

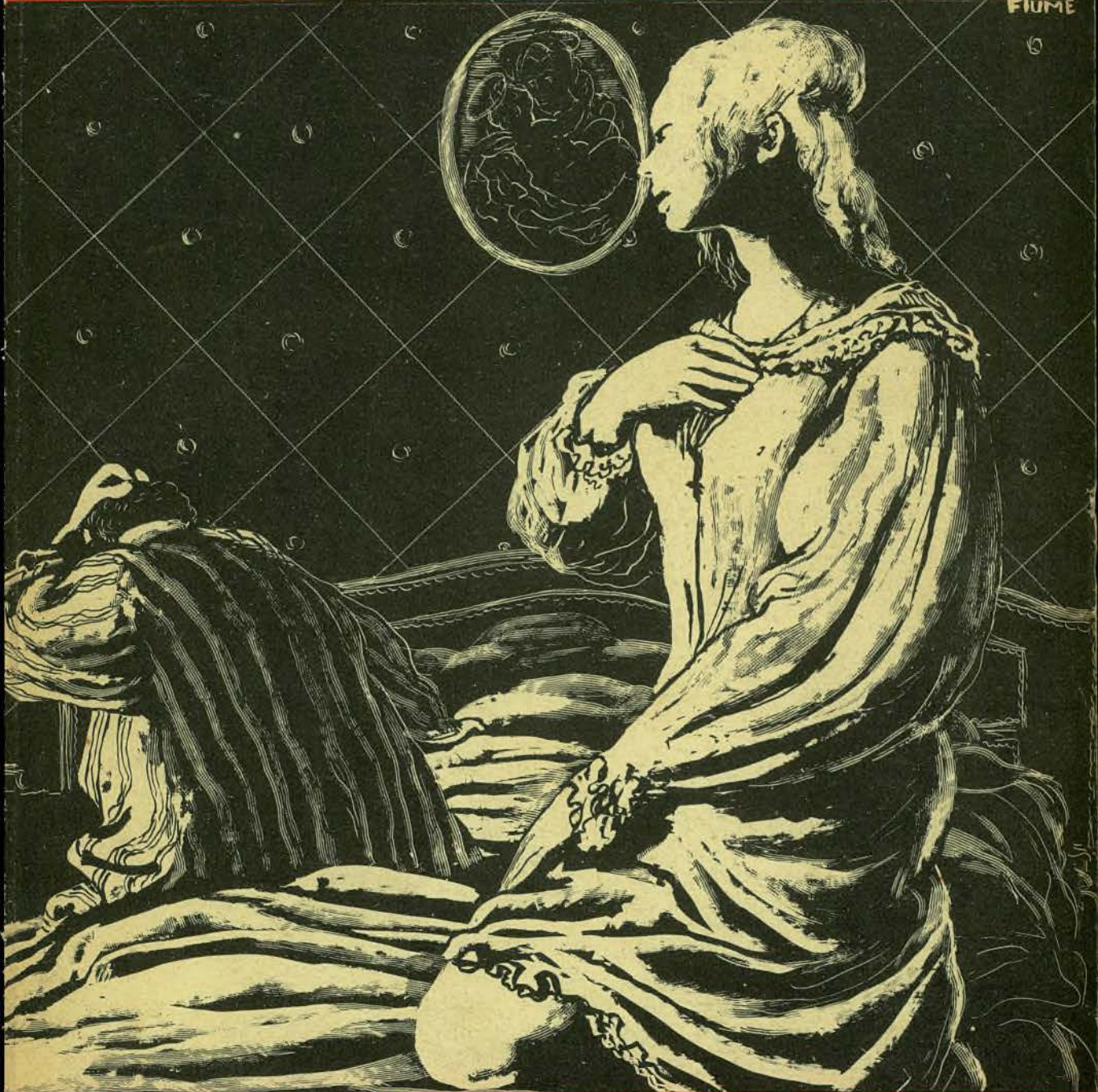
ANNO 23 - NUOVA SERIE N. 33  
15 MARZO 1947

LIRE CENTO  
Sped. in abb. postale, 2° Gruppo

# IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

FIUME



IN QUESTO FASCICOLO UNA DELLE COMMEDIE PIÙ SIGNIFICATIVE DI

★ DENYS AMIEL **CASA MONESTIER**





*L'italiana di oggi*

Linee semplici nell'abito e nell'acconciatura, ora, e la donna affascina per la sua grazia e la sua bellezza. Un tocco sapiente la ravviva e il soffio d'un profumo irreali la circonda per farne una visione di sogno.

TABACCO D'HARAR

*N. V. P. M. me*

MILANO

UNA COLLANA CHE SARÀ FAMOSA!

“LA SCENA”

LA PRIMA SISTEMATICA RACCOLTA DEI CAPOLAVORI DEL TEATRO DI TUTTO IL MONDO IN TESTI CRITICI ACCURATAMENTE RIVEDUTI DAI MAGGIORI CULTORI DEL TEATRO ITALIANO. CIASCUN VOLUME È PRECEDUTO DA UN SAGGIO INTRODUTTIVO SULLE OPERE DELL'AUTORE



UN GRANDE SUCCESSO EDITORIALE:

PAUL VINCENT CARROLL

L'OMBRA E LA SOSTANZA

PREFAZIONE DI ALBERTO CASELLA ★ LIRE 180

■ L'ombra e la sostanza è il più alto tentativo di esprimere drammaticamente le ansie, le aspirazioni, gli aneliti di rinnovamento che percorrono tanta parte del mondo cattolico contemporaneo. È un esempio senza precedenti di quel che possa la consumata esperienza d'un commediografo notissimo quando s'appoggi ad una sincera, meditata, sofferta « carità » cristiana. L'ombra e la sostanza, recitata con enorme successo in tutto il mondo e ridotta in film, ha avuto in Italia la singolare e, per le nostre scene, unica fortuna d'essere recitata contemporaneamente da due compagnie. A Roma tutta la critica lodò l'eccezionale interpretazione di Sandro Ruffini ed Edda Albertini; a Milano Elsa Merlini raccolse uno dei suoi migliori successi. Per la prima volta la commedia appare nella sua versione integrale con un vasto, acuto saggio di Alberto Casella sul teatro irlandese e l'opera di Paul Vincent Carroll.

L'ombra e la sostanza che è il quarto volume della collana « La Scena » è destinato rapidamente ad esaurirsi come i precedenti volumi della serie. Abbiamo disponibili solo poche copie del volume n. 2 Catene e n. 3 Arsenico e vecchi merletti.

La collana « La Scena » deve trovar posto nella biblioteca d'ogni cultore di Teatro. Nessuno che ami il Teatro può ignorarla!



IN TUTTE LE MIGLIORI LIBRERIE O DIRETTAMENTE PRESSO:  
LA CASA EDITRICE “ELIOS” - VIA DEL BABUINO, 115 - ROMA

L'abbonamento ai primi dodici volumi della collana costa lire millecinquecento e va richiesto direttamente alla Casa Editrice ELIOS





(Sranini)

## GUARDA CHI SI VEDE! DI MANSUETO FENINI

\*

CONTIENE LE SCENE:  
APPUNTAMENTO IN PA-  
STICCERIA \* STUFI DI  
FARE I FURBI \* VIVERE  
SEMPRE COME ORA \* LA  
DATTILOGRAFA SI SPOSA

*Idee vive, curiose, briosamente  
esposte, fantasia, dialogo rapido,  
permeato di un'ironia amara e  
profonda, che si conchiude trasfor-  
mato da una luce di Poesia.*

\*

Presso la Casa Editrice  
"IL BALCONE",  
Via Sandro Sandri, 2 - Milano  
e nelle librerie, a lire 200

■ E' inutile rivolgersi a noi per ot-  
tenere il permesso di rappresentazio-  
ne delle commedie che pubblichiamo.  
Non abbiamo, in ciò, alcuna inge-  
renza e non siamo autorizzati a con-  
cedere permessi. Bisogna rivolgersi  
unicamente alla Società degli Autori.

■ Alcuni Gruppi sperimentali o Com-  
pagnie filodrammatiche, non tenendo  
conto di ciò, formulano programmi e,  
peggio, mettono in prova le commedie  
che la nostra Rivista pubblica; poi,  
magari all'ultimo momento, telegra-  
fano e telefonano a noi, perfino da  
Roma, domandando il permesso di  
rappresentazione. Naturalmente, non  
essendo autorizzati, spieghiamo l'e-  
quivoco, ma non pochi ci rimettono  
la fatica e subiscono danni. E' logico  
che non bisogna mai mettere in pro-  
va una commedia, o fare delle spese  
di scene per essa, senza avere il per-  
messo scritto di chi in Italia è il  
rappresentante dell'autore straniero  
che si vuole rappresentare. Non in-  
tendiamo con questo, dare consiglio  
a chichessia, ma preghiamo di non  
rivolgersi a noi.

SONO IN VENDITA I VOLUMI 25 E 26 DI

# TEATRO

RACCOLTA DI COMMEDIE DI OGNI EPOCA DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

E CONTENGONO DUE OPERE CHE PER LA PRIMA VOLTA HANNO UNA VERSIONE ITALIANA

FERDINAND RAIMUND

(1790 - 1836)

## IL DISSIPATORE

COMMEDIA IN TRE ATTI

PRIMA VERSIONE E PRESENTAZIONE DI  
GRAZIA E FERNALDO DI GIAMMATTEO

Copertina a colori del pittore REGOSA

Scrittore-attore notissimo nella sua patria, ancor oggi, Raimund fu il maggiore e più significativo esponente di quel « teatro popolare viennese » che fuse in complesso armonico le contrastanti tendenze del seicento barocco austro-bavarese: l'influsso persistente della commedia dell'arte, l'opera in musica italiana e lo « Schul-drama » dei Gesuiti. Attore estroso e brillante, se mai altri ve ne furono sulle ribalte viennesi dell'epoca, egli interpretò le opere del commediografo popolari suoi contemporanei, e presto divenne il beniamino dei pubblici del « Leopoldstaedter Theater » e del « Josephstaedter Theater ». Sulla scia di costoro (ed in aperta opposizione con gli austeri epigoni della tradizione « classica ») Raimund iniziò egli stesso a scrivere una serie di « fiabe sceniche » (Carlo Gozzi aveva avuto fortuna), tipica e singolarmente viva espressione, nonostante l'irrealità dello svolgimento drammatico, della mentalità e dell'ambiente di Vienna nel suo fulgore imperiale. Le più apprezzate furono il « Contadino milionario » e « Il re delle Alpi e il misantropo ». Il capolavoro di Raimund fu indiscutibilmente « Der Verschwendter » (Il dissipatore), scritto nel 1834, due anni prima della morte: è opera della piena maturità, nella quale all'elemento fantastico e a un residuo di artificiosità barocca, si sposa una vena di schietta umanità. In Italia « Il dissipatore » non è mai stato tradotto.

■

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

(1580 - 1639)

## LA VERITÀ SOSPETTA

COMMEDIA IN TRE ATTI

PRIMA VERSIONE E PRESENTAZIONE DI  
PIERO RAIMONDI

Copertina a colori del pittore REGOSA

Juan Ruiz de Alarcón, contemporaneo di Lope de Vega e di Calderón, ha una sua ben definita personalità artistica, un suo particolare e singolare valore che meritano di essere riscoperti. Alarcón è l'esponente tipico della « commedia moral »; egli trattò il problema morale, perché lo sentì nell'intimo della sua anima retta, lo visse intensamente, divenne per lui ragione stessa di vita. L'espressione migliore di questa, che possiamo chiamare la sua battaglia, è « La verdad sospechosa », in cui l'azione è condotta senza digressioni, senza deviazioni, logicamente e consequenzialmente. Don Garzia, il bugiardo, è ritratto con veridicità ed evidenza mirabili; tutte le sfumature della menzogna, tutte le raffinatezze sono da lui conosciute. « La verità sospetta » fu imitata, com'è noto, da Corneille con il « Menteur » e da Goldoni con « Il bugiardo ». Questa che presentiamo è la prima, completa e fedele, versione italiana.



I PROSSIMI DUE VOLUMETTI (N. 27 e 28) DI

# TEATRO

RACCOLTA DI COMMEDIE DI OGNI EPOCA DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

conterranno due testi moderni; il primo, fra i più significativi dell'espressionismo tedesco; il secondo, unico documento dell'espressionismo americano.

ERNST TOLLER

HINKEMANN

«IL MUTILATO»

TRAGEDIA IN TRE ATTI

PRIMA VERSIONE ITALIANA DI LAURA E VITO PANDOLFI

Copertina a colori, da GEORGES GROSZ

In Toller, Brecht, Rubiner, Leonhard, vive per l'ultima volta l'espressionismo. Alla fine di ogni dramma di Toller, come alla fine di ogni movimento storico, vi è la catastrofe. «Hinkemann» è stato privato della virilità da uno scoppio di granata in guerra. Eppure è ancora in apparenza tanto forte da potersi esibire in un circo per guadagnarsi da vivere. Le sue sofferenze sono nascoste ma atroci. La moglie che gli è affezionata profondamente si sente morire dal dolore vicino a lui, negli impulsi della carne. Tenta di tradirlo. Non può. Si suicida. E a Hinkemann, povero operaio a cui tutto è stato tolto, non resta che lottare per non morire di fame. L'ambiente è realistico, i personaggi hanno un nome, il dialogo è una prosa allucinata, ma popolare.

GEORGE S. KAUFMAN e MARC CONNELLY

# IL POVERO A CAVALLO

(BEGGAR ON HORSEBACK)

FANTASIA IN DUE PARTI

PRIMA VERSIONE ITALIANA DI VINICIO MARINUCCI

Copertina a colori di POMPEI

Un prodotto singolarmente raro nella factory del teatro americano. Un'esperienza di avanguardia, che applica le ironiche e notomizzatrici lenti deformanti dell'espressionismo europeo alla vita, ai costumi e alle reazioni sentimentali degli abitanti dell'America felice. Un compositore di musica, in bilico tra un matrimonio d'amore ed uno d'interesse, stermina un'intera famiglia ed è condannato ai lavori artistici forzati a vita... Ma non è un «dramma giallo»: è una deliziosa fantasia satirica, ricca delle più ferive e saporite invenzioni, dovuta alla singolare ma fruttuosissima collaborazione del più abile e scintillante farceur americano, George S. Kaufman, con il poeta dei verdi pascoli, Marc Connelly.

## I CAPOLAVORI

COLLANA DELLE OPERE TEATRALI DI AUTORI DI  
RISONANZA MONDIALE DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

IL LETTORE CONOSCE, PER AVERNE  
PUBBLICATO MOLTE VOLTE IL  
FACSIMILE, LE CARATTERISTICHE  
DEL NOSTRO VOLUME

# IBSEN

IN EDIZIONE NUMERATA

Ricordiamo qui le opere del grande norvegese che il volume stesso contiene:

LA COMMEDIA DELL'AMORE (1862) - BRAND (1866) - PEER GYNT (1867) - LE COLONNE DELLA SOCIETA' (1877) - CASA DI BAMBOLA (1879) - SPETTRI (1881) - UN NEMICO DEL POPOLO (1882) - L'ANITRA SELVATICA (1884) - ROSMERSHOLM (1886) - LA DONNA DEL MARE (1889) - EDDA GABLER (1890) - IL COSTRUTTORE SOLNESS (1892) - IL PICCOLO EYOLF (1894) - GIAN GABRIELE BORGSMANN (1896) - QUANDO NOI MORTI CI DESTIAMO (1900).

Ogni opera ha una presentazione singola, mentre il volume è preceduto da un'ampia prefazione «Ibsen in Italia» di Lorenzo Gigli, nella quale i rapporti del grande norvegese con il nostro Paese, tramite il teatro italiano, sono particolarmente interessanti per il nome di Eleonora Duse, che non si può dissociare da un omaggio italiano ad Ibsen.

Il volume di mille pagine, in formato grande, su carta speciale appositamente fabbricata, e stampato con nitidissimi caratteri, reca — alla fine — una Bibliografia, particolarmente interessante: sono elencate le «prime rappresentazioni dei drammi di Ibsen» nel mondo, dal 1850 al 1899; sono elencate le «prime edizioni delle opere di Ibsen», da quella di Copenaghen del 1871 ai giorni nostri. Infine, l'«Indice» è fatto con il riferimento ai singoli atti di ogni opera pubblicata.

E' un libro che non può mancare in nessuna biblioteca privata; è il volume più indicato come dono di amicizia. Il lettore che vuole regalare un esemplare da amatore del nostro «Ibsen» a persona che abita in qualsiasi altra città, non avrà che da indicarci il nome della persona, ordinando la copia e versando l'importo. Noi stamperemo quell'esemplare «ad personam» e faremo recapitare il libro, accuratamente spedito per posta raccomandata, avvertendo, con una lettera all'interessato, del dono e del gentile donatore.

ES

**IMPORTANTE.** Il volume, del quale abbiamo ancora poche copie, lo abbiamo venduto, fino al 10 febbraio, a L. 1500. Da quella data, costa L. 2000. Il pagamento è sempre anticipato.



SONO IN PREPARAZIONE I DUE PRIMI VOLUMI DE

LA NOSTRA  
NUOVA  
COLLANA

# INTERMEZZO

INDICATIVA DI STUDI SUL TEATRO E SUL CINEMA DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

CHE USCIRÀ SALTUARIAMENTE ALTERNANDOSI A «TEATRO»

*sul Teatro*



A CURA DI LUCIO RIDENTI

Teoria della recitazione teatrale ed esperienza dell'attore: sono i due cardini intorno ai quali è stata impostata questa raccolta. I due elementi fondamentali per la esatta comprensione della «artisticità» e della «umanità» dell'opera del comico sono svolti parallelamente sulla trafia di saggi esaurienti e documentati. Alla fine il lettore si troverà in possesso delle chiavi essenziali

## L'ATTORE

per penetrare nel mondo dell'attore e nel cuore della recitazione teatrale. I saggi portano la firma di eminenti attori e teorici, come Louis Jouvet, Charles Dullin, Edward Gordon Craig, Jean Cocteau, Jean Louis Barrault, Anton Giulio Bragaglia, Silvio d'Amico, Ermete Zacconi, Lucio Ridenti, ecc. Scaturirà immediato dalla successione che i loro scritti avranno nel volume, il raffronto (e quindi la possibilità di un giudizio) fra i valori della tradizione e quelli delle correnti innovatrici. (Versioni di C. Casassa)

*sul Cinema*



A CURA DI FERNALDO DI GIAMMATTEO

Questa antologia vuol essere una guida per coloro che si avvicinano al film con spirito critico ed intendono approfondire, inquadrando in un plausibile e chiaro sistema valutativo, le loro conoscenze cinematografiche. Il volume sarà diviso in tre parti (significato e valore dell'opera cinematografica; struttura; alcuni problemi del film) e fornirà al lettore un panorama sufficientemente dettagliato e aggiornato delle maggiori questioni

## ESSENZA DEL FILM

estetiche, tecniche e realizzative del film. Conterrà saggi dei più validi cultori (italiani, francesi, inglesi, americani, tedeschi e russi) dell'estetica cinematografica; ogni saggio costituirà una trattazione completa e originale di un determinato problema o argomento. Nella parte dedicata alla «struttura» si seguirà passo passo la formazione del film, dal soggetto alla regia, al montaggio. Il volume conterrà alcuni esempi di sceneggiature, fra cui un estratto da *Citizen Kane* di Orson Welles.

OGNI VOLUME COSTA L. 100 \* SI PUÒ ABBONARSI AI PRIMI 12 NUMERI CON 1080 LIRE, COME SOLTANTO AI PRIMI 6, CON 550 LIRE \* SET - CORSO VALDOCCO, 2 - TORINO



# IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

15 MARZO 1947

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - telef. 40.443 - Un fascicolo costa L. 100 - Abbonamenti: Anno L. 2100; Semestre L. 1080; Trimestre L. 550 - Conto Corrente: Postale 2/6540 - Estero: Anno L. 2340; Semestre L. 1200; Trimestre L. 610. Pubblicità: S.I.P.R.A., Via Arsenale, 33 - tel. 52.521 - Off. concessionario tel. 42.245

Altalena delle due città. Roma e Milano: i due centri italiani maggiormente validi per il Teatro. Ma per questa stagione teatrale bisognerà spostare — e non certo per assurdo antagonismo tra nord e sud — i termini: Milano e Roma. Giacchè Milano ha meglio risposto alle esigenze economiche che oggi la scena di prosa richiede. A Roma sono stati preparati eccellenti spettacoli, con lodevoli risultati artistici, ma il pubblico non ha frequentato i teatri neppure in quella minima misura che permette ad una Compagnia non diciamo di vivere, ma di orientarsi. Anzi, tanta apatia, ha prodotto un logico disorientamento che, di delusione in delusione, ha fatto maggiormente precipitare le cose. Non così a Milano: più o meno tutte le Compagnie, comprese le due importanti di Roma che si sono portate in questa città, se la sono cavata. La Ruggeri-Adani, detiene il primato degli incassi, con spettacoli eccellenti, ma non costosi, in confronto a quelli della Visconti-Morelli-Stoppa, e della Compagnia del Teatro Quirino di Roma. Ma quest'ultima si potrebbe considerarla fuori quadro, giacchè partita con elargizioni dello Stato e d'altri, come è risaputo, ha speso in fretta tutto il denaro; come era facile immaginare. Ma il nostro non vuole essere un bilancio preventivo: è soltanto un preambolo. La stagione teatrale romana ha talmente accorato coloro che al teatro vogliono bene, che una piccola polemica è sorta tra Ermanno Contini e Luchino Visconti a proposito delle differenti interpretazioni dell'uno e dell'altro sul « rinnovamento del teatro »; e

taccuino

Giorgio Prosperi ha scritto parole, che spostando la questione locale nel più ampio complesso generale, denunciano, invece, uno stato d'animo quanto mai allarmante. Stato d'animo creatosi tra la gente di teatro da questa interpretazione: « il Teatro è in preda ad una crisi passeggera, anche se più grave delle precedenti, o segue il corso di una malattia mortale, che presto lo cancellerà dall'esistenza? ». E Prosperi stesso cerca di esaminare la situazione: 1) Panorama desolato dal lato economico, per la nessuna possibilità di poter sperare sulle finanze della Nazione, come sullo speculatore privato, scomparso dopo aver fatto varie esperienze sulla propria pelle. 2) Compagnie dissestate e bilanci penosi, giacchè non è mistero per nessuno — afferma Prosperi — che la Visconti-Morelli e la Compagnia del Quirino hanno rimesso, in pochi mesi di esercizio, circa sei milioni ciascuna. 3) Crescente rarefazione del pubblico e percentuale di « portoghesi » che raggiunge altezze senza precedenti. (Nostra parentesi: malcostume tipicamente romano questo, ed in genere meridionale; nel nord i biglietti di favore sono trascurabili). 4) « Nel terremoto creato dalla guerra, ovunque è il tentativo di ricostruire un nuovo equilibrio, mentre il teatro continua tranquillamente a riprodurre una problematica scaduta, anche se avallata da firme illustri. C'eravamo illusi che la libertà facesse esplodere i cervelli saturi di idee vietate dalla tirannide; e quale migliore tribuna per queste idee del teatro? Ma la libertà languisce nelle anticamere dei partiti e le idee in circolazione sono ben lontane da aver la forza di affrontare il pubblico giudizio. La vera crisi del teatro è questa ».

C'è il suo giusto in queste parole, ma non tutta la ragione. Se, ovunque si tenta di ristabilire il nuovo equilibrio, il Teatro non è nè escluso nè appartato da quel tentativo, per la parte che ad esso spetta. Ma ovunque si procede a millimetri: noi vorremmo misurarlo a metri. Mentre non ci meravigliamo affatto per gli stessi millimetri, in ogni altro settore della Nazione, come non ci stupisce la medesima « crisi » degli altri Paesi. L'articolo pubblicato nel fascicolo scorso « Commercial failures e Artistic failures », denuncia per il Teatro dell'America del Nord — che è poi New York — la stessa condizione, e quello che pubblicheremo nel prossimo fascicolo di Georges Hulsman sul Teatro francese, ne sono la riprova.

## COLLABORATORI

DENYS AMIEL: CASA MONESTIER, commedia in tre atti \* G. F. LUZI: IL QUARTO ARRIVA, radiodramma \* Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di LUCIO RIDENTI; FERNALDO DI GIAMMATTEO; KONSTANTIN SIMONOV; LORENZO RUGGI; RENATO SIMONI; GINO CAIMI. In copertina FIUME: Sintesi della commedia Casa Monestier \* Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie



# DENYS AMIEL T

LA MAGGIORE AFFERMAZIONE DI QUESTO AUTORE, NEL 1923,  
ERA NATA LA «TEORIA DEL SILENZIO»: FU LA CERNIE

■ *Tra i ricordi personali, per antica ammirazione, il nome di Denys Amiel è il primo fra coloro che annunciarono — appena terminata l'altra guerra — un mondo nuovo nel teatro. La frattura spirituale tra la vecchia e la nuova generazione si produsse subito, ma la resistenza dei vecchi — come avviene sempre — sembrava incrollabile, giacché essi tenevano ben salde le posizioni del «repertorio» consacrato dalla fama; mentre i nuovi commediografi dovevano prima scrollare le incertezze di coloro che, se pur disposti, erano però timorosi nell'aiuto. Noi recitavamo, a quel tempo, nella Compagnia di Alda Borelli, e della sensibilità artistica di questa illustre attrice abbiamo detto più volte. A Pirandello, Lodovici, Fausto Maria Martini, si aggiunse immediatamente, nel nostro repertorio, il nome di Denys Amiel. Vennero poi quello di Jean-Jacques Bernard e Charles Vildrac; come pure, via via, alcuni espressionisti tedeschi. Intanto sorgevano Achard di Jean de la lune e Petrus; Stève Passeur, di Pas encore e L'acheteuse; Jean Sarment, di La couronne de carton; Fernand Crommelinck, di Le cocu magnifique; O'Neill, dei Drammi marini e di Anna Christie, ecc. Ma il primo, lo abbiamo detto, fu Denys Amiel. Il più amato e l'indimenticato. Si può facilmente intuire quale impressione producesse sul nostro animo, aperto alle nuove espressioni, questo autore che ci obbligò, con la sostanza e pur apparente levità del suo dialogo e la profondità della sua arte, a parlare piano sulla scena; a fare delle pause che ci spaventavano come enormi vuoti nell'azione; a pronunciare delle frasi che sembravano banali, e rendere dei sottintesi che erano assai più efficaci ed eloquenti delle nostre abituali «tirate» dei Bernstein o Bataille, quando non erano ancora Sardou e Dumas, autori del «repertorio abituale». Si pronunciò una sola parola e questa divenne il nostro credo: intimismo. Ma quanta ironia e quale sarcasmo e perfino diletto, da parte della critica improvvisata, subimmo durante e dopo quelle rappresentazioni. Per associazione, si diceva «Amiel» per specificare «intimismo», e questa era la maggiore affermazione dell'autore. Era nata la «teoria del silenzio»; incominciammo a conoscere i poeti dell'inespresso: Paul Géraudy «poeta mondano dell'amore, cantava il biondo Dio con tutte le delicatezze della sua corda armoniosa e raffinata, seppur tanto sottile da sembrar doverglisi spezzare di continuo tra le dita»; Amiel portava sulla scena la giovane scuola: con Jean-Jacques Bernard, furono i principali banditori del «Teatro del silenzio». Ne facevano parte i «Compagnons de la Chimère» e la lista si allungò rapidamente: André Obey, Jean Victor Pellerin, Leon Chantel e Paul Harigot.*

Quando noi conoscemmo Denys Amiel come autore, eravamo nel maggio 1923 e Gaston Baty, appunto al Teatro «La Chimère», rappresentava *Le voyageur* scritto nel 1911, subito accettato alla Comédie-Française, ma non rappresentato dall'illustre teatro. Amiel aveva già conosciuto, fin dal 1910, all'Odeon con la messa in scena di Antoine, il successo che rende celebri, con Près de lui, la sua prima commedia in quattro atti. Aveva incominciato dove molti finiscono, o sarebbero ben lieti di terminare. Contava ventisei anni, nel 1910, il discendente di una vecchia famiglia di proprietari terrieri e funzionari, che avevano con la loro passione per le arti e le lettere, animata nel giovinetto quella del teatro. Denys Amiel è nato a Villegailhenc, vicino Carcassonne, il 5 ottobre 1884.

Uno studio di Henry Bataille, gli valse la critica drammatica nella «Chronique des Lettres Françaises» e l'amicizia dell'autore di *Femme nue*.

*Le voyageur*, benchè in un atto, segnò i termini della nuova tecnica, basata, oltre che sui silenzi espressivi, sulle frasi banali che nascondono dei sentimenti profondi. Henry Bidou, dichiarò che era quella «la cerniera tra il teatro di ieri e quello di domani». Non ci eravamo dunque ingannati, noi teatranti italiani di allora, derisi per Amiel e soffocati da Forzano. Nel 1921 ecco *La souriante Madame Beudet*: e qui nessuno rise più; ma n'era occorso del tempo, per capire. Amiel aveva scritto la commedia in collaborazione con André Obey, e quell'opera così fine, così esatta e sensibile nella sua osservazione, d'un'ironia così spirituale, aveva sbaragliato la resistenza superstite. Fu uno degli spettacoli migliori del «Groupe du Canard sau-



# RA DUE GUERRE

FU CHE SI DICEVA «AMIEL» PER SPECIFICARE «INTIMISMO».  
RA TRA IL TEATRO DI IERI E QUELLO DI DOMANI

vage», la Compagnia fondata da Amiel; ma presto la commedia passò in altri teatri, ed infine entrò a far parte del repertorio della Comédie Française.

Da allora, Denys Amiel non conobbe che successi: nel 1923, *Le couple*, rappresentata al Teatro Michel; nel 1925, *Monsieur et Madame un tel*, a *la Potinière*, e *L'immagine*, al *Fémina*; nel 1926, ancora in collaborazione con Obey, *La Carcasse*, alla *Comédie Française*; nel 1927, *L'homme d'un soir*, in collaborazione con Charles Lafaurie. Tutte queste opere, per quanto diano la riprova d'una osservazione sempre più attenta della vita e siano pervase da sottile psicologia pure — nella tecnica — già si orientano nettamente verso il teatro dei boulevards. Con *L'age de fer*, nel 1932, alla *Comédie Française*, Amiel porta sulla scena la tesi della vita meccanica (la città) che corrompe e turba la felicità dei semplici (la campagna); e nello stesso anno fa rappresentare al Teatro Montparnasse *Café-tabac*, con la regia di Gaston Baty, e *Trois et une* al *Saint-Georges*, dove nel 1930 avevano già rappresentata *Decalage*. Queste commedie dipingono la gioventù dell'epoca, con le sue puerilità, le ambizioni e gli snobismi. Vennero poi, nel 1934, *L'homme e Deux femmes* rappresentate al *Saint-Georges*; e nell'anno seguente un nuovo clamoroso successo con *La femme en fleur*, che è tra le opere più riuscite e maggiormente replicate in quel tempo.

Intanto l'attività di Denys Amiel si fa meno frequente, a tutto beneficio della qualità, e nel 1936, al medesimo Teatro *Saint-Georges*, si rappresenta *Ma liberté* con la quale l'autore ritorna al suo tema della fanciulla sensibile ed intelligente che si innamora dell'uomo «in serie» incapace di comprenderla.

*Famille e Casa Monestier* sono del 1939 e furono rappresentate al medesimo teatro: il *Saint-Georges*. Quest'ultima è la commedia che pubblichiamo in questo fascicolo, rappresentata anche in Italia, come è risaputo, da Evi Maltagliati. Come la Maltagliati ha ottenuto da noi, con questa commedia, uno dei più notevoli successi della sua carriera, nella parte di Marta, così a Parigi la prima interprete, Gaby Morlay, ne ebbe uno altrettanto eccezionale, da indurla ad affermare che era quella la parte più importante che avesse mai interpretata. La commedia è solida e sobria; l'altezza dell'assunto la fa collocare fra le opere più significative di Denys Amiel. Vigorosa e vibrante di chiarezza, sicura di espressione, accorta nel percorrere i labirinti della psicologia, non può non produrre una profonda impressione. La sua audacia è tutta giustificata e la morbosità della protagonista, privata fisicamente dell'amore che le spettava, è nuova nel teatro. Analisi intelligentissima di un caso di psicologia amorosa, ed insieme descrizione amena di quella piccola gente, che esiste ovunque, per la quale l'interesse comprime ogni altro sentimento.

Le ultime opere di Denys Amiel sono recenti: nel febbraio 1943 fu recitata, da Huguette Duflos, *Mon ami*, già rappresentata, prima che in Francia, a Budapest, nel gennaio 1938, con enorme successo. A Parigi la commedia mantenne la stessa validità, e la Popescu creò in modo mirabile la parte di una sbarazzina rimasta tale, malgrado i suoi trent'anni. Ed eccoci a *La jeunesse* (ex *Mouton noir*) rappresentata nell'ottobre 1946. Questa commedia ha una piccola storia, che è la storia di tutti i Paesi, ormai, dove i giovani di questo dopoguerra, troppo impazienti, non ammettono che si possa ancora far posto, sulla scena, ad autori vecchi, considerando tali tutti coloro che hanno raggiunto o superati i quarantacinque anni. In Francia, sappiamo, questi giovani autori sono quasi cinquecento dei quali una cinquantina, circa, sono stati rappresentati a Parigi o in provincia. Che si recitasse, nel 1946, un'opera di Denys Amiel, sembrava loro un'offesa. E la giovane critica si associò al coro. Ma le opere, a teatro, si fanno giudicare da sole, ed essendo *La jeunesse* tra le più belle di Amiel, il successo fu vivissimo; maggiormente acceso dalla critica che, spietata, condusse il pubblico alla reazione: ad ogni rappresentazione, gli spettatori gridavano, dopo aver applaudito l'opera, «abbasso la critica». Anche *La jeunesse* è una commedia forte, tutta sfumature, ricca di riflessi psicologici. Amiel è un maestro: egli possiede una tale padronanza dell'arte drammatica da far collocare il suo nome tra i classici; la sua opera non ha servito invano il teatro, e non soltanto quello francese. Né l'impazienza di alcuni giovani possono negarla né tanto meno distruggerla.

Lucio Ridenti



# CASA MONESTIER

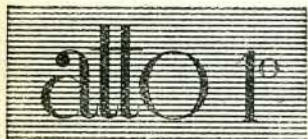
COMMEDIA IN TRE ATTI DI DENYS AMIEL

TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA: «MAISON MONESTIER» (VERSIONE ITALIANA DI LIDA FERRO)

## LE PERSONE

PAOLO MONESTIER, industriale - LA SIGNORA MONESTIER, sua moglie - ENRICO, loro figlio primogenito - MARTA, moglie di Enrico - ELENA, sorella di Enrico - ALAIN, suo fratello minore - MADDALENA AUDOUIN, operaia - IRMA, cameriera

Ad Annonay, piccola città industriale francese, ai tempi nostri



Stanza di soggiorno

Nella bella casa dei Monestier, vicinissima al loro stabilimento ad Annonay, piccola città industriale. Grande stanza comune che è adibita a salotto e biblioteca, mobiliata con gusto spiccatamente borghese di ricchi industriali. Stanza di soggiorno. Al fondo due porte finestre che danno su una terrazza a balcone. Al di là il parco, con cedri, palmizi nani e salici piangenti: flora dei giardini meridionali. Ai muri, librerie. Al centro della sala una bella tavola solida. Sparse qua e là sedie di vario stile. A destra, un camino monumentale intorno al quale sono poste alte poltrone; a sinistra un vasto canapè. L'ambiente deve essere stato creato intorno al 1890 ma si può vedere in esso traccia di un recente ammodernamento. Siamo nel 1936.

(Quando si alza il sipario Marta e Maddalena sono occupate a riguardare dei conti. Marta è seduta alla tavola. Maddalena dietro di lei, in piedi, le indica con deferenza alcune cifre sul foglio).

MARTA (29 anni. Moglie di Enrico Monestier. Creatura misteriosa. In un primo tempo non è possibile afferrare il suo carattere. Nè bella nè brutta, potrebbe figurare molto di più se avesse maggior cura e civetteria per la sua persona. Con suo marito danno subito l'impressione di una coppia come ci sono tante fabbricate in serie a milioni di esemplari) — ... Dal 15 al 21, trenta litri il giorno; duecentodieci litri, dal 22 al 29; ventisei litri, duecent'otto litri...

MADDALENA (40 anni. Operaia zelante alla quale è affidata la sorveglianza di un reparto. Gode la fiducia e l'amicizia della famiglia) — Quest'ultima settimana abbiamo dato meno latte perchè quattro bambini sono stati mandati in montagna.

MARTA — E ne avete notizie? Sono contenti?

MADDALENA — Contentissimi. Berta Morelly, una delle madri, ha scritto per incarico di tutte le altre, tre giorni fa. Pare che la signora di lassù a Saint Agraives sia molto cortese.

MARTA — La signora Daumas? Sì, è una donna molto a posto, lo sapevo.

MADDALENA — A proposito, il signor Enrico ha avuto un gesto molto simpatico. Ha fatto esporre un cartello nello stabilimento per dire che, d'ora in avanti, alle operaie i cui bambini saranno inviati in montagna su parere del medico dell'ambulatorio, si darà, se vorranno accompagnarli, una vacanza pagata di otto giorni.

MARTA — Già... ne avevamo parlato con mio marito...

MADDALENA — Ho avuto l'impressione che vostro suocero abbia trovato il signor Enrico troppo generoso... Scusate se oso parlare così...

MARTA (sorride con indulgenza e si sprofonda di nuovo nei conti) — Sì?... Voi lo conoscete... Però mio suocero non è cattivo. Facciamo presto. Non c'è bisogno di controllare tutto: firmiamo. So che tutto è regolare. (Firma due o tre fogli).

MADDALENA — Come volete, signora.

MARTA (alzandosi) — Avete tanto da fare eh, Maddalena?

MADDALENA — Oh! Per questo nella sala di maternità lavoro ce n'è sempre!... Ma con un po' d'ordine, di disciplina, se ne esce. (Da lontano una sirena) Dio mio! Già le sette e mezzo!

MARTA — Impossibile! Diggià? Siete sicura?

MADDALENA — Sicurissima. E' la sirena del turno di notte. Ma io vi trattengo signora, e voi dovete andare a pranzo.

MARTA — Credo che oggi non andremo a pranzo prima delle otto e mezzo. Deve arrivare una cugina di mia suocera e sono già andati a prenderla a Saint Rambert, al treno delle sette e 45. Mettetevi un po' a sedere.



MADDALENA — Se non vi disturbo rimango volentieri... anche perchè avrei qualcosa da dirvi. Vedete, sono un po' imbarazzata...

MARTA — Di che si tratta?

MADDALENA — Ieri mattina, come suo diritto, Angela Bassari si è presentata alla visita dei neonati.

MARTA — Angela Bassari? Non la ricordo...

MADDALENA — Sì... Quella che ha avuto il suo terzo bastardo quindici giorni fa.

MARTA — Ah, già: ora ricordo.

MADDALENA — Si è alzata martedì; giovedì mattina ha portato il pupo. Un bel bambino... Si capisce, un figlio dell'amore... Proprio un bel bambino... Io naturalmente non ho detto nulla. Non potevo dir nulla. Il regolamento delle visite ai lattanti non esige che essi siano legittimi.

MARTA — Naturalmente! I bambini senza padre sono già per questo in una condizione di inferiorità, poverini!

MADDALENA — Proprio così. Lo pensavo anch'io. Ma questa volta la cosa ha fatto rumore, perchè una delle donne presenti, Matilde Rivaud, ha lasciato improvvisamente la sala gridando: «quando potrò riportare il mio che ha un padre, me lo farai sapere». Un'altra ha fatto come lei. E se non fossi intervenuta, sono certa che molte avrebbero fatto altrettanto... Se si fosse trattato soltanto di Matilde Rivaud non me ne sarei preoccupata. Sicuro, perchè non è simpatica, Matilde Rivaud. La conoscete?

MARTA — Non ricordo... Ce ne sono tante!

MADDALENA — Ma sì... E' quella che ha detto delle cattiverie sul vostro conto. Sì, lo sapete.

MARTA — Vi giuro che non lo ricordo affatto.

MADDALENA — Non è possibile! Volete essere generosa. E' quella che ha detto che il signor Enrico aveva istituito la sala di maternità non nell'interesse dei lattanti, ma per dare a voi un'occupazione, per distrarvi, perchè non vi annoiaste troppo ad Annonay... E' una donna malvagia, ve lo dico io.

MARTA — Ah, sì, ora ricordo. Forse non è felice.

MADDALENA — Oh! In questo avete ragione. Suo marito è un pessimo soggetto, un vero delinquente.

MARTA — Voglio andare a trovarla uno di questi giorni. Anzi domattina... (*Riflette un momento*) Certo che occuparmi dei lattanti è una grande distrazione per me. Non ho gran merito, sapete.

MADDALENA — Non vorrete mica farvi perdonare la vostra bontà?

MARTA — No... Ma vi giuro che nel mio caso occuparsi dei bambini delle operaie che lavorano nello stabilimento di mio marito è una cosa logica. (*Pensa e sorride*) In fondo, Matilde Rivaud non ha tutti i torti. Se non avessi più la sala di maternità, ne farei davvero una malattia. Ho bisogno di dare qualche cosa di me. E se domani dovessi avere un bambino mi chiedo se continuerei in quest'opera con lo stesso zelo.

MADDALENA — Ma no... Come potete parlare così?

MARTA — Si fa per dire... Parole senza importanza.

MADDALENA — Già... Parole senza importanza. (*Entra il signor Monestier. E' molto distratto e preoccupato e pare non veda nessuno. Si avvia verso la porta di destra.*)

MARTA — Buona sera, papà.

MONESTIER (63 anni. Industriale quasi in ritiro. E' suo figlio Enrico che si occupa dello stabilimento. Tipo di industriale di altri tempi conservatore, meticoloso, e cristallizzato) — Buona sera, Marta.

MADDALENA — Buona sera, signor Monestier.

MARTA (*notando la distrazione del signor Monestier*) — Voi conoscete la signora Maddalena Audouin, che dirige la sala di maternità dello stabilimento?

MONESTIER — Ah, sì, non l'avevo vista... Buona sera. (*Esce a destra e in questo momento entra Elena.*)

MADDALENA — Buona sera, signorina Elena.

ELENA (30 anni. Sorella di Enrico e di Alain, irrimediabilmente zitella. E' un po' cattedratica, di carattere chiuso. C'è anche in lei qualche cosa di amaro, di astioso e di rassegnato. Ma nel portamento è abbastanza moderna, e ha modi piuttosto sportivi) — Buona sera, Maddalena.

MADDALENA (*dopo un attimo di silenzio*) — Ha l'aria contrariata il signor Monestier.

ELENA — Stasera è un po' stanco.

MARTA — Pare anche a me. E' stato quasi tutto il pomeriggio dal giudice istruttore come testimone, in quella triste faccenda Verdon.

MADDALENA — Allora è vero? Mi avevano detto che... (*Abbassa la voce.*)

ELENA — Avete un minuto di tempo? Accomodatevi.

MADDALENA — Non vorrei disturbare...

MARTA — Un minuto solo. (*Si siedono attorno al camino.*)

ELENA — Mio padre è stato chiamato come testimone... potete immaginarvi se non ha dato le migliori informazioni sul suo vecchio amico Verdon. Il signor Verdon, voi lo sapete, è assolutamente incapace di aver sparato, se non per errore!

