: e il risultato, allora, è anche peggiore perchè il soggetto quasi mai è uno scrittore. Tutti credono di poter scrivere un soggetto e, quel che conta, tutti lo scrivono: il più delle volte finiscono pure col piazzarlo. A questo punto entrano in ballo gli sceneggiatori, illustri Carneadi che si sono specializzati in totali, campi lunghi, mezzi campi lunghi, primo piano, mezzo primo piano, carrellata, picchiata, panoramica, dissolvenza e fondo. Le discussioni, ormai, sono già inutili in quan-

La necessità di trasportare le macchine tipografiche fuori Torino, per sottrarle alle incursioni aeree, ha ritardato l'uscita dei nuovi tre volumetti della Collezione

TEATRO

Pubblicheremo prossimamente:

LA CASA NOVA

di CARLO GOLDONI
VERSIONE ITALIANA DAL DIALETTO
E PRESENTAZIONE DI
RENATO SIMONI

« Renato Simoni, traducendo questa commedia dal dialetto in lingua, le ha dato un passaporto per una più ampia diffusione. « La casa nova », nella sua nuova veste, è svelta, agile ed apprezzata; sostenuta da una lingua che ha bensì i caratteri del tempo, ma ottimamente senza far sentire la fatica della ricerca, sì che scorre fluida, colorita, aderente alle situazioni e ai caratteri. Ogni tanto, il segno del dialetto, specie in bocca ai personaggi di umile condizione: a ricordare opportunamente il luogo di nascita della commedia e del suo autore ». CARLO LARI

GLI SPIRITI

di LEONE TOLSTOI
PRIMA VERSIONE ITALIANA
E PRESENTAZIONE DI
LORENZO GIGLI

LA MALQUERIDA

di GIACINTO BENAVENTE
VERSIONE E PRESENTAZIONE DI
RUGGERO JACOBBI

Ognuno dei tre volumetti avrà una appositamente copertina a colori, rispondente allo spirito dell'opera, dovuta al pittore Nico Edel. Poichè ogni opera richiede un numero diverso di pagine, il prezzo varia secondo i volumi.



S. E. T.

EDIZIONI DI «IL DRAMMA»
SOCIETÀ EDITRICE TORINESE
CORSO VALDOCCO, 2 - TORINO

to che — forti della loro esperienza tecnica — gli sceneggiatori possono permettersi il lusso di cambiare completamente la faccia all'esile soggetto in funzione di paziente: che verrà fuori, alla fine, pesto e malconco come un pugilatore sfortunato.

Nè finiscono qui le sue disgrazie: occorre, adesso, rivestire il tutto con un dialogo appropriato: ed ecco, quindi, entrare in scena il dialogista il quale è un altro specializzato che non scrive soggetti, non partecipa a sceneggiature, ma è molto «bravo» nell'inventare dialoghi: ha nelle orecchie — dicono — il dialogo dei film americani o quello delle commedie posciadistiche che una volta ci venivano dalla Francia e che adesso ci arrivano dall'Ungheria: sa che far dire a una giovane attrice «Oh, Tom!» invece che «Mio caro Tom!», semplicemente, è molto più allusivo e suggestivo: ed è un cannone in tema di psicologia filmistica.

Il regista, che fino ad ora stava chissà dove — sono poche le volte in cui egli sente la necessità di mettere il suo autorevole zampino nella sceneggiatura — il regista, dicevamo, prende sotto braccio il copione bello e pronto, si reca in macchina al teatro di posa e qui, da quell'esperto fotografo ch'egli è, incomincia finalmente a sciupare varie migliaia di metri di pellicola.

Molto spesso rinuncia anche al montaggio, una volta ultimate le riprese, perchè anche per il montaggio ci sono tanti specialisti in giro che sarebbe un peccato non servirsene. E il film è finito. Che cosa c'entra l'arte in tutto questo? Niente. E per quale ragione, dunque, i produttori dovrebbero chiamare presso di sé gli artisti? Per nessuna ragione al mondo. E intanto il cinema è quello che è, nonostante i voti di coloro che al cinema guardano, giustamente, come a una nuova arte.

Ricominciamo, quindi, dal soggetto: soltanto lo scrittore, o meglio il narratore, ha il diritto di scrivere un soggetto, a patto che abbia una visione cinematografica della vicenda da lui immaginata. Scritto il soggetto, il soggetto medesimo non può e non deve rinunciare a essere il principale sceneggiatore, anche se voglia valersi della collaborazione di altri specialisti: messa la parola fine

alla sceneggiatura, sempre lo stesso soggetto dovrà preoccuparsi di scrivere il dialogo. Il dialogo è parte essenziale del film, non accessoria come taluni mostrano di credere: ed è questo il motivo per cui ancora oggi non esiste un vero dialogo cinematografico: perchè il dialogo, in genere, viene scritto come una cosa a parte e solamente aggiuntiva.