MADDALENA — Se vi capisco! Chi ne può dubitare? Ma, quanto è cattiva la gente! Su dieci persone che incontrate, la metà vi racconta che ad onta del buio il signor Verdon aveva riconosciuto il giovane Jalifier e sapeva benissimo che era l'amante di sua figlia...

MARTA e ELENA — E' una vergogna!

MADDALENA — E' una vera vergogna! E se gli ha sparato è perchè non aveva altro mezzo di separare quel giovine da sua figlia.

MARTA — Credo anch'io che soltanto la morte avrebbe potuto separare quei due poveri ragazzi...

MADDALENA — E che il signor Verdon era esasperato per questa relazione, perchè si trovava nella necessità di procurare a sua figlia un ricco matri-



monio e rimettere a posto i suoi affari che non andavano molto bene.

ELENA — E' cosa idiota... idiota e mostruosa...

MADDALENA — ... Mostruosa! E che non potendolo uccidere in pieno giorno, avrebbe aspettato il buio sapendo che Jalifier andava tutte le notti da sua figlia! Perchè così avrebbe potuto far credere di averlo scambiato per un ladro che si nascondeva nel giardino.

MARTA — E' la verità. Questa è la pura verità.

ELENA — La verità! L'ha scambiato per un ladro.

MADDALENA — Lo so benissimo, volete dirlo a me?

ELENA — Noi conosciamo il signor Verdon come una persona di famiglia. Egli sapeva che sua figlia amava Daniele Jalifier; è certo, egli disapprovava questo idillio, ma ignorava la verità, come tutti del resto! Insomma egli disapprovava ciò che credeva non essere<sup>2</sup> che una semplice simpatia, ed aveva perfettamente ragione.

MARTA — Sì, ma questa è un'altra cosa, e tu, non puoi...

ELENA (*l'interrompe bruscamente*) — Non la pensiamo allo stesso modo, cara Marta; questo però è un altro discorso.

MADDALENA — Insomma, è sempre una grande disgrazia.

ELENA — Otto giorni fa, noi pranzavamo in casa dei Verdon, e vi assicuro che nessuno avrebbe potuto dire che Verdon fosse preoccupato. Ignorava tutto, assolutamente tutto, del legame di sua figlia. Santo Iddio, capirete bene che se fosse stato al corrente, il suo interesse elementare sarebbe stato di soffocare la cosa anzichè suscitare uno scandalo...

MADDALENA — E' vero; è proprio vero. Ecco un argomento al quale nessuno aveva pensato. Ah, questo, potete esserne certi, lo ripeterò.

ELENA — Ma via! E' chiaro, è lampante, ed è proprio ciò che mio padre è andato a dire poc' anzi al giudice istruttore. E poi tutti questi commenti, sono ignobili e spregevoli.

MADDALENA — Ecco la parola giusta: spregevoli! Come molte persone di Annonay, del resto...

ELENA — Non osavo dirlo.

MADDALENA — Ognuno ha la sua croce. Andiamo. Buona sera, signore, me ne devo andare.

ELENA — Vi accompagno. (*Maddalena e Elena escono. Marta, rimasta sola, pensa lungamente. Entra Alain, disinvolto, simpatico, e va verso la radio.*)

ALAIN (*23 anni. E' il fratello di Enrico e studia a Parigi. Natura esuberante, pieno di ardore e di giovinezza. E' un tantino rivoluzionario, ma molto simpatico. Entra con il gesto di chi si toglie un cappello piumato*) — Mia signora cognata, vi saluto: vi saluto molto. (*Dirigendosi verso la radio guarda l'orologio al polso ed apre l'apparecchio*) Accidenti! Le sette e quaranta, ho perduto il notiziario. (*Richiude.*)

MARTA — Prenderai quello delle otto.

ALAIN — E che cosa direbbe la famiglia se alle otto in punto non mi trovassi a tavola?

MARTA — Allora aspetta quello delle dieci e mezzo... del resto è più completo.

ALAIN — Ma dopo pranzo devo uscire; e alle dieci e mezzo non sarò ancora rientrato.

MARTA — Ma santo Dio, che te ne fai dei notiziari? Parigi ti manca a questo punto? Sei qui soltanto da tre giorni, e appena entri in casa, ti precipiti sulla radio... E' vero che questo non succede spesso perchè sei quasi sempre in città.

ALAIN — Sì, è vero. Ma in città c'è tanta gente che si meraviglierebbe molto di non vedermi. Non crederai che sia divertente, ritrovare tutti i giorni le stesse facce!

LA SIGNORA MONESTIER (*59 anni. Moglie perfettamente adatta per il signor Monestier. Bontà innegabile, ma un poco inaridita dal senso pratico della borghesia che non intende rinunciare ai suoi diritti. Entra recando dei fiori che disporrà in un vaso che lei stessa ha portato. Ha sentito le ultime parole di Alain*) — La prossima volta, partendo da Parigi dovresti fare una colletta fra le tue conoscenze per pagarti le spese di viaggio e di albergo; perchè mi sembra che per te abitare in casa tua, sia come scendere all'albergo.

ALAIN (*facendo il bambino*) — Vediamo un po': esaminiamo con la lente quanto ci sia di perfidia in questo tratto di spirito alquanto laborioso della mia signora madre. (*Fa dei gesti come se avesse la lente in mano.*)

LA SIGNORA MONESTIER — Metti via la tua lente: t'illumino subito io. (*Bonariamente*) Siamo molto stupidi, tuo padre ed io, a mandarti mille franchi per le spese di viaggio andata e ritorno e di darti qui, gratuitamente, gli alimenti e una bella camera ben riscaldata. Soltanto l'odore della cucina e l'ora del sonno ti riportano a domicilio. Non ti si vede che a tavola: rientri la notte alle ore piccine! Il tuo soggiorno ad Annonay non costituisce per noi che una spesa supplementare.

ALAIN (*scherzoso*) — In sostanza, è vero! Potrei restare a Parigi. Non ci avevo pensato! Ma dove avevo la testa?!

LA SIGNORA MONESTIER (*mette il vaso da fiori sopra un mobile*) — Sarebbe esattamente la stessa cosa! Ora sei servito.

ALAIN — Servito? Altro che a posto, sono addirittura sdraiato. Sei deliziosa.

LA SIGNORA MONESTIER — Sono triste, non deliziosa; e proprio non avevo l'intenzione di esserlo.

ALAIN — Ahi! Ahi! Mi picchiano, mi sculacciano: moralmente, il mio sedere sanguina.

MARTA (*scoppia in una risata. Ma poi, per rispetto alla suocera, tenta di andarsene.*)

LA SIGNORA MONESTIER — No, no Marta, restate. Quello che devo dire ad Alain, lo posso dire davanti a tutti, se lo merita!



MARTA — Vi assicuro che non me ne andavo per discrezione; ho da fare. (*Sulla soglia della porta*) Ora che ci penso, Alain, potrai prendere alla radio il notiziario delle otto. Perché oggi...

ALAIN — Ma se alle otto si va a pranzo! Non bisogna dimenticare che il pranzo è una delle poche cose che spiegano e giustificano la mia presenza qui dentro. Alle otto sono di servizio.

LA SIGNORA MONESTIER — Oggi per l'appunto, no...

ALAIN — Come, oggi non si pranza?

LA SIGNORA MONESTIER — Si pranza, ma un po' più tardi.

MARTA — Non andremo a tavola che alle otto e mezzo o alle nove meno un quarto, perchè stasera arriva vostra cugina Maria Brugnon.

ALAIN — Ah ecco! C'era qualche cosa! Mi stavo dicendo: ho l'impressione che stasera proverò una grande felicità, che una grande gioia mi volteggia sulla testa e stia per abbattersi su di me... Si trattava dell'arrivo della rispettabile signorina Brugnon. (*Marta esce ridendo, la signora Monestier fa grandi sforzi per non ridere*).

LA SIGNORA MONESTIER (*sforzandosi di essere seria*) — Sei un pagliaccio e per di più un cattivo parente, ed un cattivo figlio.

ALAIN (*prendendo molto affettuosamente la madre per la vita*) — Hai ragione, mille volte ragione! Ho vergogna di trattare la casa come una pensione di famiglia.

LA SIGNORA MONESTIER — Mio Dio, quale verità!

ALAIN — Ma la verità vera, te la devo dire, è questa: mi annoio. E quando dico mi annoio, ho l'impressione di parlare come un arciduca, insomma come un signore molto distinto...

LA SIGNORA MONESTIER — Ho capito. Mi avviliisci veramente...

ALAIN (*abbracciando sua madre*) — Oh, mamma!

LA SIGNORA MONESTIER — Eppure hai della gioventù intorno a te; tuo fratello, tua sorella, tua cognata...

ALAIN — Caspita! Marta è carina, lo riconosco, è la sola... ma non ha vivacità; è incolore. (*Come parlando a se stesso*) L'hanno resa incolore, per essere esatti. Enrico? Meglio non parlarne: un inglese vestito da becchino. Pensa che divertimento! Quanto ad Elena, quella poi non la posso soffrire...

LA SIGNORA MONESTIER — Oh, Signore! Cosa c'è ancora fra voi due?

ALAIN — Niente. Per essere esatti fra noi non c'è niente di comune. Un semplice e piccolo oceano di incompatibilità. Elena ha preso da un ramo della famiglia e io dall'altro, ed ho anche l'impressione che noi proveniamo tutti e due da opposti orizzonti dell'abisso dei tempi.

LA SIGNORA MONESTIER — Cosa vogliono dire questi paroloni?

ALAIN — Quello che non posso soffrire in lei è il disprezzo per tutto ciò che è leggero, fantasioso,

un po' estroso, ed anche, diciamo, per tutto ciò che si considera amore.

LA SIGNORA MONESTIER — Eh, mio caro, si odia qualche volta quello che si ama, o si sarebbe voluto amare. Sei un cattivissimo psicologo, e sei ingiusto con lei. Se vuoi saperlo, Elena soffre ancora, e temo soffrirà per tutta la vita di quel suo mancato fidanzamento di dieci anni or sono.

ALAIN — Quel signore non sa a quale pericolo è sfuggito! Di tutta la famiglia non c'è che Enrico che trovi grazia presso di lei. Mi sembra un po' poco.

LA SIGNORA MONESTIER — E' vero; ha sempre avuto un certo debole per lui. Che vuoi, le preferenze...

ALAIN — E non ha mai avuto invece molta simpatia per le donne che hanno avvicinato Enrico, soprattutto quando erano graziose.

LA SIGNORA MONESTIER — Sono piccole innocentissime gelosie.

ALAIN — Per ciò che riguarda i nostri rapporti, vanno di bene in meglio... Per esempio stamane, distribuendo la posta, mi ha consegnato una lettera con scrittura di donna, una deliziosa scrittura...

LA SIGNORA MONESTIER — Non mi meraviglio.

ALAIN — Se tu avessi visto la sua faccia! (*Imita l'aria schifiltosa di sua sorella*) Non ho potuto fare a meno di dirle: «Scusa, cara, non avresti per caso bisogno di un paio di molle?».

LA SIGNORA MONESTIER (*scoppia a ridere suo malgrado*) — Mi fai ridere e ti giuro che non ne ho voglia.

ALAIN — Ma ridi, mamma mia, ridi!

LA SIGNORA MONESTIER — Eppure, ti adoro, brillante. Tu metti allegria in casa, dovresti starci sempre, io la odio la tua Parigi! Non dovresti partire. Fra queste mura sei la vita...

ALAIN — Ma queste mura non hanno eco.

LA SIGNORA MONESTIER — Via, via, te ne prego...

ALAIN — Vedi, mamma, tu mi rimproveri di venirti a trovare raramente, di restare a Parigi, durante le vacanze, quando invece potrei essere qui senza pregiudizio dei miei studi. Ma cara mamma, io a Parigi vivo, respiro, ho il senso della libertà, della comprensione, dell'intelligenza. Ho l'impressione che la gente abbia il corpo e l'anima elastici. Tutto è leggero, tutto ha risonanza. Si ride, si spera, e ci si capisce; qui, invece, insomma... hai capito anche tu.

LA SIGNORA MONESTIER — Dio mio, se tu credi che anch'io...

ALAIN — Devo confessarti che questa volta ho trovato un po' d'animazione ad Annonay... Ma che dico: un po'; straordinaria animazione ad Annonay! Pensa. Abbiamo un magnifico scandalo. Finalmente, una bella morte, ed ecco un po' di vita per varie settimane. Ma che cosa sono poi questa vita e quest'animazione? Un miscuglio di maldicenze, di menzogne, di pettegolezzi. I rubinetti del



rancore aperti ininterrottamente. Senti, a conti fatti, forse preferivo il silenzio di un tempo.

LA SIGNORA MONESTIER — C'è anche qualcos'altro. Sei eccessivo, molta gente è piena di pietà verso le persone implicate in questo dramma, non escluso il signor Verdon... per quanto lui...

ALAIN — E poi c'è il gregge delle vergini, delle donne respinte, le quali segretamente si sciacquano la bocca: « la signorina Verdon riceveva il suo amante, la notte, nella sua camera di fanciulla, a venti metri dalla camera di suo padre. (*Declama tutto questo col suo tono di pazzo*) Nella sua camera, nella sua camera... di fanciulla... di vergine... la notte... la notte... nel suo letto, la notte, il suo amante.. la notte... », brrr! che roba eccitante!

LA SIGNORA MONESTIER (*ridendo*) — Idiota.

ALAIN — Ma via, mamma, è così. (*La signora Monestier ride adesso liberamente delle buffonate di suo figlio. In questo momento entra il signor Monestier*).

MONESTIER — Beati voi che ridete!

LA SIGNORA MONESTIER — Alain diceva delle scempiaggini.

MONESTIER — Non mi meraviglio... Ne ha da rivendere. Peccato che non vi sia un acquirente.

ALAIN (*un poco a se stesso*) — Crea subito l'atmosfera.

MONESTIER — Che cos'hai detto?

ALAIN — Ho detto che era per cambiare atmosfera...

MONESTIER (*che diffida dello spirito di suo figlio*) — Come? (*Una pausa*) E' arrivata la posta?

ALAIN — Stavo per fare la stessa domanda.

LA SIGNORA MONESTIER — Arriverà fra poco. E' ancora un po' presto.

MONESTIER — Che ore sono? (*Guarda l'orologio*) Ma come? Non si pranza stasera?

LA SIGNORA MONESTIER (*ridendo*) — Anche tu hai dimenticato che Maria Brugnon non sarà qui prima delle otto e mezzo? La macchina è andata a prenderla a Saint Rambert, al treno delle sette e quaranta... se non c'è ritardo.

MONESTIER — Ah, sì, è vero.

ALAIN — Lo vedi, mamma, non ero poi così imperdonabile per aver dimenticato l'arrivo della Brugnon.

MONESTIER — Ma io ho delle attenuanti per averlo dimenticato. Se tu avessi passato il pomeriggio che ho passato io, non avresti più pensato all'arrivo di nostra cugina. (*Alain lo guarda senza capire. In questo momento entrano Enrico, Marta e poi Elena*) Due ore al tribunale... (*Batte sulle parole per eccitare la curiosità dei presenti*).

ENRICO (*34 anni. Giovane industriale. Bel ragazzo freddo e riservato. Uno di quegli uomini sui quali non si può mai dare un giudizio definitivo*) — E allora?

MARTA — Diteci un po' babbo, come è andato l'interrogatorio?

ENRICO — Mettici al corrente: io non so nulla.

MONESTIER (*facendosi pregare*) — Lo leggerete nel « Dauphinois » di domani.

ALAIN (*rivolgendo uno sguardo di connivenza ad Enrico*) — Non potresti in nostro onore darci la primizia delle notizie sensazionali del « Dauphinois »?

MONESTIER — Mio Dio, non si tratta di primizie... già, neppure un'indiscrezione... Soltanto, sono stanco, veramente un po' stanco.

ENRICO — Hai visto, Verdon?

MONESTIER — Ci siamo stretti la mano, davanti al giudice istruttore. Mi è sembrato molto calmo, molto padrone di sé, anche energico. A posto, insomma.

ALAIN — Molto Verdon! (*Fa la caricatura di un ufficiale superiore, gamba arcuata e aspetto rigido, arricciandosi i baffi*).

MONESTIER — Come sei intelligente.

ALAIN (*tra il serio ed il faceto*) — Ah, no, papà. Ah! Vorrei morire, se c'è una punta di malignità nelle mie parole. La calma, la padronanza di sé, l'energia, sono le virtù dei Verdon. Su questo siamo tutti d'accordo. (*Tutti pendono dalle sue labbra*) Se tu avessi detto: « L'ho trovato abbattuto, desolato, sensibile, in uno stato da far pena », umano insomma, ed io avessi soggiunto: « molto Verdon »; allora avresti potuto rimproverarmi l'ironia. (*Si sente che gli altri temono il tono provocante di questo ragazzo pronto a tutte le audacie*).

MONESTIER — Non potrai negare in ogni modo, che ora tu esprimi sul signor Verdon, un giudizio fuori posto e spirito assai dubbio.

ALAIN — No, papà: giusto, e non fuori posto. Perché quando, volontariamente o no, si è ucciso un uomo...

MONESTIER (*esplode insieme a tutti gli altri*) — Cosa? Ah, ma questa poi!...

ALAIN — Sì, va bene: credo, anzi sono certo, che si tratti di un omicidio involontario, ma quando si parla di involontarietà, la padronanza, la calma, l'energia sono virtù fuori posto...

ENRICO — Basta, Alain, sta zitto. (*A suo padre*) E con questo non ci dici come sono andate le cose dal giudice istruttore? Vorrei conoscere il tono della tua deposizione.

ALAIN — E io mi impegno a non parlare più.

MONESTIER (*negliatamente verso Alain*) — Ne prendiamo atto. Dunque: prima di tutto ho fatto la cronistoria dei miei rapporti con Verdon, fin dall'epoca in cui eravamo in collegio insieme. Il suo carattere, il suo temperamento, la sua magnifica tempra di capo, come ce ne vorrebbero molti in questo momento. E soprattutto ho cercato di demolire... Cercato?! ho addirittura demolito il sistema idegnato architettato dall'istruttoria, la « tendenza » palese di volgere la questione verso la premeditazione, cioè verso il delitto, e tutto questo per soddisfare non so quale mania demagogica... Poiché io sospet-



to che il sottoprefetto spinga il giudice a sacrificare Verdon per un fine politico. *(Ha cominciato il suo racconto in piedi appoggiandosi a una spalliera della sedia come farebbe un oratore).*

LA SIGNORA MONESTIER — Cálmati, Paolo.

MONESTIER — Hai ragione.

ENRICO — Dunque, il giudice crede veramente che Verdon avrebbe potuto sparare scientemente su Jalifier dopo averlo riconosciuto?

MONESTIER — Comunque il giudice agisce come se lo credesse...

ENRICO — Ma è un cretino, allora!

MONESTIER — Nemmeno per sogno... E' un arrivista, che ha avuto degli ordini precisi. *(Dice questo volgendosi verso Alain il quale ostenta un'aria ironica e scettica fingendo di disinteressarsi del racconto)* Come? Hai sentito Alain? E' a te che mi rivolgo. *(Tutti guardano un po' stupiti ora il figlio, ora il padre).*

LA SIGNORA MONESTIER — Oh, senti Paolo! Ora esageri! Ma sì, caro, debbo disapprovarti: questo ragazzo non ha detto niente che giustifichi il tuo rimprovero. Sei nervoso, ed immaginati...

MONESTIER — Davvero? Allora non ti sei accorta di niente? Non hai notato l'atteggiamento di tuo figlio dal momento in cui ho incominciato a parlare?

ENRICO — Dio, come siete noiosi! *(A Marta)* Hanno ritirato il mio abito dal tintore?

MARTA — Sì, è nel tuo armadio.

ENRICO *(esce. Una lunga pausa).*

MARTA *(lavora a maglia, ed anche Elena fa una sciarpa. Marta si china verso Elena e le chiede)* — Quante maglie mi consigli di diminuire per l'attaccatura della manica?

ELENA *(prende il lavoro e conta)* — Secondo, fammi vedere... Io ne conterei venticinque, mi pare. Sì, bastano.

MONESTIER *(cammina in lungo e in largo e bruscamente si rivolge ad Alain)* — Insomma sil franco, spiegami l'ironia che ho sorpreso sul tuo volto mentre parlavo della parzialità del giudice nei riguardi di Verdon. Avanti, parla, te ne prego. Perché, certamente, hai una tua idea.

LA SIGNORA MONESTIER — E non ha forse il diritto di avere una sua idea?

MONESTIER — Scusa cara, ma qui si tratta della essenza della mentalità di Alain, del suo atteggiamento spirituale, e mi farebbe piacere - giacché ne parliamo - vederci chiaro una buona volta! E sta tranquilla che lui mi capisce.

ALAIN — Ma ti dico subito quello che pensavo: « Tutto ciò che accade oggi a Verdon è una benedizione celeste ».

ELENA E LA SIGNORA MONESTIER — Alain!

MONESTIER — Lasciatelo dire.

ALAIN — Gli sta bene. Se l'è meritato e se fossi praticante vedrei in questo il dito di Dio, come dice la nonna.

LA SIGNORA MONESTIER *(che presente la burrasca)* — Ma Alain!

MONESTIER — Lascia dire. Ti prego di essere chiaro; confesso la mia curiosità.

ALAIN — Ma sì, il signor Verdon è punito; l'autorevole energico ed imponente signor Verdon! Basterebbe questo per riacquistare la fede.

LA SIGNORA MONESTIER — Meno male.

ALAIN — Questa si chiama giustizia: il dito di Dio.

MONESTIER — Lascia Dio in pace, piccolo imbecille.

ELENA — Per una volta che lo invochi non hai davvero la mano felice.

ALAIN *(ironico)* — Vero Elena? E tu te ne intendi.

MONESTIER — Basta! Di quale punizione intendi parlare? E che c'entra Dio in tutto questo?

ALAIN — Ma sì! Se quel vecchio presuntuoso di Verdon avesse acconsentito subito al matrimonio di sua figlia con Daniele Jalifier, egli non avrebbe avuto bisogno di nascondersi, poveretto, di strisciare lungo i muri, di notte, come un ladro. Avrebbe atteso pazientemente il giorno del matrimonio. Ma il padre Verdon aveva bisogno di quattrini per salvare la sua fabbrica, voleva che sua figlia sposasse Vasselot, Giorgio Vasselot, figlio di quel ricco cretino di Vasselot. Sì, siamo d'accordo. Grande stabilimento, ma potente siflide ereditaria. Meglio lui che quel povero cristo di Jalifier, ragazzo di valore ma colle tasche vuote. Che importanza può avere un povero piccolo disegnatore di carta da parati, che non guadagnava più di 1500 franchi al mese? E perchè solamente 1500 franchi? Perchè il suo padrone, il signor Verdon, non gli dava i quattro o cinquemila franchi che avrebbe meritato.

MONESTIER *(ironico)* — Per nostra fortuna, hai lasciato a tuo fratello la cura di occuparsi dello stabilimento; se no, si starebbe freschi! Avete sentito? Cinquemila franchi al mese ad un disegnatore. E perchè non diecimila, già che ci sei?

ALAIN — Infatti! perchè no? Quando una buona parte del successo di uno stabilimento di carta da parati dipende dalla novità e dall'originalità del disegno, io mi domando perchè non si dovrebbe dare cinquemila franchi al mese ad un eccellente disegnatore? e Daniele Jalifier era ottimo. Ma il padre Verdon ha preferito mollargli qualche altra cosa.

MONESTIER — Lasciaci in pace! Mi sarei meravigliato se tu non avessi colto un'occasione per gratificarci delle tue idee anarchiche.

ALAIN *(appoggiato alla spalliera della seggiola come se fosse la sbarra del tribunale)* — Guarda, vorrei avere tre anni di più, e la mia laurea. Avrei voluto farmi affidare dalla famiglia Jalifier la loro causa, ed al processo, quando avessi avuto sotto le unghie tutti i pezzi grossi della città, poichè non ne mancherà uno, li avrei conciat per le feste!



MONESTIER — Se tu lo avessi fatto, ti avrei rinnegato!

ALAIN — Ma naturale, tu mi rinneghi già, perchè tu hai sempre pensato ed agito come babbo Verdon, ecco.

MONESTIER — Questa volta ti spiegherai: lo esigo.

ELENA — Alain, esageri: è una vergogna!

LA SIGNORA MONESTIER — Come se non ce ne fosse già abbastanza, senza che questa storia scateni dei malintesi in quasi tutte le famiglie di Annonay! Perchè dappertutto è la stessa cosa.

ALAIN — Ma insomma, santo Dio. Tu non credi che Cristiana Verdon sia una ragazza deliziosa?

ELENA (con disprezzo) — Un'esaltata, una viziosa, un'ipocrita.

ALAIN — E' vizioso chi può. E non credi che essa avesse diritto alla sua felicità, al suo amore silenzioso, alla sua piccola gioia di vivere che non faceva male a nessuno? Povera ragazza! Invece di essere considerata come merce di scambio nelle combinazioni affaristiche del signor Verdon: « Hai un bel corpo figlia mia, spirito, intelligenza, fascino, sex-appeal: tutto questo vale molto, vale molto figlia mia! E glielo farò pagar caro »... Ed essa invece fa dono di questo, ha l'audacia di donare tutto questo per niente. Per amore, cioè per niente! « Cosa, cosa vorrebbero queste ragazze?! Vorrebbero l'amore nel matrimonio? Ma non hanno che da sbrigarsela altrove, dopo, quando saranno già sposate; allora non ci riguarda più ». Alla povera Cristiana in questo momento chi ha pensato? Chi ha pensato al suo dolore, alla sua atroce disperazione? (Da qualche momento Marta, trasfigurata per la violenta tirata di Alain, pende addirittura dalle sue labbra) Gli hanno ucciso il suo uomo, il suo uomo, la sua ragione di vivere. Una viziosa? (Indica sua sorella che ha detto quella parola) Si fa presto a dirlo... Perchè nessuno ha pensato al suo dolore, povera figliola.

MARTA (lasciandosi sfuggire queste parole suo malgrado, parla come una sonnambula) — Io la compiango... Se qualcuno può comprenderla... E sono andata anche a farle visita... non ho osato dirlo... perchè... (Tutti meno Alain hanno ascoltato questa espressione di generosità, come una cosa pazza; inattesa. Non sapendo più come comportarsi, Marta si rituffa nel suo lavoro a maglia).

MONESTIER — Cosa vi prende, Marta?! (Marta, confusissima, se ne va).

ELENA (da qualche momento fa ad Alain dei segni discreti che questi non vede) — Sei contento adesso?!

ALAIN — Perchè?

ELENA — Marta... Non hai visto?

ALAIN — Non ci ho fatto caso. (Un silenzio generale, prolungato: il padre e la madre hanno l'aria di essere desolati, come pure Alain, ma questo in lui si conclude in un'invettiva) Lo vedi papà, tutti hanno capito.

LA SIGNORA MONESTIER — Ma insomma, che cosa vuoi insinuare?

ALAIN — Quello che sai, quello che pensiamo tutti in questo momento. Tutti qui mi trovate odioso per avere affrontato questo argomento davanti a Marta... perchè...

MONESTIER (poco fa era confuso, ma ora, credendosi spalleggiato da sua moglie, si decide imprudentemente alla battaglia) — Avanti, continua, si finisca una buona volta. « Perchè? ».

ALAIN — Ma perchè tutti hanno capito. Elena per la prima si è resa conto, che il processo che stavo facendo ad una certa concezione del matrimonio « industriale » poteva benissimo applicarsi al caso di Marta.

MONESTIER (a sua moglie, che è molto confusa) — Lo senti?

LA SIGNORA MONESTIER (riprendendosi) — Ma no, non l'ha fatto apposta, ti ha detto ora che gli dispiace...

MONESTIER — Voglio sperare infatti che non l'abbia fatto apposta, che sia per pura incoscienza. Hai però commesso una grave imprudenza, una enorme « gaffe ». (E' chiaro che non sa come uscirne) Perchè Marta avrebbe potuto credere, tanto il suo attacco era diretto a me, che noi avessimo agito nella stessa maniera per il suo matrimonio con Enrico. Non hai smesso di fissarmi un momento e le invettive che creavi per Verdon le lanciavi contro di me. Quindi ti ripeto... (Guarda il camino).

ALAIN (con un'espressione di cattiveria sul volto) — Che cosa mi ripeti?

MONESTIER — Sì, Marta... (A sua figlia) Bada che non lo penso, ma insomma essa avrebbe potuto chiedersi se non abbiamo chiesta la sua mano per tuo fratello, con gli stessi fini...

ALAIN (con voce roca) — E non si sarebbe sbagliata.

LA SIGNORA MONESTIER — Paolo, Alain: oh, sei indegno!

ELENA — E' mostruoso quello che hai detto!

ALAIN (al colmo dell'emozione) — Se proprio vuoi saperlo, io non mi ero accorto della presenza di Marta, non l'ho fatto apposta.

ELENA — Bugiardo.

ALAIN (in collera) — Non ammetto discussioni! Io ho molti difetti, ma non sono bugiardo, non dimenticartelo Elena.

ELENA (timidamente) — Era qui da mezz'ora.

ALAIN — Ebbene, non ci avevo badato. (Commosso) Esigo che mi si creda. Voi avete potuto pensare che io volessi commettere una cattiva azione: e sarebbe stata infatti una cattiva azione. Ma vi assicuro che ciò è avvenuto involontariamente. Devo averle fatto molto male. Me ne dispiace.

MONESTIER — Per fortuna non c'era Enrico.

ALAIN (dato che il signor Monestier anzichè tacere insiste, Alain lo affronta) — E perchè papà?



MONESTIER — Basta!

ALAIN — Ah no. Hai parlato troppo. Dunque tu confessi che Enrico avrebbe accusato il colpo. Egli è dunque così sensibile?

MONESTIER (*esplodendo come se volesse gettarsi su Alain*) — Vattene, esci di qui.

LA SIGNORA MONESTIER (*separandoli, e portando via Alain*) — Mio caro, sei troppo aggressivo; non ti controlli, hai un modo di esprimere le tue idee...

ALAIN — Mamma, soffro di certe cose, soffro come non ve lo potete neanche immaginare. L'unione di Marta e Enrico fa pietà! Tutte le volte che ritorno a casa, la loro mancanza di gioia, la loro indifferenza, mi danno sempre più noia. Capirete: bella propaganda per l'amore.

LA SIGNORA MONESTIER — E' una coppia perfetta. Non c'è nulla da dire.

ALAIN — Nulla, mamma. Proprio nulla. Correttezza assoluta. La correttezza è come uno strato di cera su un mobile parlato. Ma via mamma, sii sincera: ti piacciono? Non preferiresti di vederli innamorati, di vederli ogni tanto scambiarsi dei baci, sorridersi, sentire, insomma, intorno a te la felicità? l'ottimismo? l'amore?

ELENA — L'amore! Non hai che questa parola sulle labbra. C'è una quantità di persone per le quali l'amore non ha nessuna importanza. Non ha, in ogni caso, l'importanza che tu le attribuischi! Te ne dovresti convincere!

ALAIN (*ironico*) — Davvero Elena?

ELENA (*in una ironia che non colpisce il segno*) — Sì, Alain! (*Un silenzio di disagio*).

MONESTIER (*guardando l'orologio*) — Il treno dev'essere in ritardo. Che ore sono?

LA SIGNORA MONESTIER (*andando a guardare l'orologio che è sul caminetto*) — Non si può dire che ci sia ritardo, sono appena le otto e venti e non potrebbe essere qui prima delle nove; se tutto è regolare.

ALAIN (*ad Elena, seguendo la sua idea*) — Io non credo affatto; se vuoi sapere come la penso...

ELENA — Ma io non te lo chiedo.

ALAIN (*a Elena*) — E io te lo dico lo stesso. Non credo che Enrico e Marta appartengano a quella categoria di impotenti e di anormali di cui tu parlavi poco fa. Su Enrico poi non ci sono dubbi! C'è stato un tempo in cui tutti noi eravamo in allarme. Voi per lo meno, perchè non aveva l'aria di trovare che l'amore fosse una cosa di secondaria importanza! Questo, come pro-memoria.

MONESTIER (*indignato*) — Sta' zitto, Alain! E' la prima volta che qualcuno osa fare allusione a quel triste periodo della nostra esistenza. Ti prego di non riparlarmene mai più.

ALAIN — L'argomento ha avuto il suo effetto, mi basta. Ho finito. Non parlo più. Uffà! Mi sento meglio.

MONESTIER (*camminando su e giù*) — E' a Parigi che ti insegnano queste idee rivoluzionarie?

Questo è senza dubbio il ringraziamento ai sacrifici che facciamo per mantenerti agli studi. Deve essere il contatto con tutti quegli stranieri. Quando avrai una posizione e ti sarai guadagnata la tua indipendenza potrai fare tutto quello che vorrai. Potrai sposare anche una sguadrina se ti fa piacere, come del resto finiscono per fare tutti quelli che alla tua età professano le tue idee libertarie.

ALAIN (*breve pausa*) — Dilemma per giovanotto della buona società: o l'oca bianca o la sguadrina. Fra le due, ti garantisco papà, c'è ancora...

LA SIGNORA MONESTIER (*all'estremo della sopportazione*) — Alain!

ELENA — Ah, no, basta: ora me ne vado.

LA SIGNORA MONESTIER (*decisa*) — Tu resta qui! Alain, voglio sapere... (*Entra Enrico*).

ENRICO — Ma cosa succede! Fate un baccano! Vi si sente dal piano di sopra.

ALAIN (*ottimista*) — Ma no! Facevo dei dispetti alla mamma. Ho tentato, però inutilmente, di persuaderla a farsi fare una permanente biondo platino. (*Elena e la signora Monestier alzano le spalle*) Sì, è vero.

LA SIGNORA MONESTIER (*disarmata, colpisce leggermente e affettuosamente la guancia di Alain*) — Che originale!

ENRICO (*scettico*) — Non era davvero il caso di fare tanto chiasso!

ALAIN (*a Enrico*) — Esponevo alcune mie idee anticonformiste. Sai che questo basta a far salire il barometro. (*Enrico ha un sorrisino di complicità. Un silenzio*).

ELENA — Sento lo stomaco un po' vuoto; vado a mangiare un biscotto. (*Esce*).

ALAIN (*che finalmente parla con serietà*) — Voi non potete rendervi conto della formidabile evoluzione morale che si è verificata ovunque in questo momento. Anche qui ad Annonay. Discutevo l'altra sera con dei compagni, dai venti ai trentacinque anni; e tutti siamo giunti a questa conclusione: Se la maggior parte delle persone dovesse prendere oggi due o tre delle grandi decisioni che si prendono nell'esistenza - scegliere una carriera, matrimonio, ecc. - decisione che la maggior parte di essi aveva già presa, non ci sarebbe, oggi, neppure il cinque per cento che agirebbe nella stessa maniera...

MONESTIER — Credo che tu esageri un poco.

ENRICO (*con un po' di amarezza*) — Ma è evidente! Ed è questo che vi ha fatto alzare la voce? Non mi verrebbe certo l'idea di farmi scoppiare le corde vocali, per dimostrare una verità lapalisiana... (*Pausa. Elena rientra*).

ALAIN — Lo vedi papà, sembra che le mie osservazioni siano delle verità lapalissiane... Non prendevo tanto! (*Tende la mano a suo fratello*) Grazie.



MONESTIER — Preferisco tacere, dite tali inesattezze!

ENRICO (*allusivo, con rancore*) — Ad ogni modo per quello che mi riguarda, non so vedere quale degli atti importanti, dei miei ultimi cinque o sei, o anche dieci anni... rifarei oggi. Non so vederlo... E anzi, senza bisogno di riflettere troppo a lungo, ne vedo due o tre... che non vorrei ripetere. Ah, no! (*Un attimo di imbarazzo, ed Enrico si rivolge a suo padre*) Ma via, credi proprio che se ora io dovessi...

MONESTIER (*facendosi premura di interromperlo*) — No. Non ho detto niente, non chiedermi niente, non ti risponderei. Preferisco passare ai vostri occhi per il più spregevole troglodita... (*Imbarazzo generale*).

ENRICO (*guardando l'orologio*) — Sapete che ore sono?

LA SIGNORA MONESTIER (*ridendo falso, come pure Alain*) — Anche lui? Se lo sapesse, ne sarebbe lusingata. Aspettiamo Maria Brugnon che Bernardo è andato a prendere a Saint Rambert.

ENRICO — Lo so. Sono io, anzi, che ho mandato Bernardo.

LA SIGNORA MONESTIER — Sì, ma te lo eri già dimenticato.

ENRICO (*felice di cambiare argomento*) — Completamente.

ALAIN — Non sappiamo apprezzare la nostra felicità. Povera Maria Brugnon. (*Canta*) « Evviva Maria e chi la creò »!

LA SIGNORA MONESTIER — La prossima volta aspetterò ad invitarla quando sarete tutti assenti.

ALAIN — Cara mamma! Cosa non faresti per farci piacere.

ENRICO — Dov'è la posta?

LA SIGNORA MONESTIER — Dovresti andare a prenderla. Non c'è ancora andato nessuno. (*Enrico esce*).

ALAIN (*comico*) — Ed io, per onorare in maniera speciale l'arrivo della Brugnon, cingerò il mio collo con una cravatta dai colori sgargianti. (*Enrico è andato a prendere la posta seguito da Elena; Alain è uscito. Marta, abbigliata con un po' di eleganza, ritorna*).

MONESTIER — Santo Dio! Alain è un bravo ragazzo, ma se sapesse quanto è noioso, qualche volta!

LA SIGNORA MONESTIER — Cosa vuoi farci? E' il suo carattere. (*A Marta*) Mi sembra di rivedere mio fratello Ernesto alla sua età. Fra Ernesto e papà (*al signor Monestier*) le stesse identiche discussioni che ci sono fra te e Alain.

MARTA (*con una timidezza squisita*) — Mamma, e, anche a voi papà, chiedo perdono.

LA SIGNORA MONESTIER — Ma di che cosa, cara?

MARTA — Sì, ho avuto l'impressione che il mio consenso a certe parole di Alain, vi abbia un po' urtati.

MONESTIER — Questa non è l'espressione esatta. Soltanto avrei preferito, lo confesso, che il tuo « consenso » alle parole di Alain, che parlava in buona fede, ne sono convinto, non si fosse manifestato proprio nel momento in cui ci trovavamo lui ed io nel più assoluto disaccordo. Tutto qui.

LA SIGNORA MONESTIER (*avvicinandosi a Marta*) — Non parliamone più. Voi avete un cuore d'oro, mia cara Marta. Ciò che ha sorpreso mio marito, è che voi non ci avete abituati... Sì, non avete l'abitudine di abbandonarvi a questi slanci. (*Ride per addolcire la sua osservazione*) Si sarebbe detto che qualcosa ribollisse in voi! Io credo che sia il tono di Alain ad avervi trascinato. (*In questo momento rientra Elena*) Alain, non ha sbagliato la sua carriera: che avvocato!

MONESTIER — Può darsi, ma siccome io non sono né il suo cliente né la sua giuria, non mi lascio influenzare.

ELENA — Mamma. Sei stata a vedere la camera di Maria Brugnon?

LA SIGNORA MONESTIER — Sì, fammi un favore, tesoro, occupatene tu. Avevo detto di metterla...

ELENA — ... nella camera verde. Sì, lo so. (*Esce*).

LA SIGNORA MONESTIER (*andandole dietro*) — Elena... Elena... Bisogna mettere un'altra coperta. Tempo che non bastino. (*Esce*).

MARTA (*intimidita*) — Sentite, papà, non vorrei annoiarvi obbligandovi a parlare della vostra incresciosa visita di questo pomeriggio al palazzo di giustizia, ma c'è una cosa che vorrei sapere... Sì, mi interesserebbe molto...

MONESTIER (*un po' imbarazzato si era messo a leggere un giornale per evitare la conversazione*) — Dite...

MARTA — Avete visto Cristiana Verdon? (*Il signor Monestier fa cenno di no*) Sapete che ha abbandonato la casa di suo padre?

MONESTIER — Me lo hanno detto.

MARTA — Vive in casa della signora Coste Renaud.

MONESTIER — Ha fatto molto male. E' questo, capite, che dà tanto credito all'accusa. Rinviare il proprio padre in simili circostanze, equivale ad accusarlo.

MARTA (*ridendo*) — Non credo però che Cristiana accusi suo padre di omicidio. Sono anzi certa del contrario. Se ha abbandonato la casa, lo ha fatto per altre ragioni.

MONESTIER — Quali?

MARTA — Ebbene, credo, anzi so, che in quello che Alain ha detto prima, c'è un gran fondo di verità...

MONESTIER — Che cosa dunque ha detto di così sensato? Ci ha affissati di chiacchiere...

MARTA — Quando parlava delle pretese del signor Verdon per sua figlia, dei progetti matrimoniali che egli aveva combinati per lei...



MONESTIER — Ah, ma bisogna sapere come... Si fa presto, mia cara, a formulare dei giudizi. Ascoltate bene quello che vi dico questa sera. Quando avrete la mia età, cioè 53 anni, giudicherete le cose, la gente e gli atti della gente in un'altra maniera. E poi, perdinci, i ragazzi non si sposano da soli, e questo lo dimenticano troppo spesso.

MARTA (con grande lentezza) — Spesso nella vita si è così soli, ma così soli...

MONESTIER (con ipocrisia) — Voi siete rimasta orfana molto presto, ma non dovete credere...

MARTA — Oh, no, non intendevo parlare di me. (Una pausa) Ma è così penoso esser soli, anche quando apparentemente si è circondati da molta gente; perchè si può essere soli anche in mezzo alla folla, sapete. Allora, quando miracolosamente, due esseri sono felici... così felici da dimenticare il resto del mondo, mi sembra che si dovrebbe rispettare questa loro prodigiosa fortuna, l'eccezionale fortuna di essere felici. E trovo anche che si dovrebbe pienamente chiudere gli occhi sui piccoli motivi che a prima vista potrebbero opporsi alla loro felicità. La felicità! E' tanto più importante di molte altre cose... Per lo meno io la penso così... (Sorridente con una grazia squisita).

MONESTIER (commosso da questo candore) — Credete? Sì... Sì... Può darsi. (La guarda con curiosità) Mio Dio... può darsi... (Una pausa. Si sente che è turbato, un po' commosso, ed ha indubbiamente per questo le sue ragioni) Non parliamo abbastanza fra noi. Davvero! Perchè non mi parlate più spesso?

MARTA — Io? Ma papà avete voglia di scherzare! Non ho niente da dire, io.

MONESTIER — Non è vero, non lo credo. (La guarda ancora a lungo) Come state, voi?

MARTA (ride per darsi contegno) — Io, bene. Perché me lo chiedete? Non ho l'aria di stare bene? Mi guardate come se fossi malata. (Ride).

MONESTIER — No, per carità, no... Pensavo ad un'altra cosa. (Guarda Marta a lungo; c'è forse dell'ammirazione in questo sguardo, forse del rimorso, non si saprà mai) Mah! (Esclamazione di stanchezza e di rimpianto) Tutto questo... (E' molto turbato, guarda l'orologio) Ma cosa succede stasera? Ah, è vero, si aspetta... L'avevo ancora dimenticato. Però, vostra suocera ha un bel dire, ma il treno ha già almeno dieci minuti di ritardo.

LA SIGNORA MONESTIER (entra seguita dalla cameriera che porta un vassoio con dei bicchieri e delle bottiglie) — Credo che adesso non potrà tardare. Ho pensato, ragazzi miei, che un aperitivo vi avrebbe fatto piacere.

MONESTIER — Ottima idea!

ELENA (entrando) — Ho raccomandato a Matilde di non mettere il « soufflé » al forno fin che non sente l'automobile.

MONESTIER — Benissimo; il « soufflé » va mangiato appena sfornato.

ALAIN (entra rapido con atteggiamento comico, voce di disperazione, porta una cravatta volutamente ridicola) — Mamma, se non mi vuoi vedere morto ai tuoi piedi, dammi un aperitivo. (In questo frattempo Enrico entra con la posta; aprirà le buste di pubblicità e le getterà senza leggerle nel cestino. Consegna della posta e delle riviste a Marta ed a Elena. Il signor Monestier lo osserva distrattamente).

ENRICO — Si potrebbe aspettare Maria.

ALAIN — Ma io morirò prima. Lo giuro. Mi sento svenire. Sono le nove.

MONESTIER — Meno un quarto.

LA SIGNORA MONESTIER — Anch'io ho bisogno di fermarmi lo stomaco.

MONESTIER — Vi farò assaggiare un nuovo aperitivo.

ALAIN (sullo stesso tono) — ... che ho comperato alla Fiera delle pulci...

MONESTIER — ... che lancia un mio amico: Malaviale. Vedrete che non è cattivo. (Serve l'aperitivo).

ALAIN — Per me un goccio.

MONESTIER — Ma se lo reclamavi con tanti strepiti!

ALAIN — Non mi fido.

MONESTIER — Non ti avvelenerà, sta' tranquillo. E' quanto ci può essere di più igienico.

ALAIN (porgendo il bicchiere a Marta) — E' proprio quello che temo. Gli aperitivi sani sono tremendi.

LA SIGNORA MONESTIER — Io lo trovo buonissimo. (Ad Alain) Adesso che hai raggiunto il tuo piccolo effetto, mi farai piacere di andarti a cambiare la cravatta.

ALAIN — Piuttosto morire.

ELENA (alla quale servono l'aperitivo) — Non ne voglio, grazie.

ENRICO (al quale offrono un bicchiere) — Questo o un altro...

MARTA — Ma è buonissimo.

ALAIN — Spero che abbia per lo meno delle virtù toniche, digestive, lassative, capillari e afrodisiache. (Risate generali).

LA SIGNORA MONESTIER — Mio Dio, come è stupido questo ragazzo.

ENRICO (in questo frattempo ha fatto lo spoglio della corrispondenza).

LA SIGNORA MONESTIER — Cosa c'è di posta?

ENRICO — Niente.

MONESTIER — Come niente? Se non ho le traversole, ti ho visto fare lo spoglio.

ENRICO (con un po' d'impazienza va al cestino e riporta un mucchio di palle di carta che spiega e stira quasi rabbiosamente sulla tavola) — Ecco: pubblicità di calze di seta, olio d'oliva, telefoni interni per appartamenti, ecc. ecc.

MONESTIER — Ti ho detto cento volte che mi dispiace veder buttar via questo tipo di corrispon-



denza, senza neppure leggerla. (*Esamina le diverse carte*).

MARTA (*ad Alain che si versa ancora dell'aperitivo*) — Alain, si direbbe che ci prendi gusto.

ALAIN — No, è semplicemente per abituarli. Mi allenano... ma non è facile.

ENRICO (*a suo padre*) — Hai scoperto qualcosa di interessante? Una pubblicità per il cuoio capelluto? (*Indicando il suo bicchiere*) Non c'è male però...

LA SIGNORA MONESTIER (*ad Alain che beve*) — Aspetta, Alain, ne riprenderete quando ci sarà Maria! Che si abbia almeno l'aria di averla aspettata.

MARTA — La mamma ha ragione. Io aspetto.

MONESTIER (*all'improvviso*) — Vedi... vedi... con la tua mania di buttar via tutto... Hai letto questo?

ENRICO (*si china sulla carta che gli tende suo padre*) — Una pubblicità per filatelici: sei forse filatelico tu? (*Risate*).

MONESTIER — Ciò non toglie che qui ci sia qualcosa che io trovo molto interessante. Ascolta: « Signor Monestier, industriale, Annonay. Signore, da informazioni assunte ci consta che voi appartenete ad una delle quattro o cinque famiglie più antiche di Annonay... ».

ENRICO — Non farti illusioni. Ti faccio notare che è tirata col ciclostyle e che soltanto il tuo indirizzo è scritto a macchina. (*Risate*).

MONESTIER — Ascolta: « Voi abitate una vecchia casa di provincia; troppo spesso si ignorano i tesori segreti che rinchiudono queste vecchie dimore. Siete ben certo che nei vostri ripostigli non vi siano dei bauli, delle casse, delle scatole; dove dorme una vecchia corrispondenza affrancata con francobolli forse molto antichi? In questo caso non esitate a scriverci. Voi ignorate senza dubbio che dei francobolli come... ».

ALAIN — Cosa ci trovi di interessante?

MONESTIER — E' interessante! Tanto da non buttarla nel cestino senza prima rifletterci. Noi abbiamo mucchi di vecchie lettere; nelle vecchie case ci sono sempre delle antiche lettere!

ALAIN — « Vecchie case, antiche lettere! », ha detto Lenôtre.

MONESTIER — Proprio così. Ma ascoltate...

ENRICO — Se proprio ti diverte.

MONESTIER (*scorrendo la lettera*) — Sentite: « ...soltanto i francobolli della III repubblica dal 1871 al 1874 valgono 22 volte il loro prezzo iniziale... ».

LA SIGNORA MONESTIER — Davvero? Ma mio padre ha lasciato lettere a migliaia. Ne abbiamo di sopra parecchie migliaia.

ALAIN (*servendosi di un oggetto qualunque a guisa di rivoltella, si dirige verso sua madre, impugnando quest'arma immaginaria*) — La chiave! Mani in alto! La chiave dello scrittoio del nonno.

LA SIGNORA MONESTIER — Figuratevi che il povero nonno non ha mai buttato via nulla. Una vera mania.

ELENA — Di sopra ci sono delle casse, delle scatole, delle casse piene... Se i francobolli hanno davvero tanto valore!

ALAIN — Avanti, si faccia un'ispezione tra le carte del nonno! Mamma, la chiave.

LA SIGNORA MONESTIER — Non ci mancherebbe altro! Chi sa il disordine che metteresti.

ELENA — Sarebbe un disastro! Hai durato tanta fatica per riordinare tutto, ed hai perso tre settimane l'anno scorso.

LA SIGNORA MONESTIER — Soltanto Elena, avrà la chiave.

ENRICO (*sempre occupato a leggere con suo padre. I due uomini d'un tratto si guardano*) — E' fantastico, ma guarda: è fantastico!

MONESTIER — Non avrei mai immaginato, e tu?

ENRICO (*leggendo*) — « Non potete immaginare i prezzi che raggiungono certi francobolli delle Colonie. 230 franchi... 425 franchi... Giamaica, violetto 1862: 520 franchi... ».

LA SIGNORA MONESTIER — Ma vostro nonno faceva degli affari con la Giamaica! Mi ricordo che egli parlava sempre delle stoffe che aveva fabbricato in gioventù, per quei paesi...

ALAIN — Attenzione, ragazzi, attenzione! Sento che camminiamo su un filone d'oro. (*Ha tirato fuori una catena con delle chiavi e se ne serve imitando i raddomanti*).

LA SIGNORA MONESTIER (*ad Elena*) — Faremo un bel salvadanaio per un viaggio, un bel viaggio...

ELENA (*interrompendo*) — Credo, povera mamma, che tu stia montandoti il cervello, come direbbe il tuo Alain!

ALAIN — La mamma ha ragione, io proporrei un inverno a Ceylon.

MARTA — Quando incominciamo?

LA SIGNORA MONESTIER — Porterò giù una prima scatola appena Maria Brugnon sarà partita. Ci divertiremo a ritagliare i francobolli la sera, tutti intorno alla tavola.

ALAIN — Silenzio... (*Tende l'orecchio ad un lontano rumore d'automobile*) Attenzione!

ENRICO — Ecco l'automobile!

LA SIGNORA MONESTIER — Ecco Maria Brugnon. (*Vanno verso la porta di sinistra. Solo la signora Monestier si affretta. Il rumore dell'automobile si avvicina*).

ALAIN (*a Marta*) — Che fortuna! Che grande gioia!

ELENA — Non sapevo che tu avessi tanto amore per questa povera Maria. (*Esce*).

ALAIN (*a Marta*) — Di lei me ne infischio... Ma finalmente potremo mangiare. (*Fermando Marta che è già sulla porta*) Marta, volevo dirti...

MARTA — Cosa c'è?

ALAIN — Ti prego di scusarmi!

MARTA — Ma di che?!

ALAIN — Sì, poco fa sono stato stupido con papà. Qualche volta sono un chiacchierone incorreggibile.

MARTA — Sei un caro ragazzo... Veramente.

ALAIN (*uscendo*) — Ah! Meglio così allora, meglio così, sono proprio felice.



# atto 2<sup>o</sup>

La stessa scena dell'atto precedente. Qualche settimana dopo.

Un enorme mazzo di ginestre in un vaso, è la sola indicazione della stagione. Questa volta, però, è pieno giorno: sono le due del pomeriggio.

(In scena, il padre e la madre. Lui va su e giù con aria preoccupata. Lei è appoggiata alla finestra, ugualmente preoccupata. Si guardano di tanto in tanto, come se volessero parlarsi, ma vi rinunciano. Lui rende evidente questa situazione fermandosi ogni tanto. Atmosfera tesa).

LA SIGNORA MONESTIER (bruscamente allontanandosi dalla finestra) — E da quale dottore ha intenzione di farla visitare?

MONESTIER — Non so. Elena mi ha detto che si tratta di un collega del dottor Fabresan che è qui suo ospite, e vi resterà ancora per otto giorni; è un professore psichiatra di Lione. Sarebbe una magnifica occasione. Pare sia un grande specialista.

LA SIGNORA MONESTIER (con il tono di chi non ne può più) — Ah! sì, sì, sì. Non c'è da esitare, deve farla vedere. E' necessario! Ma non glie lo hai detto tu? (Fa per uscire) Ci vado subito io...

MONESTIER (fermandola) — Sta' qui! Sai che Enrico non vuole che ce ne occupiamo. E' così nervoso...

LA SIGNORA MONESTIER (con un po' di rimprovero nella voce) — E' da compatire. Povero ragazzo! Quale prova! Che croce!

MONESTIER — Ma lo compatisco, io. Me lo dici quasi aggredendomi!

LA SIGNORA MONESTIER — No, ma non bisogna farsi scappare quest'occasione insperata. Mi sembra provvidenziale... Quasi un aiuto divino. (Si dirige verso la porta) Bisogna assolutamente dirglielo.

MONESTIER (in collera) — Ma se è lui che ha detto ad Elena che avrebbe fatto venire questo dottore per visitare Marta. Cosa vuoi di più?

LA SIGNORA MONESTIER — Se non interviene un dottore io non so più quello che succederà... Non ne posso più. E' da molto tempo che avremmo dovuto consultare qualcuno... Da qualche giorno la cosa ha preso una piega che mi fa paura.

MONESTIER — Per carità! Quando avranno parlato di nervi, di anemia, di stanchezza, ordinato dei calmanti, o meglio dei narcotici, tutte quelle specialità di cui non conoscono che il nome, non sapranno fare altro. E non capiscono niente invece di quello che è lo stato morale.

LA SIGNORA MONESTIER — ... mentale.

MONESTIER (testardo) — Morale. Per me, è morale.

LA SIGNORA MONESTIER — Mentale. E' pazzo, voi non volete convenirne.

MONESTIER — E va bene.

LA SIGNORA MONESTIER — Non è pazzo?

MONESTIER — Come vuoi.

LA SIGNORA MONESTIER — Come voglio! Come se mi facesse piacere!

MONESTIER — Ma è un modo di dire...

LA SIGNORA MONESTIER — Se fosse semplicemente morale, se la sbrigherebbero fra lei ed Enrico, e da un bel po' la cosa sarebbe finita. E poi questo non può essere; neppure Enrico ci capisce niente. Ieri sera mi diceva che non sapeva più a che santo votarsi. Non riesce a strapparle una parola di spiegazione. Prova ne sia che la fa vedere a uno specialista. Se le avesse dato qualche dispiacere, se ci fosse qualche cosa di grave fra loro, non reciterebbe la commedia del dottore, specialmente lui che non può sentir parlare di medici. Enrico non ne sa più di noi.

MONESTIER — E' vero!

LA SIGNORA MONESTIER — Marta ci odia tutti. Dice certe parole che prima non erano mai uscite dalla sua bocca. Te poi, ti odia.

MONESTIER — Oh, questo poi!

LA SIGNORA MONESTIER — Ci sono persino dei momenti in cui sono preoccupata... Se ti facesse un brutto scherzo!

MONESTIER — Mio Dio! L'esagerazione delle donne.

LA SIGNORA MONESTIER — Con i pazzi!

MONESTIER — Ma non è pazzo.

LA SIGNORA MONESTIER — Sì.

MONESTIER — Eh, no!

LA SIGNORA MONESTIER (avvicinandosi al camino) — Sei tu che sei pazzo a non volerlo riconoscere. Ti è successo spesso di vedere delle cose simili? Una ragazza gentile, con un carattere d'oro, semplice, deliziosa, senza nessuna personalità invadente, un po' sognatrice forse... ma in questo non c'è niente di male, capace di sopportare suo marito che, sia detto fra noi, non si è mai sprecato in eccessive tenerezze! Prevenendolo sempre nei suoi desideri, spesso troppo sottomessa! Mi sono detta qualche volta: « Questa ragazza manca di dignità, perchè io al suo posto... ». Lasciamo perdere... Insomma una ragazza perfetta e docile.

MONESTIER — Ne convengo, ne convengo.

LA SIGNORA MONESTIER — Ah, ne convieni? Vorrei vedere che tu non ne convenissi... Sì, mi capisco... e tu pure. (Si lascia cadere su una poltrona).

MONESTIER — Se ti dico che ne convengo, che cosa vuoi insinuare?

LA SIGNORA MONESTIER — Insomma, tu sai... No... Niente...

MONESTIER — Ma che cosa so? Ti prego di spiegarti.

LA SIGNORA MONESTIER — Si direbbe che io sia un'estranea, e che ignori tutto quello che è accaduto in questa casa! Dunque, non posso ricordarti, sia pure con molta discrezione, con delle piccole allusioni, che non vi è forse una signorina su cin-



quecento che tu avresti potuto menar per il naso, come hai fatto con tua nuora? Non ce ne sarebbe stata una, lo dichiaro, di cui si sarebbe potuto disporre come tu e mio padre avete fatto di Marta. Mio padre è morto, e non parliamone più; ma era tremendo, ne converrai. Tu e lui avete organizzato questo matrimonio. (*Monestier protesta con un gesto*) Sì, sì, lui più di te, lo so. Lui ti ha influenzato, ma sapevate bene quello che facevate, tutti e due, scegliendo un'orfana. (*Il signor Monestier ha l'aria di non ascoltarla, allora la signora si alza e gli si avvicina aggressiva*) Oh, senti Paolo, sbrigati a darmi ragione, perchè ti assicuro che mi è molto penoso il dover insistere.

MONESTIER — Sì, va bene. Basta, ho capito...

LA SIGNORA MONESTIER — Finalmente. Era proprio necessario forzarmi a fartici sbattere il naso?

MONESTIER — Usi delle espressioni un po' triviali.

LA SIGNORA MONESTIER (*va dal camino alla tavola e si siede*) — E prendi dunque la tua parte di responsabilità. Io posso parlare! Sì, io posso parlare, perchè sono stata la sola in questa casa ad allearmi con Enrico... Persino Elena gli si mise contro. Quella poi! A nove anni aveva già vinto il primo premio d'aritmetica. (*Monestier la guarda*) Sì, intendo dire: li sa fare i suoi conti. Aveva visto il suo piccolo interesse nel buon andamento degli affari dello stabilimento.

MONESTIER — Ma dove vuoi arrivare?

LA SIGNORA MONESTIER (*presa alla sprovvista*) — Non so più, mi hai fatto perdere il filo... Sono stanca, finirò per impazzire anch'io. (*Riprendendosi*) Ah, ecco... dicevo a proposito di Marta che è inesplicabile il fatto che una ragazza così gentile, così tranquilla si sia trasformata dall'oggi al domani in una furia, una virago, un'aripa. Se credi che non sia pazza, dimmi che cos'è.

MONESTIER (*bruscamente*) — Oh Dio, dimenticavo... (*Cerca nel portafoglio*).

LA SIGNORA MONESTIER (*sobbalzando*) — Mi hai fatto paura.

MONESTIER — Come sei sensibile!

LA SIGNORA MONESTIER — Capirai, in questo momento.

MONESTIER — Ti chiedo scusa, ma è molto importante... (*Non trova nel portafoglio quello che cerca*) Ho ricevuto stamane... Ah, l'ho messo nella cassaforte dello stabilimento... Ho ricevuto la risposta di Miallaret a proposito di Marta. (*La signora Monestier non capisce*) L'usciera di Saint-Genest... il paese dove sono nati i genitori di Marta...

LA SIGNORA MONESTIER (*che si ricorda*) — A proposito: dimmi...

MONESTIER — ... ha fatto un'inchiesta minuziosa... e quando Miallaret parla di inchiesta minuziosa, puoi stare certa che non ha lasciato niente di intentato. Ebbene, per quanto le indagini siano risalite nel tempo, tanto da parte del signor Severin

padre di Marta, quanto da parte di sua moglie, non c'è nessuna traccia di pazzia nelle due famiglie.

LA SIGNORA MONESTIER — Tanto meglio; tanto meglio, no... perchè in fondo, l'avremo fatta rinchiodare in una casa di salute e non se ne sarebbe parlato più... Era una cosa normale...

MONESTIER (*scandalizzato*) — Oh!

LA SIGNORA MONESTIER — L'ho pensato, te lo confesso.

ELENA (*entra di corsa sconvolta, sbattendo la porta*) — Ah! No, sentite, non è più possibile, non è più possibile. Mamma, io me ne vado. (*Tutto questo è interrotto da dei: «Cosa c'è ancora? Che succede?» del padre e della madre*) Uscivo di camera mia per per andare in guardaroba a cercare le guarnizioni della mia camicetta viola, che Matilde avrebbe dovuto stirarmi...

MONESTIER (*impaziente*) — Dunque?

ELENA — Marta era nel corridoio, sembrava che stesse riflettendo... le passo davanti facendo finta di non vederla. Ma lei mi afferra per le braccia, mi spinge in un angolo del corridoio e scuotendomi con una forza - una forza spaventosa, una forza demoniaca - mi dice: «Ah, tu, sei una carogna!». (*Esclamazione di orrore del padre e della madre*) Vi immaginate questa parola sulla bocca di Marta?

LA SIGNORA MONESTIER — E' incredibile.

ELENA — Ti giuro che è vero.

LA SIGNORA MONESTIER — E' la prima volta che le sento dire una cosa simile! (*A suo marito*) Sei convinto ora?

ELENA (*gemendo*) — Ma che cosa le ho fatto? Mi ha preso di mira, ce l'ha con me.

MONESTIER — Mia cara, non facciamo una gara tra noi... Anch'io!... odia anche me.

ELENA — Ma io non le ho mai fatto niente.

LA SIGNORA MONESTIER — Vedi (*rivolta al marito*) lei non le ha mai fatto niente. (*Ad Elena*) Allora come è finita questa storia?

ELENA — Allora, sconvolta, ma più ancora sdegnata, l'ho presa per i polsi, l'ho inchiodata in un angolo del guardaroba e le ho detto: «E adesso mi dirai cosa vuoi, perchè siamo tutti stufi».

LA SIGNORA E IL SIGNOR MONESTIER — E allora, allora?

ELENA (*prendendo i polsi di suo padre come evidentemente ha fatto Marta con lei*) — «Ah!... Tu lo sai quello che ho, la sai bene!». E con uno strattono si è liberata ed è corsa in camera sua. (*Si accascia su una poltrona*).

LA SIGNORA MONESTIER — Avanti, calmati! Siamo alla fine! Parliamo di cose più importanti. Questo dottore? Perchè adesso non c'è più nessun dubbio: è pazza.

ELENA — Che dottore?

LA SIGNORA MONESTIER — Tuo padre mi ha detto che Enrico ti aveva parlato di uno specialista di Lione che si trova qui di passaggio.



ELENA — Ah sì, è vero. Enrico deve telefonare fra poco. Hanno combinato con Fabresan una cosa molto abile: Fabresan deve venire qui, con la scusa di far vedere ad un suo amico il nuovo apparecchio radio di Enrico. Faremo in modo che egli incontri Marta come per caso. Quest'amico non è altri che un celebre professore di Lione che si incarica di vederla, di parlarle, e darci poi la sua diagnosi.

LA SIGNORA MONESTIER — Gli hai almeno fatto capire che era una fortuna la presenza ad Annonay di questo celebre dottore? Che aspetta?

ELENA — Il primo momento di calma. Sai bene che ogni tanto si calma. E' persino andata a Lione tre o quattro volte in questo mese, durante il quale ci ha fatto tanto tribolare! Per una ragazza che dava così poca noia in casa, come diceva la mamma, si è rifatta ad usura!

ENRICO (*entra e vedendo i suoi genitori ha l'aria di seccarsi*) — Elena, vorrei dirti una parola. (*Rimane sulla porta e sta per uscire di nuovo*).

MONESTIER — Oh! perchè sei così chiuso con noi, figlio mio!

LA SIGNORA MONESTIER — Enrico, non chiuderti in te stesso. Ci addolori. Non puoi immaginare il nostro desiderio; il nostro grande desiderio di aiutarti in questo momento.

ENRICO (*chiudendo la porta e accondiscendendo a rientrare*) — Ma per che cosa?

LA SIGNORA MONESTIER — Parla! Parla a tuo padre... Anche lui ne soffre. Non lo credi?

ENRICO — So bene che vi interessate tutti a una situazione... Mi dispiace molto stare in questa casa e darvi tante preoccupazioni.

LA SIGNORA MONESTIER — Ma come puoi dire...

ENRICO — Vi giuro, che se avessi potuto prevedere una cosa simile quando mi sono sposato, avrei preso un appartamento ad un altro capo della città.

MONESTIER — Ma noi siamo una sola famiglia. Siamo tutti stretti intorno a te. Tua sorella, certo non te lo dirà, ma è entrata qui poco fa, sconvolta, guarda! guardala!

ENRICO (*avvicinandosi a Elena*) — Cosa c'è? E' successo ancora qualcosa?

ELENA — Ma niente. Le solite ingiurie senza conseguenze... Circa un quarto d'ora fa...

ENRICO — Io ritorno adesso dallo stabilimento. Senti, papà, vorrei pregarti di sostituirmi questo pomeriggio. Fa tu una capatina all'ufficio.

MONESTIER — Certamente, ma c'è Lovanchot...

ENRICO — Ah, è già tornato?

MONESTIER — Ha ripreso servizio alle due del pomeriggio: ma avevo ugualmente intenzione di andare in ufficio...

ELENA — A proposito papà, se ci vai, bada di far partire stasera stessa la conferma degli accordi con Visoselle...

MONESTIER — D'accordo, sta tranquilla.

ENRICO — Io avrei bisogno di tutto il pomeriggio libero... perchè ho un appuntamento alle tre da Fabresan.

MONESTIER — Lo sappiamo... Elena ci ha parlato di questo celebre specialista.

LA SIGNORA MONESTIER — Lo dicevo proprio adesso, è indispensabile approfittare... (*Il signor Monestier la fa tacere con un cenno*).

ENRICO — Benissimo... Io devo dunque metterlo al corrente. (*Guarda l'orologio*) Devo spiegargli, e poi se ritornando la trovo abbastanza calma, gli telefonerò, e siamo d'accordo che con la scusa di venire a vedere la nuova radio...

MONESTIER — Sì, Elena ci ha detto tutto. Mi sembra che tu abbia organizzato le cose benissimo.

LA SIGNORA MONESTIER — Oh, benissimo! Io trovo quest'idea... (*Una pausa*) Scusami, caro, ma devo assolutamente andare dalla signora Vernazobren per quella famosa tombola. (*Bacia suo figlio ed esce. Il padre fa segno ad Elena di seguirla*).

ELENA — E io debbo assolutamente scrivere una lettera; avrei già dovuto spedirla da tre giorni.

ENRICO — Sì, però... (*Sta per seguire Elena, ma suo padre lo trattiene*).

MONESTIER — Enrico, una parola. (*Enrico chiama verso il corridoio*) Elena! Elena! (*Elena ritorna*).

ELENA — Che vuoi?

ENRICO — Tu non esci, vero?

ELENA — Veramente sì, fra mezz'ora...

ENRICO — Fammi il favore di non uscire... Aspetta che sia tornato io. Ne avrò per una mezz'ora... Fammi questo favore. Sarò più tranquillo... Non si può lasciarla in casa.

ELENA — Anche le donne sono fuori. Sta bene, ti aspetterò.

ENRICO — Grazie... Non ti secca troppo...

ELENA — Non mi fa molto piacere perchè... Mi fa paura... Eh, sì... domandalo a papà.

ENRICO — L'ho vista proprio ora. E' calmissima. Sta scrivendo. Grazie. (*Elena esce*).

MONESTIER — Enrico, io non sono mai intervenuto in questo periodo penoso... Non ti ho mai parlato di nulla, non ho fatto mai nessuna allusione... Avresti potuto anche accusarmi giustamente di indifferenza. Eppure Dio solo sa se io soffro con te dello stato di tua moglie.

ENRICO (*freddo, accomodandosi sul canapè*) — Sì. Allora?

MONESTIER — Mi sono abbandonato a tutte le congetture. Ti chiedo, figlio mio, di rispondermi con un sì o con un no. Ti puoi rimproverare di qualche cosa nei riguardi di tua moglie?

ENRICO (*con un senso di stanchezza*) — Ma niente, niente. Sarebbe stato meglio...

MONESTIER — Ma sì, Ne sono convinto anch'io!

ENRICO — Cento volte meglio! La cosa sarebbe finita da tanto tempo!

MONESTIER — Io cerco, indago, analizzo le più piccole cose, tutto quello che dice, quel poco che



dice... ma l'altro giorno ha pronunciato a proposito degli uomini in generale, delle parole... qualche parola di una severità feroce. In una donna, simili riflessioni indirette, sono indice di una delusione personale... Per conto mio...

ENRICO — Sì, in generale hai ragione, ma ti sbagli in questo caso.

MONESTIER (*esitando*) — Vorrei che tu mi dessi la tua parola...

ENRICO (*con cattiva grazia*) — Ti do la mia parola! E potrei anche fornirti un argomento, una prova irrefutabile. Sì, irrefutabile.

MONESTIER — Dimmi, non chiedo di meglio.

ENRICO — E' imbarazzante a dirlo.

MONESTIER — Con me?

ENRICO — E' una cosa di cui mi propongo di parlare al dottore. (*Stenta a decidersi*) Ebbene, per conto mio, si tratta di un caso di squilibrio sessuale... o qualcosa di simile. Non posso darti dei particolari... devi capirmi... mi ripugna.

MONESTIER — Ma tutto questo riguarda la medicina. E su questo piano si può dire tutto. Siamo due uomini.

ENRICO — Ebbene, Marta che è sempre stata una ragazza abbastanza calma, sì, veramente... piuttosto calma - è vero che anch'io... - insomma noi siamo degli sposi piuttosto « pacifici »... invece da qualche giorno, otto o dieci, Marta è con me come non è mai stata... tenera... eh, sì, tenera! E se le dessi retta, addirittura esigente... molto esigente. (*Si alza e cammina*) Non voglio dire parole grosse... non isterismo, ma non vorrei che la cosa prendesse proporzioni più importanti... Come ti dicevo, ha delle tenerezze intempestive. L'altra sera, per esempio, in salottino, c'eravate tutti: ad un tratto senza nessuna ragione mi ha preso la mano e me l'ha stretta fino a farmi male, se l'è messa sul volto... con un gesto che non le avevo mai visto fare, e poi su in camera nostra, accade spesso ora che abbia dei gesti seducenti... incoraggianti... Mi si attacca al collo e resta così, supplicandomi di non muovermi, e se le dessi retta, rimarrebbe delle ore stretta a me. E' incredibile! (*Si siede al tavolo*) Oppure, in certi momenti, fa delle considerazioni sull'amore che non supponevo potesse neanche pensare... incredibile... è da chiedersi dove le abbia imparate... Se l'avesse per dei mesi, potrei spiegarmelo, potrei dirti: « ha frequentato un'amica, ha un gruppo di persone che l'hanno smaliziata, risvegliata, trasformata, magari pervertita », ma non vede nessuno o quasi, e fra le sue relazioni, io non vedo proprio chi... e poi mio Dio, queste cose avvengono progressivamente quando avvengono, non scoppiano come un fulmine a ciel sereno. Ma perchè poi io ti racconto tutto questo? Ah, sì, per rispondere alla tua domanda... Tu volevi sapere se l'avevo « tradita ». E' questo vero? (*Si alza*).

MONESTIER — Mio Dio... ti chiedo scusa di suscitare dei ricordi, ma io ti ho conosciuto un tempo... quando, tu mi capisci...

ENRICO (*tagliando corto*) — Sì, va bene, ma se si trattasse di questo, ammetterei che non farebbe tante smancerie. Non parlo per esperienza personale, ma non ho mai sentito dire che una donna tradita e che sa di esserlo, faccia simili approcci con suo marito.

MONESTIER — Forse. Però in certi casi è difficile pronunziarsi in modo categorico.

ENRICO — No, è un caso patologico, ed è per questo che voglio parlare col dottore. (*Guarda l'orologio*) Ma io lo faccio aspettare!

MONESTIER — Esco con te.

ELENA (*entrando*) — Siete ancora qui?

ENRICO — Sì, ma sono in ritardo, molto in ritardo.

ELENA — Impostami questa lettera, e sta tranquillo. Io rimango in casa, ma non ti aspettare che salga in camera vostra per vedere quello che fa.

ENRICO — Ma sì, ma sì! Sorvegliala però, ogni tanto...

ELENA — D'accordo! (*I due uomini escono*).

(*Appena i due uomini sono usciti, Elena si siede su una poltrona e riflette. Una porta si chiude in lontananza. Si sente da lontano l'automobile in partenza. Elena prende una rivista e la scorre. Poi la ripone, va alla porta, ascolta un attimo, la richiude, guarda il suo orologio, lo confronta con quello del camino. Si guarda allo specchio, rimette a posto i capelli, ad un tratto si apre la porta, ed appare Marta. L'espressione del suo volto è molto diversa da quella che noi le conosciamo. E' più animata, si direbbe che si è accesa nella sua anima una specie di fiamma. Lo sguardo calmo e rassegnato del primo atto è ora febbrile. Si potrebbe quasi trovarla bella, comunque, adesso è interessante. Sembra aver trovata una personalità. Ha aperto la porta bruscamente: ha in mano una specie di cartella di cuoio da scrittoio gonfia di carte. Elena ha sentito subito qualche cosa di aggressivo nell'espressione di Marta, e immediatamente cerca di andarsene. Sulla soglia della porta le due donne si incontrano. Elena cerca di scansare Marta, ma questa l'afferra ai polsi e la riconduce dolcemente ma con fermezza al centro del salotto*).

MARTA — Voglio parlarti.

ELENA — Ma no, no, lasciami andare.

MARTA — Bisogna assolutamente che ti parli. Sento che è necessario.

ELENA — Per insultarmi di nuovo, è inutile.

MARTA — Non ho l'intenzione di insultarti questa volta. Voglio parlarti di certi fatti, esporti, provarti dei fatti, delle cose assolutamente irrefutabili. Prima di tutto, voglio rispondere alla domanda che mi hai fatto poco fa, quando mi hai inchiodata al muro, di sopra. (*Una pausa*) Credevi di potermi abbattere. Sono più forte di te, perchè io ti odio, capisci. Questo mi dà una grande forza. Sì, ti odio, con una violenza...



ELENA — Lo vedi, ci siamo. Ricominci... Non c'è voluto molto. (*Un po' impaurita*) Ascolta mia piccola Marta...

MARTA (*respingendola*) — Non sono affatto la tua piccola Marta. Hai paura e vuoi adularmi.

ELENA — Ah, sì. Tu approfitti dell'occasione, sai che non posso chiamare perchè sono sola.

MARTA — Davvero? Siamo sole? Non lo sapevo, te lo giuro. Ma ne sono molto lieta. Forse ti dirò delle cose tremende, nessuno può farmi tacere! Siamo sole? Veramente? Che fortuna! Indubbiamente il buon Dio pensa ancora un po' a me. Anche tu però sei fortunata, e ti dico subito il perchè: figurati che avevo pensato di levarti di mezzo. Ho tanto sofferto.

ELENA — Ma di che, Santo Dio! Ma cos'hai, insomma? Che cosa hai? Accetto anche le tue ingiurie, purchè queste mi spieghino... voglio una spiegazione.

MARTA — Proprio per questo ho sentito che stavo per impazzire; perchè certo bisogna essere pazzi. Ne convengo oggi che non sono più pazza. Sta' tranquilla.

ELENA — Lo vedi, Marta, lo vedi: tu stessa ne conveni... Ma ti scongiuro di dirmi...

MARTA (*seguendo la sua idea*) — ...ma se lo avessi fatto... avrei perso tutto... Ora invece mi resta una piccola speranza.

ELENA — Ma io ignoro assolutamente...

MARTA — ...il male che mi hai fatto?

ELENA — Giuro davanti a Dio...

MARTA — Io non sono molto religiosa, certo meno di te, ma al tuo posto non farei un giuramento simile. Ma hai paura, paura di una disgrazia. Hai la coscienza pulita, tu?

ELENA — Assolutamente!

MARTA — Nei miei riguardi?

ELENA — Lo giuro.

MARTA — Ma smettila di giurare! Mi fai schifo! Tu sei proprio convinta che da dieci anni che ci conosciamo, non hai agito che nel mio interesse, in tutte le circostanze, e per puro affetto verso di me, per il mio solo bene?

ELENA (*rimasta in piedi fino a questo momento, si siede risoluta su una seggiola a sinistra della tavola*) — Ah! questa poi! Guarda, mi siedo. Nemmeno per un impero andrei via di qui in questo momento, tanto sono ansiosa di sapere...

MARTA (*con un crescendo progressivo*) — Allora non vuoi darmi questa piccola soddisfazione di confessarmi la tua infamia? Tu eri veramente a posto davanti a Dio? Capisci, Elena, «davanti a Dio»! La tua coscienza non aveva proprio niente da rimproverarsi quando sei riuscita a farmi sposare tuo fratello Enrico dopo settimane e mesi di preparativi sapienti, ostinati, calcolati? Giurami sulla tua anima che Enrico mi ha sposata con entusiasmo o almeno con sincerità... che non lo avete obbligato a questo matrimonio, come si spinge un

animale a colpi di forza verso la trappola che si chiuderà dietro di lui! Dimmi che non si sono serviti di te per trascinarci nella tua famiglia. Tu mi hai presa al tuo amo, e mi hai messa nella rete che teneva tuo padre: «Ecco, l'abbiamo presa! l'abbiamo accalappiata, l'orfana! Siamo salvi! La ditta Monestier potrà far fronte alle sue scadenze!».

ELENA — Hai finito?

MARTA — Cosa? Non siamo nemmeno all'inizio! Hai fatto bene a sederti! «... Amica mia!... Marta, cara... sorellina adorata!». E' necessario che ti legga le lettere dove mi scrivevi la tua pazza gioia di diventare mia sorella! Non ci lasceremo mai, mai più... eh, lo credo! e come mi avevi vigliaccamente allettata? Oh! con un bel ragazzo! Ah! le fotografie, tante fotografie di quei «gruppi di famiglia» che tu mettevi come per caso nelle tue lettere e nelle quali sempre, come per caso, figurava quel bel ragazzo di tuo fratello! Non era davvero molto difficile riuscire a farmelo amare. Eravamo già più di una mezza dozzina a sognare di lui in collegio, ancora otto giorni fa io rileggevo una delle tue lettere dove mi describevi l'anima di Enrico, noi eravamo di già quasi fidanzati, e avevi paura che io mi spaventassi della sua riservatezza, della sua freddezza! E mi dipingevi il suo carattere in apparenza glaciale, una natura «anglo-sassone», dicevi, che bisognava conquistare a poco a poco, tant'era timida e piena di pudore! Sei immonda! Bisognava pure, non è vero, mascherare, falsare il disgusto che evidentemente avrebbe provato e forse conservato tutta la vita per questa povera stupida (*indica se stessa*) che gli si consegnava legata mani e piedi in cambio di un'amante meravigliosa che egli adorava come un dannato... ma che dava a voi un terribile fastidio.

ELENA (*alzandosi*) — Allora è questo! Ma bisognava dirlo subito! Certo, Enrico ha avuto delle amanti, quando era giovanotto. Non c'è in questo niente di straordinario.

MARTA — Marianna Schwetzer dove la metti? (*Pronunciando questo nome si avvicina violentemente a Elena, ghermendola ai polsi*) La magnifica Marianna, dimmi, era un'amante senza importanza anche quella?

ELENA — Lasciami, mi fai male!

MARTA — Lo spero bene. Vi ci siete messi tutti per fargli abbandonare quella creatura magnifica, ma povera! Che peccato! Senza un soldo e voi... quattrini, quattrini, quattrini, ancora quattrini. E' sempre per questo che si demoliscono delle vite intere. (*Cammina in su e in giù mentre Elena abbassa la testa*) E io senza neppure saperlo succedeva a Marianna Schwetzer. La conosco, sai? L'avrò incontrata almeno dieci volte! Ah, ero ben lontana dal supporre che fosse l'amante di tuo fratello. Dio! come deve disprezzarmi e forse anche ridere di me in questo momento! (*La sofferenza diventa più forte della sua collera*) Ma cosa sono io accanto a quel-



la meravigliosa creatura? E' tremendo. Io che ero sconvolta dalla sua bellezza... la prima volta che l'ho vista avrò avuto 16 anni... Ricordo che la sera ho fatto persino una preghiera, pensa che stupida! Mio Dio, fate che un giorno io abbia l'eleganza, la distinzione e un po' del fascino di Marianna Schwetzer! Sì, proprio così; e voi mi avete fatto prendere il posto di questa donna! Voi gli avete strappata Marianna dalle braccia e mi avete gettata al suo posto, io una ragazza qualunque, goffa... Chissà quali risate si sono dovute fare in paese per la mia goffaggine. (*Prorompe in lacrime sdraiata sul canapè*).

ELENA (*avvicinandosi*) — Lo vedi, lo vedi mia povera Marta... Ti fai male. Se questo almeno ti desse sollievo, io ti avrei ascoltata volentieri, con calma, in silenzio, compiangendoti dal profondo del cuore. Tutto questo dilagare della tua pena, del tuo furore... insomma tutto quello di cui tu supponi essere stata vittima e che in realtà non esiste se non nella tua immaginazione...

MARTA (*si alza e si svincola dalle mani di Elena quasi con disgusto*) — Ho di sopra tutta la corrispondenza di Marianna Schwetzer con Enrico.

ELENA (*quasi terrificata*) — Tu? No. Non è possibile! Non è possibile!

MARTA (*sillabando*) — E' possibile! Ho anche tutta la corrispondenza di Enrico con Marianna. Ho persino il diario di Enrico! (*Elena si nasconde il volto fra le mani*) Ho trovato tutto lassù, nello sgabuzzino del secondo piano, il giorno in cui tu sei andata a Lione dal dentista, ti ricordi? Mi hai lasciata a ritagliare i francobolli! Nella confusione delle scatole, in pacchetti ben legati ed elencati, i miei occhi si sono posati su una etichetta scritta da tuo nonno: « Enrico 1929-1932 ». Puoi tu forse dubitare che una donna la quale viva con un essere misterioso di cui non è riuscita a conoscere completamente l'anima, puoi tu forse dubitare che questa donna non si getti con ansia su qualsiasi documento che possa svelarle il passato di quest'uomo? Dopo pochi minuti quella scatola era in camera mia. L'apro, leggo una lettera di tuo fratello a Marianna! Sono stata subito servita a dovere. Ho avuto la sensazione che del fuoco mi scendesse nelle vene. Sono rimasta chiusa in camera mia per cinque ore! Enrico era a Lione quella sera, (*malmenando Elena*) a Lione, capisci, carogna. A Lione! Sai che cosa significa Lione? E perchè egli ha aperto laggiù una succursale dello stabilimento un anno dopo il nostro matrimonio, una succursale inutile, che gli mangia almeno centomila franchi l'anno? Bisognava pure, non è vero, crearsi un alibi. Sono rimasta cinque ore lassù senza uscirne. Ho passato una notte di demenza.

ELENA — Ma perchè, perchè? Guarda, io ti giuro davanti a Dio che non sapevo niente di quello che tu mi dici!

MARTA — Ma sta zitta, delinquente! Sta zitta, ora vedrai. (*Apri la cartella*) Ho portato qualche piccolo campione... ci sono qui una ventina di lettere. Oh, appena la decima parte di tutte quelle che ho di sopra. Vedrai, vedrai l'uomo austero!, « l'uomo pudico e riservato », riservato! Ah, sì: come una caccia riservata! (*Prende una lettera e la legge*) Tieni. Prendo la prima che mi capita sotto mano... Ah, no, questa è una lettera di lei. (*La percorre rapidamente*) Non è leggibile, te lo assicuro, tanto è pudica, anche questa! (*Prende un'altra lettera*) Ah, ecco, questa è di Enrico; tieni, leggila. (*Elena percorre la lettera e poi la butta via disgustata*).

ELENA (*si siede sulla poltrona*) — Basta! basta! Sei ripugnante.

MARTA (*prende un'altra lettera e dopo averla scorsa, raggiunge Elena*) — Questa la devi sentire. Non ne sarai troppo offuscata, ma voglio che tu la senta. (*Siccome Elena si tappa gli orecchi, Marta le prende la mano*) « ...Non so quello che accadrà di me, che cosa sarà la mia vita; ma se un giorno una ragione imprevedibile, mi facesse trovare nel letto di un'altra donna, essa non avrebbe di mio che le smorfie dell'amore. Tu mi hai proibito per sempre l'amore con un'altra. E ne sono felice. Sì, senza il tuo corpo la vita non sarebbe più che una fastidiosa sopravvivenza ». (*A se stessa*) Questa è per te, Marta imbecille, è per te! (*Si batte il petto con la lettera spiegazzata e si abbatte piangendo sulla tavola*).

ELENA (*asciugandosi gli occhi e non potendone più*) — Come devi odiarlo... odiarlo!

MARTA (*rialzandosi*) — Ma io l'adoro invece, mi struggo d'amore per lui! Pensa che egli è per me una rivelazione. Certo tu dirai: « è impazzita ». Sì, io sono pazza, ma sono felice di essere pazza, in questo modo. Io non penso che a lui, non penso che a questo. (*Indica le lettere*) Tutto ciò che è qui e il resto che è di sopra! Se tu sapessi quante cose ho imparato! Oh, sì, lo so, per te io sono un essere ripugnante!