All'epoca del film muto si cercava talora di raccontare chiaramente una vicenda senza l'aiuto delle didascalie, sovrimpressioni o intercalate che fossero nella pellicola: ciò significa, o almeno dovrebbe significare, che oggi, in pieno sonoro e parlato, il dialogo dev'essere ridotto all'essenziale. Non è vero, però, come ha voluto dire qualche competente, che il miglior dialogo cinematografico sia quello più breve: queste sono sciocchezze grossolane. Il dialogo può essere lungo, magari anche apparentemente superfluo o dispersivo; ma è necessario che aderisca con forza di suggestione al testo e al ritmo della vicenda nonchè alla personalità psichica dei personaggi: in una parola, lo ripetiamo, il dialogo — anche se minuzioso e puntiglioso — dev'essere affatto essenziale.

A proposito del dialogo bisognerà tener presente un altro dato della massima importanza, e cioè questo: se il cinema ha contribuito all'educazione visiva dello spettatore, vorremmo dire al suo raffinamento visivo, ha contemporaneamente nuocito alla sua formazione auditiva: egli segue male oggi un testo letterario, e si distrae, a tutto vantaggio d'una maggiore e più rapida soddisfazione visiva. Anche da qui si vede la funzione capitale che il dialogo esercita nel determinismo emotivo del film: può lasciarsi questa funzione all'ultimo venuto? Siamo certi di no.

Scritti soggetto e dialogo, stesa accuratamente la «sua» sceneggiatura, o perchè il narratore dovrebbe cedere il passo a un qualunque fotografo che l'arte misura solo a fotogrammi? Perchè l'artista deve ritrarsi davanti al tecnico? Perchè l'artista dev'essere da meno di un competente?

Ciò non significa che chiunque abbia scritto un soggetto per film debba esserne per forza anche il regista:

non abbiamo mai avuto neppure l'idea di affermare una così grossa bestialità; ma significa, piuttosto, che i registi occorrerebbe reclutarli fra i pittori, fra gente — cioè — che abbia un proprio mondo poetico e questo mondo riesca ad esprimere, anche cinematograficamente, con gusto, cultura, sensibilità artistica.

Non si vuole neppure negare a molti registi di essere, talora, degli artisti: ci sembra, soltanto, che la «carriera» da percorrere per arrivare un giorno alla regia, sia del tutto sbagliata e posi sopra alcuni vecchissimi pregiudizi — tecnica e competenza, siamo sempre lì — facilmente dimostrabili come assurdi.

Come si può pensare che, bazzicando per qualche mese o anche per lunghi anni i teatri di posa, un giovane sprovvisto di fantasia e di attitudini artistiche possa un bel giorno imparare l'arte del cinematografo? La fantasia e le attitudini artistiche sono cose, per fortuna, che non s'insegnano: per cui nella migliore delle ipotesi, avremo una generazione di tecnici e di competenti ma non un artista, nemmeno a cercarlo col tradizionale lumicino.

E che cosa ce ne facciamo dei tecnici? Siamo qui per costruire degli apparecchi di precisione o per fare dell'arte? Anche l'arte, qualcuno potrebbe opporre, non è in fondo che un delicato meccanismo di precisione: possiamo anche essere d'accordo, se si tenga conto, però, che il meccanismo di precisione dell'arte risponde a interiori esigenze d'armonia, più volte inconsciamente ricomposta, che all'artista derivano per grazia divina e attraverso inesplorabili strade sotterranee.

Le nostre parole non resteranno lettera morta, ne siamo certi: è interesse degli scrittori abbandonare una buona volta le loro munitissime torri d'avorio e scendere nel campo d'Aggramante del cinematografo: è interesse dei produttori, e dei cineasti di buona volontà, spalancare le braccia ai bistrattati artisti perchè anche il cinema incominci a respirare quel soffio di umanità e di poesia che, molto spesso, oggi gli difetta.

Ed è, alla fine, una questione di facile diplomazia da parte dei competenti: chi sa capire, capisca.

Elio Talarico

INTERMEZZO

★ Provincialismo: con questa parola non si vuole in alcun modo offendere la provincia, che è sempre stata, particolarmente in Italia, vivaio delle forze più fresche, più vive, più originali. Provincialismo è invece quel falso atteggiamento dello spirito che conduce da una parte a non vedere o non voler vedere al di là del proprio campanile, dall'altra ad accettare per oro, con inconsiderata leggerezza, tutto ciò che sappia di metropolitano, di esotico, di fumistico, eccetera. Provincialismo è scoprire Cocteau, nel 1943, come avanguardia del Teatro; provincialismo è scoprire oggi il mago Tairov e farsi una legge delle sue scombinare teorie; provincialismo è anche valutare ogni sforzo di regia in nome di un buon senso pratico, che confina col dilettantismo e con la pigrizia.

Provincialismo, e del più candido, è adorare tutto Ibsen, anche il più scadente, per il solo fatto che porta quel nome; ma provincialismo è anche considerare Hedda Gabler come un bel saggio di pompierismo.