ELENA — Mia povera cara, nessuno in questo momento è più umano di me. Più compassionevole umano di me. Se tu sapessi! E sono ancora sconvolta. Sì, tutto questo è vero e non si può negarlo. Enrico aveva 22 anni quando conobbe quella persona. Era la figlia del Console di Norvegia a Lione. Abbiamo fatto di tutto per strapparla da lui. Questa casa è stata un inferno per tre anni... Il mio nonno Rabaud era un terribile puritano e le scene che per questa faccenda ha avuto con Enrico, gli hanno certo accorciato la vita... La mia povera mamma è stata una martire, se tu sapessi! Vedeva suo figlio consumarsi per una passione indegna. Mio padre poi vedeva compromesso l'avvenire dello stabilimento. Quella ragazza era povera,



è vero; suo padre non aveva nessuna risorsa... per di più era un giocatore, un vero dissoluto.

MARTA — E voi avevate bisogno soprattutto i capitali. Eravate sull'orlo della rovina, in quel momento! La ditta Monestier stava per saltare.

ELENA — Come la maggior parte delle fabbriche in quell'anno. Sì, noi abbiamo fatto di tutto e avremmo fatto anche di più, se fosse stato possibile, per separarli. Lo confesso: (*timidamente*) tu eri la mia grande amica, avevo per te moltissima stima, e molto affetto. Conoscevo le tue grandi qualità...

MARTA — Sì, ed anche il mio denaro, e la mia grande stupidaggine. Ma sta zitta, ipocrita! Vi siete presi i miei quattrini e la mia stupidaggine, un bel colpo. Doppio colpo maestro!

ELENA — Ma cosa dici?

MARTA (*con un pugno sulle lettere*) — Ho il suo diario. So tutto quello che ha sofferto. Il suo odio per voi è scritto a chiare lettere. Vuoi che vada a prenderlo?

ELENA — No, ti credo.

MARTA — Per due volte lo avete ricattato volendolo costringere a sposare Maria Leseur o Clara Arnaud. Una storpià e una mentecatta. Del nostro matrimonio non una parola. Il diario si ferma. Gli deve essere stato rubato prima che io entrassi in ballo. E' in altro modo che io ho appreso che egli aveva lasciato Marianna per sposarmi, e riallacciata questa relazione un anno dopo il nostro matrimonio. E voi tutti sapevate che mi tradiva.

ELENA — E' un miserabile, io l'ho sempre detto: sapevo che l'aveva ritrovata, come lo sapevano tutti, del resto.

MARTA — Ma ha fatto bene. Io non gli rimprovero nulla. Se tu avessi letto le sue confessioni, penseresti come me... Vuoi che ti faccia leggere il brano in cui parlava di uccidersi? Povero Enrico. (*Elena la guarda sbalordita*) Ah, sì, tu ti chiedi evidentemente... ma tu non sai ancora niente... Eppure io devo spiegarti... siamo ancora a niente con le sorprese. (*Marta ritorna sul canapè anelante, ansimante come se dovesse ancora fare confessioni importanti, si prende la testa fra le mani. Elena ha pietà, si alza e la raggiunge sul canapè.*)

ELENA — Riposati Marta, calmati, te ne supplico. Vuoi che ti riconduca nella tua camera? Ti preparerò un calmante. Potrai sdraiarti un poco.

MARTA — No, no, voglio dirti... aspetta.

ELENA — Smetti; ti farai ancora del male. Ascolta, Marta, sappi che tu mi hai e mi avrai sempre al tuo fianco. Ti sosterrò sempre. Tutti quelli che domani fossero disposti a biasimarti, sapranno da me tutto quello che hai sofferto, e anche dopo il vostro divorzio (*Marta alza la testa*) tu potrai contare sulla mia amicizia...

MARTA — Ma cosa dici? Non hai capito niente, proprio niente! Non ho mai pensato di divorziare. E' la prima volta che ne sento parlare.

ELENA (*prendendole le mani*) — Veramente, Marta, veramente? Sei proprio una brava ragazza! (*Marta si allontana*) Io non saprò mai dirti abbastanza...

MARTA — Non hai capito niente. Tu non puoi sapere quello che mi accade. Sono forse un mostro, una specie di caso patologico! Figurati che invece di odiarlo, io non posso staccarmi dal pensiero di lui; e tutte le frasi delle loro lettere, lo circondano avvolgendolo, ogni volta che io lo vedo. (*Così dicendo essa cerca febbrilmente una lettera*) ... La notte, al suo fianco è un supplizio orribile, io sono assalita da tutte le visioni del loro amore. (*Bruscamente ella tende una lettera a Elena, indicandole un passaggio*) Leggi, leggi questo... (*Elena si sottrae*) Lo voglio... E' necessario, se no non potrai comprendermi, guarda soltanto questa riga.

ELENA — No, basta, basta; te ne supplico, basta.

MARTA (*come un'allucinata*) — Ed io quest'uomo non l'avrò mai, mai conosciuto! Avrei potuto essere così felice, così felice! (*Come una povera bambina si stacca da Elena*) Capisci Elena, vorrei che tu gli dicessi che io avrei potuto accontentarmi di così poco in confronto a tutto quello che egli ha dato a Marianna. Digli questo, spiegaglielo, te ne supplico.

ELENA (*cercando di svincolarsi*) — Basta, non ne posso più. (*Si alza*).

MARTA (*trattenendola*) — No, Elena. Rimani qui; non mi lasciare. Se tu sapessi come mi calmano queste confessioni. Di pure che sono pazza, indegna... ho bisogno che tu mi trovi indegna.

ELENA (*allontanandosi*) — Io sono estenuata. Taci, te ne scongiuro. Non parliamo più. Lascia che mi riprenda. Soltanto a questo patto resterò. (*Si siede su una poltrona*).

MARTA (*estenuata*) — Sì, è vero, hai ragione, anch'io non ne posso più. (*Marta si distende su un divano. Una lunga pausa. Elena si mette in ascolto. In lontananza un rumore d'automobile. Elena va alla finestra, poi rapidamente raduna le lettere dentro la cartella e la nasconde sotto alcune riviste*).

ELENA (*dopo aver indicato a Marta dove mettere la cartella*) — Marta, ecco Enrico. (*Tutte e due si rimettono al loro posto e prendono un atteggiamento naturale e sereno*).

ENRICO (*entra con l'apparenza di un uomo soddisfatto di tanta calma, in tono scherzoso*) — Ma come siamo brave...

ELENA — Ah, sei tu! Che ore sono?

ENRICO — Le cinque e mezzo.

ELENA (*guardando il suo orologio*) — Ma io sono terribilmente in ritardo, devo scappare. Ho appena il tempo di vestirmi... perchè ho promesso alla signora Vasass di andarla a prendere alle sei al più tardi. (*Esce*).

ENRICO (*si avvicina al canapè; appoggia la mano sulla guancia di Marta come per sentire se ha la*



febbre) — Mi sembra che tu stia bene. Hai l'aria molto riposata... (*Marta si alza e lo guarda a lungo*) Veramente, hai l'aria riposata. Da parecchio tempo non ti avevo vista così. (*Marta gli prende la mano e la bacia*).

MARTA — Siedi accanto a me, restiamo così. (*Si rannicchia vicino a lui come una bambina, e si sente in Enrico una grande rassegnazione, come se in realtà egli avesse vicino una malata, con la quale è necessario avere pazienza*).

ENRICO — Sai che mi hai dato un grosso dispiacere in questi giorni? (*Marta lo guarda profondamente*) Oh, non parlo per me, ma soprattutto per i miei genitori, per Elena... Tu non hai colpa di questo tuo stato fisico. Adesso lo so, ne sono convinto. Del resto già che tu sei così calma, non voglio nasconderti nulla. Mi dispiacerebbe recitare la commedia con te. Sai di dove vengo?

MARTA — No.

ENRICO — Da Fabresan.

MARTA (*già sulla difesa*) — Il dottore?

ENRICO (*senza guardarla*) — Sì, è un mio caro amico, lo sai; dovevo vederlo per una faccenda di assicurazioni per le malattie degli operai, e ne ho approfittato per parlargli del tuo stato. Mi ha fatto tante domande ed è stato categorico: mi ha descritto dei fenomeni sconcertanti. Questo succedersi di esaltazioni e di prostrazioni... Egli ha fatto questa diagnosi dopo che io gli ho detto del tuo soggiorno di due mesi sulle rive dello stagno di Gravisan...

MARIA (*chiusa in se stessa*) — Può darsi.

ENRICO — Non puoi immaginare la mia gioia di trovarti così calma, e così gentile. Succede sempre così. Basta chiamare un medico, o, meglio, proporsi di consultarlo, perchè si produca un miglioramento immediato. Bada che egli non ti visiterà senza il tuo consenso. Questo mai! Non ti visiterà che quando tu lo vorrai. Non c'è urgenza... Ecco... ecco... (*Si sente imbarazzato*) Vedi ho incontrato da lui un suo amico, che è qui in villeggiatura: un simpatico giovanotto, egli vorrebbe comperare una nuova radio e quando ha saputo che noi abbiamo un modello recentissimo ha accolto con gioia il mio invito a farglielo vedere. Allora, se questo non ti disturba... avrei voluto mostrarglielo subito perchè, figurati, deve partire dopodomani e io sono costretto ad assentarmi...

MARTA (*in guardia e già irrigidita*) — Ma tu sei in casa tua, puoi mostrar loro la tua radio.

ENRICO — Certo. Allora io vado a telefonare a Fabresan. Gliel'ho promesso. Il suo amico è molto simpatico, vedrai, ti piacerà. (*Mentre dice questa battuta si alza e si avvia per uscire, ma le parole di Marta lo fermano di colpo*).

MARTA — Inutile. (*Prende la sua cartella sotto le riviste dove l'aveva messa Elena e al momento di uscire si volta*) Io non vedrò questi dottori. (*Esce, ed Enrico ha un movimento di dispetto e di rab-*

*bia. Un attimo dopo l'uscita di Marta, Elena entra e si avvicina rapidamente ad Enrico*).

ELENA — Finalmente! Spiavo la sua uscita dal corridoio. Ha infilato le scale per salire in camera sua.

ENRICO — Cosa c'è?

ELENA — Senti! Io non so come la prenderai... Marta sa tutto del tuo passato, conosce tutta la tua relazione con Marianna.

ENRICO — Cosa dici? E chi l'ha messa al corrente... Perchè certo qualcuno...

ELENA — Nessuno! Non ce n'è stato bisogno. Vedrai.

ENRICO — Ma per Dio! Qualcuno ha pur dovuto...

ELENA — No, ha trovato di sopra, nell'armadio dove erano riordinate le carte del povero nonno, tutta la vostra corrispondenza, quelle di lei... e anche la tua, ecco!

ENRICO (*meravigliato ma incredulo*) — La mia? Come la mia? Te l'ha fatto credere... non è possibile... la mia non è possibile.

ELENA — L'ho vista io; insomma ho visto qualche tua lettera... cinque o sei...

ENRICO (*meravigliatissimo, cammina in su e in giù, poi improvvisamente*) — Ecco! Ora capisco! Marianna mi aveva detto che quelle lettere erano sparite, ha persino sospettato la cameriera di suo padre, ed invece ecco: erano qui! Bella roba! Bella roba! La famiglia! Ma certo, questo concorda perfettamente con le scenate che il nonno mi fece in quel tempo. Dunque che cosa ti ha detto?

ELENA — E' stata qui con me per più di un'ora, scatenata, non puoi immaginare! Credimi. Sa tutto! Mi ha letto dei brani delle tue lettere... Ah, mio povero Enrico, non si può dire che tu avessi ritengo a scrivere! Del resto, questo non mi riguarda.

ENRICO (*che ha capito*) — Infatti, non ti riguarda. Ma santo Dio, chi gli ha procurato queste lettere? Ed ha letto tutto?

ELENA — Sì, Enrico, letto e riletto; credo che se ne sia nutrita. Mi ha ripetuto delle frasi a memoria. Da mesi ne è letteralmente avvelenata, e c'è di che... (*Entrano il signore e la signora Monestier*).

LA SIGNORA MONESTIER — Ah, siete là, voi due? (*Colpita dal loro aspetto strano*) Che cosa c'è? E' venuto il dottore?

ENRICO (*freddo*) — No.

LA SIGNORA MONESTIER — L'hai visto?

ENRICO — Sì.

LA SIGNORA MONESTIER — Dunque? A che ora viene?

ENRICO (*che è andato a suonare un campanello*) — Non verrà.

LA SIGNORA MONESTIER — Ma come, io credevo...

ENRICO — Sì, ma ho cambiato idea. (*Appare la cameriera*) Telefonate al dottor Fabresan: numero



74, ditegli così: « Il signor Enrico Monestier è stato chiamato d'urgenza a Lione, tutto è rimandato ». Testualmente, mi raccomando.

LA CAMERIERA — Ho capito. (*Esce*).

ENRICO — Doveva venire con Marfall, uno specialista di Lione, aspettava una mia telefonata.

LA SIGNORA MONESTIER — Infatti, ma non capisco!

ENRICO (*ermetico*) — Non c'è più bisogno di dottori. (*Si dirige verso la porta, come se stesse per uscire lasciando i suoi genitori meravigliati, ma ad un tratto ritorna*) Questo vi insegnerà a conservare le lettere di famiglia... Non buttar via mai niente! Non bruciare mai niente. Questa mania isterica degli archivi di famiglia, come se si dovesse contribuire un giorno alla storia di Francia! (*Imitando suo padre*) « Può essere utile, non si sa mai! ». Lo credo, io, anche e soprattutto quello che non vi apparteneva e su cui non avevate, per Dio, nessun diritto! Nessuno, nessuno, nessuno.

MONESTIER — Cosa? (*Alla signora Monestier*) Ci capisci qualcosa tu?!

ENRICO — Come mai la mia corrispondenza con Marianna Schwetzer si trovava fra le carte del nonno?

LA SIGNORA MONESTIER — Cosa?

ENRICO — Parlo a mio padre. Rispondi.

MONESTIER ( *fingendo*) — Mio caro, io non so di che cosa...

ENRICO — Ti avverto, papà, che in questo momento non sono in grado di accettare la minima finzione.

MONESTIER (*non sa come uscirne*) — Mio Dio, sì, tuo nonno senza parlarne aveva fatto, o più esattamente, aveva fatto fare il necessario per...

ENRICO — Necessario verso chi?

MONESTIER — Ma io credo verso quella persona; servendosi di una amica comune, certo una persona sicura, molto discreta immagino...

ENRICO — E' falso.

MONESTIER — Come è falso? Vuoi spiegarmi allora per quale fenomeno, questa corrispondenza era in possesso di tuo nonno? Sei tu che lo asserisci.

ENRICO — Un momento. Non invertiamo le parti. Sono io che te lo chiedo, perchè tu lo sai.

MONESTIER (*arrendendosi*) — Ebbene, sì, lo sapevo. In quell'epoca tuo nonno ed io avevamo giudicato pericoloso lasciare le tue lettere in balla di tutti... non si sa mai.

ENRICO — La prova.

MONESTIER — Tu avevi ostinatamente rifiutato di chiederne la restituzione... allora mi sembra di ricordarmi che tuo nonno trattò per...

ENRICO — E' falso.

MONESTIER — Ma come?

ENRICO — Voi le avete fatte rubare. Perchè Marianna Schwetzer non ve le avrebbe mai restituite. L'ultima delle donne, anche in cambio di denaro,

non avrebbe consegnata la corrispondenza di un amante, di un amante amato, perchè essa mi amava, e mi ama ancora. E le sue lettere io le avevo affidate in un plico suggellato perchè le fossero restituite, per mezzo di una persona sicura. Essa non le ha mai ricevute, ma voi mi avevate giurato di averle distrutte. Avevate conservate anche quelle? Rispondi!

MONESTIER — Ma insomma dove vuoi arrivare? E la ragione di tutte queste accuse?

LA SIGNORA MONESTIER — Sì, la ragione? Ci tengo anch'io a saperla.

ENRICO (*sillabando con collera*) — Marta è in possesso di tutto... Vi basta? Come catastrofe, vi basta?

MONESTIER — Cosa dici?

LA SIGNORA MONESTIER — Cosa dici? Ma tu scherzi... scherzi!

ENRICO — Sembra infatti uno scherzo! I documenti del nonno! Gli incartamenti del nonno! Tutto ben legato, tutto con la sua etichetta. L'ordine del nonno... l'ordine! Da citare per esempio ai bambini di tutte le generazioni avvenire.

ELENA (*a sua madre che la guarda sbalordita*) — E' così! Tutta la corrispondenza di Enrico è da cinque settimane in possesso di Marta; l'ha trovata il giorno in cui tu le hai dato la chiave del grande armadio.

MONESTIER — E' chiaro! (*A sua moglie*) Tuo padre aveva la mania di conservare tutto con tanto ordine. Quante volte...

LA SIGNORA MONESTIER (*abbandonata su una poltrona*) — Che vuoi farci? E' vero, era una mania. Lo prendevano sempre in giro, povero papà. Erano altri tempi, le case erano grandi, c'era posto; non si buttava via nulla. Ed eccone il risultato. (*Una pausa*).

MONESTIER (*a Enrico*) — Ma tutto questo non riguarda Marta. Non eri sposato, allora! Eri libero, mi pare, di comportarti come volevi. Quel periodo della tua vita non riguarda che te.

ENRICO (*avvicinandosi a suo padre come se lo affrontasse*) — Ah, sì, eh? E' strano, è buffo detto da te. « Ero libero di comportarmi come volevo »! Perchè dunque, mi avete martirizzato per separarmi da Marianna? Non ti ricordi che sono stato sul punto di morire? Vuoi che ti ricordi dei particolari, certi precisi particolari?

LA SIGNORA MONESTIER — Enrico!

MONESTIER — Taci!

LA SIGNORA MONESTIER — Anche tu sta zitto. Basta, Paolo. Ha ragione... Egli ha molto sofferto, ricordatelo. Me ne ricordo come se fosse ieri, e non me lo dimenticherò mai. (*Piange silenziosamente*).

ENRICO — Ah, bella ricompensa! E poi, voglio che sappiate tutto. Voi non immaginate il rischio che avete corso un anno fa. Proprio così. Appena



un anno fa siamo stati lì lì per fuggire Marianna ed io, e mai più avreste sentito parlare di noi.

MONESTIER — Avresti fatto questo?

ENRICO — E con gioia! E' a lei che dovete se io sono ancora qui.

MONESTIER — Enrico, ascoltami...

ENRICO — No, no, adesso basta. Lasciatemi; ve ne prego, lasciatemi.

LA SIGNORA MONESTIER — Ha ragione. Lasciamolo, Paolo. Andiamo via. (*Trascina via suo marito*).

ELENA (*avvicinandosi ad Enrico*) — Enrico, ascoltami... (*Ma Enrico non vuol saperne*) Non ti ho detto tutto... E' molto importante... Ascoltami, te ne scongiuro... Marta sa tutto...

ENRICO — Cioè?

ELENA (*le mani sulle spalle di Enrico*) — Ha capito perchè tu avevi impiantato il piccolo stabilimento a Servan un anno dopo il vostro matrimonio. Ha cercato... si è fatta aiutare non so da chi... ecco la spiegazione dei suoi viaggi a Lione in questi ultimi tempi... Insomma, essa sa che tu non ti sei mai separato da Marianna.

ENRICO — Benone! E' completa. (*Si sente bussare*) Avanti! (*La cameriera porta una lettera ad Enrico*).

LA CAMERIERA — La signora Marta mi ha incaricata di portare questa lettera al signore.

ENRICO — A me?... Sta bene. (*La cameriera esce. Enrico apre la busta e legge ad alta voce a sua sorella dopo aver già letto per conto suo*) «Ti attendo fra un quarto d'ora in camera mia, mio adorato. La tua Marta».

ELENA — Ma non ci andrai.

ENRICO (*riflettendo*) — Il tono non è minaccioso. Al contrario. E' strano... sì, tutto questo è veramente strano! Anche poco fa sembrava... (*Indica il divano sul quale poco fa Marta gli baciava la mano*).

ELENA (*prendendogli le mani*) — Enrico, credimi per l'amor di Dio, ascoltami...

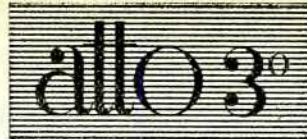
ENRICO — No, no. Sono impaziente, non puoi sapere quanto. (*Una pausa*) E sono sollevato che essa sappia. Ma sì, che sappia tutto e che sia finita. Accadrà quello che deve accadere... Che sollievo! (*Cammina in lungo e in largo*) E' una vera benedizione.

ELENA — Sembra che tu sia felice in questo momento.

ENRICO — Ma sì, proprio così. Felice, entusiasta! La verità! Finalmente la verità!... Otto anni di menzogne pietose, di tristezze, di noia, di ipocrisia! Continuare ad essere il signore su cui pesano delle responsabilità e dei doveri, sempre e soltanto dei doveri!... No! Che ci si spieghi una buona volta e che sia finita.

ELENA — E allora, mio caro, avrai di che divertirti!

ENRICO (*andando verso la porta*) — Lo credo anch'io. (*Esce*).



Camera di lusso molto raffinata, di un aspetto moderno

*Il letto occupa quasi simbolicamente il centro della scena. La spalliera verso la parete di fondo ed i piedi verso l'avanscena. A destra, collocata obliquamente una toletta. Sempre a destra, più indietro, una porta che dà sul pianerottolo. A sinistra, in primo piano, una poltrona a sdraio, un tavolino in un angolo. Si deve avvertire che questa camera, d'aspetto un poco romantico malgrado la sua semplicità elegante, deve essere stata ideata da Marta con gran fervore.*

*(All'alzarsi del sipario, Marta è sola nella camera coniugale, ha quasi finito di far toletta. Indossa un abito bianco primaverile che le sta bene. Va davanti allo specchio, si studia il viso, si ritocca i cigli. Si profuma le labbra, le tempie, il collo, gli orecchi, ma tutto questo deve essere fatto un po' goffamente. Guarda spesso l'orologio. Si alza, mette a posto degli oggetti. Si guarda allo specchio a più riprese. E' una donna molto più curata di quanto non lo fosse poco prima. Si sente bussare alla porta. Va ad aprire, poichè era chiusa a chiave. Entra Enrico che dopo aver bussato aveva cercato di aprire. Durante questo inizio d'atto deve essere impossibile riallacciare l'attitudine di Marta a quella dell'atto precedente. Essa riesce infatti a fingere magnificamente, ad apparire naturale e quasi allegra.*

MARTA — Scusami, caro. Mi ero chiusa a chiave... ho fatto un bagno che mi ha molto riposata, e ho messo un abito più leggero. Si soffoca... L'aria è pesante... oggi...

ENRICO (*destreggiandosi anche lui*) — Sì, avremo forse un temporale. (*Una pausa*) Dunque, mi scrivi delle lettere mentre siamo in casa, adesso? (*Tira fuori di tasca il biglietto di poco fa*).

MARTA (*ridendo con ostentazione*) — Avevo tanto desiderio di vederti! Ho persino detto a Irma «se il signore è andato allo stabilimento, andateci subito per trovarlo». Scusami, Enrico. Tu penserai che io non mi curo gran che del tuo lavoro; hai già perso quasi tutto il pomeriggio per causa mia con quei dottori... ma io sentivo, che questo era il momento più opportuno per parlare con te. (*Egli è in piedi, impenetrabile. Marta si sforza di rompere il ghiaccio con la sua gentilezza*) Sono in uno stato d'animo meraviglioso per parlare di qualsiasi cosa... Di tutto. E' meraviglioso come io mi senta disposta ad affrontare situazioni difficili! Sì, posso parlare di tutto.

ENRICO — Ne sono molto felice, e anche da parte mia... Ne vuoi una prova? Prima di salire, ho dato ordine di non disturbarci per nessuna ragione... Come vedi! (*Sono sempre in piedi*).



MARTA — Siedi. Dove vuoi metterti per stare più comodo? Voglio che tu sia a tuo agio... Vediamo...

ENRICO — Ma non ha importanza... (*Si siede sulla sedia più vicina*).

MARTA — No, no, mettiti qui. (*Gli indica la poltrona vicina al letto, e si inginocchia sul cuscino. Sorride come una bambina. Gli tiene le mani*). Ecco, io ho tante cose da dirti. Ma vorrei che tu non mi interrompessi... Io non incomincerò a parlare se non mi prometti di non interrompermi, neanche con un gesto, neanche con un'alzata di spalle; sì, questo mi turberebbe molto... (*Si sforza di sorridere*).

ENRICO — Spiegati. Io ti prometto quello che vuoi, ma desidererei sapere...

MARTA — Tu sai, Enrico, che qualche volta la gente ti dice a bruciapelo una cosa, che sappiamo essere assolutamente vera, ma siamo così seccati che altri la conoscano, questa verità, che ci si crede in obbligo di rispondere con un'alzata di spalle... Protestare con la vaga speranza di disingannare... E qualche volta il giuoco può riuscire. Tu però non farai questo, perchè, io lo so, tu capirai subito che tutto quello che io sto per dirti è assolutamente vero. Sono certa che non mi reciterai la commedia, e che entrerai immediatamente con me nel cuore della conversazione.

ENRICO (*sulla difensiva*) — E perchè no?

MARTA — Vedrai, vedrai che ci servirà per l'avvenire: per il nostro avvenire! (*Gli bacia le mani*) E vedrai anche che non ci sarà bisogno di dottori... Non dipende che da te, perchè io non abbia mai bisogno di dottori. (*Abbandona le mani di Enrico*) Dunque, ecco: Marianna Schwetzer è stata per tre anni la tua amante, prima che i tuoi genitori ti forzassero a sposarmi. Durante il primo anno del nostro matrimonio, non l'hai più rivista e poi avete riannodato. Io conosco tutta la tua vita da quando avevi diciannove anni. Ci sono delle cose che io so con delle prove assolute, palpabili, che potrei anche mostrarti, ma tu non me lo chiederai; ce ne sono altre che ho saputo attraverso informazioni, anche queste assolutamente esatte; è facile, sai, quando si ha in mano il bandolo della matassa... E' molto facile.

ENRICO — Non nego nulla, e non ho l'intenzione di negare nulla.

MARTA — Ti ringrazio, Enrico, di non protestare. Sento che hai compreso questa specie di... Sì, questa specie di serenità con la quale entro con te in in questa grande storia che è stata il tuo segreto durante gli otto anni del nostro matrimonio.

ENRICO (*si sente appena il suo « sì »*) — Sì.

MARTA (*sollevata*) — Ebbene. Abbiamo fatto così un gran passo e senza durezza. Ah! (*sospira con sollievo*) e questo invece avrebbe potuto essere così penoso! Sono contenta, Enrico! (*Marta ha messo le mani in quelle del marito. Ma la sua voce comincia a tremare e, nonostante un povero sorriso, è veramente sul punto di sciogliersi in lacrime*) Io credo, Enrico, che noi siamo giunti al momento in cui è

necessario fare il bilancio della nostra esistenza, della nostra mediocre esistenza... Sento che anche tu la pensi così...

ENRICO — Può darsi.

MARTA — Certamente. Enrico, tu mi hai sposata senza entusiasmo, senza grande amore, anzi senza nessun amore. Tu non mi hai mai amata.

ENRICO (*che era ormai deciso a liquidare la situazione resta però un po' sbalordito da questa terribile franchezza che ha preceduto la sua*) — Che cos'è che tu chiami amare? Perchè in fondo tutto dipende dal significato che tu dai alla parola « amare ».

MARTA — Lo stesso significato che le dai tu... e « tu sai », e tu sai che cos'è l'amore! Dunque tu non mi hai mai amata, vero? Via, Enrico, mi hai promesso di secondarmi. (*Si alza, si risiede all'estremità del letto, vicinissima ad Enrico*).

ENRICO (*quasi irritato di questa violazione*) — Ma... non credo che nemmeno tu abbia avuto un amore eccessivo nei miei riguardi.

MARTA (*si sente che fa uno sforzo per non rispondere*) — Credi?

ENRICO — Mio Dio... Non sei mai stata... ammetterai che non sei stata molto... Ah, è difficile a darsi... che vuoi!

MARTA — Di', di' pure! Non aver paura. Vedrai fra poco che anch'io non ho paura.

ENRICO — Ebbene, non sei mai stata troppo tenera con me, nè molto espansiva. Hai parlato tu stessa della mediocrità dei tuoi rapporti.

MARTA — E' la sola parola giusta, mi pare.

ENRICO — Può darsi che io non ti abbia fatto delle proposte troppo ardenti, può darsi... ma neppure tu avevi l'aria di desiderarle, vero?

MARTA — Continua.

ENRICO — Rispondimi.

MARTA — Neppure io... hai detto adesso.

ENRICO — E' così... Anch'io, te lo ripeto, non ho mai trovato in te... bada che non ti rimprovero, ma insomma non ho trovato in te quel... insomma quel qualche cosa di indefinibile che deve esistere tra un uomo e una donna... quell'assieme di qualità ed anche di difetti, che in un certo modo fanno della donna...

MARTA — ...l'amante.

ENRICO (*che non osa precisare il suo pensiero*) — ... Mio Dio!

MARTA — E' quello che volevi dire, dillo!

ENRICO — E' così: l'amante.

MARTA — E, d'altra parte, saresti stato molto seccato se io avessi avuto la pretesa... l'esigenza di esserlo...

ENRICO — Perchè?

MARTA — Rispondi a te stesso e non mentire. (*Enrico fa un gesto per significare che non capisce*) Va bene. Ti porrò io la domanda e tu risponderai a te stesso: « Enrico, che cosa avresti fatto se al posto di una Marta discreta, timida e silenziosa, tu avessi trovato una Marta esigente,



ardente; tu che non avevi nessuna tendenza... fisica per lei?». (*Enrico alza le spalle*) Enrico, so che hai dato a te stesso la risposta. Possiamo continuare dunque: ci hanno sposati; tu non avevi nessun desiderio di me. Ma io credo, sono quasi sicura oggi, anzi sono certa che se tu mi avessi innalzata fino a te, se tu mi avessi trattata come... Ma mio Dio, perchè non dovrei dire la parola che ho voglia di dire: «come un'amante», se tu avessi voluto svegliarmi, e tu lo potevi - io so oggi quale esperto e raffinato educatore tu potevi essere - io credo che avrei potuto essere tanto felice, amore mio. (*Vacilla per la prima volta pronunciando questa parola e mette la testa fra le mani. Enrico la guarda stupefatto e come una creatura nuova. Essa rialza la testa, nota questa espressione nello sguardo di Enrico e ritorna ad inginocchiarsi ai suoi piedi*) Enrico mio, se tu sapessi! Ma ora saprai tutto! (*Comincia ad esaltarsi*) Io voglio stasera aprirmi le vene per te! e che la verità, la mia verità, sgorgi sino all'ultima goccia! Dopo vedremo... Vuoi? (*Enrico esita a rispondere*) Si direbbe che hai paura.

ENRICO — No.

MARTA — Sì, un poco!

ENRICO (*si alza per rompere questi assillanti pensieri, attraversa la scena e va a sedersi alla toilette*) — No... ma... Non so, c'è qualche cosa nella tua voce che mi turba e un poco anche mi spaventa. Tu ti esalti, sembra tu abbia la febbre.

MARTA — Davvero?... Forse, un poco di... un qualcosa di solennità nelle mie parole... Ma che vuoi, sono esattamente trentadue giorni che io taccio, e le parole si sono ingigantite nel silenzio. Ho troppo pensato a quello che ti avrei detto. Siediti.

ENRICO — Continua, cara... Non ho detto niente. Questa sensazione è già passata...

MARTA (*lunga pausa, si sdraia attraverso il letto*) — Quando ti ho sposato, ero la ragazza più semplice e più innocente della terra. Posso dire la più stupida! Sì, insomma, non sapevo gran che della vita, e, certo, nulla dell'amore. Ero pazza di te da molto tempo. (*Enrico la guarda, perchè se in passato ha avuto coscienza di una certa simpatia che trovò naturale, è ora stupito dall'intensità del tono di Marta*) Lo apprendi oggi. E' strano, vero? Credo di averti incontrato per la prima volta proprio quando tu stavi diventando l'amante di Marianna Schwetzer e naturalmente non badavi alle altre donne... E' così naturale! Lei era così bella! Quando, tre anni dopo, tua sorella è venuta a cercarmi d'accordo con la tua famiglia, salvo tua madre... E' così vero?

ENRICO (*approvando*) — Continua.

MARTA — Quando tua sorella è venuta a cercarmi per imprigionarti nel matrimonio, mi si fece credere che tu eri una creatura molto pudica, molto chiusa. Bisognava pure, non è vero, camuffare il tuo disgusto! (*Enrico fa un gesto di protesta*) ... diciamo: la tua mancanza di entusiasmo... Va

bene? Dunque, per concludere: ci hanno fidanzati e quasi nello stesso tempo ci hanno sposati. Durante il nostro breve fidanzamento - questo è per me oggi molto chiaro - tu hai avuto pietà di me, ti sei dovuto dire: «povera figliuola, se tu sapessi che cosa ti fanno servire in questo momento». Sono certa oggi, che queste cose tu le hai pensate. (*Si è fermata come per aspettare il risultato di questo sondaggio. Fissa Enrico e questi, visibilmente commosso, ritrovando forse in sé stesso questa antica commiserazione, evita lo sguardo di lei*) Appena sposati, tu mi hai immediatamente paralizzata... Eri il primo uomo della mia vita, non avevo amato che te, eppure, devo dirtelo, tu mi hai immediatamente paralizzata con la tua freddezza, con quella specie di tristezza, con quella incomprensibile noia, di cui ero ben lontana, da intuirne la causa. Allora, tutto quello che avevo voglia di farti sapere, l'ho serbato segretamente nel più profondo di me stessa, «vergognosamente»! Capisci bene questa parola, Enrico, è molto importante: «Vergognosamente». Tu non puoi sapere tutto quello che il mio cervello ha escogitato senza una guida, te lo giuro. Ma la natura è più forte. E' come per le radici degli alberi, capisci? Bisogna che penetrino, malgrado tutto, per vivere la loro vita. Quante cose ho pensato, evocato, desiderato, per noi due... Ma avrei preferito morire, piuttosto che rivelarti i miei desideri. Come avevano potuto sorgere in me? Ma sì, soltanto la natura mi guidava... Quando ero distesa, nel nostro letto... quante notti d'insonnia ho passato distesa a fianco della tua indifferenza!... (*Enrico si alza imbarazzatissimo*).

ENRICO — Taci, te ne supplico, adesso...

MARTA — No, ascoltami! Lascia che io ti dica il triste risultato della tua freddezza, del tuo disprezzo. Ho finito per uccidere, per soffocare tutto quello che era così bello, così generoso, così naturale e di cui vergognosamente mi credevo colpevole. Mi sono ripiegata su me stessa. Mi sono rassegnata alla più grigia esistenza, alla più vuota! E, a poco a poco, mi sono immersa anch'io in una totale indifferenza, ho cessato d'amarti. Più nulla poteva interessarmi nella vita. Te lo confesso, Enrico, da sei anni io non ti amavo più. Noi avevamo in comune una casa, dei mobili, delle conoscenze: ma prima che questo accadesse, sappilo bene, io ti ho pazzamente amato. E ritrovo esattamente queste sensazioni in questo momento.

ENRICO — Basta, te ne prego. Tu mi... te lo assicuro. E' imbarazzante!

MARTA — Oh, sta' tranquillo, c'è di peggio! Figurati che in quell'epoca, molto spesso, io ti guardavo dormire, e ti ammiravo! E' vero...

ENRICO — Ma è troppo stupido, è stupido... te ne prego!

MARTA — Ti credo in obbligo di dire questo, ma non lo pensi. Quando te lo dicevano le altre! Figurati che ti ho persino spiato attraverso la ser-



ratura del bagno... Ma sì, ho deciso di dirti tutto. *(Tutto questo detto con ostentazione).*

ENRICO — Vuoi che te lo dica? Sembra il racconto di una collegiale pervertita.

MARTA — Vero? Ed è quello che per molto tempo mi sono creduta! Ma ora so, lo sai anche tu che questo non è vero, perchè quell'istinto era bello, era la vita e tu non avevi il diritto di distruggere il mio istinto, la mia vita.

ENRICO *(si alza e cammina)* — Basta! Sono argomenti... inabborracciabili... ed io non so veramente che dirti! Non c'è che una parola per esprimere la mia impressione: mi metti in imbarazzo...

MARTA — No, Enrico, non è vero, non è vero. Se ti dà fastidio ascoltare queste cose, non ti dava fastidio, bisogna crederlo, di leggerne altre ben più crude! E scriverle...

ENRICO — Cosa vuoi dire?

MARTA *(si alza e si avvicina ad Enrico)* — Lo sai benissimo. Ti ho lasciato poco fa con tua sorella che spiava la mia uscita e si è precipitata subito da te: dunque tu sai. *(Una lunga pausa, poi abbraccia Enrico con tenerezza disperata)* Ma perchè, non mi hai insegnato le innumerevoli cose di cui tu parli nelle tue lettere con tanta compiacenza, e che ti erano allora così familiari? Quelle stesse cose di cui io sognavo nel mio silenzio, che tutto il mio istinto rispettiva e che io allontanavo da me, quasi con ripugnanza, al mio risveglio. Pensa che quattro o cinque volte sono andata persino a confessarmi... c'è da morir del ridere, che sciocca... che sciocca! *(Si allontana da lui, ed anche Enrico, attraversa la scena, va dall'altra parte del letto).*

ENRICO — Taci, taci! Queste sono cose, delle quali non si parla alla propria moglie. Ecco! Hai capito? *(Si trovano tutti e due divisi dal grande letto ed è al di sopra di questa bianchezza che essi si parlano).*

MARTA — No, Enrico. Non continuare. Da cinque minuti tu batti una strada falsa. Sei lontanissimo da me, in questo momento. Bisogna dunque che io urli perchè tu m'intenda!

ENRICO — Calmati... Ti ascolto, ma calmati...

MARTA *(ansimante, si aggira per la camera)* — Mi hai fatto perdere il filo... Non so più, non volevo essere interrotta... Non so più. *(Va in su e in giù alla destra del letto)* Ah, sì, volevo farti vedere qualche cosa, una lettera di Marianna perchè c'è una frase che per me riassume tutto... *(Si dirige verso la cartella che è rimasta su un mobiletto).*

ENRICO *(come se avesse avuto un colpo)* — Ah, no! Questo no. Ti giuro che me ne vado. Mi rifiuto assolutamente di ritornare su queste vecchie storie.

MARTA — Enrico, io sono molto calma... Ma ho tanto bisogno di verità. La verità! Solo la verità può salvarci. E tu lo sai. Enrico, noi siamo chiusi tutti e due in una gabbia. E io non voglio continuare ormai a viverci. Non si tratta che di una piccola frase, e del resto la so a memoria... E' necessario.

ENRICO — Allora presto; dilla, e facciamola finita.

MARTA *(dopo un breve raccoglimento)* — « Quello che c'è di meraviglioso con te... ».

ENRICO — Ah, no. Te ne prego! Non posso sopportare...

MARTA — Ed io? Credi non sia più grave per me dirla, che per te ascoltarla? Mi dispiace, ma la ascolterai: « ... quello che c'è di meraviglioso con te, è che da sei anni che io ti appartengo, conservo l'impressione che tu avrai sempre delle cose nuove da insegnarmi... ».

ENRICO — Sono delle frasi! Letteratura per lettere d'amore.

MARTA — No, no, no! Non prendermi per una cretina. Lo sono stata, ma non la sono più. Non sono così stupida da credere che la sola maniera di amarsi consista nello stretto necessario per avere dei figli. Tra le... « varianti » di cui parla questa lettera, e la tua maniera di essere con me, esiste una via di mezzo...

ENRICO *(tagliando corto)* — Tu eri mia moglie, l'altra era un'amante. C'è una grande differenza. Insomma, te ti ho sposata, lei non l'avrei sposata.

MARTA *(con vero dolore)* — Bugiardo, bugiardo e vigliacco! Se lo sapesse! Tu la rinneghi, in questo momento; io la compiangio. *(Tutta questa discussione avviene mentre essi rimangono dalle opposte sponde del letto).*

ENRICO — E' così. Non l'avrei sposata.

MARTA — Vale a dire, che l'avresti voluta per amante tutta la vita. Ma se tu fossi stato libero, se non fossi stato il figlio e il direttore della Ditta Monestier, l'avresti sposata: ecco la verità. *(E' piena di indignazione, si è tutta spettinata; ora, avendo notato il suo disordine, va alla toletta e si ravviva nervosamente. Poi, dopo essersi guardata nello specchio, mentre suo marito cammina in su e in giù, si abbandona sulla seggiola)...* Mio Dio, io divento nervosa, mi esalto... non volevo parlare di tutto questo! Me lo ero giurato! Ti ho irritato?

ENRICO *(che si è seduto sul letto)* — No, soltanto tutto questo mi fa male.

MARTA *(si alza, raggiunge Enrico e lo abbraccia)* — Non ti ho detto niente di quello che mi ero proposta di dirti. Perdonami, amore mio, perdonami. Che gioia, toccare la tua mano. Non credi, amore, che potresti volermi bene? *(Appoggia la sua testa sul petto di Enrico).*

ENRICO *(molto calmo e gentile, come si parla ad una bambina)* — Marta, sta' tranquilla, ti prego, non parlare più, riposati un poco. Se ricominci me ne vado. Questa volta me ne vado davvero.

MARTA — Sì, hai ragione. *(Rimane per un attimo appoggiata ad Enrico. Questi fa prodigi di pazienza; poi gli occhi di Marta, che si erano chiusi in una specie di abbandono, si riaprono; guarda davanti a sé, come se calcolasse il nuovo atteggiamento. Calma, quasi allegra, ma questa finzione deve nascondere qualche cosa di angoscioso)* Anch'io, sai, riconosco i miei torti, ed i miei errori. Perchè sono piuttosto degli errori. In queste quat-



tro o cinque settimane, ho avuto il tempo di fare il mio esame di coscienza.

ENRICO — Ma che errori, e che torti; che cosa vai a cercare! Tu non hai nessun torto che io sappia. Sei come sei, ed ecco tutto. E se questo può consolarti, ti dico che io, per quanto ti riguarda, non ho da farti il minimo rimprovero, non ho da lamentarmi di nulla... (*Marta, completamente disorientata da questa risposta fuori argomento, si ferma, gli occhi nel vuoto, e si alza*).

MARTA — Ma chi ti parla di lamentele? Non si tratta di questo. Non sono queste le parole adatte. No, ti assicuro, che non ci siamo capiti... eppure lo desidero tanto... (*Cammina in su e in giù, pensa ancor più intensamente, si volta, come se dovesse parlare ad Enrico, rinuncia a parlare, e riprende il suo cammino agitato*).

ENRICO — Smetti di camminare, così ti logori i nervi. Eri ritornata calma...

MARTA — Ho tante cose da dirti!... (*Si risiede sul letto. Si ha la sensazione che stia per dire qualcosa di decisivo*) Vorrei sapere che cosa ti dispiace in me.

ENRICO (*balza in piedi. E questo lo libererà anche dal sostenere lo sguardo terribilmente intenso di sua moglie. E' lui, adesso, che cammina in su e in giù*) — Ti assicuro che non oseresti dire queste cose davanti a testimoni.

MARTA — Ma non ci sono testimoni...

ENRICO — Sei straordinaria, straordinaria! Tu dici queste cose che colpiscono come uno schiaffo... Non so dove tu vada a pescarle.

MARTA — Oh! Non lontano, qui (*indica il cuore*) e qui (*indica la fronte*).

ENRICO — Per l'ennesima volta ti ripeto, ed è la sola parola che mi venga alle labbra, mi metti in imbarazzo... ed io mi rifiuto assolutamente...