Provincialismo è ambientare drammi italiani in terra straniera o dare nomi stranieri a personaggi di drammi italiani; ma provincialismo è anche certa retorica regionale, certa falsa ingenuità e rusticità, che è lontana dal vero sapore della terra come un borghese da un contadino.

La conclusione di questi appunti non è, per carità, che si debba cercare dovunque « il giusto mezzo »; bisogna anzi sfuggirlo appunto perchè è una formula fra le altre. La conclusione è che bisogna avere il coraggio di essere se stessi, indagare e risolvere i problemi nella loro concretezza, senza preoccuparsi di atteggiamenti e di mode intellettuali; magari sfidando lo sdegno dei retori e la commiserazione dei raffinati.

Giorgio Prosperi

★ *E' stato rappresentato con grande successo l'Arzigogolo di Sem Benelli per la prima volta in lingua tedesca, nella traduzione di Karl Lerbs e il giudizio della stampa per questo poema buffonesco italiano è lusinghiero. La prima rappresentazione avvenne a Praga alla presenza anche di autorevoli personalità dell'arte germanica.*

Il giornale Der neue Tag di Praga così si esprime: « Si può affermare senza esagerazione che l'Arzigogolo rappresenta la espressione più profonda e più vitale del Teatro italiano che è stato portato recentemente a conoscenza del pubblico tedesco. Benelli è uno spirito che conosce profondamente il polso del suo tempo, un poeta che possiede la forza intuitiva necessaria per creare un'immagine simbolica ed è un drammaturgo di forte vitalità ».

Il Voelkischer Beobachter di Berlino scrive: « La rappresentazione dell'Arzigogolo di Sem Benelli ha costituito un trionfo per l'autore; il pubblico ha manifestato il suo entusiasmo con grandi applausi. Dobbiamo ringraziare la direzione del teatro e il traduttore, che hanno fatto conoscere questo grande Poeta italiano alla scena tedesca ».

La Dresdner Zeitung di Dresda dice: « Sem Benelli esprime la grandiosa tesi morale del suo lavoro con la potenza di parole e di immagine propria di un grande poeta e con una magistrale fluidità. L'impressione suscitata dall'opera e dalla sua rappresentazione è stata profonda ».

★ *Walter Vaccari, ricorda in un suo articolo che non molto tempo fa moriva, in Francia, Edmondo Haraucourt, vecchio scrittore, padre di molti volumi di scarsa risonanza, ma autore anche di un verso celeberrimo che ha avuto in tutto il mondo la diffusione d'un proverbio anonimo: « Partir c'est mourir un peu ». E parecchi giornali hanno ricordato il caso di questo artista che scrisse centinaia e centinaia di pagine e che rimarrà memorabile per sei sole parole.*

Ma allora, a questa stregua, possiamo fare, qui in Italia, una pic-

cola celebrazione in tono minore, rammentando che esattamente duecento anni or sono moriva, nel nostro paese, un autore di teatro al quale capitò qualche cosa di simile. Compose oltre ventidue commedie tutte quante ormai dimenticate, una serqua di scherzi comici, sette volumi di Rime piacevoli, che ebbero al suo tempo grande successo ma che nessuno più ricorda.

Quel commediografo si chiamò Giovan Battista Fagiuoli, fiorentino, nato nel 1660 e morto il 12 luglio 1742. Il suo capolavoro è costituito da una commedia in tre atti, Cioè che pare non è, ovvero Il cicisbeo sconcolato, rappresentata per la prima volta il 1725. Orbene, il cicisbeo che è il protagonista della vicenda, porta il nome di Vanesio, nome coniato di pianta dalla fantasia dell'autore. Tale nome, così « orecchiabile », così succosamente allusivo nella sua lieve brevità, divenne subito popolare anzi proverbiale, tanto che col tempo perse la maiuscola e divenne un aggettivo. In tal modo il bonario autore

LA FORTUNA

FARSA IN UN ATTO DI
KOU M É MASAO

Versione di
GIOVANNI MARCELLINI

Giovane ancora, molto a disotto dei quarant'anni, Koumé Masao, è forse il più celebre esponente della letteratura giapponese d'avanguardia. La sua forte originalità, il suo disprezzo per la vecchia retorica e le antiche forme tradizionaliste d'espressione, la sua maniera diretta e la modernità del suo stile, hanno reso popolare in patria e all'estero, massime in America e in Inghilterra, la sua opera di poeta, di romanziere e di scrittore di Teatro, tanto nel gran pubblico quanto negli spiriti raffinati. Questo atto « La Fortuna », che egli ha voluto definire « Farsa », è un piccolo dramma filosofico: fantasia ultra moderna, di umore alquanto corrosivo, alla maniera degli ironisti europei e americani più amari e spregiudicati.