MARTA (*ostinata, accanendosi con disperazione*) — Va bene. Ma tuttavia, c'è qualche cosa in me che ti dispiace, o se la parola «dispiace» ti dà noia, diciamo «qualche cosa che non ti piace», che «non ti attira!». Vorrei sapere cos'è. (*Una pausa*) Senti Enrico; in tutti gli esseri esiste il lato morale e il lato fisico, quello che ti dispiace in me - sì, scusami, diciamo «che non ti attira» - è il fisico o il morale? O forse un po' dell'uno o un po' dell'altro? Bisogna che io lo sappia, è per me una questione vitale, te ne supplico, rispondimi.

ENRICO (*troppo imbarazzato*) — Non ti risponderò. Di' pure tutto quello che vuoi o meglio... (*Si avvia alla porta*).

MARTA (*con un grido che ferma Enrico*) — Enrico!... Dicono che tu sia un uomo coraggioso... (*Enrico si ferma vicino alla porta con una impaziente rassegnazione*) so di metterti alla tortura, ma credi che è ben poca cosa in confronto alla mia. (*Lo abbraccia*) Guarda, puoi anche non rispondermi subito, posso aspettare anche qualche ora... anche domani... oppure, se io potessi chiederti la stessa cosa, in modo diverso, aspetto... (*Riflette, va a un mobiletto e prende una o due riviste che sfoglia*)

Senti, forse quello che sto per dirti può non essere abile. Al punto in cui siamo fa lo stesso. Immagina di possedere una donna che abbia il mio cuore, la mia intelligenza, la mia sensibilità, la mia comprensione di tutto, diciamo pure la mia indulgenza di fronte a certi errori... Siamo soli, non ho quindi paura di parlare di quelle che io credo siano le mie qualità, bisogna pure che qualche cosa mi resti. Pensa dunque ad una donna che abbia tutte queste virtù morali, ma che invece di trascurarsi, come ho sempre fatto io, di non badare al suo corpo, a tutte quelle piccole cure femminili, desse invece una grande importanza a tutte quelle cure che sono oggi tanto facilitate dagli istituti di bellezza. (*Indica le riviste. E si sente che fa uno sforzo disperato per fare la domanda*) Immaginami bionda, se vuoi... oppure del colore che preferisci... mettiamo bionda, curata, truccata, sportiva, ti sentiresti di poterla amare, di legarti un po' a lei?

ENRICO (*che forse ha compreso*) — Ma cosa vai dicendo... Ma non lo so, e poi non capisco che cosa tu intenda dire... Cerchi delle complicazioni...

MARTA (*che comincia ad esaltarsi*) — Enrico rispondimi... Io devo insistere: c'è qualche cosa in me che non ti piace, che vorresti diverso, che sognavi diverso? (*Disperata rimette le riviste su un mobile*).

ENRICO — Ma santo Dio! Non è possibile sapere se una cosa vi piace o non vi piace...

MARTA (*con un grido soffocato*) — Vile! Sei un vigliacco! (*Si abbatte sul letto*).

ENRICO (*non potendone più*) — Adesso basta! Basta! Tu capisci ch'io desidero essere gentile, fare tutto il possibile per facilitare... le cose... ma insomma... bisogna rendere la cosa possibile... e rendere a me l'esistenza sopportabile... (*L'orribile allusione al sacrificio del suo matrimonio, per un momento cala su di loro. Sentendo poi di essere stato troppo brutale, Enrico cerca di cambiar discorso all'improvviso*) Basta, non parliamone più. (*Rialza Marta, le prende la mano, le asciuga gli occhi, si riavvicina alla toletta. Una pausa. La guarda ancora*) Basta, basta, vero? (*Essa fa cenno di sì*) Ah, a proposito, volevo chiederti...

MARTA — Dimmi, caro.

ENRICO — A proposito di istituti di bellezza, mi viene in mente che l'altro giorno... (*estrae il suo notes*) che cosa abbiamo comperato a Liona dal parucchiere? Io ho preso delle lamette, un pacco di sapone da barba, tu dell'acqua dentifricia, ma c'era qualcosa che doveva costare circa ottanta franchi e che mi manca nei miei conti... (*A questo punto Marta bruscamente cade riversa sul letto come colpita a morte: è un torrente di disperazione. Enrico, stordito, non sospetta neppure per un momento il dramma progressivo che si svolge da un'ora nell'anima di questa povera creatura. Sembra cadere dalle nuvole. Si precipita verso Marta e tenta di rialzarla*) Ma che c'è, che ti prende?

MARTA — E' terribile! Sei terribile! Non mi resta che sparire... Non mi resta che andarmene...



ENRICO — Ma sei pazza, mia cara! Ma cosa c'è?

MARTA — Ho capito, ho capito.

ENRICO — Marta, ma cosa c'è? (*Pieno di pietà, la bacia superficialmente; allora lei gli si attacca al collo come un naufrago*).

MARTA — Amore mio, amore mio, tu non puoi sapere quanto soffro... Dammi un po' di tempo. E ti assicuro... sono certa che ci arriverò... (*Bruscamente, acquistando coscienza della sua inferiorità, si alza*) Ecco, lo vedi, è terribile... Io piango e sono brutta, brutta, brutta, brutta... e perdo terreno... E' un'ora che ne perdo, tentando di guadagnarne... Sono veramente incapace... (*Dice queste parole guardandosi in uno specchio*).

ENRICO — Ma no. (*Una pausa*) Ti fai del male... (*con improvvisa impazienza*) ... e ne fai anche a me.

MARTA — In che modo ti faccio male, che cosa vuoi dire? Dillo subito!

ENRICO (*che vuol riprendersi*) — Perchè ti vedo soffrire, tutto questo è molto penoso, te lo giuro.

MARTA (*rendendosi conto di tutto*) — Ah, ecco. « Tutto questo è molto penoso »... Da un'ora « tutto questo è molto penoso ». E tu mi compiangi perchè io sono veramente da compiangere. Ora capisco. Dovevo aver l'aria di una mendicante... Senza dignità. (*Si alza ad un tratto*) Hai ragione; me ne vado. Non mi rimane che andarmene. (*Enrico alza le spalle*) Lo vedi. Tu ti adatti subito all'idea della mia partenza.

ENRICO — Ma tu dici delle sciocchezze. Che cosa vuoi che risponda a delle sciocchezze?!

MARTA (*con solennità*) — Enrico, io me ne vado. Tu sei libero, capisci. Libero... Io me ne vado, me ne vado... Me ne vado! Non voglio più vederti.

ENRICO — Sei ridicola.

MARTA (*in una raffica di disperazione*) — Diranno che sono andata via perchè tu avevi una amante. Ormai tutti conoscono la tua avventura. Questa non sarà la verità! Ma dicano pure quello che vogliono, io me ne infischio. Tu, tu saprai che non è vero; io me ne vado perchè tu non vuoi amarmi, e perchè io diventerei pazza a vivere vicino a un uomo che amo fisicamente, un uomo che ha saputo far gridare d'amore un'altra donna e che a me, non darà mai nulla, che non vuole nulla da me... nulla... nulla... (*Si avvia alla porta, ma Enrico le si avvicina*).

ENRICO (*prendendola per le braccia*) — Marta, se qualcuno un tantino equilibrato ti sentisse in questo momento...

MARTA (*svincolandosi*) — Mi compiangerebbe! Ed ora basta.

ENRICO — Ma tu sei pazza. Voglio sapere che cosa vuoi fare. Ne ho il diritto.

MARTA — Tu non hai più nessun diritto.

ENRICO — Marta, adesso esigo di sapere... (*La prende fra le braccia, ma Marta si svincola*).

MARTA (*già sulla porta, voltandosi*) — Tu non hai più il diritto di sapere nulla! (*Esce seguita da Enrico. Si sente la voce di lui: « Marta, Marta! »*). Si

*intravede Elena nel corridoio, che certo doveva stare in agguato come nell'atto precedente. Essa penetra subito nella camera. Pare che scruti l'atmosfera. La stanza è in disordine. Si ferma in un angolo. Enrico ritorna, ma non la vede subito*).

ENRICO (*a sua sorella, dopo averla guardata in silenzio due o tre volte*) — Cosa fai qui, tu?

ELENA — Ho sentito dei gridi, dei pianti, e sono subito salita per vedere. Vi si sentiva da giù... Dove sarà andata in quello stato?

ENRICO (*un po' inquieto*) — Sarà andata dalla sua amica Ansel, era sempre da lei in questi giorni, telefonerò tra poco... Non puoi immaginare la scenata che mi ha fatto. (*Si lascia cadere su una poltrona con la testa appoggiata ad una mano*).

ELENA — Oh, la posso immaginare benissimo! Ma cos'è accaduto? aveva un aspetto...

ENRICO — Hai certo sentita la sua ultima frase... la porta era aperta...

ELENA — Naturalmente... del resto tutti hanno potuto sentirla...

ENRICO — Non ritornerà più.

ELENA — Ne sei proprio certo?

ENRICO — Non c'è dubbio. Vedrai. Ti racconterò più tardi. E' proprio finita.

ELENA (*si dirige macchinalmente al mobiletto dove Marta aveva collocato le due riviste e le sfoglia automaticamente*) — Ti sorprenderà forse... Ma io penso che tutto sommato è preferibile! Eh, sì!... Cosa vuoi... Bisognava pure arrivare ad una fine... La vita tra voi due non era più tollerabile... Soprattutto per l'idea che adesso si era fatta di te.

ENRICO (*guardandola*) — Ah! Lo sai anche tu.

ELENA — Questo pomeriggio. Le sono sfuggite delle confessioni, di cui avrei fatto volentieri a meno! (*Ha preso in mano una rivista dalla quale esce un pacchetto di fotografie in una busta. Le raccoglie e le guarda*) Che roba è?... Ah, questa poi!... Hai mai visto queste fotografie... Guardale...

ENRICO — Quali fotografie? (*Va a guardare. Elena gli ne porge due*) Ma che fotografie sono?

ELENA — Non lo vedi? Sono fotografie di Marta ritoccate.

ENRICO — Ma via, questa non è Marta...

ELENA (*china con lui sulle fotografie*) — Ma sì, è Marta! Soltanto è ritoccata a guazzo, come fanno i fotografi quando vogliono imbellirvi. Riconoscerai il suo vestito, no?

ENRICO — Ma questa pettinatura? Non è mai stata pettinata così! Eppoi qui sembra bionda.

ELENA — Ma appunto perchè sono ritoccate. Guarda bene.

ENRICO (*mormora*) — « Poveretta ». E' carina però... ma non ci capisco nulla. Dove le hai trovate? (*Mentre Enrico guarda le fotografie, Elena riprende la rivista e trova una busta e una lettera*).

ELENA — Dovevano essere in questa busta... (*Poi legge la lettera con immediato interessamento*) Ecco, ho capito. E' un istituto di bellezza di Parigi. Sentì. (*Legge*) « Signora, vi restituiamo le fotogra-



fie che ci avete trasmesse; ci siamo permesso di praticare alcuni ritocchi che non sono, ben inteso, che dei suggerimenti che vi sottoponiamo prima di conoscervi. Ma potrete fin d'ora avere un'idea di ciò che si potrebbe fare, dopo un attento esame della vostra persona».

ENRICO (*che finalmente ha capito, sconvolto strappa la lettera dalle mani di sua sorella, e dice urlando*) — Dammi quella lettera! Chi ti ha permesso di leggerla?

ELENA — Ma che ti prende?

ENRICO (*spingendo Elena verso la porta*) — Vattene, esci di qui, non voglio più vederti.

ELENA — Ma Enrico, cos'hai? Se tu ti sentissi!

ENRICO — Non voglio che tu rimanga un minuto di più in questa stanza. (*Enrico mette sua sorella fuori, e ritorna tremante: spiega la lettera e la scorre. Si sente da lontano la voce del signor Monestier che chiama Enrico, ed entra.*)

MONESTIER (*angosciato*) — Dove è andata Marta? Rientro in questo momento, e Matilde mi ha detto di averla vista uscire come una pazza.

ENRICO — E' andata via per sempre.

MONESTIER — Cosa? Per sempre? Cosa mi racconti?

ENRICO — Sì, per sempre. E' finita.

MONESTIER — E non ti sei precipitato...

ENRICO — E perchè?

MONESTIER — E' tua moglie, sì o no?

ENRICO — Dimmi, piuttosto, quali sono le vere ragioni che ti spingono a lanciarmi sulle sue tracce per riportarla fra le mura di casa Monestier? (*Contiene alla meglio la sua collera.*)

MONESTIER — Ma perchè non si lascia da sola in piena notte una esaltata. Ti assicuro che sono preoccupato. (*La signora Monestier sopraggiunge vestita da passeggio*) Arrivi a proposito... Figurati che Marta...

LA SIGNORA MONESTIER — Lo so, lo so... Non ritornerà più. L'ho incontrata cinque minuti fa mentre stava per entrare in casa Ansel.

MONESTIER — E non l'hai obbligata...

LA SIGNORA MONESTIER — Inutile, se tu l'avessi sentita, diresti come me: è finita. (*Si toglie il cappello e lo mette sulla toletta*) Ha deciso così. E le donne sai, quando hanno preso una decisione di questo genere, non tornano indietro. (*Guarda suo figlio e gli si avvicina togliendosi il soprabito che getta sul letto*) Povero ragazzo mio... Come avevo ragione... (*Sta per abbracciarlo*) E' proprio pazza. (*Enrico si svincola dall'abbraccio di sua madre ed esce dicendo: «Mi fate schifo! Mi fate schifo!».* Esce) Soffre... E' logico... Dopo tutto era sua moglie.

MONESTIER (*camminando in su e in giù*) — Tutto questo è molto preoccupante! (*Elena è entrata, e con precauzione ha chiuso la porta.*)

LA SIGNORA MONESTIER — Dopo tutto non sarà che il quinto divorzio ad Annonay in un anno!

MONESTIER — Ma non si tratta di questo! (*Una breve pausa*) Non sai che Marta, sposandosi, ha portato circa tre milioni di dote? Te lo sei dimenticato? (*La signora Monestier abbassa la testa*) Ah, cominci a capire finalmente perchè tutto questo può essere molto preoccupante? Ti assicuro che ci sarebbe molto difficile rimborsarla anche in minima parte. Sai benissimo che tutto è investito nella nostra ditta! Sarebbe una vera catastrofe... (*Una pausa*) Tutto questo è molto grave. Bisogna assolutamente che Enrico se ne renda conto. Egli deve a qualsiasi costo...

ELENA (*che era rimasta nel fondo della stanza, si fa avanti*) — Sai, papà, la somma di cui tu parli non appare nel loro contratto di matrimonio...

MONESTIER — Cosa? Cosa?

ELENA — ... ma in atto a parte.

MONESTIER — Chi te l'ha detto!

ELENA — La cosa mi preoccupava già da un po' di tempo... L'altro giorno ho riletto il contratto di matrimonio. La somma di cui tu parli non vi figura; Marta portò due milioni e ottocentomila franchi in «partecipazione» alla nostra azienda.

MONESTIER (*balzando*) — Ma sì, ma sì! E' così! Ma dove avevo la testa! Adesso me ne ricordo perfettamente. (*Rivolgendosi a sua moglie con voce calda e quasi allegra*) Tuo padre era un grand'uomo! Non lasciava mai niente al caso, e pensava sempre a tutto! (*Si lascia cadere sulla seggiola, con un sospiro di sollievo, e, con un tono quasi feroce, dopo aver riflettuto un istante, conclude*) In questo caso l'accomandita è salva!



FINE

Questa commedia è stata rappresentata per la prima volta in Italia il 30 luglio 1946, dalla Compagnia di Evi Maltagliati, al Teatro Odeon di Milano. Le parti furono così distribuite:

Paolo Monestier, Ernesto Sabbatini; La signora Monestier, Mercedes Brignone; Enrico, Tino Carraro; Marta, Evi Maltagliati; Elena, Lida Ferro; Alain, Mario Feliciani; Maddalena Audouin, Ada Vaschetti; Irma, Luisa Rossi.

Tutti i diritti di quest'opera, per qualsiasi adattamento o pubblicazione, sono riservati all'autore a mezzo del suo rappresentante in Italia.



# VENTITRÈ ANNI NEL TEATRO DI DENYS AMIEL



\* Nella presentazione alla commedia Casa Monestier è detto dell'importanza che ha, nella storia del Teatro francese dei primi decenni del nostro secolo, questo illustre autore, maestro di arte drammatica. Dell'amicizia, della quale egli ci ha sempre onorati, siamo orgogliosi e gli diciamo qui, ancora una volta, la nostra viva gratitudine.

\* Nella fotografia sotto, una delle scene più significative della commedia Casa Monestier:

1946

Evi Maltagliati (Marta) e Lidu Ferro (Elena). Quest'ultima è anche la traduttrice della commedia



1923

Il velo di polvere calato per ventitrè anni su questa fotografia, non l'ha appannata: è una scena di Il desiderio di Denys Amiel, la prima commedia recitata in Italia (dell'allora nuova corrente intimista) da Alda Borelli, con Lucio Ridenti e Marcello Giorda. La fotografia, tolta dal nostro «libro dei ricordi» porta l'indicazione del Teatro Quirino di Roma: maggio 1923. Le tempie bianche di Ridenti, erano - allora - quelle di una benefatta parrucca





# SECOLO CHE VAL...



## RENZO RICCI EVA MAGNI

nella commedia di Jean Anouilh, *Viaggiatore senza bagaglio*. I due attori ne hanno dato una perfetta edizione all'Odéon di Milano, con una recitazione personalissima ed interessante

Dalle foto sopra, come in queste due accanto, si rileva tutto il sapore dell'insieme, e lo spirito che ha animato la Compagnia Ruggeri-Adani, nel mettere in scena "Divorziamo", di Sardou. Nelle foto laterali sono Ruggeri





\* Il «mago Sardou» richiama ancora molta folla a teatro. Di padre in figlio, la richiama da alcune generazioni, e questo dimostra che su tutti i problemi del teatro, quelli del cuore e della passione non sono ancora del tutto trascurabili. S'intende che Sardou bisogna metterlo in scena col sapore della propria epoca, come accortamente ha fatto la Compagnia Ruggeri-Adani, dando al gusto ed alla fantasia di Onorato il compito di ambientarli, ma in questa edizione c'è qualche cosa di più: un grande, grandissimo Ruggeri; una smalzata Adani; un divertentissimo Calindri, e la bravura di tutti gli altri interpreti: proprio come una volta quando «Divorziamo» era un commedia di repertorio che «ben si addiceva all'andata in scena per presentare la Compagnia».



e la Adani, principali interpreti, e nella cornice il gruppo degli interpreti: Calindri, la Adani, Ruggeri, la Riva, la Volonghi, Pucci \* Nelle due piccole foto accanto a questa dicitura, due spiritosi atteggiamenti di Ruggeri e Calindri



#### ERNES ZACCONI LEDNARDO CORTESE

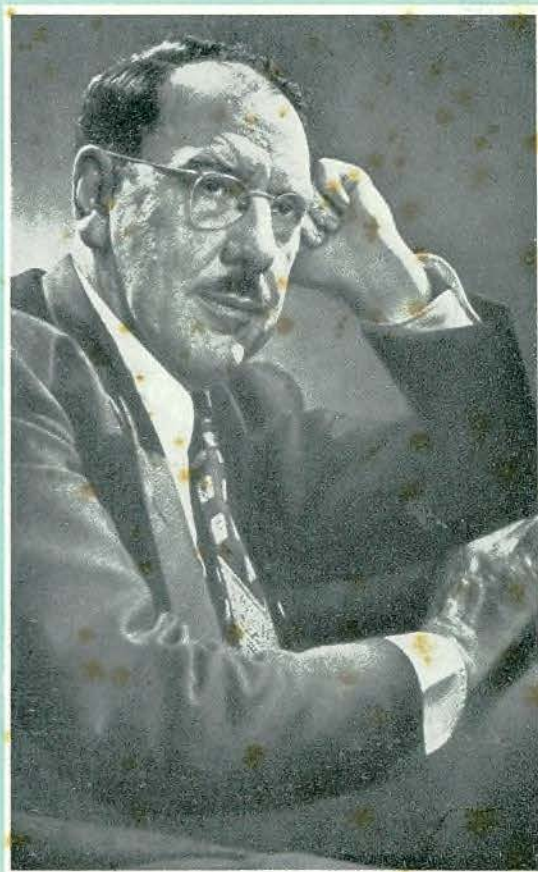
nella commedia di J. Van Druten *La mia migliore amica*, nella quale questi due eccellenti attori, all'Excelsior di Milano, hanno diviso il successo con Margherita Bagni ed Olga Villi







## Ingrid Bergman in Joan of Lorraine



MAXWELL ANDERSON

Queste immagini dicono la potenza espressiva di Ingrid Bergman, in "Giovanna di Lorena". Dell'opera e dell'autore leggerete nel testo che segue queste illustrazioni





# GIOVANNA DI LORENA E INGRID BERGMAN

In America non sarebbe stata concepibile una «Giovanna» senza Ingrid, e Ingrid attendeva da anni una sua «Giovanna» per far ritorno alle scene. L'unione è stata perfetta: pari i meriti di Anderson e quelli dell'attrice.

■ Joan of Lorraine è la ventiseiesima commedia di Maxwell Anderson. E' la commedia che egli ha portato nel suo cervello per tutta la vita, che ha plasmato lentissimamente come cosa cara sopra tutte, che ha sempre esitato a dar fuori per una sorta di istintivo pudore, per la paura di non essere sufficientemente maturo ad affrontare un tema così alto in una forma così insolita (il precedente pirandelliano del « teatro nel teatro » è di una tale altezza da sgomentare ogni drammaturgo che voglia tentarne una riedizione), che infine si è deciso a scrivere, negli ultimi mesi di guerra, allo scopo di soddisfare, insieme al bisogno artistico lungamente covato, un bisogno morale, politico, e un poco anche apologetico. Joan of Lorraine, infatti, è seguita a Journey to Jerusalem, Candle in the Wind, The Eve of St. Mark, tre chiavi di volta del sistema morale di Anderson, tre espressioni culminanti della sua fede democratica e del suo odio per il totalitarismo. Sono le più recenti opere dell'autore, scritte tutte durante la guerra.

Il senso ineffabile del teatro vuoto, semibuio, freddo, senza scene e senza trucchi, del teatro posseduto dagli attori prima ancora che dal dramma, intrigava Anderson e non gli dava pace. Le prove del dramma, non ancora il dramma: è quando nasce, senza spettatori, il miracolo del teatro. « Ho visto tante volte — ha detto egli stesso — ripetersi questo miracolo in una sala vuota: nessuno c'era ad eccezione degli attori non di scena, del direttore, di me stesso. E' una specie di miracolo, un nuovo mondo vivente che prende consistenza su un palco nudo, con una diabolica luce che brilla negli occhi d'ognuno, con continue interruzioni e con gli attori che leggono le loro battute su copioni coperti di segni. E questa prima magia, questa prima vampata di fuoco non si ripete più. Ho voluto, scrivendo Joan de Lorraine, impadronirmi di questo fuoco, e farlo conoscere al pubblico. L'unico modo per far ciò era quello di rappresentare una commedia durante le prove, e di sperare che la magia, che io avevo così spesso visto, si ripetesse anche per gli altri.

« Nello scegliere il soggetto della commedia da rappresentarsi durante le prove, volleno che questo toccasse il problema che era stato il tormento mio — e di gran parte della razza umana — negli ultimi dieci anni. Il problema della fede, di come un uomo difende la sua fede in

un mondo di forza, di politica e di delusioni; è difficile scriverne, cogliendo esattamente il nucleo dell'argomento, ma il problema non è nuovo. Fu il tormento di Socrate, di Lincoln, di Giovanna d'Arco e di molti altri. Ho scelto Giovanna perchè è molto lontana dal nostro tempo, e le scene della sua vita danno la possibilità di creare un contrasto completo con le prove, e permettono realmente agli attori di costruire un mondo nuovo e di dargli forma su di un palcoscenico vuoto ».

La lotta della Pulcella di Orléans fu la lotta della fede contro l'incomprensione e l'inganno, fu la lotta dell'amore e della lealtà contro l'odio e la simulazione. Giovanna incarna la purezza della vita, i suoi avversari incarnano la malafede, la volontà bieca di dominio, la malvagità cosciente, la tirannide. Sono due mondi eterni, che possono essere — pensa Anderson — agevolmente rapportati a qualsiasi epoca della storia, alla Francia medievale come all'Europa moderna; le due posizioni rappresentano i due poli che hanno sempre attratto a sé gli uomini e li hanno poi scagliati, ogni qual volta l'equilibrio politico si rompeva, gli uni contro gli altri in spietate battaglie.

Ora, queste due posizioni sono realmente così assolute come si sarebbe tentati di pensare al primo esame, e come molti ci vorrebbero far credere? Buoni e cattivi, puri e impuri sono realmente divisi da un confine netto, sì che tra i primi non possa mai essere gettata la semente dei secondi, e viceversa? I due mondi non si accostano mai, i buoni non prevarranno mai sui cattivi e non sapranno mai evitare che di periodo in periodo scoppi la sanguinosa guerra? Questo problema, di ampiezza e peso tremendi, non viene affrontato da Anderson direttamente e completamente: la figura stessa della Santa, mossa dalla fede e dall'incitamento soprannaturale piuttosto che dal suo anelito umano, non lo permetteva. La visuale del drammaturgo è stata giustamente ristretta ad un aspetto solo del problema, l'aspetto più affascinante e teatrale: l'utilità e la necessità della fede e, insieme, la possibilità del compromesso (umano, soltanto umano) fra la purezza assoluta del cuore e della mente e le pratiche esigenze del vivere quotidiano. Dobbiamo tentare la conciliazione fra i due elementi, oppure dobbiamo rifiutare di piegarci, anche nei punti che meno ci impegnano e che, certo, non ci disonorerebbero?

Il tema, chiuso in questi limiti e chiaramente definito sin dall'inizio, offre lo spunto per l'azione drammatica centrale (o, per dire più propriamente, esclusiva) della Joan of Lorraine:



il contrasto fra la prima attrice, interprete del personaggio della Santa, e il regista, portavoce fedele e convinto delle idee morali dell'ipotetico autore dell'opera. Gli attori sono tutti riuniti: debbono provare, scena per scena, l'intero dramma. Prima scena: «Giovanna nella sua casa», dinanzi ai suoi genitori. Terminata, con buon esito di recitazione, la scena, si manifesta il primo attrito fra regista e interprete. Dice l'attrice, che ha già avvertito il disagio ma che non sa ancora centrarlo limpidamente nel proprio cervello: «Ecco, quando lessi per la prima volta la commedia, essa era la storia di come Giovanna apprese dai suoi santi ciò che doveva fare, e di come ella entrò nel mondo, e compì la sua opera, e fu processata dai suoi nemici e uccisa... Ma ora è la storia di come ella ha appreso dai suoi santi ciò che deve fare, e di come si accorge che deve scendere a compromessi con il mondo, e persino lavorare con i malvagi, e permettere che il male venga compiuto, prima di portare a termine la sua missione. Mi pare che, così com'è ora, la commedia significhi che tutti noi dobbiamo accettare il compromesso e lavorare con i malvagi... e che, se avete una fede, a nulla riuscirete se non trascinate dalla vostra parte delle forze del male». Questa è, infatti, la concezione dell'autore, il quale, per attenervisi più fedelmente, ha modificato via via alcune scene della sua opera; il regista la fa sua, e la difende con risolutezza.

Si prova un'altra scena: «Un poeta alla corte del Delfino». Alla fine di essa, il contrasto si accentua ed assume contorni ideologici più sbalzati e meglio visibili. Maria, l'attrice, risponde con nobile calore ad una obiezione ragionevole (ma, ahimè, soltanto ragionevole) del regista. Ella dice: «La vita di Giovanna significa per me che, se morite per una grande causa, per qualcosa in cui credete così profondamente da volerne morire... allora non siete perduti... il vostro sacrificio non è perduto... e il mondo può essere migliore e diverso grazie alla vostra morte. Suppongo che tutti noi abbiamo perduto qualcuno in guerra... qualcuno che ci era vicino e che non vedremo più. Io l'ho perduto. E volevo fare questa commedia perchè essa poteva significare: Egli non è morto... nessuno di quelli che hanno dato la loro vita per il mondo in cui noi crediamo, è morto. Se Giovanna avesse detto una sola cosa che non voleva dire, o permesso che una parola disonesta uscisse dalle sue labbra senza smentirla, non avrebbe avuto alcuna influenza nel mondo. Il compromesso non è una virtù. Se cominciate ad accettare il compromesso siete perduti».

L'attrice è la voce dell'assoluto (e, se volete, dell'utopia); il regista è la voce del buon senso del pieghevole adattarsi alla realtà. Egli ribatte: «Maria cara, il mondo è governato dai cambiavolute e dai mercanti. Talvolta compare un santo o un profeta e ottiene tanta influenza sulla gente che i mercanti e gli uomini sono co-

stretti a prestargli un poco di attenzione. Ma essi non cessano di governare il mondo, per questo. Essi non fanno altro che modificare i loro intrighi per quel tanto che permetta di soddisfare la coscienza popolare, e si liberano al più presto possibile del santo». Ma anche i santi, aggiunge il regista, debbono giocare di astuzia e destreggiarsi umanamente con gli infiniti problemi pratici della vita, altrimenti la loro opera è, quasi sempre, vana.

La tesi dell'attrice è, evidentemente, la tesi di Anderson. A fondo è insostenibile, come è insostenibile la tesi opposta del regista: vere e false allo stesso tempo, le due tesi minacciano di restare isolate nelle loro rigide formulazioni e di paralizzare lo sviluppo drammatico dell'opera. Giunta, alla fine del primo atto, la frattura (Maria si allontana, delusa e stanca; forse non tornerà più e la rappresentazione andrà a catafascio), occorre superare, di forza, il punto morto e trovare la via di una risoluzione, pur che sia.

E Anderson troverà la risoluzione (lui che, con l'attrice, è contro il compromesso) in un compromesso. Un abile, sottilissimo compromesso che serve a giustificare — mi si passi il gioco di parole — il compromesso umano cui la Santa ha ceduto. Ad aprire gli occhi è l'attrice, che è tornata, dopo aver superato una breve crisi di coscienza, ed ha ripreso a recitare. La scena del processo (congegnata con logica rigorosa, ricca di effetti potenti e sostenuta da un ritmo secco, incisivo, incalzante) illumina l'attrice e la fa scoprire la verità. «E' vero — ecco la chiave di tutta l'opera, quella che ci dà la misura precisa della posizione morale di Anderson — che Giovanna avrebbe accettato il compromesso nelle piccole cose... ma è anche vero che ella non comprometterebbe la sua fede... la sua anima. Piuttosto salirebbe al rogo. E vi sale. Non ha importanza ciò che noi tentiamo di dire su di lei. Nessuno può usare di lei per uno scopo che sia a lei ostile. Ciò che ella ha voluto dire verrà sempre alla luce, e tutto il resto sarà dimenticato».

E' importante, nell'esistenza dell'uomo, ciò che è fondamentale, ciò che lo fissa nella sua natura vera, nella sua ragione di agire e di lottare per il giusto e l'assoluto; il resto non conta o conta pochissimo, per il resto l'uomo non potrà mai essere biasimato e condannato.

Le prove riprendono e si concludono: Giovanna, purificata, segue il suo carnefice e si avvia al rogo, senza più pentimenti, senza più compromessi. Ella può e deve morire. Così la morte ha uno scopo. Chi è morto così, per la sua fede, è un eroe e un santo. E i morti per la libertà, sottintende Anderson, così sono morti.

■ C'è una battuta, nella Joan of Lorraine, che si attaglia perfettamente alle aspirazioni di Ingrid Bergman, e che sembra sia stata scritta apposta per lei. «Ho sempre desiderato di recitare Giovanna. L'ho studiata e ho letto libri che parlavano di lei, per tutta la vita. Ella ha un significato per me». Ingrid ha fatto questo, si può dire per tutta la vita. L'attrice che prova



la commedia sulla Santa è Ingrid stessa; i suoi scatti, la sua genuina e ingenua fede sono, forse, gli stessi di Ingrid.

Anderson certamente non pensava a lei quando scriveva la commedia, eppure inconsciamente ha creato un tipo di attrice che non potrebbe non essere Ingrid; anche al di là del semplice desiderio di recitare Giovanna (desiderio che, molto probabilmente, è di tutte le attrici del mondo, come desiderio e aspirazione suprema di tutti gli attori è quello di recitare Amleto). Alcune sfumature del carattere dell'attrice, il suo entusiasmo, il suo tormento, la purezza dei suoi intendimenti sono tipici di Ingrid, non v'è dubbio.

Che Anderson pensasse, in seguito, a Ingrid quale probabile interprete della Joan of Lorraine, fu un caso, e l'idea non partì da lui. Quando la commedia fu terminata, e la moglie di Anderson si accinse a scrivere la macchina il copione, si presentò il problema della scelta della protagonista. La moglie senza esitare disse che l'unica attrice che potesse recitare Giovanna era Ingrid Bergman. Anderson rimase scettico e obiettò che, con tutti gli impegni cinematografici che aveva, difficilmente la Bergman avrebbe accettato. E, oltre il resto, sarebbe stato assai arduo indurre un'attrice, che stava conquistandosi sicuramente un posto di primo piano nel cinema, a tentare un'avventura teatrale di esito incerto, la quale, non riuscendo o riuscendo solo in parte, avrebbe potuto danneggiare notevolmente la sua carriera. La moglie insistette, e Anderson, pur senza alcuna speranza, partì per Hollywood e andò da Ingrid a proporle la parte. L'attrice si fece dare il copione, lo lesse immediatamente e il giorno seguente telefonò a Anderson invitandolo a casa sua. Gli disse che era entusiasta di quella parte, e che accettava senz'altro. Anderson stupì. Quel che avvenne dopo, l'autore ama raccontarlo con molti particolari, quasi a voler confondere la sua precedente incredulità, la sua « mancanza di fede ».

— Ma naturalmente — gli disse Ingrid — sapevate che io avevo sempre desiderato di recitare Giovanna.

— No — disse Anderson — non lo sapevo.

— Ma l'ho detto in tutte le interviste che ho concesso da quando sono giunta in California. Venni in America perchè mi promisero la parte di Giovanna in un film. E' l'unica parte che ho sempre sognato.

— Non leggo le riviste cinematografiche.

— Sarebbe bene lo faceste — concluse Ingrid, con un leggero tono di rimprovero. — Ciò vi potrebbe aiutare nella scelta degli attori per le vostre commedie.

Anche le parole erano state le stesse, le stesse di Maria; protagonista della commedia sulla Joan of Lorraine: « Ho sempre desiderato di recitare Giovanna ». Ingrid era destinata a fare quella parte; la Giovanna di Anderson era destinata ad essere interpretata da Ingrid. Non v'era, in America, altra via d'uscita possibile; la

parte e l'attrice erano nate per incontrarsi. Ingrid, dopo la prima, trionfale rappresentazione al Teatro Alvin di New York, ha concesso altre cento interviste per ricordare a tutti il suo lunghissimo desiderio di attrice, e forse ha anche un poco esagerato. Sentite che cosa ha detto a un giornalista che si recò nel suo camerino la sera della « prima »: « E' da quando ero bambina che mi interessò a Giovanna (questo dell'infanzia premonitrice è un vezzo comune non soltanto alle attrici). Prima ancora di sapere qualcosa di questa commedia, Giovanna era uno dei miei personaggi storici favoriti. Ho letto molti e molti libri su di lei e non ne conosco nessuno dal quale si possa trarre un materiale più autentico. Dal resoconto del suo processo si ricava una chiara immagine della Santa. In questa commedia, Giovanna è quel tipo di giovane donna che io ho sempre pensato ch'ella sia stata in vita: una contadina semplice e schietta che amava la casa e i fanciulli. Non fu nè una sfrontata nè quella pericolosa fanatiche che Shaw ci ha mostrato nella sua commedia. Non amava la guerra. Aspirava alla pace e alla quiete, ma non potè esimersi dal fare ciò che fece. Vi fu costretta da una fede incrollabile: una fede così forte che Giovanna non potè rinunciare ad essa neppure per salvare la propria vita. Una fede come questa muove le montagne e permette di riuscire in ogni impresa ».

In queste parole v'è sincerità, certo, ma v'è anche un poco di compiacimento. Ad una grande attrice come Ingrid lo possiamo perdonare. Glielo hanno perdonato i newyorkesi, che sono accorsi (e accorrono) ad applaudirla entusiasticamente, freneticamente. V'è poco tempo, e le probabilità di riuscire ad entrare in teatro per vedere la Giovanna di Ingrid Bergman si vanno sempre più riducendo, chè l'attrice rimarrà a Broadway soltanto sino alla fine di marzo, termine massimo consentitole dai suoi impegni hollywoodiani. Poi anche i newyorkesi si dovranno accontentare (chissà per quanto tempo) di vedere Ingrid sugli schermi.

Ingrid tornava a Broadway dopo sei anni di assenza (l'ultima volta partecipò, senza grande successo e palesando troppa immaturità, ad una rappresentazione di Liliom), tornava agguerrita e sicura di sé, con una parte veramente « sua », e una tenacissima volontà di lasciare un segno vivo e memorabile della propria arte anche nel teatro. L'ha fatto, ed ha lasciato un segno che non si potrà cancellare. Anche se il cinema non le consentirà più di tornare a Broadway, sulle tavole di un palcoscenico, della sua Giovanna si parlerà per molti e molti anni. Ingrid ha esaudito il suo desiderio e la promessa fatta a se stessa: potrebbe anche non tornare più al teatro. Imprese come questa si compiono, di solito, una volta sola nella vita, durante l'età migliore, all'apice della maturità. E' bello lasciare il ricordo, e non rinnovarlo. Forse Ingrid lo sa, forse sarà lei stessa ad imporsi la rinuncia.

Fernaldo Di Giammatteo



# IL TEATRO SOVIETICO

POTRÀ DIVENTARE QUALCHE COSA DI DIVERSO, O QUESTA DOMANDA, CHE PER NOI - INVECE -



SIMONOV, commediografo e scrittore, una delle maggiori personalità del teatro, nell'U.R.S.S.

Questo saggio, dovuto alla penna di uno dei più validi scrittori russi del «realismo socialista», potrebbe apparire, agli occhi di un lettore sprovveduto, perlomeno sbalorditivo ed incredibile. Tale non apparirà, né siamo certi, ai lettori di «Il Dramma» sul quale a più riprese è stata esaminata l'attuale posizione del Teatro e, in genere, dell'arte sovietica dinanzi ai postulati dottrinari del bolscevismo ed all'azione di governo dei dirigenti del partito comunista. Invece che sbalordire, questo saggio varrà, noi speriamo, a chiarire all'osservatore italiano quanto ancora era oscuro e impreciso, a documentare, attraverso l'autenticità della testimonianza diretta, le ragioni e le necessità che spingono l'arte russa oltre i saldissimi confini stabiliti dall'estetica «occidentale». Arte e politica divenute un unico corpo ed un'unica esigenza di vita: questo il concetto base che Simonov illustra, esaminando sino a quale grado lo scambio degli elementi sostanziali fra i due poli sia efficiente.

Nella collusione fra due mondi, che noi continueremo a ritenere avulsi l'uno dall'altro se non contrastanti, è l'arte che fa le spese e perde paurosamente quota, a tutto vantaggio (quanto apprezzabile, non sapremmo dire) della politica. Il teatro sovietico è, per ora, soltanto «un mezzo di lotta per gli ideali del bolscevismo»; potrà, in un secondo tempo, divenire qualche cosa di diverso, qualcosa di più? Simonov non si prospetta questa domanda, evidentemente convinto della inutilità, o almeno della non necessità, di una evoluzione in tal senso. E' la domanda-cardine, invece, che potremmo e dovremmo prospettarci noi, occupandoci della validità attuale del Teatro. Il saggio di Simonov, non esitiamo a dirlo, è fondamentale per la comprensione del teatro russo; può divenire, e diverrà senz'altro, materia di meditazione e di discussione.

■ Le decisioni del « Comitato Centrale del Partito » sulle questioni riflettenti la letteratura e l'arte, e la relazione del compagno Zdanov, pubblicata sulle Riviste La Stella e Leningrado costituiscono « documenti fondamentali » per determinare la linea che il Partito si prefigge di seguire nel campo dell'arte: è in base ad esse che dobbiamo esaminare attentamente tutto quello che noi abbiamo attuato nel campo dell'arte, non meno che il modo come l'abbiamo attuato. Ma, nello stesso tempo, questi sono documenti che devono spingerci, anzitutto, a guardare all'avvenire, al domani della nostra arte e della nostra letteratura.

E lungi dal fermarci ad un semplice, per quanto interessante esame retrospettivo, noi dobbiamo trarre da questi « documenti » l'impulso per volgerci verso il futuro, per dare il giusto indirizzo alla nostra arte ed alla nostra letteratura di domani. Questi « documenti », infatti, considerano i nostri errori e difetti, non semplicemente dal punto di vista della vita (intesa come somma di fatti quotidiani) ma di una vita consistente soprattutto nella lotta, volta al miglior avvenire dell'umanità, secondo le idealità comuniste: così come la vediamo noi, e non come la vogliono vedere i nemici dell'umano progresso.

Si può comprare un fucile bellissimo, tutto cesellato in argento, ed appenderlo su di un tappeto, sopra il letto, senza per nulla controllarne la precisione e la gittata, e senza curarci se spari o no. Ciò sarà del tutto logico quando si consideri l'arma solo come ornamento. Ma viene mai in mente al soldato, che va alla battaglia, di non controllare le possibilità di impiego della propria carabina nel combattimento?

Orbene, le decisioni del Comitato Centrale e la relazione del compagno Zdanov esigono appunto che noi gettiamo un rapido sguardo sulla nostra arte e letteratura dal punto di vista dell'impiego fondamentale: impiego nella battaglia per la ricostruzione della nuova società, nella lotta per il comunismo.

■ Noi diciamo « letteratura sovietica », « arte sovietica ». E mentre ripetiamo questo, non pensiamo al significato di questa qualifica, non comprendiamo che si tratta non di un semplice aggettivo, ma di un vero determinante dell'arte.

Quando diciamo « il nostro uomo sovietico », noi dobbiamo condensare in queste parole il concetto ben definito dell'uomo coscientemente ligio ai suoi doveri di effettivo sostegno dell'autorità sovietica e cioè di uomo che dedica sempre ogni suo gesto alla costruzione della società socialista, secondo gli ideali del comunismo.

La causa delle manchevolezze e degli insuccessi nella nostra letteratura e nella nostra arte, negli ultimi tempi, non sta soltanto nel fatto che molti autori non sanno interpretare retamente il concetto dell'uomo sovietico applicato ai loro eroi, ma — ciò che è ben più grave — nel fatto che manca, nell'intimo della loro coscienza, l'applicazione di questo concetto « uomo sovietico » alla loro stessa personalità umana ed artistica.