GIOVANNI MARCELLINI

L'ATTO UNICO, PRECEDUTO
DA UNA NOTA SULL'AUTORE,
SARÀ PUBBLICATO NEL
PROSSIMO FASCICOLO



Eugene O'Neill

**DI QUESTO GRANDE AUTORE
IRLANDESE ABBIAMO PUBBLI-
CATO LE SEGUENTI OPERE:**

Nel fascicolo doppio N. 361-362, ristampato nel « Supplemento N. 13 », IL LUTTO SI ADDICE AD ELETTRA, trilogia tragica in tre parti e 14 quadri (trad. Adelchi Moltedo). L. 10. * Nel fascicolo doppio N. 376-377 OLTRE L'ORIZZONTE, dramma in tre atti e sei quadri (traduzione di Alessandra Scalerò). L. 10. * Nel fascicolo N. 384, ristampato nel « Supplemento N. 15 », ANNA CHRISTIE, dramma in quattro atti (trad. Alessandra Scalerò). Poiché ANNA CHRISTIE fa parte dei « Drammi marini » di O' Neill, nel medesimo supplemento abbiamo aggiunto due altri drammi marini in un atto: LA LUNA DEI CARAIBI - VIAGGIO DI RITORNO. Questi due atti unici furono pubblicati nei fascicoli di « Il Dramma » N. 174 e 180 ormai esauriti. L. 5. * Nel fascicolo N. 388 abbiamo pubblicato FERMENTI, commedia in quattro atti e sei quadri. L. 5. * Nel fascicolo doppio N. 391-392 abbiamo pubblicato IL GRANDE DIO BROWN, dramma in un prologo quattro atti e un epilogo (traduzione di Alessandra Scalerò). L. 10. * Nel fascicolo N. 401, abbiamo pubblicato la commedia in un atto: PRIMA DI COLAZIONE (versione di Maria Bianca Gallinaro). L. 2,50. * Nel fascicolo doppio N. 402-403 abbiamo pubblicato PER SEMPRE (versione di Maria Bianca Gallinaro). L. 5.

Vi sono ancora pochissimi fascicoli disponibili; domandateli direttamente alla nostra Amministrazione: S.E.T., Corso Valdocco, 2 - Torino.

**PUBBLICHEREMO
PROSSIMAMENTE:
DIFFERENZE**

Dramma in due atti, nella versione
di VINICIO MARINUCCI

LA CORDA

Dramma in un atto, nella versione
di FRANCO ROSSI

settecentesco arricchì di una parola il vocabolario italiano. Potrà parere pochino, ma basta almeno per volgere a lui un pensiero commemorativo ».

★ Una nuova Compagnia di prosa avrà, alla ripresa teatrale, il richiamo di una attrice nota in Italia soltanto come interprete cinematografica, ma di fama internazionale per le sue interpretazioni, soprattutto, di Shakespeare e Strindberg. L'attrice è Gina Falckemberg, figlia di Otto Falckemberg, il direttore e regista del « Kammerspiel » di Monaco. Figlia d'arte, dunque, attrice nata, già padrona della nostra lingua. E' moglie del regista Giulio Del Torre. I film interpretati, per la « Ufa », la « Bavaria » e la « Tobis », recentemente, non sono dimenticati: Barone tzigano, Figlia del vento, Donna impossibile, Dopo mezzanotte: citiamo soltanto quelli che ricordiamo.

La nuova formazione italiana di Gina Falckemberg, si denominerà « Compagnia del Teatro Italiano » e avrà primo attore Piero Carnabuci. Tra gli altri attori: Notari, Geri, Silvani, Lia Orlandini, Anna Maria Benni ecc. Il repertorio comprende: Ninon di Luigi Chiarelli; Aimée di Arrigo Coubier; Rosa Bernd di Hauptmann; La favola dei Re Magi di Guglielmo Zorzi; Il cerchio di gesso di Johannes von Guenther. Altri lavori saranno scelti, tra commedie nuove e riprese, ed alla regia si avvicenderanno: Luigi Chiarelli e Guglielmo Zorzi per le rispettive commedie, e poi Pietro Sciarof e Giulio del Torre. Rappresentante della Compagnia: Amilcare Quarra.

★ Pietro Solari, che dirige a Parigi « Panorama » un settimanale europeo in lingua francese, vivo, originale, estremamente ben fatto e che si occupa larghissimamente della vita artistica italiana, ha avuto l'idea di affidare a Sacha Guitry la critica del nuovo film francese Les Anges du Péché, dialogato da J. Giradoux, su scenario dello stesso Giradoux, R. L. Bruckberger e R. Bresson; diretto da R. Bresson; interpretato da Renée Faure, Jany Rolt, Sylvie, Mila Parcly, N. A. Daste, Yolande Laffon.

Per la prima volta l'illustre commediografo si è seduto nella « poltrona del critico » ed ha recensito così il film:

« Ammirabile film. Esso è, dal principio alla fine, senza un errore di gusto, senza un errore di francese. Nessuna affettazione, non la più piccola volgarità, niente pretese, e, costantemente, molto tatto ed anche pudore. Ed infine nessun finto simbolismo e bando alle diavolerie. Una

bella lezione per coloro che fanno i geni di professione. E infine, Jean Giradoux: la certezza che non si sentirà una sciocchezza in tutta la serata. Benvenuto questo film, così prettamente francese! ».

Qualcuno singhiozzerà, forse; ma non lo si poteva evitare. E gli interpreti? Impossibile dubitare. E la tecnica? In questo film, essa non è più apparente, ma positiva. E in quanto alle fotografie, nessuna ricerca: tutto nasce spontaneo. Nulla da ridire sulle trovate. Un ultimo elogio? Questo film è molto meglio che « del cinema ».

★ E' stato ristampato a Parigi il famoso libro di Gordon Graig: L'Art du Théâtre che, pubblicato una prima volta nel 1916, era ormai introvabile. Jan Louis Barrault dedica al volume un ampio studio su Comœdia francese, e incomincia con queste parole: « A chi volesse avere un'idea dei giudizi dati fino ad oggi, attraverso i secoli, sull'Arte del Teatro, indicherei le seguenti opere: La poetica di Aristotile; I tre discorsi di Corneille; La prefazione di Cromwell; La pratica delle scene e delle macchine di teatro di Nicola Sabbatini; L'Arte del teatro di Gordon Graig; Il Teatro e le sue finzioni di Antonin Astand.

★ Al Glauco di E. L. Morselli, dedica un eccellente articolo in Comœdia francese, Guy-Emile Tosi. Esaminata l'opera del nostro scrittore, messa in valore la sua vena poetica e fatta una succinta biografia dello scrittore, si domanda come mai nessuno ha ancora pensato a mettere in musica un soggetto così attraente ed efficace liricamente come Glauco. E ricorda come dello stesso autore, il Maestro Respighi abbia musicato il Bellagor nel 1922.

★ Allo « Studio des Champs-Élysées » a Parigi, è stata rappresentata la commedia in tre atti e quattro quadri di M. Paul-Alain: La tenue de soirée est de rigueur », con una eccellente messa in scena di Michel Vitold. Anche se questo lavoro non prende posto fra le grandi rivelazioni dell'annata, è interessante ed accorto. Ha un primo atto che interessa per la solidità della costruzione, la rapidità dei movimenti, la vivacità del dialogo, ed anche per una piacevole dose di emozione, di poesia, di verità nell'osservazione, e ancora per un gusto istintivo di « purezza » che rinfrasca singolarmente l'atmosfera teatrale.

Il soggetto è eternamente nuovo e vicino al cuore degli uomini: l'amizizia. Pochi amici, legati fra di essi

da ciò che vi è di più sano e migliore nella loro giovinezza, terminano le vacanze (che sono le ultime passate in comune) e l'ultimo giorno trascorre molto allegramente. Vi è anche, nel corso di una scena molto ben condotta, tra i due protagonisti un istante di possente emozione.

Il secondo atto riunisce, sei anni più tardi, gli stessi personaggi, uomini e donne già segnati dalla vita. L'incontro ha luogo da Pascal, uno degli amici, che è brillantemente riuscito negli «affari». Ma gli antichi compagni si cercano senza più ritrovarsi. Qui l'autore, così sicuro nel dipingere l'amicizia, perde un po' della sua sicurezza; il suo disegno non appare del tutto chiaro. Ciò che separa ormai i giovanotti dalle ragazze è forse solamente la presenza di Pascal che non è rimasto fedele né all'ideale né alla purità della loro giovinezza? E' forse il lusso simbolizzato dall'abito da sera? Ad ogni modo i caratteri abbozzati nel primo atto si affermano e l'azione si riprende abbastanza presto perchè l'interesse non diminuisce. Questa ripresa è la notizia della morte di una compagna di allora: Pat. Il dolore riavvicina coloro che incominciavano a non più comprendersi. La compagna è rifatta. L'amicizia ha vinto. Lo vediamo, con sorridente ottimismo, nel terzo atto. Tuttavia l'amicizia non basta più agli uni ed agli altri; ne è riprova il formarsi delle coppie. Coppie innamorate. L'amicizia ha dunque fatto fallimento.

L'interpretazione è stata eccellente: Jacqueline Bouvier, perfetta nella parte di Pat; Françoise Lugagne; Mireille Lorane; Michel Salina; Jean Didier; Daniel Gelin; Joe Davray; tutti bravissimi.

★ A Parigi al «Théâtre de l'Ambigu» è stata rappresentata la commedia Un angelo passa di Pierre Brasseur, uno dei migliori attori francesi. L'azione incomincia con un suicidio: un mattino Jacques è trovato dai suoi vicini inerte sul tappeto della sua camera, e con la tempia forata da una pallottola. Ognuno cerca di risolvere l'enigma che sorge a questo orribile spettacolo.