# COME MEZZO DI LOTTA

QUALCOSA DI PIÙ? SIMONOV NON SI PROSPETTA  
È CARDINE DELLA VALIDITÀ DEL TEATRO

*E' difficile scrivere sinceramente del combattente, quando non siamo combattenti noi stessi. E' difficile esaltare l'abnegazione se noi stessi non siamo pronti al sacrificio. E' difficile dimostrare efficacemente che per il nostro eroe il suo dovere socialista è al disopra di tutto, quando per lo stesso artista questo dovere socialista non sta al disopra di tutto.*

*Così sarebbe fuori della realtà l'artista che considerasse la sua lotta come una missione politica distinta dalla manifestazione artistica: proprio nella compenetrazione, invece, delle contingenti necessità politiche con le manifestazioni artistiche consiste la sua vera attività di artista della società sovietica.*

*E' poco per l'artista il semplice entusiasmarsi per le parole di Molotov e di Viscinski alle conferenze di Parigi o di Nuova York. Se il suo entusiasmo è veramente sincero e profondo l'artista è obbligato a pensare: « E che cosa ho fatto io per difendere gli interessi della mia patria socialista? ».*

*Ognuno di noi deve guardare a sé, alla sua creazione, e domandarsi: « Sono io al mio posto di combattente? Sono gomito a gomito col mio popolo nella lotta? ».*

*« Ma io non sono compreso in questa « deliberazione » dice, allegramente, un seguace dell'arte ad un altro collega.*

*« Quanto a me, non hanno tolto dal mio repertorio teatrale nemmeno un'opera, mentre del vicino ne hanno prese due », aggiunge con leggerezza un altro.*

*E' amaro e vergognoso udire certi discorsi, purtroppo non rari, nel momento in cui sono in gioco i destini stessi dell'arte sovietica, del posto dell'artista nella lotta per l'avvenire del comunismo.*

*Non metteremo in rilievo le trovate adulatorie delle recensioni laudative, non sbandiereremo le lettere dei lettori, non ci riferiremo ai nostri meriti, non ci rallegheremo del fatto che non siamo stati menzionati nelle « deliberazioni » del Comitato Centrale.*

*« Il fatto è che noi vi siamo stati menzionati! ». Giacchè queste « deliberazioni » rappresentano il conto che il Partito ed il popolo presentano agli artisti sovietici.*

*Non ci preoccuperemo soltanto di ciò che è incondizionatamente male, ma faremo a noi stessi un rimprovero per tutto quello che, essendo artisti della società socialista, non abbiamo fatto sufficientemente bene. Se noi ci addentriamo seriamente e profondamente in detta questione, allora vedremo che siamo stati menzionati. Sì, menzionati, sebbene non elencati per nome. Vi è menzionato Karnejciuk, il quale nell'opera Il fronte non seppe dare all'esercito eroi positivi, se non sullo stesso piano artistico sul quale egli mostrò gli eroi negativi. Menzionato è stato Simonov il quale nell'opera La gente russa non seppe elevarsi al disopra del concetto del patriottismo russo e non dimostrò come è in effetto il patriottismo sovietico. Menzionato fu pure Leonov, il quale nell'opera L'invasione raffigurò l'eroe positivo Kolesnikov debolmente, senza energia, non in misura delle sue forze di uomo e di artista.*

*Erà nostro dovere di assolvere completamente ai nostri compiti di artisti della società socialista: finora vi abbiamo assolto soltanto in parte. « Molti drammaturghi... non conoscono la vita e le aspirazioni del popolo, non sanno esprimere i tratti più caratteristici e le qualità dell'uomo sovietico », si afferma in quella « deliberazione ». Questo riguarda sia me che voi. Questo si riferisce proprio a noi.*

*« ...I drammaturghi dimenticano che il teatro sovietico potrà adempire il suo compito così importante nell'opera di educazione dei lavoratori, solo se saprà propagandare attivamente la politica dello Stato sovietico, quale essa appare nella vita fondamentale dell'organizzazione sovietica ». E qui siamo ricordati pure noi. Questo pure riguarda noi! Ed il fatto che nei repertori della capitale, dove un'opera ha la possibilità di essere rappresentata per degli anni, il fatto che le nostre opere, sovente, si staccano dal repertorio come dei rami secchi subito dopo la prima stagione, forse questo non riguarda noi e la qualità del nostro lavoro? Non si riferisce questo alla nostra scarsa capacità in confronto alla profondità dei problemi che noi affrontiamo, talchè, purtroppo, i nostri lavori si arenano spesso a metà della stagione?*

■ *Ma la questione della trasformazione del repertorio del teatro non si esaurisce affatto nel trovare per ogni teatro una sufficiente quantità di opere sovietiche di buona qualità. Questo costituisce solo la metà dell'opera. Occorre ancora saperle eseguire bene. Nessuno mette in dubbio la spiccata capacità professionale di molti dei nostri attori e registi. La questione è di sapere se essi conoscono sufficientemente la vita, se essi comprendono in piena misura quei problemi politici che stanno di fronte al teatro sovietico.*

*Per poter vivificare la scintilla dello spettacolo sono necessarie due pietre focaie. L'opera del drammaturgo è solo una di esse. L'altra è la rappresentazione. Tanto più che ci riferiamo allo spettacolo, non solo come fatto artistico, ma come manifestazione politica. « Il drammaturgo è ob-*



bligato ad essere politico, ma in misura non minore devono essere politici anche il regista e l'attore». Se noi accettiamo questo punto di vista, allora comprenderemo che anche lo scegliere e il riunire gli attori per una data opera è questione squisitamente politica che riguarda il regista. Ed a sua volta il modo di impersonare la parte di protagonista nell'opera sovietica è, per l'attore, questione politica. E così pure la messinscena di un'opera sovietica non è mera questione di esigenze teatrali, ma anche questione di politica. Non comprendo e non comprenderò mai come abbia potuto il Teatro d'Arte dilazionare per due, tre anni la messinscena dei Carillons del Cremlino di Pogodin, oppure di Esplorazione in profondità di Kron: opere, entrambe, che avevano la missione di confermare e propagandare nel mondo idee care alla nostra società.

Nel nostro teatro troppo spesso succede che, per dare troppa importanza alla forma, si finisce col dimostrare insufficiente interesse per il contenuto. Nessuna arte, neppure la più elevata, può essere scopo a se stessa. Essa deve essere un mezzo di lotta per i nostri ideali. Tenendo nelle mani l'arma dell'arte non è lecito sparare subito nel barilozzo col semplice ed egoistico scopo di dimostrare la propria abilità nel tiro. Noi abbiamo dei nemici. Molti. Anche troppi! Tirate su di essi, compagni artisti!

Si potrebbe fare un interessante esperimento: prendere in esame la regia di alcune delle nostre opere contemporanee di argomento spiccatamente politico ed annotare le manchevolezze dei registi e degli attori. Queste manchevolezze testimonieranno non solo la nostra immaturità drammatica (che i teatri hanno il dovere di correggere) ma compoveranno anche l'assenza di idealità in alcune messinscene di opere, e la mancanza di ogni più elementare sentimento di politica nella esecuzione delle singole parti. Registri ed attori troppo spesso, nelle opere contemporanee, evitano ogni atteggiamento

patetico, ogni specie di romanticismo, ogni monologo elevato. Essi non si sono ancora avvezzi a recitare davanti agli spettatori, non solo come attori che riproducono la vita sulla scena, ma come artisti che dalla scena devono influenzare e scuotere gli spettatori. Come si spiega il fatto che il commissario o il dirigente politico, che tiene un comizio davanti ai combattenti, anche se digiuno di pedagogia e di oratoria, anche se parla agitandosi, ansando, senza guardarsi attorno, senza preoccuparsi di far bella figura, è attentamente ascoltato e tutti hanno fiducia in lui? Perché invece l'attore, quando queste stesse parole vengono trasportate sulla scena, le rimpicciolisce frugandosi in tasca e giocherellando col temperino, senza degnarsi di recitare con cura? Che ne risulta? Che egli è malamente ascoltato, perché in quel momento pensa al temperino e non alla sostanza del discorso. E' inutile che egli venga a raccontarci che è un attore che s'interessa di quello che dice: il suo dovere è, invece, di far comprendere allo spettatore come si debba difendere la patria!

Così sotto il manto di verità conformi agli usi e costumi e di piccole verità correnti si finisce spesso, nel nostro teatro, col rappresentare cose non vere sul nostro tempo e sulla nostra gente: su questo nostro tempo così romantico, atto ad azioni elevate, e su questa nostra gente così romantica, capace di parole e di gesta elevate.

■ La questione della « critica nell'arte » è indissolubilmente collegata con le questioni che agitano l'arte stessa. E, difatti, sussiste forse qualche motivo per considerare la nostra critica sovietica all'infuori della nostra arte sovietica? Molto e sempre giustamente — e specie negli ultimi tempi — si è preteso che lo scrittore conosca, impari, veda la vita. Così, in realtà, scrivono tutti e, in particolare, la nostra critica. Ma raramente viene in testa a qualcuno di porre la questione in ordine inverso. E non deve il critico, che giudica lo scrittore nel suo articolo di critica, conoscere anche lui, quanto lo scrittore, la vita, vederla ed apprezzarla? La vita, in generale, e, più in particolare, quel tratto di vita di cui si tratta nell'opera che egli si appresta a criticare?

Non si devono dimenticare le tradizioni della critica russa classica. Occorre criticare le produzioni dell'arte dalle posizioni della vita ed a favore della vita. Occorre scrivere, non soltanto sulle opere, ma anche sulla vita: sulla vita come essa è in realtà e come essa è nelle opere. Qui sta il vero compito della critica!

« Quali compiti fondamentali ed elementari sovrastano immediatamente l'arte drammatica, il nostro teatro e la nostra critica teatrale? ». Di fronte all'arte, così collegata col popolo, come lo è la nostra arte sovietica, stanno, naturalmente, gli stessi compiti che stanno di fronte al popolo. Noi, con uno sforzo immenso di tutte le nostre forze, cerchiamo di ricostruire il nostro Paese che è stato devastato durante la guerra, con distruzioni che non hanno confronto altrove. E noi, con ferrea coerenza, ci battiamo sull'arena mondiale per la pace, contro gli ultimi avanzati e contro i seguaci delle teorie fasciste, a qualunque nazione essi appartengano e qualunque lingua essi parlino. Gli stessi compiti stanno anche di fronte alla nostra arte, con la sola differenza che per eseguire tali compiti noi dobbiamo usare i mezzi dell'arte. I problemi della ricostruzione del Paese, espressi essenzialmente negli uomini (gli eroi combattenti di ieri e gli eroi della ricostruzione di oggi) costituiscono il tema del momento attuale! Noi dobbiamo prendere come soggetto, e dobbiamo mostrare sulla scena, questo uomo sovietico, questo costruttore dell'avvenire; le sue qualità di carattere e di spirito concorreranno a dimostrare, anche al nostro spettatore ed a tutto il mondo, la preminenza ideale e sinceramente umana della nostra gente, educata nella nostra organizzazione socialista.

I nostri diplomatici parlano con entusiasmante acutezza e profondità nell'arena delle conferenze internazionali, non solo perché



essi sono brillanti attori ed oratori ma anche e soprattutto perchè essi, malgrado tutte le menzogne e le calunnie diffuse nel mondo, sono i soli a dire la verità sulla umanità, verità suffragata ed appoggiata da tutto il nostro popolo. La forza ideale e morale della supremazia del nostro popolo conferisce ai nostri rappresentanti sulla tribuna mondiale una assoluta preminenza.

Ma quando il drammaturgo, quando il regista, quando l'attore riflettono a quanto avviene oggi nel mondo, quando meditano sulle soluzioni dei problemi internazionali, non vuol dire, in genere, che l'opera debba essere ricalcata sull'andamento della Conferenza internazionale di Parigi! No. Il drammaturgo assolverà veramente questo compito internazionale se egli saprà mostrare nella sua opera il semplice comune uomo sovietico, con tutta la sua ricchezza spirituale, con tutta la sua volontà tesa alla vittoria, con tutto il suo indomabile carattere: uno di quei milioni di uomini, in nome dei quali ed appoggiandosi sui quali, parlano i nostri delegati nelle conferenze internazionali. Ed anche l'attore, rappresentando cotesto uomo, farà sentire la sua parola alla conferenza della pace!

Questo è il tema generale nel quale confluiscono, come ruscelli, tutta una serie di altri temi direttamente e nettamente con esso collegati. Il tema internazionale e il tema antifascista; la Spagna repubblicana, per la quale nelle vie di Madrid morirono i giovani russi, a fianco degli antifascisti tedeschi del battaglione Tellman, l'armata popolare della Cina, i partigiani jugoslavi e gli antifascisti bulgari: tutto questo è pure vita della nostra generazione, tutto questo fa pur parte della bellezza di questa vita, parte della sua nobiltà, parte del suo romanticismo. Tutto questo è nostro, è la nostra vita! Questo entra nel cerchio degli interessi spirituali, della ricca anima dell'uomo sovietico. E noi dobbiamo scrivere e scriveremo su questo argomento. E la « Storia » — con lettera maiuscola — non è forse questo il nostro tema? Non entra, forse, nella cerchia degli interessi del nostro uomo di avanguardia? Tali quali noi ora siamo, non siamo nati dal nulla. La storia del movimento rivoluzionario, la storia della nostra rivoluzione, le biografie dei grandi artefici ed attori della rivoluzione, questo, pure, costituisce parte della nostra anima. Questo, pure, entra nel cerchio degli interessi del nostro uomo, « l'uomo sovietico ». Questo, pure, costituisce il tema dell'oggi e del domani!

■ Sul fronte ideologico in tutta la scena mondiale, con accanimento senza precedenti, si sta combattendo una gigantesca battaglia. Ed anche in questa messa in scena, immediatamente dopo la guerra, si trovò da noi della gente professante la teoria del « quietismo »: la necessità di prender fiato, di restar seduti per qualche tempo, di strologare sull'avvenire senza far nulla per influenzarlo. Finchè durava la guerra, essi dicevano che è impossibile scrivere durante la guerra, poichè occorreva orientarsi. Ed a guerra finita essi dicono che è impossibile scrivere dopo la guerra perchè è necessario riposarsi. Che resta da fare, allora? Se essi vogliono riposare, non resta che dar loro il diritto di riposare. Ma andatevene via e riposate fuori dei limiti dell'arte sovietica!

« Nella guerra ideologica non deve esserci nè riposo, nè sosta. Le posizioni che voi abbandonate oggi, non rimangono vuote: domani le occuperà il nemico. Ed i nostri nemici ideologici si comportano subito aggressivamente. Essi cercano di occupare posizioni sempre più avanzate. E là dove noi, gente dell'arte sovietica, offriamo loro questa possibilità, non solo avanzano, ma attaccano anche. Noi dobbiamo batterci e ci batteremo sul fronte ideologico non con la resistenza passiva, ma coll'attacco attivo e senza tregua, contro i nostri nemici. Questo corrisponde agli insegnamenti che ci dà il partito

di Lénin e di Stalin. Questo corrisponde alle nostre tradizioni, al nostro carattere educato nel clima dei piani quinquennali e temprato nei giorni della guerra.

Noi abbiamo un carattere inflessibile e spiacevole per i nostri nemici. Non lo cambieremo. Lasciate pure che i nostri nemici ci ritengano gente antipatica. Sulla bocca del nemico ciò costituisce un elogio. A voce alta, su tutto il mondo, dalla tribuna della nostra arte, noi diciamo e diremo che noi ci battiamo e ci batteremo per il comunismo, che noi riteniamo che il comunismo sia la via naturalmente giusta verso l'avvenire dell'umanità, che i nostri ideali comunisti furono, sono e rimangono immutabili e che essi non vacillano davanti a nessuno. Ed ai nostri avversari dell'arte, ai patrocinatori dell'arte pura, noi diremo: « Ci sono diversi modi di considerare la bellezza dell'arte e la bellezza della vita. C'è chi ritiene che la bellezza della vita si trovi fuori dei limiti della lotta, fuori dei limiti del lavoro, fuori dei limiti delle rudi prove e che, conseguentemente, la bellezza dell'arte si trovi essa pure fuori di tutto questo. C'è invece chi è convinto che la principale bellezza della vita si trovi proprio nel campo della lotta, in quello del lavoro, nel campo delle dure prove, e che entro questi limiti è pure inclusa la bellezza dell'arte. Questo è il nostro modo di considerare la vita ed il nostro modo di pensare sull'arte. Ed è profondamente sentito: lo confermiamo e ne siamo orgogliosi.

**Konstantin Simonov**

(Versione italiana di Giovanni Ferreri)





# il teatro nazionale

SI È COSTITUITO L'ISTITUTO NAZIONALE DETTO DEL DRAMMA ITALIANO E SI PROMUOVONO IN OGNI CITTÀ, PER IL SUO SVILUPPO, GRUPPI DI AMATORI DEL TEATRO E DEL LIBRO

■ Lorenzo Ruggi, autore ed organizzatore, ora presidente dell'« Istituto nazionale del dramma italiano », è venuto a trovarci, dalla sua Bologna, e ci ha esposto quali sono le finalità della nuova istituzione e quali compiti si propone. Lo abbiamo ascoltato con vivissimo piacere e gli abbiamo dato la certezza che troverà nella nostra Rivista la maggiore alleata ed il migliore appoggio. Ruggi ha dettato queste note che mettono a fuoco e precisano gli scopi dell'Istituto che segna la strada verso il teatro nazionale nel senso stabile e governativo.

\* Occorre, prima di tutto, un breve preambolo, non di parole, ma di cifre. Ricordando che Marco Praga era ragioniere, non è da escludere che tra le sue grandi benemeritenze di organizzatore e difensore degli interessi degli autori italiani, in seno alla Società degli Autori, si debba fra l'altro includere le sue prerogative professionali di saper fare i conti.

C'è chi dice: il Teatro di prosa non si regge perchè gli attori hanno troppe pretese (una compagnia primaria: centomila lire il giorno); ma fatte le debite eccezioni, le alte paghe sono tali solo in apparenza. Per chi vive in alberghi, viaggia e deve vestirsi per la scena, tutto ciò che un attore oggi prende, lo spende. Riduzioni quindi così sensibili di spesa da salvare con ciò la baracca, impossibili.

C'è chi dice: spettacoli troppo lussuosi, ed accusa di conseguenza i registi. Adagio, anche su questo punto. Specie ora che il virtuosismo degli attori è finito, se lo spettacolo non è veramente spettacolo il pubblico non va certo a spendere quanto il teatro oggi chiede. Vuole lo spettacoloso. Ed il lussuoso e lo spettacoloso costano. Se monti due stracci, non vien nessuno. Da un lato risparmiaresti, ma dall'altro perdi.

C'è chi dice: se le gestioni del teatro di prosa sono perdenti, l'arte ha i suoi diritti. Quindi paghi lo Stato la differenza. Benissimo. Il principio come principio è sa-

no. Paghi, ma integri; non sostenga l'irrimediabilmente caduco. Paghi, ma in qual misura? non già fino al punto di mettere biglietti da mille in luogo dei posti vuoti delle platee. Le sovvenzioni divengono in questo caso, un po' alla volta, elemosine; si prestano a profitazioni, e galvanizzano in sostanza cadaveri!

E allora? L'impressione è di trovarsi davanti a un problema insolubile. Ma non lo è. Intanto vediamo come si forma il deficit delle gestioni.

Una buona Compagnia in teatri primari con uno spettacolo di chiamata, come avrebbero potuto essere quelli di una Compagnia primaria con produzioni straniere, danno oggi una media sì e no di 180 mila lire di incasso lordo. Su questa somma, tolti i diritti erariali, d'autore ed accessori, tolta la percentuale spettante al proprietario del teatro, restano alla Compagnia 65 mila lire. Se la Compagnia ne costa cento, la perdita sarà di 35 mila lire serali: 350 mila lire ogni dieci giorni, più di un milione di perdita al mese.

Come uscirne? C'è un solo mezzo: raddoppiamento dell'entrata. Raddoppiamento del numero dei frequentatori, portandoli così da 750 a 1500. L'incasso allora da 180 mila lire passerebbe al doppio. Ciò che spetta alla Compagnia, da 65 mila lire salirebbe pure al doppio. Gestione attivissima. Il male dunque è circoscritto. La diagnosi è fatta. L'organo da curare è individuato: il pubblico.

Occuparsi quindi esclusivamente del pubblico, cioè, organizzarlo.

Gli è perciò che il nuovo Istituto Nazionale, detto del Drame Italiano, sorto allo scopo unico e solo di aiutare il Teatro nazionale nel momento più critico della sua storia, mentre da un lato prepara la formazione di grandi compagnie, per l'esecuzione di un vasto programma che

riponga un po' alla volta, sotto gli occhi del pubblico, l'intero Teatro italiano (dalle Sacre rappresentazioni con cui comincia, ai moderni autori viventi), dall'altro promuove il sorgere in tutta Italia di gruppi degli « Amatori del Teatro e del Libro » ed opera un censimento: il censimento di tutti coloro ai quali interessano le manifestazioni in genere d'un elevato ricrearsi. Una volta che il ceto sia cognito, con tanto di nome e indirizzo, agevole e sbrigativo sarà far giungere a quegli iniziati — senza con ciò dispersione di voce su giornali e manifesti — una parola che li converta (se non tutti, per buona parte) in altrettanti abbonati alle rappresentazioni delle nuove Compagnie e in acquirenti preventivi del posto per quelle forme spettacolari estive che già sono alle viste, quali ad esempio le già ricordate Sacre rappresentazioni in Umbria; la commedia cinquecentesca di Annibal Caro da rappresentarsi in piazza Farnese a Roma; il Teatro sull'acqua da sperimentarsi di nuovo, a Venezia; la tragedia antica o moderna (perchè no, moderna?) per anfiteatri greci in Sicilia.

Come esistono in città minori le mille o duemila persone pronte a quotarsi pur di avere in casa un'Enciclopedia da pagare a rate, o una serie di pubblicazioni del Touring per corredarsi di tutta la cartografia e storia dell'arte della Penisola, non deve essere difficile trovare altrettanti amatori cui attrae l'idea di poter vedere o rivedere nel corso, ad esempio, di un biennio, tutte o quasi tutte le opere che rappresentano nel loro insieme il Teatro italiano dalle origini ad oggi, e questo con gli interpreti migliori desiderabili; soddisfazione che però, senza un criterio direttivo unico e predisposto, non fu mai possibile prima d'ora ottenere, e che sarà tanto più ricreativa e attraente, in quanto



la serie comprenda, intercalate, anche opere nuove dei maggiori scrittori viventi e quelle di chi, meritevole, si affaccia per la prima volta al Teatro.

Utopia? Neanche per sogno. Trovare mille abbonati ad una serie di rappresentazioni programmate con simili criteri in città come Bologna, Firenze, Milano, Roma, Venezia, ed anche in città demograficamente minori come Modena, Reggio, Parma, Padova, non è affatto cosa inattuabile. Lo è tanto poco, che venticinque anni or sono, Bologna li aveva — e fedelissimi — *questi mille* nel suo non obliato Teatro sperimentale.

Un'organizzazione analoga, ma in senso nazionale, è cosa certo diversa; presenta problemi più complessi. Presenta però anche un suo lato più vantaggioso.

Comincia intanto lo Stato a dir di sì. Cominciano in tutte le città a sorgere Comitati di propaganda di « Amatori del Teatro e del Libro ». Già si possiedono abbondanti elenchi. Venezia, la città di Goldoni, ha un Comitato che già riunisce il fiore di tutta la città. Gli « Amatori del Teatro e del Libro », in Firenze, hanno già una sede presso un teatro. Ivi nel dopo-teatro, si avranno « dispute » fra i difensori dell'autore ed i suoi critici. Padova, città universitaria, dove un Valgimigli ha già creata una base magnifica per un teatro culturale, aderisce. Città minori, ma di alta tradizione artistica come Orvieto, invocano l'inizio di Sacre rappresentazioni in terra umbra, dove in effetto si iniziarono tali forme spettacolari sacre, agli albori del nostro Teatro. E la lontana Sicilia, attraverso altro nobile portavoce, Federico De Maria, ricorda agli italiani che l'Isola è piena non soltanto di sole e di aranceti, ma cosparsa di anfiteatri; anfiteatri che reclamano l'echeggiare del verso e dell'applauso in quelle loro cavee millenarie piene di fato.

Perchè tutto questo fervore latente, frutto pur esso del lungo digiuno spirituale, al quale ci ha sottoposti la guerra, non dovrebbe utilizzarsi per la ripresa del nostro Teatro? Tutto sta nel dare a ciò che si è detto, forme e disegni, nel trovar modo di condensare in una sola energia le molte disseminate per la Penisola. Noi siamo certi della buona riuscita.

Lorenzo Ruggi

# LA STAGIONE TEATRALE

\* EURIDICE, quattro atti di Jean Anouilh (Compagnia italiana di prosa diretta da Luchino Visconti, Rina Morelli - Paolo Stoppa. Regia di Luchino Visconti, Milano, Teatro Nuovo, 5 marzo 1947).

Il Teatro di Francia da qualche tempo rielabora i miti ellenici. Si direbbe che si inaridisca la chiara e ricca semplicità dell'invenzione. Anouilh, in *Antigone* e in *Medea*, ha versato spiriti nuovi entro famose immagini tragiche, e in *Euridice* ha voluto infondere senso e poesia di leggenda in due amanti d'oggi.

Per precisare le sue intenzioni egli ha dato a un violinista povero e geniale il nome del poeta che incantava, con la sua lira di nove corde, anche le belve: Orfeo; e a una giovine attrice di Compagnia gitana, che sarà affascinata, al primo udirla, dalla musica che egli improvvisa, il nome della donna che Orfeo amò e andò a ricercare, poi ch'ella fu uccisa dal morso di un serpente, giù nel nero regno di Plutone: Euridice. Il nuovo Orfeo e la nuova Euridice si incontrano nel ristorante di una stazione secondaria; ed è come se si riconoscessero subito in un mondo dove le cose volgari e mediocri che li circondano si trasformano purificate e incantate. Sono inebriati dal dolore della inconsapevole attesa, dal primaverile amore che li unifica, dalla felicità umile e sublime dell'avvenire che, vagheggiato, è già parte eroica e soave del loro presente. Ella gli confessa di aver già ceduto ad un uomo, ma questa tristezza di ieri si consuma nella fulgida fiamma. Partono insieme. Euridice lascia la madre, matura commediante sensuale e patetica, e l'amante e il capocomico e la Compagnia; Orfeo si separa dal padre, vecchio musicastro goloso, che suonava con lui nei caffè, chiedendo poi l'obolo col piattello; e l'amante che l'attrice abbandona si butta disperato sotto il treno. A questo punto, con questo suicidio, entra nel dramma un personaggio magico e misterioso che vi apparirà sino alla fine; impreciso come l'ombra del destino, parlante della bontà pietosa della morte anche nei momenti di più ardente vita dei due innamorati.

Ed ecco Orfeo ed Euridice in una squallida stanza d'albergo, dopo la prima notte d'amore. La loro gioia ha qualche pallore di tristezza, un po' di realtà lievemente minore del sogno e il brivido arcano di un presentimento. Entra in azione l'Aristeo del mito, rinnovato in Dulac, il capocomico di Euridice, che l'ha cercata e ritrovata e le scrive minacciando, se ella non torna nella sua Compagnia, di rivelare ad Orfeo ch'ella è stata facilmente e continuamente anche sua. Per sfuggire ad Aristeo, l'antica Euridice s'era addentrata nel bosco ove il serpente l'aveva uccisa; per non essere presente quando Dulac dirà la sua vergogna ad Orfeo, l'Euridice nuova vuole andare via per sempre, silenziosamente; ma, in uno scontro d'automobili, perde la sua vita; e al giovane, che l'aspetta fidente, la riportano morta.

Il personaggio enigmatico diventa ora il propulsore dell'azione. Promette ad Orfeo che gli farà ritrovar viva la sua donna, purchè egli le parli senza guardarla fino al mattino. Anche all'Orfeo mitico era stato concesso di guidare fuori dal regno dei morti la sposa se avesse resistito al desiderio di volgere su di lei gli occhi innamorati; ed egli invece aveva mancato al patto, perdendola per sempre. Là dove l'aveva incontrata, il violinista ritrova, ombra evocata, Euridice, e anch'egli la perde; non già per aver contemplato il suo volto, ma per aver voluto, in quell'incontro che non è che nel pensiero, guardare la sua anima, dopo che Dulac gli ha crudelmente parlato. Questa scena è dunque una proiezione del tormento di Orfeo. La povera morta smentisce l'accusatore, ma l'ansia di Orfeo non si appaga; egli interroga, insiste, disperatamente avido di sapere tutto.



E tutto, a poco a poco, egli apprende: la misera vita, le tristi colpe dell'infelice che aveva dovuto darsi anche a quell'uomo. Molte attenuanti ella ha, ed egli s'intenerisce impietosito e amoroso; ma il sogno è rotto, l'amore ha perduto la sua bellezza ideale, e l'Euridice del primo incontro è morta e nulla potrà più resuscitarla quale era, nella memoria del superstite.

Che farà Orfeo? Tutti i personaggi che egli ha incontrato nel breve tempo della sua passione, e, più degli altri, il suo vecchio padre, gli parlano della vita, che è generosa di oblii e offre nuove speranze e nuove illusioni dopo le più terribili crisi. Ma l'uomo misterioso gli dice che invece, la vita è crudele e che solo la morte è la sanatrice benevola; e il giovane Orfeo preferisce alla vita la morte.

Il dramma vuole cantare, da principio l'idillio e la giovinezza dei cuori appassionati, con un amore dell'amore che ha accenti demussetiani; ma dà anche in vaghezze elaborate, in sottigliezze leziose che sanno di composizione; e lo stupore degli amanti nuovi vi riveste un carattere di infantilità che vorrebbe parere fresca verginità spirituale; e il ridicolo dei personaggi estranei all'amore è espresso con insistenti ripetizioni, sì che essi vivono solo di parole, inattivi e fissi. Ma in quella parte del terzo atto dove gli interlocutori sono un vivo e una morta, e il colloquio è, dunque, fantastico, l'amore palpita vero e il dolore, superata ogni Arcadia sentimentale, si abbruna e approfondisce con tragica umanità.

Quest'atto, sebbene alla fine si complichino per troppe apparizioni, è bello e commovente e poetico. L'ultimo atto piacque più di tutti per la sua potente e delicata suggestione.

La regia di Luchino Visconti ci ha dato, di questo difficile dramma, una interpretazione tutta interessante, con fedeltà al testo, vivificato nelle sue intenzioni simboliche e nei suoi particolari realistici. A mio parere si sarebbe potuto dare maggiore incanto, maggiore magia al primo incontro dei due ragazzi; sarebbe stato il modo migliore di dissimulare la loro letterarietà. Fra gli attori, magnifica Rina Morelli, così dolce, così umile, così ardente nell'amore e nel do-

lore. Con giovanile fervore recitò il giovane Giorgio De Lullo, che però, nelle scene drammatiche, ha abusato di strappi violenti di voce. Piacevole la comicità in sordina di Gandusio, che fu applaudito a scena aperta, eccellente la recitazione di Stoppa. E il Carnabuci, il Fantoni e gli altri ottimi anch'essi. Assai belle scene di M. Chiari. Il successo è stato buono, gli applausi prolungati, specialmente dopo il secondo e il terzo atto, dopo i primi due non mancò qualche dissenso.

**Renato Simoni**

**\* IL SOLDATO TANAKA, tre atti di G. Kaiser (Compagnia del Teatro Olimpia di Milano, diretta da Maner Lualdi, il 7 marzo 1947)**

\* Il soldato Tanaka torna, in licenza, per un giorno, al suo villaggio nel Giappone del Nord. Suo padre, sua madre, suo nonno sono poveri e affamati fino all'estenuazione; le risaie sembrano sterilitate; la terra crudele consuma le forze dei contadini ma non li nutre. Per ciò essi sono carichi di debiti. Eppure la famiglia di Tanaka, che, di solito, non riesce a sfamarsi, per il ritorno del figlio imbandisce cibi copiosi. Egli merita accoglienze onorifiche perchè è un soldato dell'imperatore, indossa la divisa che gli ha dato l'imperatore, è più che un uomo; e, tornando alla sua umilissima casa, l'onora. Tanaka conduce con sé il suo amico più caro, il soldato Wada, che vuole sposare la sua sorella Yoshiko, senza averla mai veduta, perchè Tanaka gliel'ha descritta, simile a sé, buona, lieta, obbediente come lui. Ma Yoshiko non c'è. Dove è andata? « Lontano, sulla montagna, a fare la serva d'un contadino », gli rispondono.

Pochi giorni dopo il soldato Tanaka ha un'orribile sorpresa, la stessa che ebbe il marinaio Celestino Duclou della novella di Maupassant, *Le port*: entrato con alcuni compagni in una casa di piacere di infima categoria vi incontra e vi riconosce la sorella, che i genitori avevano venduta a un mezzano, per pagare un debito, non avendo potuto ottenere una dilazione dal creditore schiacciato, alla sua volta, dal peso delle tasse. Il dolore di Tanaka è profondo e diventa ira quando un sottufficiale entrato nel bordello reclama le grazie docili di Yoshiko; e Tanaka, perchè nessuno la profani più, la

uccide con la baionetta; e poi trafigge l'oltraggioso sottufficiale.

Tradotto davanti al tribunale militare, Tanaka narra la verità, suscitando rispetto e compassione. Dal delitto di fratricidio è assolto; per l'uccisione di un superiore è condannato a morte; se però chiederà perdono all'imperatore, forse gli sarà concessa la grazia. Ma Tanaka risponde che, anzi, pretende che l'imperatore chieda perdono a lui, e solennemente, in piazza d'armi, ben piantato sul suo cavallo bianco; perdono per aver tratto il danaro che gli serve a pagare i suoi bei reggimenti dalla dura fatica e dal patimento del popolo, che costringe a vivere nella miseria disperata, privo di tutto, e a vendere le sue figlie, le sue sorelle, per pagare, non già i debiti, ma gli interessi dei debiti; e dichiarare di non poter più essere l'imperatore se Tanaka non gli perdona. E Tanaka gli perdonerà soltanto se ne sarà pregato così. Dopo queste parole il soldato è condotto a morire.

Con questa commedia, che è stata ben rappresentata con l'ottima e pittoresca regia di Landi, davanti a scene che erano allegorici pannelli da paravento, Giorgio Kaiser è tornato, dall'espressionismo cui deve la maggiore rinomanza, al suo primo teatro, in cui proclamava il diritto dello spirito a insorgere contro l'industrialismo meccanico, l'affarismo e il bellicismo. Il secondo di questi tre atti, violento senza drammaticità vera, vale meno degli altri due che sono vivi, significanti e ricchi di colore. In quest'opera di veramente giapponese non ci sono che certe esterioresità, il sentimento un po' mistico che, secondo la morale di *bushido*, riconosce e onora nel soldato l'uomo-tipo e considera la casta militare la più nobile e pura. Tutto il resto è occidentale, truccato non senza convenzionalità. Il dramma di Kaiser è contro il militarismo in genere.

Il soldato Tanaka, recitato molto bene da Salvo Randone, da Tófano, dall'Olivieri, dal Pierfederici, dall'Alzelmo e congenitale semplicità da Renata Negri e da Landa Galli, con le scene di Ratto e i costumi di Ebe Colicani, ha avuto un vivissimo successo.

**Renato Simoni**

\* A Milano, al Teatro Odeon, la Compagnia Ruggeri-Adani ha rappresentato, la sera del 24 febbraio (perciò in inutile con-



correnza con una commedia nuova ad altro teatro) la commedia di Sardou: *Divorziamo*, rinverdità dall'estrosa fantasia e dal gusto dei costumi e scenari di Onorato. Vivissimo successo, naturalmente, e non pochi applausi a scena aperta ed alla fine degli atti. La ricomparsa di questa divertente commedia non poteva trovare accoglienze più calorose. Ancora oggi il vecchio Sardou, il Sardou vilipeso e disprezzato dalla critica del suo tempo e da quella successiva (del resto per fondate ragioni), ha sempre il pubblico dalla sua. L'ha sempre avuto. Persino subito dopo le esperienze fortunate e audaci del Teatro libero di Antoine, sorto per reazione ai Dumas e agli Augier, in tre teatri di Parigi contemporaneamente ottenevano strepitosi successi tre commedie dello scaltro autore che aveva imparato da Scribe a ordire intrighi da ornare con le sonagliere del suo scintillante talento. Frizzare di dialoghi, assenza di caratteri (tranne in Rabagas), magia da prestigiatore: ma ogni volta che egli fa il gioco gli applausi scrosciano. Così per questa nuova ripresa. Per la verità la compagnia Ruggeri-Adani ha fatto di *Divorziamo* uno spettacolo delizioso a vedersi per la linea e il gusto dei costumi e piacevole da ascoltarsi per lo stile lievemente caricaturale della recitazione sotto la guida di Ruggero Ruggeri che è stato di un così malizioso e comico umorismo da mandare gli spettatori in visibilio. Laura Adani ha avuto un brillante successo personale per il brio, la giocondità, la varietà burlesca degli accenti. Il Calindri piacevolissimo e ameno, la Volonghi, la Riva, la Ninchi, il Pucci e gli altri tutti hanno validamente concorso all'esito della rappresentazione.

\* A Milano, il 24 febbraio 1947, al Teatro Excelsior, la Compagnia Almirante-Cortese-Bagni, ha rappresentata la commedia di Nicola Manzari *Partita a quattro*, che ottenne a Roma uno dei maggiori successi conseguiti da un autore italiano, con sessanta repliche consecutive al Teatro delle Arti. Recitarono la commedia, allora, Margherita Bagni, Camillo Pilotto, Leonardo Cortese, Ernes Zacconi. Il testo della commedia fu subito pubblicato in volume. A Milano, il successo si è rinnovato, vivissimo.



SARAH FERRATI, in *Il giardino dei ciliegi*, di Cechov, una delle sue migliori interpretazioni con la Compagnia del Teatro Quirino di Roma

\* A Venezia, al Teatro Goldoni, la Compagnia diretta da Ernesto Sabbatini, ha rappresentata la commedia in quattro quadri di Valentino Katàjev: *La via fiorita*. Anche quest'opera singolare ed interessante, fa parte di quel gruppo che Anton Giulio Bragaglia ci ha fatto conoscere quando le restrizioni di repertorio impedivano di disporre a proprio piacimento. *La via fiorita*, fu — infatti — rappresentata al Teatro delle Arti di Roma, il 17 gennaio 1942, interpreti Diana Torrieri, la Braccini, Di Luca, ecc. La commedia fu pubblicata nel fascicolo n. 375 (vecchia serie) della nostra Rivista.

La storia di Valentino Katàjev è la storia di questa sua stes-

sa commedia e del mondo che vi mette in scena. Uscito dalla guerra mondiale — la prima — con un polmone rovinato dai gas, Katàjev si trovò automaticamente al servizio della rivoluzione, come tutti gli scrittori che non fecero in tempo a fuggire dalla Russia, come Bunin o Merejskowsky, o che vi rimasero perchè credenti nell'avvento di un nuovo mondo, come Blok, Essenin, o Majakowskij, tutti e tre suicidi. Per Katàjev, di una generazione più giovane, l'occasione di farsi avanti maturò dopo un periodo piuttosto duro per gli scrittori, periodo in cui questi furono trattati come nemici del proletariato e molti fucilati. Allora Katàjev scrisse un romanzo, poi delle no-



# TEATRO

*al microfono*

## \* LA CADUTA DELLA CITTÀ (The Fall of the City) di A. Mac Leish

Questo radiodramma (e non « un atto », come annuncia il radioprogramma ufficiale della RAI, negando al solito la loro specifica attribuzione ai lavori radiofonici) è molto noto anche da noi ed è citatissimo. Se oggi in Italia il numero degli assottori della radiodrammaturgia è ormai cospicuo, buona parte del merito spetta a questa ch'è la più fortunata fra le opere radiofoniche del poeta epico americano. Che il suo successo da noi, per misura e rapidità eccezionalissimo, sia stato per di più favorito da quella curiosa particolarità dell'animo nostro per cui più facilmente la fantasia si dona all'esotico, moltiplicandone i valori concreti, non deve dunque — tirate le somme — davvero spiacerci.

Se non erriamo, *La caduta della città* conta un'edizione antecedente a questa di Radio Trieste (ora ritrasmessa dalla « Rete Azzurra ») avutasi in quel periodo sperimentale di Radio Firenze cui attendeva per la massima parte Jacopo Treves. L'opera parte l'avvio sotto specie di *reportage* radiofonico, accusando un'assenza di originalità che presto il verso sempre rude e conciso, violento evocatore di immagini, riesce ad ammortizzare.

Infatti il ricorso al « cronista » in mezzo ad eventi tragici o semplicemente sensazionali (si pensi all'Orson Welles della *Rivolta dei Marziani*, al Nocher di *Piattaforma 70*, al Csokor di *Cronaca di Lidize* ecc.) divenne ad un certo momento un elemento distintivo e quasi invariabile della radiodrammaturgia in laboriosa evoluzione a ridosso di quella fase essenzialmente rumoristica ch'oggi fa sorridere i radioautori appena avveduti. Precisato che *La caduta della città* è l'opera che meglio giustifica su un piano di compiuta realizzazione poetico-estetica quello che chiameremo appunto « il terzo stadio » (ormai concluso) della radiodrammaturgia in ascesa — tutto volto alla cronaca, sia pure poetica, di eventi corali, ma non a tuffarsi umilmente in

velle, e infine questa commedia che, rappresentata al Teatro della Satira di Mosca, fece circolare la voce che si trattasse di un attacco contro Trotzky e i teorici della frazione estremista.

Il lavoro di Katàjev, non ha avuto successo a Venezia. La ragione principale, va forse ricercata nel fatto che il pubblico si aspettava, o credeva erroneamente, di assistere ad un'opera politica e polemica; infine ad errore di regia ed interpretazione, secondo quanto leggiamo di Bertolini, nella sua critica: « Applaudito senza soverchio entusiasmo dopo i primi tre atti, al quarto ha incontrato delle disapprovazioni. Colpa del lavoro stesso? Colpa dell'interpretazione e della regia? Non sappiamo, onestamente, dirlo con esattezza. Certo che la troppo colorita ed effettistica regia di Tatiana Pavlova ha messo a dura prova le risorse degli attori mozzando loro il fiato e facendoli arrivare al traguardo snervati, esausti. Valga per tutti il bel finale del terzo atto il cui « crescendo » s'è esaurito prima dell'acme. Sulle spalle di Gino Sabbatini gravava l'onerosa parte del protagonista, e complessivamente devesi riconoscere che — in base alle intenzioni registiche — l'ha imbroccata. Secondo il prefisso « clichè » caricaturale, si può dire che hanno imbroccato la loro parte anche Franca Mazzoni, Gianni Cavalieri, Maria Pia Nicolosi e il Blasi; Mariangela Raviglia, Ernesto Sabbatini, Nais Lago, Italia Marchesini e il Rovati hanno fatto stacco con una recitazione più normale. Ricordiamo infine Leon Leon Bert, Lisa Zago e la Rossi. Indovinate le tre scene affrontate dal Losavio ».

Dimostrazione pratica, come si vede, di regia esagerata, giacché il testo della commedia è valido per l'ottima riuscita della rappresentazione, cioè per il successo. Successo che Anton Giulio Bragaglia ottenne in pieno a suo tempo.

\* A Roma, al Teatro delle Arti, è stata rappresentata la commedia in tre atti di Ronald Miller: *Frieda* sulla quale Silvio d'Amico, esprime questo giudizio: « Succede che Roberto Dawson, ufficiale inglese prigioniero in un campo di concentramento, è fatto evadere da Frieda Mansfeld, una giovane e bella infer-

miera tedesca; sicché l'evaso, tornato in patria con lei, la presenta ai suoi come moglie. La commedia propone quindi il problema dell'odio di razza, fra la schietta creatura tedesca che vorrebbe essere, o così pare, soltanto donna e madre, e l'ambiente inglese, combattuto fra il senso umano dell'accoglienza, e quello fisico del risentimento. A un certo punto sembra che, fra le donne di casa, il primo impulso la vinca, anche sui ricordi dei mali subiti, dei congiunti morti o seviziati; e Frieda già appronta il suo abito di sposa. Ma il giorno che, sopravvenuto il fratello di lei, un amico di casa atrocemente torturato dai nazisti riconosce in esso il suo torturatore, l'incompatibilità riscoppia nella sua forma più violenta. E quello che vince, o così sembra, è l'odio; l'amore avrà, forse, la sua rivincita, ma questo avverrà in un giorno lontano, che noi non vedremo.