«Se il nostro Jacques — dice l'uno — si è deciso a mettere fine a suoi giorni è perchè aveva coscienza di essere un poco di buono». Ma un altro insorge contro tale interpretazione dei fatti, e sostiene che al contrario Jacques può essersi ucciso perchè troppo retto, puro e sensibile: le vili contingenze della vita lo hanno disgustato. Ma ecco che una terza voce insinua che nel suicidio non si deve vedere altro che un grande di-

spiacere d'amore. Nessuno dunque riesce a far luce sulla morte; nemmeno il morto, cioè Perce stesso che parla per apparizione e non sa più quale sia stata la causa della morte. E dichiara che avendo ottenuto dai tre giudici dell'Inferno di ritornare al suo tetto paterno per indagare sulla causa della sua fine, ritornando nell'ambiente dove ha sempre vissuto tutto gli ritorna alla memoria. La scoperta è delle più costernanti, giacchè non è stato un suicidio, ma un incidente dei più assurdi: maneggiando la pistola Jacques si è fatto giustizia senza saperlo. E nella ma-

linconia di questa scoperta egli prende congedo dal regno dei vivi: definitivamente, questa volta. In punta dei piedi egli ritorna verso le Tenebre, senza speranza d'ottenere giammai la remissione della sua pena.

La commedia, alquanto peregrina, oscilla fra le ricette del «boulevard», cioè fra quelle situazioni che il celebre attore ha recitato mille volte nella sua carriera, con parole altrui, e un surrealismo proprio non del tutto convincente.

Pierre Brasseur, naturalmente interprete, è stato eccellente, con Maxime Fabert, molto divertente.

CRONACHE DI IERI

★ «Della Compagnia Colosso... di Rodi: Avvezzi, per ormai antica consuetudine, a dire sempre schiettamente la nostra opinione, dichiariamo subito che non sentiamo di associarci al coro di gioia con cui, specialmente dalla stampa politica italiana, fu salutato l'annuncio della nuova Compagnia Talli Ruggeri Borelli, o Ruggeri Talli Borelli, o Borelli Ruggeri Talli che sia!

Noi troviamo che questa formazione è inopportuna ed illogica. Quale beneficio artistico possiamo sperare dalla unione di Virgilio Talli con Ruggero Ruggeri? Sono due arrivati, due personalità già giunte all'apogeo della loro carriera artistica: diremo di più, sono due forze contrastanti perchè le visioni d'arte e direttive di Ruggeri, tutte improntate a modernissime concezioni, sono in contrasto a quelle di Talli, il Toscanini della Drammatica. Così Talli diventerà il Maestro dei Cori della Compagnia Colosso... di Rodi, della Compagnia costituita su una base troppo cedevole per poter continuare a lungo!

Perchè sorse la Compagnia? Per un'alta idealità d'arte?! Ma niente affatto: la Compagnia Colosso... di Rodi è sorta solamente con lo scopo di contrastare ad un'altra giovane e gagliarda ditta, il Premio governativo delle 120.000 lire. Siamo sinceri! per questo soltanto hanno ideato e concretata un'unione che non ha fini d'arte logici, perchè altro non sarà che la Compagnia di Ruggero Ruggeri con una prima donna di eccezionale valore, e con Talli ad affiatarsi i ruoli secondari ed i generici!

Sembreranno, agli estranei, queste nostre affermazioni delle bestemmie, e invece sono i giudizi che nei privati conversari emettono i cosiddetti

competenti: solo che nessuno ha il coraggio di dirlo a voce forte, mentre noi non solo lo diciamo a voce forte ma lo stampiamo!».

(«L'Arte drammatica», n. 34, del 3 settembre 1921).

★ «Del nuovo triennio: poche ma sentite parole! Brevemente ci occuperemo del nuovo triennio 1921-1924 nato mercoledì scorso 9 febbraio e che avrà vita fino al 4 marzo 1924.

Una constatazione generica: abbiamo aumentato il numero delle Compagnie, ma di tutte è diminuito il valore: ad essere schietti bisogna dire che una vera e propria Compagnia di complesso non l'abbiamo più: c'è invece un deplorabile frazionamento di forze: sono molte ma non ve n'è una veramente completa, veramente buona, neppure tra quelle che sono più numerose per artisti scritturati.

Strano è il fenomeno di questo aumento di nuove ditte! Nessuno s'è spaventato del costo quasi fantastico delle Compagnie attuali; nessuno ha voluto avvertire il fenomeno già iniziatosi della diminuzione degli incassi in confronto degli anni scorsi: ma tutti, presi dalla mania del capocomico, ne formarono delle nuove e in numero troppo rilevante; sono spuntate nuove prime donne, nuovi primi attori. Già oggi giorno non vi sono più generici, i cosiddetti ruoli secondari sono scomparsi: tutti hanno un ruolo...

Tutti si sono autopromossi... e ogni Capocomico vecchio o nuovo, burbanzosamente vanta d'aver la migliore delle Compagnie.

Costano molto, questo è vero, ma non sono buone: troppo frazionamento di forze! troppi giovani eccessivamente frettolosi di arrivare ai ruoli supremi: troppa fiducia in pronti e lauti guadagni hanno condotto... all'avvilimento delle Compagnie di questo nuovo triennio!!».

(«L'Arte drammatica», n. 12, del 12 febbraio 1921).

BIBLIOTECA

PAGUZZI SILVIO, tenente 6° Regg. artiglieria G.A.F. - Bolzano, cerca: Umberto Barbaro: «Film, soggetto e sceneggiatura».

V. LARI TARRY, via Nazionale, 43 - Firenze, cerca: Enrico Cavacchioli: «Oasi»; Gordin: «Mirra Efros»; Jevrenow: «Il teatro della guerra eterna»; V. Sardou: «Andrina», «I fossili»; «Ferreal», «Dora o le spie», «I borghesi di Pontarcy», «Daniele Rochat», «Odette», «Divorziamo», «Tosca». - Offre: «Il Dramma», n. 50, contenente: «Passy 08-45» di Alfredo Savoir; n. 11 contenente: «Gelsomino d'Arabia» di A. Aniante; n. 6 contenente: «Tripeplatte» di Tristan Bernard.

MASSIMO PISTILLI, via Filippo Palizzi al Vomero, 20 - Napoli, cerca: Annamaria Brizio: «Ottocento e Novecento»; Ugo Nebbia: «Il Novecento»; Giampiero Gianni: «Pittura italiana contemporanea».

ENRICO FERRARO, via Santa Margherita a Fonseca, 62 - Napoli, offre: I fascicoli di «Il Dramma» (tutti in ottimo stato): nn. 1 - 3 - 8 - 23 - 33 - 37 - 38 - 46 - 56 - 61 - 62 - 63 - 67 - 69 - 75 - 77 - 78 - 79 - 87 - 99 - 130 - 153 - 154 - 164 - 167 - 168 - 170 - 180 - 184 - 193.

MARIO CAPELLI, via Villafranca, 20 - Roma, cerca: Sem Benelli: «Il ragno», «L'orchidea». - Offre: D'Annunzio: «La nave», «Fedra»; «Francesca da Rimini» (edizioni esaurite con le illustrazioni di De Karolis).

GUIDO CINCOTTI, via Montemitello, 18 - Napoli, offre: Bontempelli: «Nostra Dea»; Racine: «Fedra»; Calderon de la Barca: «L'alcade di Zalamea»; Papini: «L'esperienza futurista»; Pugliese: «L'ippocampo»; Berrini: «Il beffardo».

CARRAIN VITTORIO, San Marco, 404 - Venezia, cerca: G. B. Shaw: «Commedie gradevoli», «Santa Giovanna», «Casa cuorinfranto», «Il dilemma del dottore»; Leonida Andrieff: «Le maschere nere»; Enrico Ibsen: «Quando noi morti ci destiamo», «Le colonne della società», «Cattilina», «Brand», «Anitra selvatica», «Solness il costruttore»; Eugenio O'Neill: Tutte le commedie meno quelle già apparse in «Dramma».

BRUNO COLONNELLI, Teatro Comunale di Forlì, offre: Lucio Ridenti: «Palcosemico», «Biglietto di favore»; Alberto Colantuoni: «La sagra dei osei», con prefazione

di R. Simoni; Erminio Robecchi-Brivio: «L'adorabile nemica»; Gabriella Novaro Ducati: «La vittoria di Kalsada»; Giulio Caprin: «Benvenuto Cellini», ed. Mondadori; Nicolò Machiavelli: «La mandragola»; Giuseppe Giacosa: «Resa a discrezione»; Massimo Bontempelli: «La piccola»; V. Martini: «Il marito e l'amante»; Vittorio Bersezio: «Un pugno incognito»; Paolo Giacometti: «Il poeta e la ballerina»; A. De Musset: «Lorenzaccio»; Henry Arthur Jones: «Menzogna»; Labiche e Mare Mi-

chel: «Un cappello di paglia di Firenze»; F. T. Martelli, E. Settimelli, Bruno Cerra: «Teatro futurista sintetico»; «Piccole gemme del Teatro Italiano» del gennaio 1915, contenente: Giuseppe Giacosa: «La zampa del gatto»; Giacinto Gallina: «El moroso de la nonna»; Girolamo Rovetta: «Scellerata»; G. Antonia Traversi: «La pelliccia di martora»; Roberto Bracco: «Uno degli onesti»; Sabatino Lopez: «Il segreto»; Alfredo Testoni: «Il ben-servito»; Achille Torelli: «Filia suavissima»

termocauterio

★ Questo breve dialogo è di Giorgio Prosperi: «Fra un atto e l'altro di *Hedda Gabler*, al Teatro Eliseo di Roma, dialogo fra due signore in platea:

PRIMA SIGNORA (*cappello con uccello ad ali spiegate*): Quello che non capisco è che cosa va cercando questa Gabler; ha il marito, ha l'assessore Brack, che non le riesce antipatico; adesso anche questo Lövborg le viene a cadere fra i piedi».