Alla sua desolata conclusione il dramma di Ronald Miller giunge attraverso una serie di scene ben rilevate ma insistenti, d'una verità cupa, e alla lunga monotona. Tocca contrasti e sentimenti attualissimi, ma senza poesia; presentando figure dai contorni concreti, ma pesanti. Nando Tamberlani, inscenandolo con cura, non è riuscito a salvarlo da codesto suo aspro verismo; che, appunto per voler essere verismo, non riesce avvincente. Quanto ai suoi singoli interpreti, i nostri lettori sanno già cosa pensare di Carlo Lombardi che era Roberto, di Gilda Marchiò, di Olga Solbelli e di Elsa De Giorgi, che erano rispettivamente la sua arrendevole madre, la sua implacabile zia e la sua seducente cognata. Ma la novità dello spettacolo fu costituita da due esordienti: un'attrice autenticamente tedesca, Gina Falkenberg che era Frieda, e un tedesco fabbricato per l'occasione, Guido Notari, che era suo fratello. Piacque lo stile della prima, nella cui grazia pudica l'accento esotico non stonava affatto; e suscitò ammirata curiosità il secondo, mercè un gioco di contraffazione così impeccabile, che lo fece apparire (come del resto doveva essere) anche più tedesco della sorella. Ogni atto fu ripetutamente applaudito ».



mezzo al dramma esemplificato della corallità — ci occorre aggiungere che la naturale inclinazione del Mac Leish al brano drammatico monocorde ha motivazioni ed impellenze di canto non facilmente paragonabili se non con gli interventi del coro o dei « messaggeri » e con le impennate liriche dei personaggi dell'antica tragedia.

Basta conoscere un poco qualche altra opera radiofonica del Mac Leish — massimamente i suoi scenari radiofonici sulla storia d'America — per accorgersi che, pur nelle rare volte che due o tre « voci » vengono messe a raffronto, esse non generano mai *contrasto per collusione ma ciascuna continua a proporre per proprio conto la sintesi poetica di altrettanti contrasti.*

La caduta della città compendia nel giro di poche « voci », assommantisi sui lamenti di una collettività pavida e contrita da crescente sventura, la parabola della libera umanità che piega le ginocchia davanti all'oppressore. Da principio all'epica sintesi il « cronista », con un chiaro avvertimento al mondo che suona già volontà di riscatto; e dopo, visivamente prospettate dallo stesso « cronista » e puntualizzate dall'intercessione della massa, ecco le « voci » protagoniste: la « voce » d'oltretomba, col vaticinio di sangue e di schiavitù; la « voce » che dà la *summa* delle speculazioni filosofiche in pro di una pacifica difesa (« *Chi può spezzare catene che non esistono?* »); l'oppressore che non trova resistenza sarà « *un millantatore in lotta col vento* » ed al popolo suggerisce una sola arma: il disprezzo; ecco le « voci » dei « messaggeri » che rafforzano la progressione drammatica (« *Il tallone del futuro sta per scendere sopra di voi!* »); e poi le « voci » del « sacerdote », del « generale »... sino a che la *esposizione lirica d'un quadro tragico* tocca la saturazione ed allora, con perfetta incidenza, ecco che giunge il « conquistatore » (« *largo come una porta ferata* ») promuovendo immediatamente (« *l'armatura è vuota!* », « *Non c'è che il metallo!* ») la resa tematica finale: « *I popoli inventano i loro oppressori... E' finita la lunga fatica della libertà...* ».

L'intervento del « conquistatore » nella vicenda, che mira ed aspetta una chiusa, è risolto col

semplice accorgimento sonoro dei passi ferrati e costituisce in realtà *l'unica drammaticità in atto, portata cioè ad estinguersi nell'attimo stesso che si consuma*, dell'opera di Mac Leish, la quale tuttavia ha risorse liriche ed epiche si vaste.

L'esecuzione da parte della Compagnia di Radio Trieste non è forse riuscita a caratterizzare sufficientemente quella corallità in sottofondo che ha bisogno di silenzi soppesatissimi — onde gravare la tensione di certi trapassi — e di interventi mai troppo monotoni.

La marcia prefinale dell'oppressore meritava un'acustica più fascinosa, che per moltiplicarsi di echi e di sonorità rendesse anche in campo sonoro un po' di quel tremendo sgomento ch'è nel verso e nel ritmo serrato dell'opera. Sotto ogni altro aspetto eccellente la regia di Giulio Rolli, e la prestazione degli attori, fra cui la Marini, il Lorenzon e l'Omodei.

#### \* IL SILENZIO, di Alberto Perrini

Il radiodramma ha il torto di partire da uno spunto adusato (i morti inconsci, i morti che non lo sanno ancora) nella narrativa e nel cinema oltre che alla radio, dove purtroppo — per dirla con tutta semplicità — i morti che parlano sono troppi, e troppi sono gli angeli e gli arcangeli. Ma il tema, che accusa certe identità tanto formali quanto involontarie con *La casa sopra le nuvole* di Brissoni, viene ampiamente riscattato nel finale. Protagonisti sono dei poveri soldati italiani, un'infinita teoria di sperse vittime di guerra che, staccati dalla terra da una morte troppo violenta e repentina, non sanno ancora separarsi dalle gioie e dai dolori terreni, ormai ugualmente cari. La trovata vera e propria sorte in ultimo, con quegli arcangeli che hanno almeno il merito d'essere affatto insoliti: non meno marziali dei militaristi in terra e non meno refrattari alla pietà. Essi inquadrano i poveri morti in tutta fretta ed a passo ancora una volta cadenzato s'inizia la marcia verso l'eterno.

La regia di Girau ha conseguito, con l'uso di rudi voci, di lente musiche e di ingenui accenti, buona parte di quegli effetti irreali e insieme radicati alla terra che il copione comporta.

G. F. Luzi

N E L P R O S S I M O  
FASCICOLO PUBBLICHEREMO

# DIECI POVERI NEGRETTI

(TEN LITTLE NIGGERS)  
COMMEDIA MISTERIOSA IN TRE ATTI DI  
AGATHA CHRISTIE

« Dieci poveri negretti »: il titolo si riferisce ad un gruppo di statuette poste sulla mensola del caminetto in una strana casa di campagna, su un'isola situata dinanzi alla costa di Devon, in Inghilterra. Sulle dieci statuette è stata composta anche una nenia, di quelle che recitano le governanti ai bambini; in essa si racconta come dieci poveri negretti abbiano trovato la morte, « sino a che nessuno ne restò ». Otto ospiti vengono invitati in questa casa da un signore misterioso: essi non si sono mai incontrati fra di loro prima di giungervi, né hanno mai conosciuto il signore misterioso.

Mentre gli ospiti sono riuniti prima di andare a tavola, si ode una voce, la quale accusa tutti i presenti, comprese le due domestiche, ed ognuno per volta, di assassinio. A questo punto una delle dieci statuette cade dalla mensola e si spezza al suolo; immediatamente uno studente, che è presente nella sala, muore avvelenato dal cianuro che qualcuno gli ha versato nel bicchiere. Ed è uno: ne restano nove. Proprio come i dieci poveri negretti. Comincia così la tensione nervosa dei personaggi, e di qui parte e va crescendo la tensione drammatica dell'opera.

Dieci poveri negretti  
se ne andarono a mangiar:  
uno fece indigestione  
solo nove ne restar.

Nove poveri negretti  
fino a notte alta vegliar:  
uno cadde addormentato,  
otto soli ne restar.

Otto poveri negretti  
se ne vanno a passeggiar:  
uno, ahimè, è rimasto indietro,  
solo sette ne restar.

Sette poveri negretti  
legna andarono a spaccar:  
un di lor s'infranse a mezzo,  
e sei soli ne restar.

I sei poveri negretti  
giocan con un albear:  
da una vespa uno fu punto,  
solo cinque ne restar.

Cinque poveri negretti,  
un giudizio han da sbrigar:  
un lo ferma il Tribunale,  
quattro soli ne restar.

Quattro poveri negretti  
salpan verso l'alto mar:  
il delfino uno ne inghiotte,  
e tre soli ne restar.

I tre poveri negretti  
allo zoo vollero andar:  
uno l'orso ne abbrancò,  
e due soli ne restar.

I due poveri negretti  
stanno al sole per un po':  
un si fuse come cera,  
e uno solo ne restò.

Solo, il povero negretto  
in un busco se ne andò:  
ad un pino s'impiccò  
e nessuno ne restò.

CANTILENA DEI DIECI POVERI NEGRETTI



# RIBALTA

americana

\* Con *Loco* la stagione teatrale di Broadway aveva toccato la punta più alta del cattivo gusto e della sciattezza; con questa nuova commedia di Virginia Faulkner e Dana Suesse *It Takes Two* vi si avvicina nuovamente, senza tuttavia naufragarvi del tutto. Brooks Atkinson ha ragione di dire che *It Takes Two* è una commedia scolastica, una di quelle traballanti commedie che gli scolari mettono in scena alla fine dell'anno per mostrare ai compagni, e alle «gentili signo-

per l'ultimo quarto capovolgono la situazione e lo fanno sfumare. L'unica cosa interessante e divertente (e per questo mi pare che *It Takes Two* non abbia raggiunto il livello di *Loco*) è la caratterizzazione di un personaggio che vive nell'appartamento vicino a quello dei due coniugi. Non c'è altro.

Vi sembrerà strano, ma gli spettatori, accorsi numerosissimi al Teatro Biltmore dove la commedia si rappresentava, hanno mostrato di divertirsi e di gradire le innocue scemenze distribuite nell'azione e nel dialogo dei protagonisti. Con un pubblico di questo genere, è più che logico e comprensibile che i «producers» newyorkesi non si diano troppa pena di cercare commedie intel-

di ventidue anni, con la quale George Kelly vinse il premio Pulitzer nel 1925. Qui almeno si respira aria di autentico teatro, si assiste allo sviluppo di un'azione ricca d'interesse e di forza drammatica, si fa la conoscenza di personaggi che vivono e soffrono realmente, che non sono ombre ma uomini vivi. La celebre commedia di George Kelly non ha quasi nulla perduto della sua freschezza e del suo mordente; si regge saldamente oggi, quasi come si reggeva, e trionfava, nel 1925. Risultato, dunque, molto lusinghiero per l'autore. Il successo di questa ripresa ha confermato (per quei pochi scettici che giuravano il contrario; per gli altri non ve n'era bisogno) la validità dell'opera del singolare scrittore americano. Sul giornali e sulle riviste di New York compaiono ora parecchi studi miranti a riproporre il mondo umano di Kelly all'attenzione dei lettori svagati, inquadrandolo in una migliore prospettiva temporale e dandone un giudizio più ponderato e sicuro che non quello di vent'anni fa; altrettanto non possiamo fare noi, nei brevi limiti di questa nota che ha per scopo principale quello dell'informazione, e non accenneremo perciò a quegli studi e a quei giudizi. Ci accontenteremo di ricordare che al centro della commedia di Kelly sta il personaggio di una donna fredda ed egoista, la quale esercita un dominio assoluto sul marito, e rivolge ogni pensiero alla propria casa, da lei considerata come simbolo di sicurezza e di tranquillità. La moglie di Craig è spietata, ingiusta, quasi ripugnante; pare che il «misogino» Kelly provi un sadico piacere nel descriverne, scrupolosamente, esattamente, le manie ed i furori, si da rendere questa donna aborrita come pochi altri personaggi teatrali lo sono.

Messa in scena dall'autore per il «producer» Gant Gaither al Teatro Playhouse, *Craig's Wife* è stata accolta calorosamente dal pubblico. Un pubblico questa volta più attento e ricettivo. La nevrosi della moglie di Craig ha trovato piena e serrata espressione nella voce e nei gesti dell'ottima Judith Evelyn; la passiva timidezza del marito «modello» è stata resa, per contro, nel dovuto modo dall'efficace Philip Ober. Nelle parti secondarie della signora Harold e della signora



Marcus Hubbard, e la sua famiglia: è la famiglia della commedia «Un'altra parte della foresta» di Lillian Hellman, autrice di «Piccole volpi». La stessa famiglia, ma vent'anni prima dell'azione di «Piccole volpi». Il lavoro si recita a Nuova York, ed è stato giudicato uno degli spettacoli migliori della stagione teatrale. Gli interpreti sono presentati nel disegno: Percy Waram (al centro); Mildred Dunnock (a sinistra); Leo Genn; Patricia Neal e Scott McKay.

re» invitate, quanto sono bravi e carini.

E' l'ennesimo divorzio che compare sulle scene americane (si sarà notato, seguendo queste corrispondenze, come il divorzio abbia sostituito nella «routine» teatrale di Broadway, l'adulterio caro al teatro europeo borghese), un divorzio motivato non da incompatibilità di carattere o da ragioni sessuali o da dissapori fra coniugi, ma, assai più pedestremente e modernamente, dalla crisi degli alloggi. Per tre quarti della commedia, gli autori manipolano accuratamente il divorzio;

ligenti, e siano paghi di inscenare le solite insipide pastette che fanno la loro fortuna da anni. Il pubblico ha le commedie che si merita, evidentemente.

Per uno spettacolo così mediocre, passabilmente messo in scena da George Abbott, gli attori Vivian Vance, Anthony Ross, Hugh Marlowe e John Forsythe (personalità fra le più interessanti del teatro americano) erano sprecati.

Ad alleviare la noia delle insulse novità degli autori giovani, ben venga la ripresa della vigorosa *Craig's Wife*, commedia vecchia



Franzler, hanno dato bella prova delle loro qualità interpretative le attrici Viola Roache e Virginia Hammond.

Dopo un lungo giro in provincia, è giunta a Broadway, al Teatro Century, la compagnia inglese diretta da Donald Wolfit, che recita un repertorio shakespeariano. Ci si attendevano grandi cose da Wolfit, si sperava che egli sapesse rinnovare quella mirabile festa d'arte che fu, per il teatro di Broadway, la visita dell'«Old Vic» nella scorsa stagione; si aveva desiderio di riaccostarsi a Shakespeare attraverso la pura e autentica dizione degli attori inglesi, gli unici veri depositari della tradizione del sommo Will. Si andò a teatro con questa speranza, e con l'animo sgombro da pregiudizi. E la delusione fu grossa, quasi incredibile. Questo che abbiamo visto, meschino, sciatto, trasandato, non è il teatro di Shakespeare, questa non è la recitazione « poetica » degli attori di tradizione inglese; meglio allora, mille volte, la recitazione « moderna », « americana », degli attori del Teatro di Repertorio. In essa v'è almeno più cura, più scrupolo, più rispetto per l'originale.

La prima sera Donald Wolfit ha rappresentato *Re Lear*, un *Re Lear* minuscolo, irriconoscibile, senza regalità, senza eroismo, senza ispirazione poetica. La regia, dello stesso Wolfit, le scene ed i costumi di Ernest Stern, la musica di scena adattata per l'occasione da Rosabel Watson, le luci, il trucco e persino la recitazione erano così lontani dallo spirito dell'opera di Shakespeare come lo potrebbe essere il complesso sperimentale di una compagnia filodrammatica.

A *Re Lear*, Wolfit ha fatto seguire *Come vi pare*. Egli non ha fatto altro che offrire la commedia nella sua cruda veste di azione e di intrigo, come una qualsiasi altra commedia classica o pseudo-classica. La superficie è riuscita chiara e semplicissima; e questo potrebbe anche essere merito di regista, se non si pensasse che la commedia non è di un autore qualunque, ma di Shakespeare. Ecco la differenza che Wolfit non ha avvertito. Come non l'hanno avvertita, nè lo potevano, i suoi compagni John Wynyard, Eric Adeney, Joseph Shear, Marion Marshall e Alexander Gauge.

Gino Caimi

New York, marzo 1947

# RIBALTA

francese

\* A Parigi, al « Théâtre Antoine », è stata rappresentata la commedia *La termitière* di Bernard-Charles Miel. L'opera non ha avuto successo, come sempre avviene quando si cerca di portare sulla scena, senza esserne perfettamente ed intimamente edotti, un conflitto sociale. Per entrare addentro al suo mistero, infatti, bisognerebbe che tutti gli aspetti del conflitto ci fossero familiari; la qual cosa presuppone il possesso di tante e così varie conoscenze tecniche, a cui il pubblico non può certamente pervenire. E neppure un commediografo giacché, se così fosse, invece di scrivere una commedia egli dovrebbe logicamente prendere in mano le redini del governo. L'autore drammatico dovrebbe, infatti, limitarsi ad offrire un'immagine approssimativa e non finire, come unica soluzione, con un augurio platonico e gratuito. Sono queste le ragioni per cui, in massima, le commedie a sfondo sociale non riescono quasi mai a soddisfare il pubblico, che lascia il teatro deluso. *La termitière* ne è una prova di più. Nessuno può inoltre credere, nel ventesimo secolo, che le cose siano poi così semplici; anzi, così sempliciotte — si potrebbe dire — come le presenta Miel nella sua commedia. Nè gli uomini sono così indegni com'egli li dipinge. I beni che amiamo non sono sempre stati minacciati attraverso i secoli e non li abbiamo forse sempre salvati? D'altronde, non è male che, di tanto in tanto, venga dato l'allarme per impedire che la società s'addormenti, e sotto questo punto di vista la commedia di Miel si può dire riuscita: la rivolta contro il denaro, il disprezzo verso il razionamento intellettuale e quella vile maniera di restare in disparte che egli ci dimostra, se anche non accontentano lo spirito, ottengono tuttavia l'irresistibile adesione del cuore. Interprete principale Aimé Clairond, la cui recitazione è stata chiusa in troppe intenzioni retoriche. Eccellenti Maurice Dorléac e Michel Gudrin il quale ha dato prova di un vero temperamento drammatico. Bana-

zione, non per colpa degli attori, ma dell'autore troppo poco abile ancora a popolare una commedia di figure di secondo piano. Una sola eccezione: Jean Sylver, che nel personaggio episodico di un delegato sindacale, ha interpretato un tipo d'operaio rude e testardo con una precisione ed una bravura che gli fanno onore. Bernard-Charles Miel è uno di quegli impazienti per i quali, in virtù dei loro giovanissimi anni, sono considerati vecchi tutti i maestri della scena francese che hanno raggiunto i quarantacinque anni. Miel ha fatto la sua esperienza personale.

\* Allo « Studio des Champs-Élysées » è stata rappresentata *Moloch*, una commedia molto curiosa di Jean Goudal. Si tratta del libero adattamento d'una tragedia moderna il cui autore è il commediografo svizzero Csar von Arx. L'opera è stata scritta prima della guerra ed è interessante notare che il tema si avvicina molto a quello di *Zero et l'infini* di Arthur Koestler. L'azione si svolge in un paese immaginario, la Servénie, che ricorda di volta in volta la Russia sovietica e la Germania hitleriana. L'autore ha deliberatamente voluto che si pensasse sia all'una che all'altra. Franz, direttore delle officine nazionali, riceve un giorno la visita di Karl, suo vecchio compagno d'università, ed ora ispettore governativo. La situazione è grave: le officine nazionali hanno dato solo il cinquanta per cento del rendimento previsto dal dittatore Mercès. Franz obietta che la previsione è stata fatta senza tener conto delle possibilità, ma Karl replica che era necessario esigere il massimo, viste le minacce dei paesi nemici che considerano con odio l'esperienza totalitaria di Servénie. Come spiegare ora al popolo la smentita inflitta dai fatti alle esigenze ed alle promesse del capo dello Stato? Franz pensa che si debba dire la verità, ma Karl ritiene invece che sia necessario attribuire il minor rendimento al sabotaggio di elementi al servizio dei nemici, per quanto il governo sia sicuro del contrario. Occorre anche trovare il presunto responsabile che si auto-accusi, e che non può essere che Franz. Dopo tutto non ha egli giurato, come tutti i legionari, che la sua vita è al servizio della patria? « La mia vita — grida Franz — ma non il mio



onore!». Ma Karl obietta che in questo caso il sacrificio è più meritevole ancora, giacché il mezzo migliore per galvanizzare un'intera nazione è quello di mostrare un nemico che lavora insidiosamente per distruggerla. Franz allora dice che nessuno ha il diritto di infliggere questa prova a Ruva, sua moglie, ma Karl lascia intendere chiaramente che sarà lui a sposare Ruva, dopo che Franz avrà subito la pena capi-



VLADIMIR V. MAJAKOVSKIJ

Questo disegno è il ritratto, da se stesso eseguito, di Vladimir Majakovskij, noto scrittore russo, morto suicida a Mosca, nell'aprile 1930. Egli è conosciuto quale autore di alcune opere teatrali (Mistero buffo: 1918; La cimice; Il bagno 1930) e di vari poemi, manifesti, ecc. Majakovskij, pare abbia anche scritto una tragedia in due atti, prologo ed epilogo, che ha per titolo il suo stesso nome: Vladimir Majakovskij. Sembra anche che nel 1913 egli stesso abbia recitato, a Mosca, quest'opera, che ora la «Compagnie de Thyase» diretta da Michel de Re (Compagnia di avanguardia) sta per rappresentare a Parigi. Sarà interessante conoscere, dalla rappresentazione, di che cosa si tratta; sapendo quanto fu battagliero ed aggressivo, entusiasta e novatore, il poeta che ha dato — quale titolo di una tragedia — il proprio nome.

tale. Nel cuore di Franz sorge allora il sospetto che qualche cosa esista fra sua moglie e l'amico; sospetto che viene infatti confermato da un colloquio che i due hanno tra di loro e che Franz ascolta senza essere visto. Sua moglie è, infatti, stata l'amante di Karl prima del loro matrimonio, ed egli apprende anche che sua moglie non ha mai provato per lui quell'esaltazione sensuale

che Karl aveva invece fatto nascere in lei. Però Karl risveglia in lei una diffidenza che confina con l'avversione, e quando egli infine le rivela i suoi progetti su Franz, ella non può dissimulare il suo orrore. Allora Franz, completamente disgustato di un regime che si dimostra capace di simili mostruosità, decide di partire con Ruva per l'estero. Ruva, però, è presa dagli scrupoli: la apologia della felicità individuale che tenta suo marito la lascia indifferente, e poichè è soprattutto per causa sua — così almeno ella pensa — che egli indietreggia dinanzi al sacrificio supremo, ella si uccide con un colpo di rivoltella. E' dunque lei la vittima. L'opera, interpretata con convinzione da Arbessier, Mercury e Denise Dax, non è certo di prim'ordine, ma è interessante. Gabriel Marcel ritiene anzi che sarebbe molto curioso sapere quali reazioni essa produrrebbe su un pubblico operaio.

\* Al «Théâtre de l'Humour» è stata rappresentata la commedia *Pavane pour les amoureux* di Jacques Rastier. La commedia manca più volte di consistenza, ma è divertente. Non ha pretese, e questo è già molto. Un po' noioso lo stile retorico ed assolutamente privo di semplicità e naturalezza. Interpreti Claude Matisse, molto graziosa e piacevole, François Challe e Sacha Tarride. Molto applauditi Jacques Marin e Mylène George. La commedia è stata messa in scena dall'autore stesso che ha anche preso parte all'interpretazione.

\* Alla «Salle Richelieu» ha avuto luogo la cerimonia commemorativa del 250° anniversario di Marivaux con uno spettacolo composto da *La surprise de l'amour* e *L'île des esclaves*, e da un atto di Marcel Achard, *Les sourires inutiles*, scritto in otto giorni per espresso desiderio di André Obey. Martinelli, Jacques Charron e Jean Weber hanno reso mirabilmente le innumerevoli sfumature dei testi marivauxiani, affiancati da Marie Sabouret e Hélène Bellanger che hanno dato prova di buona volontà. L'atto di Marcel Achard fa vedere come s'incontrano due cuori e due spiriti «d'élite» — quelli di Marivaux e di Silvia, la sua interprete — fatti per unirsi e completarsi a vicenda. Annie Ducaux, secondata alla perfezione da Bertheau, Servières e dalla

signora Gaudeau, ha dimostrato ancora una volta il suo raro temperamento artistico, al quale il pubblico ha aderito con vero entusiasmo.

\* Al «Théâtre de la Renaissance» è stata ripresa *La parte du feu* di Louis Ducreux, una commedia il cui intreccio può interessare soltanto gli uomini di lettere. I problemi del genio plagiato e della parte che l'ammirazione può avere in amore, richiedono inoltre un esame più profondo di quanto sia stato fatto in quest'opera che, per quanto superficiale e sommaria, avrebbe potuto tuttavia riuscire sobria e commovente. Ducreux ne ha purtroppo fatto un miscuglio nel quale non si riconosce davvero più la sua semplicità ed il suo buon gusto; Eccellente, invece, l'interpretazione di Maria Mauban nella parte di Maddalena, e di André Roussin in quella del genio misconosciuto. Pierre Alvard è il romanziere senza talento ed innamorato che ruba il manoscritto dell'amico. La rivelazione dello spettacolo è stata tuttavia Madeleine Cheminat che ha interpretato la parte di una cameriera con una bravura straordinaria. E' la commedia che lo pseudo Devernois, falso regista e ladro vero, fece rappresentare a Roma, al principio di questa stagione teatrale. Con insuccesso, naturalmente.

\* La Compagnia di Noël Vincent, che sembra essersi votata al culto dei classici, ha messo in scena al «Vieux-Colombier» *Britannicus*. Al contrario di *Orazio* che la giovane ed intelligente compagnia aveva, nel novembre del 1945, riportato alla sua nuda semplicità sbarazzando dalle sue infioriture il mirabile testo cornelliano, ha questa volta mancato totalmente di grandezza. Claire Nobis, inoltre, ha fatto di Agrippina una borghese offesa più che un'imperatrice. Cecilia Paroldi, per quanto totalmente priva della potenza drammatica e della figura di una tragica, ha avuto tuttavia dei momenti squisiti nella parte di Junie. André Faure ha interpretato *Britannicus* passabilmente, e Bernard Noël, nella parte di Nerone, ha dimostrato spesso delle ottime qualità che fanno sperare di lui. Ma il migliore di tutti è stato Jean-Jacques Dreux, in Burrhus, che ha dato prova di una sensibilità drammatica veramente eccezionale.



# IL QUARTO ARRIVA

RADIODRAMMA DI GIAN FRANCESCO LUZI

## LE PERSONE

GIANNI - ANDREA - ENRICO - MATTEO - MAT-  
TIA - MARIA - VALDO - VINCENZO - LA  
PORTINAIA - L'INQUILINA - IL BARISTA -  
LA GENTE.

## PRIMA SEQUENZA

*Una saletta da giuoco, al primo piano d'un pic-  
colo bar.*

*(Calpestio di passi sulle scale, che gemono, e poi sul pianerottolo. Porta che s'apre. Le quattro del pomeriggio suonate da un orologio a muro).*

VINCENZO — Accomodatevi, signor Giovanni. Avanti, avanti, signor Andrea. Guardate: solo il tavolo è cambiato. Sostituito, nel mezzo, da questo.

GIANNI — L'altro era più grande; ricordi, Andrea?

ANDREA — Era pesante e nero. Lo torturavo sempre col mio temperino.

VINCENZO — Aveva una zampa bacata sin d'allora. Resistette altri due o tre anni, finchè un giorno lo portammo via. Ma se venite in cantina, lo ritrovate.

GIANNI — Perchè ridare anche a lui, senza speranza, la malinconia dei tresette?

VINCENZO — Farete amicizia anche con quest'altro. E' più piccolo ma solido.

ANDREA — Amicizia in un giorno? Impossibile. Non lo toccherò nemmeno, col mio temperino.

VINCENZO — Se lo risparmiare, il padrone - quello nuovo - ne sarà contento. Non capisce i clienti come Antonione. E non li scusa.

GIANNI — Da quanto manca, Antonione?

VINCENZO — Da qui, sedici anni; da sopra la terra, dodici. Ma voi davvero non contate di ritornare domani, nè dopodomani? Altri vent'anni vi dovrà attendere, questa saletta?

GIANNI — Come lo dici, Vincenzo. Sai che in fondo, fra noi, il meno mutato sei tu?

VINCENZO — Parole! Allora avevo un figlio, un figlio solo. Ne son venuti altri cinque. E il più piccolo, nei momenti di stizza, già mi manca di rispetto! *(Pausa).*

GIANNI — Anche l'intonaco è lo stesso. Il colore, almeno, sì.

VINCENZO — Giallo pallido, giallo sporco. Fumo, nicotina. E nel quadro - vedete - il Moro di Venezia continua a strozzare Desdemona!

ANDREA *(con voce troppo alta)* — Un caffè con doppia correzione, Vincenzo!

VINCENZO *(trasalendo nella voce)* — Subito, signor Andrea.

ANDREA *(ridendo)* — Ma no, scherzo! La tua memoria non ha fatto un balzo a ritroso?

VINCENZO — Sì... ma usiamo ancora la doppia correzione.

GIANNI — Dopo, ce ne porterai quattro: quattro caffè con doppia correzione; non appena giungeranno Matteo ed Enrico.

VINCENZO — Suggestirei l'aleatico o il barolo: per festeggiare.

GIANNI — No. Come non comprendi? Ci vuole il caffè.

VINCENZO — ... con doppia correzione, troppo giusto. Non si tradiscono i ricordi. *(Pausa).*

ANDREA — S'affaccia più la Paolina alla finestra di fronte?

VINCENZO — Da tanto, no. Ma non è morta. Sperava in uno di voi, per il matrimonio!

GIANNI — L'abbiamo delusa, la zitella, ma non tradita, io, Andrea ed Enrico: siamo rimasti scapoli tutti e tre. *(Pausa).*

VINCENZO — La fermata del tram s'è spostata d'una ventina di metri più avanti. *(Pausa).*

GIANNI — Manca una sedia, Vincenzo.

VINCENZO — Vado a prenderla.

GIANNI — Non c'è fretta.

VINCENZO *(voce in acustica già fuori della saletta)* — Mi pareva che mancasse qualcosa. *(Si sentono i suoi passi battere la scala di legno).*

GIANNI — Senti come geme la scala?

ANDREA — Come allora, tutto come allora.

GIANNI — Ma la voce è più lamentosa, non ti sembra?

ANDREA — Scricchiola, protesta. Con più stizza, sì sì. Anche le scale invecchiano e si fanno più uggiose.

GIANNI — Non ti lascia passar sotto silenzio una sola pedata. Ohì qui, ohì là. E' dolorante da tutte le parti.

ANDREA — Protesta ma resiste; come gli ammalati cronici, che sono sempre gli ultimi a morire. *(Pausa).*

GIANNI — E il suo settimo gradino? Ci siamo distratti, non l'abbiamo riconosciuto. Mandava un frotto strano, cattivo.

ANDREA — Matteo non lo pestava mai, ricordi? Chissà se è riuscito a scrollarla di dosso, la superstizione.

GIANNI — Non credo. Ho riconosciuto, nel rivedermi, la sua gioia da superstizioso.

ANDREA — Anche con me, la stessa gioia. Ma non vuol dire. Ci si voleva bene, no? E fa piacere, dopo vent'anni, trovarsi sempre in gamba.

GIANNI — Ecco, l'hai detto: trovarsi ancora in



gamba. Cioè, quasi come prima. E il superstizioso vuole, appunto, che le cose non mutino. E' tradizionalista, pensa: è il nuovo, il diverso che può recar danno.

ANDREA — Fai torto a Matteo.

GIANNI — E perchè? Contento di ritrovarci sani e salvi, in mezzo al mondo, Matteo sarebbe stato lo stesso. Ma ben più contento così, che sembra il tempo si sia dimenticato di noi. (*La scala ricomincia a lamentarsi*).

GIANNI (*leggermente agitato*) — Vincenzo che torna: attenti alla voce del settimo gradino!

ANDREA — Ci siamo...

GIANNI — Zitto! (*La scala ha un gemito più acuto e penoso*) E' lui, l'hai riconosciuto?

ANDREA — Inconfondibile. (*Breve pausa*) M'ha fatto quasi paura.

GIANNI — In fondo, anche lui, un amico. Gli piace farsi sentire, ecco tutto. (*Breve pausa. Azione sonora per il ritorno di Vincenzo*).

VINCENZO — Tre e una quattro. (*Azione sonora delle quattro sedie di ferro accomodate attorno al tavolo*) Fra le sedie il numero è ricomposto. Tardano il signor Enrico e il signor Matteo?

GIANNI — No, non ancora.

ANDREA — Non si cominciava mai a giocare prima delle cinque.

VINCENZO — Ho portato le carte. Un mazzo nuovo: ci voleva. Le vecchie, degli altri, v'avrebbero detto ben poco.

GIANNI — Hai fatto bene: nuove. Soltanto nostre.

ANDREA — Bravo: vecchie e altrui le avremmo rifiutate.

VINCENZO — Troppo giusto. L'avevo capito... (*In campo lungo sonoro - dal pianoterra - s'ode la voce squillante d'Enrico*).

ENRICO — Sono arrivati?

VINCENZO — E' il signor Enrico. Riconoscerei la sua voce tra mille!

IL BARISTA (*in campo lungo sonoro*) — Sì, accomodatevi, accomodatevi signore.

GIANNI (*a voce alta*) — Ciao, Enrico!

ANDREA (c. s.) — Ciao, bello!

ENRICO (*voce che s'avvicina sopra il gemito della scala*) — Eccoci quà, cari miei!

GIANNI — Attento! Ci sei! (*S'ode l'adirata protesta del settimo gradino*).

ENRICO (c. s.) — Che dite?

GIANNI — Il settimo gradino. Non hai inteso l'accidentaccio che t'ha mandato?

ENRICO (*voce quasi in primo piano*) — Cribbio! Sempre lui?

GIANNI — Al suo posto, sicuro!

ENRICO (*voce in primo piano*) — Come da ieri ad oggi. Vent'anni; pfu! Un soffio e tutto a posto. E Matteo?

ANDREA — Non è ancora arrivato.

ENRICO — Già; per la regola antica. Voi due i primi, sempre apparigliati; io buon terzo e lui, ultimo.

VINCENZO — Ben tornato, signor Enrico.

ENRICO — Op là, Vincenzo! Ed ora fatemi vedere: che n'è della nostra saletta?

GIANNI — Ci ha aspettato. Ci hanno aspettato l'intonaco, Otello, Desdemona...

ANDREA — ...anche il paralume, vedi?

GIANNI — ...e le ceneriere e le sedie di ferro. Solo il tavolo se n'è andato... (*Pausa*).

ANDREA — Ci giuocheremo la solita liretta.

ENRICO — Vada per la liretta.

VINCENZO — Sapete, signor Enrico, che stupore a ritrovare la vostra voce, intatta. Dal basso, mi ha fatto trasalire.

ENRICO — Segno che l'hai covata, la mia voce!

VINCENZO — Già: nel fondo, senza saperlo. Dev'essere così. Si riapre, dopo vent'anni, un cassetto e si riscopre tutto dentro, come l'avevamo lasciato.

ANDREA — Può accadere, alle volte, il cassetto non si apra più. S'è persa la chiave...

ENRICO — Smemoratazza, follia!

ANDREA — ...o il tempo o il fuoco hanno distrutto il mobile, addirittura.

VINCENZO — Ora faccio le corna.

GIANNI — Se ci si quietasse, un poco!

ENRICO — Ma noi non siamo agitati.

ANDREA — E perchè dovrei esserlo!

GIANNI — Non so, scusatemi, forse mi sbaglio. Ma ho l'impressione che noi si parli in fretta, e le parole non facciano a tempo nemmeno a posarsi... sui muri.

ENRICO — E' poesia questa?

GIANNI — Oh, il tuo equilibrio nervoso lo conosco. Il buon umore ti salva. Nè io sono triste. Ci mancherebbe altro. Ma se ci affanniamo, consumeremo male il nostro incontro.

ANDREA — Io non cambierei questa serata con nessun'altra.

ENRICO — Neanch'io.

GIANNI — Ecco, ascoltiamoci, così. Come se dovessimo rimandare le parole a memoria. Lentamente, in santa pace. (*Pausa*).

VINCENZO — Tarderà molto, il signor Matteo?

GIANNI — Non credo.

VINCENZO — Posso scendere ad ordinare il caffè.

GIANNI — Va pure. (*Azione sonora per l'uscita di Vincenzo. Silenzio finchè egli non ha fatto tutti i gradini*).

ANDREA — Si trova più il piramidone?

ENRICO — A che ti serve il piramidone?

ANDREA — A nulla. Sta scritto sul vecchio portacenere. Pensavo che forse continua a fare la pubblicità ad un prodotto che non c'è più. (*Pausa*).

GIANNI — Abbiamo guardato, controllato tutto. Parliamo un po' di noi.

ANDREA — Manca Matteo.

GIANNI — Avrò da dire meno di tutti. Ha preso moglie.

ENRICO — Perchè, chi prende moglie non ha niente da raccontare?

GIANNI — Non proprio per questo. Ma non s'è più mosso, è rimasto incrostato in questa città.

ENRICO — Parliamo pure di noi. Comincio io e me la sbrigo subito. Tolle (*come se leggesse*) « le domeniche ed i giorni festivi ed altri sessanta giorni per una polmonite e relativa convalescenza » ho lavorato sempre. Ho cambiato spesso città - o



paese - per il mio lavoro.. e mai carattere. E' tutto. E tu, Andrea?

ANDREA — Sarò ancora più breve. Firenze è bella e ci sto bene. L'ufficio un po' meno, ma ormai ci sto bene lo stesso. Pipa... e temperino. Non c'è altro. Ah, dimenticavo: il vostro telegramma e il treno che non prendevo più da quindici anni.

ENRICO — Tocca a te, Gianni.

GIANNI — Ho lanciato io la proposta ed ora non so che dire. Quando tu, Enrico, poco fa riassumevi, io in fondo pensavo soltanto: caldarroste. Ricordi come ti piacevano?

ENRICO — Smettevo di giocare, uscivo sulla strada e ne compravo. Ne avevo sempre, sul tavolo da gioco e... sotto il guancia!

GIANNI — Bene: tutti gli anni che ritornano le caldarroste, e ne mangio, penso: Enrico. La memoria ha di queste fissazioni. Caldarroste è per me sinonimo di Enrico, di te. E tu di caldarroste.

ENRICO — Accade a tutti qualcosa di simile.

ANDREA — Per esempio di te, Gianni, io ricordo soltanto, al primo istante, che abbiamo costeggiato il fiume, una sera. L'acqua era sporca e lasciava un giornale che non voleva affondare.

GIANNI — Un giornale: allora, cinque centesimi!  
ANDREA — Tu mi dicesti: « Hai freddo? ». Siamo stati insieme degli anni, parli meglio di tutti noi; eppure la mia memoria non dà di te, se presa all'improvviso, che un giornale e due parole: « hai freddo? ». *(La scala ha ripreso a gemere. Silenzio sino all'azione sonora del ritorno di Vincenzo).*

VINCENZO — Il signor Matteo...

GIANNI *(troncando)* — Arriva?

VINCENZO — Non so. Volevo dire che tarda. Porto intanto i vostri caffè?

ANDREA — No, no. Ormai, potremmo contare i minuti.

GIANNI — Forse, se ci affacciamo sulla strada, lo vediamo che arriva, come allora, in bicicletta. *(Una sedia stride).*

ENRICO — Che fai? Ti alzi davvero per vedere?

ANDREA — Vuoi aprire la finestra?

GIANNI — Perché... *(con dolce intenzione)* hai freddo? *(Battono le ore quattro e mezzo. L'atmosfera sonora si dissolve).*

## SECONDA SEQUENZA

*Si inizia in casa di Matteo, poi sulla strada.*

*(Un orologio batte le quattro e mezzo. Azione sonora dell'affrettato rimestare in una camera).*

MARIA *(voce in primo piano)* — Che cerchi?

MATTEO — La chiave del solaio. Nel cassetto solito non c'è.

MARIA — L'ho presa io. Potevi chiederla.

MATTEO — Credevo fossi uscita. Dammela.

MARIA — Cosa devi fare, nel solaio?

MATTEO — Qualcosa di certo, se la voglio.

MARIA — Eccola. Qualche segreto?

MATTEO — Macchè, segreto. Del resto lo vedrai bene: tiro fuori la bicicletta.

MARIA — La bicicletta?

MATTEO — La bicicletta! Che c'è di strano?

MARIA — Se vi dorme da qualche anno?!

MATTEO — Ed ora si sveglia!

MARIA — Ma sarà tutta arrugginita.

MATTEO — Proprio un po' d'aria, chiede.

MARIA — E va bene: ci penserò io, a dargliela.

MATTEO — Sei dura a capire: la voglio subito!

MARIA — Subito? A che ti serve?

MATTEO — Difficile ad indovinare! Per andarci.

MARIA — Tu, in bicicletta?

MATTEO — Che c'è, casca il mondo?

MARIA — Ma Matteo, non sei più un ragazzo!

MATTEO — Le guardie non dicono niente. Ho visto altri pedalare, e non erano più ragazzi! *(Cambia l'acustica. Matteo comincia a salire le scale. Maria gli va dietro).*

MARIA — Aspetta un momento. Matteo, che è successo?!

MATTEO — Che vuoi che sia successo! Sei fatta apposta per mandarmi in bestia. Niente! Non è successo niente! Devo andare all'altra parte della periferia, ci vado in bicicletta: è un'idea.

MARIA — A che fare?

MATTEO — Un piccolo debito da regolare...

MARIA — Non ne sapevo niente!

MATTEO — Meno male. Sono riuscito a nasconderti qualche cosa. *(Azione sonora della chiave che gira nella toppa. Porta che s'apre. Altra acustica. Commento sonoro adeguato all'azione risultante dal dialogo)* Eccola qua, l'amica.

MARIA — Guarda quanta ruggine, quanta polvere. Ragnatele, perfino. Se sei proprio deciso a non mutare idea, fatti prestare quella del droghiere.

MATTEO — Non mi servirebbe. E' questa, la mia « Ninetta », che voglio. Scansati, fammi passare.

MARIA — Ha le gomme a terra.

MATTEO — Sfido io! Ma c'è la pompa.

MARIA — Saranno bucate, vedrai.

MATTEO — E io invece so *(calca sul verbo)* che terranno. *(Comincia a pompare).*

MARIA — Mio Dio, sento che dovrei fare qualcosa!

MATTEO — E' vero: prendi uno straccio, dagli una spolverata.

MARIA — Matteo, pensaci bene!

MATTEO — Ora esageri!

MARIA — Forse è giusto, hai ragione: esagero. Ma è la decisione improvvisa che mi spaventa.

MATTEO — Fai conto che te n'abbia già parlato: ieri, l'altro ieri, da più settimane.

MARIA — Non è lo stesso.

MATTEO — Ecco fatto. Chiudi la porta.

MARIA — Ci vorrebbe, adesso, che il peso della bicicletta ti facesse cadere per le scale!

MATTEO — Finiscila! *(Porta che si chiude; calpestio per le scale).*

L'INQUILINA — Avete trovato da venderla, signor Matteo?

MATTEO — Macchè! E' in buono stato. Serve.

MARIA *(sopraggiungendo per le scale)* — Mettete voi una parola, Antonia.