SECONDA SIGNORA (*cappello a vela con frange di merletto fin sotto le guance*): Cara mia, quelle donne lì anche se ne avessero diecimila non sarebbero mai contente».

★ Confessione di Luigi Cimara: «Ho baciato la mia prima donna (da non confondersi con primadonna, cioè attrice) e fumato la mia prima sigaretta nello stesso giorno. Da allora non ho avuto più tempo per il tabacco».

★ Una sera della scorsa estate alcuni amici riuniti a cena nella bella casa di una nostra attrice, incominciarono a parlare di denaro e rimproveravano con sorridente amabilità la padrona di casa, famosa anche per avere «le mani bucate», come diceva nostra nonna. Al che l'attrice prese da un vassoio un pezzetto di ghiaccio e lo mostrò ai presenti dicendo: «Ora vi mostrerò che cosa accade del denaro». Poi passò al vicino il pezzetto

di ghiaccio, chiedendo che venisse passato da una mano all'altra. Quando il giro fu compiuto e ritornò a lei il ghiaccio non più grande di un chieco di grandine, esclamò: «Fatto!».

★ A pagina 290 di un recentissimo libro di Augusto Hermet, sulla ventura delle riviste, si legge: «...di musica trattava (su *La ronda*) Torrefranca su *Boito*; Malipiero, con una rapida *Storia del melodramma italiano*; Gordon Craig, di Teatro, su *L'attore e la super-marionetta*, con citazione del pensiero di Eleonora Duse che per salvare il Teatro si deve distruggere il Teatro, distruggere la peste degli attori».

N. d. R. - Preghiamo notare che abbiamo riportato il giudizio della Duse volontariamente nel «Termocauterio».

★ Un signore ci ha inviato una sua commedia. Aperto il manoscritto e dato uno sguardo, ci è capitata sotto gli occhi questa didascalìa: «Il conte finge di carezzare nella tasca il revolver, che non possiede, in acciaio brunito».

★ Ermete Zacconi chiese ad alcuni imbianchini che gli stavano ripulendo la casa di Viareggio se volevano avere dei posti per ascoltarlo nella commedia *Il cardinale Lambertini*. Gli operai accettarono e la domenica si recarono a

teatro. Il giorno dopo, ritornati in casa Zacconi per riprendere il lavoro dissero il proprio entusiasmo in tale modo al grande attore che Zacconi, pur abituato agli omaggi, non restò insensibile alle profferte di devozione di quegli umili.

Alcuni giorni dopo gli imbianchini terminarono di tingere le pareti e mandarono il conto al «Signor Ermete Zacconi». Tra le specificazioni del conto Ermete Zacconi lesse tra l'altro: «Sabato sera, quattro ore di straordinario al Teatro Politeama, lire quaranta».

★ A Fiume, un giorno una signora si avvicinò a Gabriele D'Annunzio, gli prese la mano e gli disse: «Via, confessate, Maestro, voi avete dimenticato tutto di me».

D'Annunzio non ricordava né il viso né il nome della donna, ma con una profonda riverenza le rispose:

«Signora, ho speso la mia vita per cercare di dimenticarvi!».

★ «Spero che abbiate perduto la vostra bellezza», scrisse Bernard Shaw alla grande attrice Patrick Campbell, «perchè, finchè questa dura, ogni idiota vi può adorare. E l'adorazione di uno scemo non fa bene all'anima. No, mostratemi un colorito rovinato, un brutto personale, sedici menti ed una parucca evidente, allora vedrete la mia forza».

★ Una volta domandarono a Adolfo Re Riccardi, ormai vecchio, se facesse l'amore. «No — rispose il più amabile importatore di commedie dell'Ottocento e del principio del nostro secolo — lo compro già fatto».

Proprietà letteraria e artistica riservata — Società Editrice Torinese (Gazzetta del Popolo - Illustrazione del Popolo) Corso Valdoce, 2 - Torino — Ernesto Selalpi, responsabile.

Manoscritti e fotografie inviati alla Direzione, non richiesti, si restituiscono solo a spese del mittente.

CETRA
Serie
POLYDOR



Giovanni Sebastiano Bach

LA PASSIONE SECONDO S. MATTEO

(MATTHÄUS - PASSION)

per soli, coro ed orchestra

SOLISTI

Soprano (arie diverse): TILLA BRIEM - Contralto (arie diverse):
GUSTA HAMMER - Tenore (Evangelista): WALTER
LUDWIG - Baritono (Gesù Cristo): HANS HERMANN
NISSEN - Basso (Giuda, Pilato, Pietro, Pontefice): FRED
DRISSEN - Violino: ERICH RÖHN

DIRETTORE: BRUNO KITTEL

ORCHESTRA FILARMONICA DI BERLINO - CORO BRUNO KITTEL

N. 18 dischi RR da cm. 30 in due album con libretto appositamente edito

CETRA

S.p.A.

Viale del Poggio Imperiale 54
FIRENZE



Disegno di M. Guaglio

Tsa Miranda **ZAZA** Un film Lux