MATTEO *(imperioso)* — Finiscila!



MARIA — E va bene, va bene. Però, se ci fosse tuo figlio!

MATTEO — Non troverebbe niente da ridire. Ne sono sicuro.

MARIA — Lo dici tu. Metti che t'incontri per la strada!

MATTEO — Sai bene che dorme, a quest'ora; per il turno di notte. E poi non arrossirei, certo. La « Nietta » non è una... ganza!

MARIA — Matteo, sembri spiritato!

MATTEO — Sono calmo, calmissimo. Cosa mai mi succede di così strano? Niente. Se continui a perseguitarmi, finirai per portarmi sfortuna.

MARIA — Io, perseguitarti?

MATTEO — E bada bene di non metterti a fare i commenti, ora, con la portinaia. Anzi, non potresti fare a meno di corrermi dietro? Torna a casa.

MARIA — Matteo, io...

MATTEO — Basta, sta zitta! (*Ha terminato di fare le scale*).

LA PORTINAIA — C'è posta, signor Matteo.

MATTEO — Datela a mia moglie: ho fretta.

LA PORTINAIA — Va bene. C'è posta, signora Maria.

MARIA — Date qua, grazie. (*Gridando al marito che s'allontana*) Non far tardi a cena, Matteo!

MATTEO (*fra sè, sopra lo sfondo sonoro della strada*) — Aspetterai, se mi farà comodo.

MARIA (*voce che muore a distanza*) — Ciao, stai attento! (*In primo piano squilla il campanello della bicicletta*).

MATTEO — Meno male: suona ancora. (*Tutta la battuta che segue è più sussurrata che detta, quasi fosse soltanto pensata*) Chissà perchè, poi, rinunziarci, così, per tanto tempo... (*Pausa*) Se volto a destra, arrivo prima... (*Pausa*) Invece vorrei proprio incontrare mio figlio; s'accorgerebbe che non sono un vecchio bacucco... (*Pausa*) Non si fa fatica, affatto... quasi me n'ero scordato... (*Pausa*) Guarda che scemo: attraversa la strada all'ultimo momento, dopo aver titubato mezz'ora! Verrebbe voglia di dargli una rotata... (*Pausa*) Anche i freni funzionano a meraviglia... (*Pausa*) Chiamerei mio figlio da lontano: Mattia! E guarderei la sua faccia... Ma a quest'ora dorme... (*Suona nuovamente tre volte il campanello*) Suonerò tre volte dalla strada, prima d'entrare... Tutto sarà uguale. Dovranno pensare che nulla è cambiato... (*Pausa*) Accidenti che vecchione! Quello no, non ce la farebbe più, ad andare in bicicletta... (*Pausa*) Enrico riderà... Andrea scuoterà la testa, mi batterà la spalla: « Sempre in gamba! ». E Gianni - quello - resterà muto a guardarmi. Voglio godermi la sorpresa... Tutto sarà uguale... Dovranno pensare che nulla è cambiato... (*Un filobus che aziona i freni in primo piano*) E sbuffa! Passerai, ma dammi il tempo di voltare... Ecco, così... questa strada è più tranquilla... Come si va bene... Ah, se Mattia mi vedesse! Ma dorme... dorme... (*Dissolvenza sui rumori della strada*).

## TERZA SEQUENZA

*Ancora nel salottino del bar.*

(*Suonano le cinque. Finestra aperta. Sorgono nuovamente i rumori della strada ma non assommano in primo piano*).

GIANNI — Le cinque.

ENRICO — Sta tardando. Giungeva sempre ultimo... ma nel ritardare era puntuale. E alle cinque si mettevano all'opera le carte.

GIANNI — Arriva un altro tram: scenderà da questo.

ENRICO — Gli dirò che l'hai atteso impaziente, dal verone! Che hai contati e scontati i tram, come grani di rosario.

ANDREA — Anche allora era sempre Gianni a preoccuparsi di tutti noi!

GIANNI — Niente, neanche da questo: è scesa soltanto una vecchia. Costretta, dal mio sguardo, a guardare quassù!

ANDREA — Chiudi la finestra. Ad attenderlo così, contando i minuti ed i tram, è peggio; non arriverà mai.

ENRICO — Andrea ha ragione.

GIANNI — E va bene. Chiudo, chiudo. (*Finestra che si chiude, rumori della strada che s'affievoliscono, indi i passi di Gianni per la stanza*).

ANDREA — Verrà di certo.

ENRICO — Sarebbe strano mancasse proprio lui, che sta sempre qui. Noi siamo di passaggio...

ANDREA — Prego: io sono venuto a bella posta. E ce n'è voluto, per strappare il permesso al mio capufficio!

ENRICO — Dicevo appunto che siamo stati noi a venire da lui; e sarebbe come se non si facesse trovare in casa.

GIANNI — Il suo ritardo dipenderà certamente da questo: che lui, qui, ha la casa. E la casa trattiene.

ANDREA — Che vuol dire, trattiene? Che non può cavarsela, di peso, un momento? Un'ora o due?

GIANNI — Ma no. Soltanto qualche piccolo contrattempo, all'ultimo istante. La famiglia è sempre cagione di piccoli contrattempi. Mio padre, come se ne lamentava! (*Pausa*).

ANDREA — Ricordo che gli davo la baja, spesso. Chissà dove la pescavo la convinzione di una certa mia superiorità, nei suoi confronti.

ENRICO — Anch'io.

GIANNI — Anch'io. E so spiegarlo: eravamo tutti e tre sicuri di essere più fortunati di lui. Al gioco, in amore.

ENRICO — E a scuola. Lui, poi, negato in francese, negato in italiano.

GIANNI — Mi pagava i temi.

ANDREA — A me scriveva in bella calligrafia gli appunti di storia. E lo pagavo io.

GIANNI — A caldarroste.

ANDREA — Quattro per ogni pagina, pensa!

(*Pausa*).

ENRICO — Ecco un altro tram.



GIANNI — Questa volta, scenderà davvero.  
 ANDREA — Non aprire la finestra.  
 GIANNI — No, no: non vado a vedere. *(Pausa)*.  
 ENRICO — Era molto più frequentato, quella volta, il bar. Non si sente entrare nessuno.  
 ANDREA — E si che questo salottino è sonoro come una campana.  
 GIANNI — Hai visto? C'è la radio. Ma non l'accendono.  
 ANDREA — Si potrebbe sentire benissimo.  
 ENRICO — L'ho anch'io. *(Pausa)*.  
 GIANNI — Fra vecchi amici, quando si è lontani, non ci si scrive quasi mai o mai. Voi lo sapevate che aveva sposato Maria?  
 ANDREA — Io sì.  
 ENRICO — Allora noi si diceva: poco seria, la Maria.  
 GIANNI — Ma in fondo che sapevamo, di lei? E non ci riuscì di farci nulla.  
 ANDREA — Matteo fu l'ultimo a tentare la prova. Noi ridevamo: figurarsi, lui, il meno fortunato!  
 ENRICO — E invece gli è riuscita.  
 ANDREA — Macchè!  
 GIANNI — Come! Se l'ha sposata!  
 ANDREA — Ah, così... giusto. *(Pausa)*.  
 GIANNI — Non c'era neanche stavolta.  
 ANDREA — Cosa?  
 GIANNI — Nel tram. Sarebbe già qui.  
 ENRICO — Che Maria abbia saputo, si sia opposta?  
 GIANNI — E perchè? Se siamo tutti d'accordo, che con noi non ha niente da vergognarsi.  
 ENRICO — E poi son certo che Matteo le avrà taciuto il nostro ritorno.  
 GIANNI — Basta. Non parliamone più, così.  
 ANDREA — Che s'è detto, di male?  
 GIANNI — Mi sento a disagio. Certo è che, se lui fosse qui, parleremmo in altro modo.  
 ANDREA — Che c'entra...  
 GIANNI — E' male. Parliamone come se anche lui fosse qui, o affatto. Era un amico, il quarto della compagnia; in tutto alla pari di noi.  
 ENRICO — Ma si capisce.  
 GIANNI — Ebbene, m'è sembrato che gli si volessero fare i conti addosso. Metterlo in sottordine. E' cattiveria.  
 ANDREA — Ci spiace quello che dici. E non è vero.  
 GIANNI — Non è vero, scusatemi. Dev'essere stata una mia impressione.  
 ANDREA — L'amicizia è fuori causa. Alla pari, sicuro.  
 GIANNI — Eppure, ne parlavamo con un certo distacco...  
 ENRICO — Ma no! O meglio: è naturale, dato che in questo momento lui è assente.  
 ANDREA — E se ne parla come uno che non c'è.  
 GIANNI *(con forza)* — Sarà qui tra pochi minuti.  
 ENRICO — Senza dubbio.  
 UN UOMO *(voce in campo lungo sonoro)* — Buona sera, signore!  
 GIANNI — E' lui?

UN UOMO *(voce in campo lungo sonoro)* — Un latte freddo.  
 ANDREA — No.  
 GIANNI — Non è lui.  
 ANDREA — Lui parla con l'acceleratore.  
 GIANNI — Parlava in fretta, è vero.  
 ENRICO — Specialmente quando gli si dava torto. Alle volte, a contraddirlo, ci prendevo gusto.  
 GIANNI — Non ricominciamo, basta.  
 ENRICO — Volevo dire: sincero, sempre, con gli altri e con se stesso. Non sapeva mentire. Era un ragazzo, un uomo d'oro.  
 ANDREA — Gli volevamo un bene eguale, credimi, Gianni.  
 ENRICO — I sinceri sanno farsi voler bene. Era un sincero.  
 GIANNI *(come risvegliandosi)* — Era? Perchè hai detto era?  
 ENRICO — E' un sincero.  
 ANDREA — Hai detto era.  
 GIANNI — Forse perchè pensavi ad allora...  
 ENRICO *(sollevato)* — Ecco...  
 GIANNI *(per rimediare)* — Ma sincero lo è, certamente tuttora.  
 ANDREA — Manco a dubitarne. Ci metterei la mano sul fuoco. *(Pausa)*.  
 ENRICO — Non si potrebbe telefonargli a casa, per sapere...  
 GIANNI — Non ha il telefono. Ci avevo pensato.  
 ANDREA — Come vive?  
 GIANNI — Non ha fatto i quattrini. Sulla sua fortuna non ci eravamo ingannati!  
 ENRICO — Ha un figlio. Diciott'anni.  
 GIANNI — Sì, ma non sta più con lui. Lavora e dorme in un cantiere.  
 ANDREA — Tu, Gianni, sai dove abita. Se uno di noi andasse a vedere?  
 GIANNI — Ci vorrebbe mezz'ora di tram. La serata sarebbe compromessa lo stesso.  
 ENRICO — Chiamo Vincenzo e faccio portare, intanto, i nostri caffè.  
 GIANNI — Aspetta, ecco un altro tram.  
 ANDREA — Non ci sarà.  
 GIANNI — Perchè? Potrebbe esserci benissimo.  
 ANDREA — Hai ragione, potrebbe.  
 ENRICO — Attento! Hai fatto cadere le carte a terra!  
 ANDREA — Io? Se non le ho toccate nemmeno!  
 GIANNI — Si saranno mosse da loro. Impazienti, anch'esse, d'aspettare.  
 ENRICO — Era un ritardatario, ma ha scelto male l'occasione per passare la misura.  
 ANDREA — Non aveva il senso del tempo. Era l'uomo meno pratico e ordinato...  
 ENRICO — Ora sei stato tu a dire era.  
 ANDREA — Ma no...  
 GIANNI *(troncando agitatissimo)* — Tacete, tacete! Basta! *(A voce alta)* Vincenzo, i caffè!  
 VINCENZO *(voce in campo lungo sonoro)* — Tutti quattro?  
 GIANNI — Tutti e quattro, si capisce! *(Suonano le cinque e mezzo. Dissolvenza)*.



## QUARTA SEQUENZA

*I rumori della strada.*

*(Il vociferare di molta gente agitata. Voci in primo piano).*

PRIMA DONNA — Vieni via, per carità!

SECONDA DONNA — Aspetta, voglio vedere.

PRIMA DONNA — Stupida, te ne pentirai!

PRIMO UOMO — Non ha sofferto. E' morto sul colpo.

SECONDO UOMO — Chi sarà?

PRIMO UOMO — E chi lo sa. Procederanno alla identificazione.

UN RAGAZZO — Guarda la bicicletta, com'è ridotta!

TERZO UOMO — Era alla sua mano.

QUARTO UOMO — Sì, ma ha scartato verso il centro della strada tutto in un volta.

TERZA DONNA — Non avrà sentito il filobus.

QUARTO UOMO — Chi sa cosa pensava!

QUINTO UOMO — Ora non pensa più... Povero uomo!

UN METROPOLITANO — Fate largo. Circolate!

SESTO UOMO — Ora portano un panno, lo riconfermo!

UN CRONISTA *(in primissimo piano)* — Telefona alla cronaca. Metti: un uomo dell'apparente età di quarant'anni... *(Dissolvenza)*.

## QUINTA SEQUENZA

*Una modesta stanza da letto per guardiani, in un cantiere.*

MATTIA *(rinvenendo bruscamente dal sonno)* — Valdo, Valdo, svegliati!

VALDO *(mugulando nella nebbia del sonno)* — Dormi, lasciami dormire... Che vuoi...

MATTIA — L'ora. Accendi la luce.

VALDO — E' presto, dormi.

MATTIA — Voglio saper l'ora.

VALDO — Suona la sveglia, quando è l'ora.

MATTIA *(quasi gridando)* — Accendi la luce, ti dico!

VALDO — E va bene. Tu solo conti. Gli altri, il sonno degli altri non conta nulla.

MATTIA — Le cinque e mezzo passate!

VALDO — Ebbene? Te lo dicevo io. Ce n'è del tempo, ancora, per dormire. Si monta la guardia alle nove, al solito.

MATTIA — Lo so.

VALDO — Che t'ha preso, all'improvviso? Non ti svegli mai, fuori orario.

MATTIA — Mi son svegliato di soprassalto. Ho dovuto svegliarmi...

VALDO — Non ho voglia di starti a sentire.

MATTIA — Forse ti sei dimenticato di caricare la suoneria.

VALDO — No, no! E' caricata. Posso spegnere la luce?

MATTIA — Aspetta.

VALDO — Aspettare, cosa?

MATTIA *(quasi con pena)* — Devo uscire...

VALDO — Uscire?

MATTIA — Sì, e subito.

VALDO — Ti manca l'aria?

MATTIA — Uscire dal cantiere.

VALDO — Non lo fai mai, a quest'ora. Qualche appuntamento?

MATTIA — No, nessun impegno.

VALDO — E allora!

MATTIA — Proprio perchè non lo faccio mai, ne sento il bisogno.

VALDO — Hai digerito male?

MATTIA — Rimettiti a dormire, se vuoi. Ma non interrogarmi. Non ti saprei rispondere.

VALDO — Che hai? Sei agitato!

MATTIA — Dormi, dormi. Lasciami in pace.

VALDO — Sei pazzo. Io dormivo: m'hai svegliato!

MATTIA — Lo vuoi tenere tu, l'interruttore della luce, no?

VALDO — Prendilo: te lo regalo!

MATTIA — Scusami. Non mi so spiegare. E poi, ho fretta.

VALDO — Fretta? Ma se non sai neanche tu quello che vuoi fare!

MATTIA — Non temere: per le nove sarò di ritorno.

VALDO — Di ritorno... da dove?

MATTIA — Dall'aver preso aria... scemo!

VALDO — Hai dormito solo tre ore.

MATTIA — Non ho più sonno.

VALDO — Eh, si vede. Sei tutto scatti e molle.

MATTIA — Sono come sempre.

VALDO — Non è vero. Del resto, tu puoi benissimo nascondermi qualcosa.

MATTIA — Non nascondo nulla: devo uscire, ecco tutto!

VALDO — Op là, ci sei cascato. Hai detto: « devo ». Dunque, qualcosa l'hai, da fare.

MATTIA — Lasciami in pace.

VALDO — E due.

MATTIA — Due, cosa?

VALDO — Due volte che mi sbatti in faccia un « lasciami in pace ».

MATTIA — Mi stai studiando, scrutando al microscopio. Mi agita, mi disturba. Finiscila.

VALDO — Mi rimetto a dormire. Buona passeggiata.

MATTIA — Dimenticavo: prestami la tua bicicletta.

VALDO — Vuoi... passeggiare in bicicletta?

MATTIA — Me la dai sì o no?

VALDO — Ma sì, ma sì! Prendila!

MATTIA — Grazie. Farò una corsa alla periferia. Nient'altro. Ciao.

VALDO — Il berretto! E' tutto sporco di polvere.

MATTIA — Hai ragione. Ecco fatto. Ciao.

VALDO — Ciao. *(Dissolvenza)*.



## SESTA SEQUENZA

Nel bar.

(Suonano le sei. Nel campo lungo sonoro, al pianoterra, pezzi di dialogo. Qualche avventore arriva, si trattiene un poco, se ne va. La radio suona. In primo piano silenzio).

PRIMO UOMO — Buona sera. Il solito.

IL BARISTA — Vi servo subito, ragioniere.

PRIMO UOMO — Pioverà?

IL BARISTA — Son tre giorni che ne ha voglia... (La sola radio).

SECONDO UOMO — Un vermut.

IL BARISTA — Bianco?

SECONDO UOMO — Bianco. Buona sera, ragioniere.

PRIMO UOMO — Buona. E voi che dite: pioverà?

SECONDO UOMO — Ne ha voglia.

IL BARISTA — Da tre giorni. (Radio. Poi, in primo piano, battute lentissime).

GIANNI — E' Schubert, non è vero, Enrico?

ENRICO — Sì, Schubert. Piace anche a me.

ANDREA — Non doveva faticare, a comporre. Si sente. (Dabbasso scoppia una gran risata).

PRIMA DONNA — Ti giuro. L'ho inteso io, con le mie orecchie. (Sola radio).

SECONDO UOMO — Se piove, mi chiudo in casa e chi s'è visto s'è visto.

PRIMO UOMO — A me, invece, la pioggia piace... (In primo piano).

GIANNI — Anche a me piace. Rinfresca, calma.

ANDREA — Piace uscire ed avere davanti la strada lucida.

ENRICO — E il fango, le scarpe sporche? Io odio le scarpe sporche... (Pausa).

GIANNI — Si potrebbe sbarazzare il tavolo, intanto...

ENRICO — Chiamo Vincenzo?

GIANNI — No, lascia stare. Ricomincerebbe a chiederci come mai ritarda... E che ne sappiamo, noi! Annoia sentirsi ripetere sempre una stessa domanda...

ENRICO — Faccio io. Poso tutto, anche il caffè di Matteo, sul davanzale della finestra.

ANDREA — Un altro tram... Ne giungono spesso.

ENRICO — Uno dietro l'altro.

GIANNI — E' molto ben rifornita la linea.

ANDREA — A Firenze ci son sempre d'aspettare dei buoni minuti, invece: in tutte le corse!

ENRICO — Ma non mai come nella mia città.

GIANNI — Molto difettoso, il servizio?

ENRICO — Difettosissimo. Attendi inutilmente: non ci sono tram! (I tre amici animano una risata forzata. Tutto finisce in un gran silenzio. La radio. Voci in campo lungo).

IL BARISTA — Caldo o freddo, il cappuccino?

QUARTO UOMO — Caldo. (Altre voci confuse).

ANDREA — Già le sei e dieci.

GIANNI — No, appena le sei e cinque.

ENRICO — Anche il mio fa le sei e dieci. E undici, anzi.

GIANNI — Vanno avanti, tutti e due. Il mio non sgarra mai.

ENRICO — Ognuno dice così del proprio orologio. Ma poi... Il mio è di marca.

GIANNI — E il mio spacca il minuto.

ENRICO — Eppure l'ho rimesso con la radio, ieri sera...

GIANNI — E io, questa mattina.

ANDREA — Fatene un processo, per cinque minuti in più o cinque minuti in meno!

GIANNI — Che hai? Sembri arrabbiato.

ANDREA — Ho... che siamo tutti svuotati, ridicoli. Parliamo tanto per parlare. Giochiamo a rimpiattino.

ENRICO — A rimpiattino?

ANDREA — Ma sì! Manchiamo di convinzione!

GIANNI — Quale convinzione?

ANDREA — Tu credi proprio, che Matteo verrà, ormai?

GIANNI — Perché non dovrebbe venire?

ANDREA — Ecco: hai ancora girato... l'ostacolo.

GIANNI — Sembra che te la prendi con noi, se Matteo tarda.

ANDREA — Non è questo!

ENRICO — Certo è che ci stiamo guastando la serata.

ANDREA — Finalmente! Ecco la verità! Io mi sento inerte come un panno steso ad asciugare.

ENRICO — Non siamo bravi ad ingannare il tempo.

GIANNI — Stiamo aspettando, ecco tutto.

ANDREA — Sì, ma non sono mai durati tanto, i minuti!

GIANNI — Avrà la sua ragione, per tardare.

ANDREA — Sicuro. Del resto, non gli fo torto. Non poteva sapere, lui, che ci saremmo trovati così imbarazzati, nell'attesa... (Pausa).

ENRICO — Le carte son qui, aspettano sempre: si potrebbe giocare, intanto.

ANDREA — A che cosa?

ENRICO — A tresette, ben inteso.

GIANNI — Manca... il quarto.

ANDREA — Si può giocare... (si ferma, poi riprende) ... si può giocare, lo stesso.

ENRICO (molto lentamente) — Sì, lo stesso.

GIANNI — Non mi va.

ENRICO — Non rientrava forse nel nostro programma, giocare?

GIANNI — Non è lo stesso.

ANDREA — Non è lo stesso, d'accordo. Ma qui ci siamo e andarcene, così presto...

GIANNI — Perché?

ANDREA — ... appunto non possiamo. Bisogna dunque in qualche modo...

ENRICO — Bisogna darci un contegno.

GIANNI — Un contegno?

ENRICO — Mi sono espresso male. Certo se Vincenzo ci vedesse andar via, ora...

ANDREA — ... scornati...

GIANNI — Macchè, scornati!

ANDREA — In certo modo, sì: scornati!

ENRICO — Insomma andar via, così, no e no. Va conclusa, la giornata.

ANDREA — Bisogna giocare. Abbiamo aperto un vecchio anello della catena, bisogna richiuderlo.



GIANNI (*troncando la resistenza*) — Va bene, giochiamo. (*Le sedie stridono: i tre si accomodano al tavolo*).

ANDREA — A chi le carte?

GIANNI — Alzate.

ENRICO — Tocca a te, Gianni.

GIANNI — Tre alla volta, e poi l'ultima, ricordate? (*Un campanello di bicicletta trilla tre volte. Qualche monosillabo sospirato in primo piano. Una sedia stride*).

ANDREA — Non ti muovere, Gianni!

GIANNI (*frenando l'emozione*) — Infatti, a che vale...

ENRICO — Non è possibile, in bicicletta... (*Pausa*).

GIANNI — Eppure, sarebbe ancora in tempo...

ANDREA — Per saldare la catena, sì... (*Pausa*)  
A te, Gianni: ricomincia a dare le carte.

GIANNI (*come se intraprendesse una grossa fatica*) — Sì... (*All'improvviso la scala geme. Gianni conta i gradini*) ... quattro, cinque, sei...

ANDREA — Ha saltato il settimo!

ENRICO — E'...

GIANNI (*penosamente calmo*) — E' lui. (*Porta che s'apre*).

MATTIA — Buonasera, signori.

GIANNI (*a stento*) — Chi... siete?

MATTIA (*con naturalezza*) — Vincenzo mi conosce. M'ha detto che potevo salire, che forse vi avrei fatto piacere. Siete amici di mio padre, nevero?

ANDREA — Perché... voi sareste?

MATTIA — Mattia, il figlio di Matteo, sì.

ENRICO — Non può venire?

MATTIA — Chi?

ENRICO — Vostro padre. Ha mandato voi per dirci questo: non può venire?

MATTIA — No no: è stato Vincenzo a dirmi che voi aspettavate mio padre.

ANDREA — E come mai siete qui?

MATTIA — Per caso. Lavoro di notte, al gran cantiere e di giorno, per la regola, dormo: troppo. Sono uscito per prendere un po' d'aria; ma conoscevo questo bar.

ANDREA — Gianni, hai inteso?

GIANNI — Ho inteso. Siediti, Mattia.

MATTIA — Grazie.

GIANNI — C'è un caffè pronto, il quarto per te: bevillo.

MATTIA — Grazie.

GIANNI — Allora, non è tuo padre che ti manda?

MATTIA — No, signore. Non l'ho visto. Lo vedo raramente; alla domenica, se non la passo tutta con gli amici.

ANDREA — E perchè ritarda non lo sapete, voi?

MATTIA — Scusate: ho notato che il signor...

GIANNI — ...Gianni.

MATTIA — ...che il signor Gianni mi ha dato del tu, subito. Non potreste farlo anche voi?

ENRICO — Ma sì!

ANDREA — Con piacere. E tu non sai, dunque, perchè ritarda?

MATTIA — Doveva essere già qui!

ANDREA — Eh, sì; da un pezzo, ormai.

MATTIA — Non so spiegarvi... e mi dispiace.

GIANNI — Fa niente: ci sei tu, giusto per non mandar perduto il suo caffè. Ma sai che tutto ciò mi stupisce?

MATTIA — Oh, è molto semplice, infine. Avevo un sonno agitato, mi son destato di soprassalto. E rimettermi a dormire non mi andava. Tanto vale - mi son detto - che esca. La città è grande ma si incontrano sempre più persone in uno stesso posto.

ENRICO — Giusto. E' molto semplice.

GIANNI — Semplice... Specialmente se non ci si pensa troppo, su.

ANDREA — Pensare che cosa?

GIANNI — Già; che cosa? (*Breve pausa*) Dammi piatto e tazzina, Mattia. Li rimetto sul davanzale.

MATTIA — Lasciate stare. Faccio da me.

GIANNI — Rimani, rimani seduto.

MATTIA — E perchè? Son ben l'ultimo venuto, il più giovane. E m'è rimasta la voglia di sgran-chirmi le gambe; non mi ha affatto stancato la corsa in bicicletta.

GIANNI (*precipitando la domanda*) — Sei venuto in bicicletta?

MATTIA — Sì, e che c'è di strano?

GIANNI (*come se mentisse*) — Niente.

ANDREA — E sei stato tu a suonare tre volte il campanello, poco fa?

MATTIA — Sì... credo... ma perchè?

GIANNI — Niente. Sai. Mattia, volevamo dopo vent'anni, noi e tuo padre, aggiungere un'altra serata eguale alle tante altre della nostra giovinezza.

ANDREA — Si veniva qui, sera per sera e si giocava...

ENRICO — Pensa, una liretta!

ANDREA — ...a tresette. Serate monotone, lunghe, testarde. Ma oggi ci sembrano belle.

GIANNI — Sono lontane!

ENRICO — Volevamo convincerci, stasera, d'averle ancora a portata di mano!

MATTIA — Ed è mio padre a deludervi?

GIANNI — No, non proprio.

ANDREA — Avevamo deciso di giocare in tre...

ENRICO — Ma non era la stessa cosa.

GIANNI — ...quando tu sei venuto.

MATTIA — Non so come scusare mio padre... (*Ridendo per vincere l'imbarazzo*)... Eh sì, è un buon giocatore di tresette. (*Deciso*) Ma anch'io so difendermi...

GIANNI (*come scorgendo un'ancora di salvezza*) — Bene! Prenderai il suo posto. Ne hai... diritto.

ENRICO — Scommetto che non ce lo farà rimpiangere!

ANDREA — Siamo di nuovo in quattro...

GIANNI — Come prima. Su su, vediamo chi se lo deve prendere, per compagno, questo bravo Mattia. Alzo io per primo: sette. A te, Andrea.

ANDREA — Cinque.

GIANNI — Alza, Enrico.

ENRICO — Tre.

GIANNI — E tu, ora, Mattia.

MATTIA — Fante.



GIANNI — Sette e fante. Stiamo noi due; son contento. Siediti di fronte. Tu, Enrico, cambia posto con Mattia. (*Movimento di sedie*) Eccoci a posto: si può incominciare. Ti senti in forma, Mattia?

MATTIA — Oh, sì. E' molto importante per voi questa partita, non è vero?

ENRICO — Ne va il nostro amor proprio. Ci batteremo con l'antico valore! Amici siamo ma, sul tavolo da gioco, rivali arrabbiati.

ANDREA — A chi le carte?

GIANNI — A me. Tre e tre, poi una.

ENRICO — Gianni l'ha sempre distribuite così, le carte.

MATTIA — Io ne do cinque e cinque.

GIANNI — Come tuo padre.

ANDREA — Sai che penso, Gianni? Al caso che avessimo dovuto mancare all'appuntamento, io, o te, o Enrico.

GIANNI — Ci pensavo anch'io ma non volevo dirlo. Chi, infatti, avrebbe potuto prendere il nostro posto? Chi proseguire il gioco, per noi?

ENRICO — Che Matteo l'abbia fatto apposta? A mandarci qui, in cambio, questo suo figlio?

MATTIA — Mio padre non m'ha detto nulla.

ENRICO — Ti crediamo, ti credo. Facevo per dire.

ANDREA — O maglio: ci ha giocato la beffa senza volerlo.

MATTIA — La beffa?

GIANNI — Andrea scherza. Dice che tuo padre avrebbe potuto ostentarti. Sai, noi siamo tutti e tre - e ciascuno per sé - soli...

ENRICO (*ridendo*) — Insostituibili!

ANDREA — Ciascuno, in sé, inizio e fine.

GIANNI — Nella nostra catena si romperà, un certo giorno, un anello. E ci sarà impossibile procedere al ricambio...

ENRICO — Noi dovremo, prima o poi, mancare davvero un appuntamento, interamente.

MATTIA — Non capisco bene.

GIANNI (*un tono sopra*) — Non è necessario. Gioca Matteo... Oh, scusa: gioca Mattia...

(*Fine dell'azione radiofonica.*)

■ Con queste parole, la critica italiana ha messo « una pietra sopra », come si dice, per le cose che potevano essere e non sono state, alla Compagnia del Teatro Quirino di Roma, vissuta pochi mesi con la sovvenzione dello Stato:

« La Compagnia del Teatro Quirino si è sciolta a Milano dopo una breve stagione al Teatro Nuovo. Era un complesso di attori di vario temperamento, di vario stile, tutti però disposti a sottostare a una disciplina. Abbiamo visto così attori di primo piano accettare parti secondarie o comunque rinunciare alle tradizionali esigenze dei primi attori. Gli spettacoli sono stati molto ricchi e anzi appunto in questo sfarzo consisteva la debolezza della Compagnia. Le opere messe in scena hanno avuto una regia coreografica più che filologica e critica come dovrebbero essere le messe in scena ».

Ma per la verità, la Compagnia del Teatro Quirino di Roma non è la sola che ha speso il denaro dello Stato; di questo beneficio si è valsa anche la Compagnia Nazionale diretta da Nando Tamberlani. Ecco ciò che di tale formazione scrive Franco Momicelli, sul « *Momento* » del 25 febbraio: « Il criterio col quale l'on. Cappa, coadiuvato dai suoi inamovibili consiglieri, si propone di ristabilire le sorti dell'agonizzante Teatro italiano ci appare, invero, parecchio discutibile. Ci consta, infatti, che per la formazione di questa Compagnia Nazionale ramazzata alla carlona, e con elementi che, in alcuni casi, finiscono nel dilettantesco e che si produce, con raffinata incoscienza, al Teatro delle Arti, siano stati concessi due milioni di lire. Sta bene: apprezzabile l'idea di aiutare, incoraggiare e sovvenire chi lavora per il teatro; ma vivaddio, abbiamo il diritto di raccomandare e saggezza e buon senso. Poiché se i quattrini dei contribuenti finiscono col rotolare, pronube l'on Cappa, dalle casse dello Stato nelle tasche di chi intende del teatro offrire agli spettatori la caricatura, allora noi esortiamo vivamente coloro che si occupano di cotanta questione, di risparmiare denaro e iniziative. Giusto giorni sono ci pervenne un comunicato del "Servizio del teatro" col quale si informa che il Governo si sarebbe interessato, a mezzo di premi, di aiutare Compagnie e capocomici. Iniziativa alla quale, salvo qualche riserva, avevamo tutte le intenzioni di applaudire; ma dopo la faccenda dei due milioni concessi a questa pseudo Compagnia Nazionale, dobbiamo far presente che se si seguono simili stravaganti metodi di beneficenza, andranno a farsi definitivamente benedire palanche e Teatro. E ciò nella più onesta e benevola delle ipotesi. Dell'interpretazione di Tra vestiti che ballano di Rosso di San Secondo, da parte della « Compagnia Nazionale » sarà bene non parlarne: qualche raro natante in così squallido naufragio. Particolare che ci rammarica non poco, se consideriamo con quanta leggerezza e poco senso di responsabilità si spaccino Compagnie, alle quali si appioppa, con singolare disinvoltura, il titolo di Nazionale ».

■ Nel fascicolo scorso abbiamo detto come il « Servizio del Teatro » avesse fatto la seguente comunicazione, e per la quale avevamo direttamente richiesto maggiori schiarimenti:

« Allo scopo di facilitare la ripresa del Teatro italiano di prosa, è stato stabilito di accordare dei premi alle Compagnie che metteranno in scena nuove opere di autori italiani, a titolo di contributo finanziario per l'allestimento dei lavori medesimi ».

I maggiori schiarimenti, cortesemente inviatici, sono questi:

Trattandosi di una materia quanto mai delicata, il Capo del servizio ha ritenuto opportuno definirla con i lavoratori dello spettacolo, con i rappresentanti degli autori, dei critici, ecc. L'accordo, in linea di massima, è sui seguenti punti: 1°) le commedie nuove con le quali le Compagnie concorreranno dovranno essere rappresentate fra il 1° novembre 1947 ed il 30 aprile 1948; 2°) nell'assegnazione dei premi si terrà conto dell'importanza della Compagnia che proporrà il lavoro alla apposita Commissione di esperti, del valore artistico e spettacolare del lavoro (con riferimento, dunque, anche al numero delle repliche) e dell'importanza della città e dei teatri nei quali avverrà la rappresentazione; 3°) ciascun premio sarà corrisposto in due rate in modo da andare incontro, tempestivamente, alle necessità delle Compagnie; 4°) sono escluse le commedie dialettali.

Conclusione confortante: non si tratta di sovvenzioni nel senso malfamato della parola, ma di premi che dovranno escludere la possibilità che qualcuno « faccia Compagnia » con i soldi dello Stato.



■ Quando ritorna nelle vetrine dei librai un libro di maschere, cioè che fa rivivere in qualche modo le gloriose maschere del Teatro italiano, si pensa che sia un libro per ragazzi. Lo pensano i grandi, naturalmente, che sono i soli cui piacerebbe leggerlo, giacché i ragazzi — oggi — hanno da riempire le schedine della Sisal, e non con l'aiuto dei dadi, come fanno coloro che dichiarano apertamente la loro ignoranza sportiva, ma con l'ausilio della loro « consumata esperienza » sul gioco del calcio.

Il nuovo e bellissimo libro di Renato Simoni: *Piccola storia di Arlecchino e C.*, illustrato da Sto (Sergio Tófano), è perciò un nuovo libro per coloro che amano il teatro e non sanno, come noi, nulla di calcio.

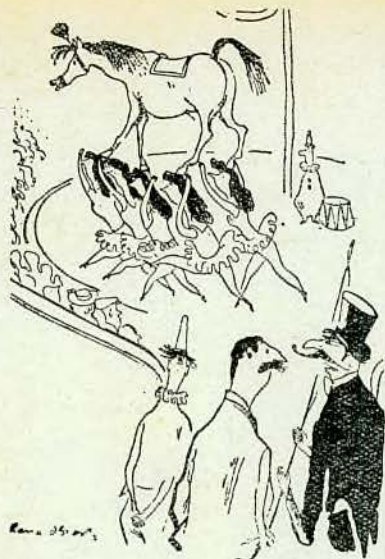
Simoni ha presentato le maschere da par suo, potete immaginarlo, da quel maestro ch'egli è: Arlecchino e Pantalone; Brighella e Pulcinella; il Dottore e Corallina; il Capitano e Florindo, personaggi principali della « Commedia dell'Arte », rinvengono brevemente col gran cuore di Simoni, e la matita elegante di Sto li ha ripresentati in immagine, lindi ed educati, come forse non tutti furono, ma come il gusto e la raffinatezza di Sergio Tófano non potevano altrimenti esprimere.

La parte maggiore è per Arlecchino, la maschera più amata dai ragazzi di un tempo, e Renato Simoni dice nella prefazione come riassumendo in brevi pagine la storia delle maschere di ieri, care ai nostri padri, abbia scritto in parte la storia delle maschere d'oggi, cara ai nostri ragazzi.

Il volume, dell'Editoriale Milano, è stampato con molta proprietà, ed è degno di far parte della biblioteca degli amatori del Teatro e del libro.

La direzione di « Il Dramma » domanda con cordiale insistenza a tutti gli amici, lettori e librai, per poter trovare il n.ro 10 della vecchia serie della nostra Rivista.

Si cercano, inoltre, i seguenti volumi, edizioni Mondadori, 1934-43, rilegati editorialmente in piena pelle: *Bandello*, volume secondo; *Leopardi*, volumi terzo e quarto; *Bojardo*, volumi primo e secondo. Non interessano le successive ristampe, ma solo i volumi che fanno parte del pubblicato dal 1934 al 1943.



## TERMOCAUTERIO

\* Il disegno della testata, porta questa battuta: « Tutte le nostre speranze sono nella trovata di quel numero ».

\* Un nostro notissimo attore, un po' strampalato, è però qualche volta divertente nelle sue manie. Gli piace, ad esempio, dire le poesie dalla ribalta. Naturalmente, non può dirle tutte le sere. Allora pensa di provocare la richiesta e, per far ciò, vuole accordarsi con il capo della *claque*. Chiamato, costui va nel camerino dell'attore, e dopo qualche minuto i compagni che sono sul piano dello stesso camerino, odono una discussione un po' animata. Poi la porta del camerino si apre ed il capo della *claque* ne esce alquanto agitato. Un attore curioso, sapendo chi è, domanda: « Beh?! Cosa è stato? ». E l'altro, che è anche un po' alticcio, svela il segreto professionale: « Quello lì — ed indica il camerino dal quale è uscito — vuole per forza che io faccia gridare dai miei uomini: *Poesie! Poesie!* Ah, no! ho detto; mi rifiuto: non mi piacciono le poesie ».

\* Un'attrice, che fu bella e brava, ora ottantenne, crede erroneamente che noi possiamo esserle utile per essere ospitata nella Casa di Riposo degli artisti drammatici, a

Bologna, e ci ha scritto lungamente in proposito. L'interminabile lettera che condensa i ricordi di tutta una lunga carriera artistica, termina con queste parole: « Ora vivo di niente: ogni tanto un piccolo dolore basta a riempire dei lunghi periodi della mia vita; sopportando l'uno, aspetto l'altro ».

\* Un vero giovane attore, ottimo esemplare della nuova generazione, è quello che non dice mai grazie quando gli consegnano una parte nuova.

\* Laura Adani, lo ricorderete, ha interpretato qualche anno fa, *Salomè* di Oscar Wilde. Per buona educazione, da allora, nessuno parla mai di *Salomè* davanti a Laura Adani. Ma uno sbadato c'è sempre, e perciò la cara Lalla si è sentita rivolgere in presenza di Ruggeri questa domanda: « La *Salomè* non la fa più? ». Col suo garbo abituale, Ruggeri ha risposto immediatamente: « *Salomè?* Occorrerebbe rivedere un po' il testo, ormai, e sopprimere qua e là alcune teste di Jokanan. Ce ne sono troppe, ce ne sono troppe ».

\* Due attori, marito e moglie, litigano. Lei è gelosa. « Bambina — dice lui — non ti basta avere la certezza della mia fedeltà? ma permettimi che almeno per gli altri io possa sembrare un marito che inganna la moglie, un uomo che ha delle donne, che piace, che interessa; altrimenti perchè faccio l'attore? ».

\* Solo i veri commediografi debbono scrivere per il teatro; ai letterati, cioè a coloro che scrivono una sola commedia nella vita, occasionalmente, preferisco il mio letto.

\* Con Paola Borboni si parla di un amico molto ammalato. « Sì, poveretto — conferma la Borboni — ed è tanto intelligente! ». Uno degli ascoltatori rimane male, giacché per anni ha sentito dire alla Borboni che quel tale è un cretino. E le dice, infatti: « Paola, mi avrai detto cento volte che quello lì è un cretino, ed oggi lo trovi intelligente? ». « Sì — risponde pronta la Borboni — pensavo così perchè è la verità; ma ora il suo male è proprio inguaribile, poveretto! ».

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

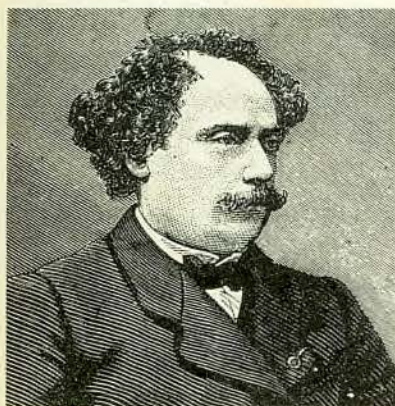
La Rivista non pubblica commedie non richieste dalla Direzione e non restituisce i manoscritti. Nei casi che per una qualsiasi ragione non è stato possibile tener conto degli eventuali diritti di autori o editori si intende che sarà sempre regolata ogni eventuale eccezione. (Pubbl. autorizzata A.P.B. - N. P. 313).



I CAPOLAVORI

# DUMAS

figlio



A Dumas

*Il successo di questa nostra Collana I Capolavori è inconfondibile. Il primo volume Ibsen è risultato, per concorde parere di studiosi e critici, e per preferenza e simpatia di pubblico, la sola raccolta perfetta delle opere in versione italiana del grande norvegese. Il secondo volume Dumas figlio non sarà da meno dell'opera precedente. Raccoglieremo in un solo volume di mille pagine, su carta speciale, nitidi caratteri e rilegato, il teatro del maggiore rappresentante, universalmente conosciuto, del Teatro Romantico dell'Ottocento. Seguiremo lo stesso criterio che ci ha guidati per l'Ibsen: ogni commedia sarà nuovamente tradotta da un nostro scrittore, critico, o comunque esperto di teatro e di letteratura teatrale, che alla versione stessa farà precedere una nota informativa su quella singola opera. Si avrà così, per gusto e tendenze diverse, il pensiero di numerose personalità del mondo teatrale di oggi, sull'autore e sul Teatro Romantico. Tutte le versioni saranno condotte sulla edizione definitiva Michel Lévy, 1867, quella alla quale Dumas figlio fece precedere alla Signora dalle camellie la storia vera dell'eroina del romanzo e del dramma: Alfonsina Plessis. Storia che sarà riportata anche nel nostro volume. A parte tutti*

*i cenni introduttivi per ogni commedia, il volume avrà una prefazione generale sull'autore e sul Teatro dell'Ottocento. Oltre l'edizione normale, anche questo secondo volume dei Capolavori avrà un'edizione di lusso, ad personam, con rilegatura da amatore, come è già stato fatto per l'Ibsen: quattrocentonovanta copie, e dieci copie fuori commercio. Daremo in un prossimo annuncio l'elenco delle opere che il volume conterrà, ed i nomi dei traduttori.*

PRESENTAZIONE GENERALE DELL'OPERA DI RENATO SIMONI



