

28° ANNO - N. 147-148 - 1° GENNAIO 1952

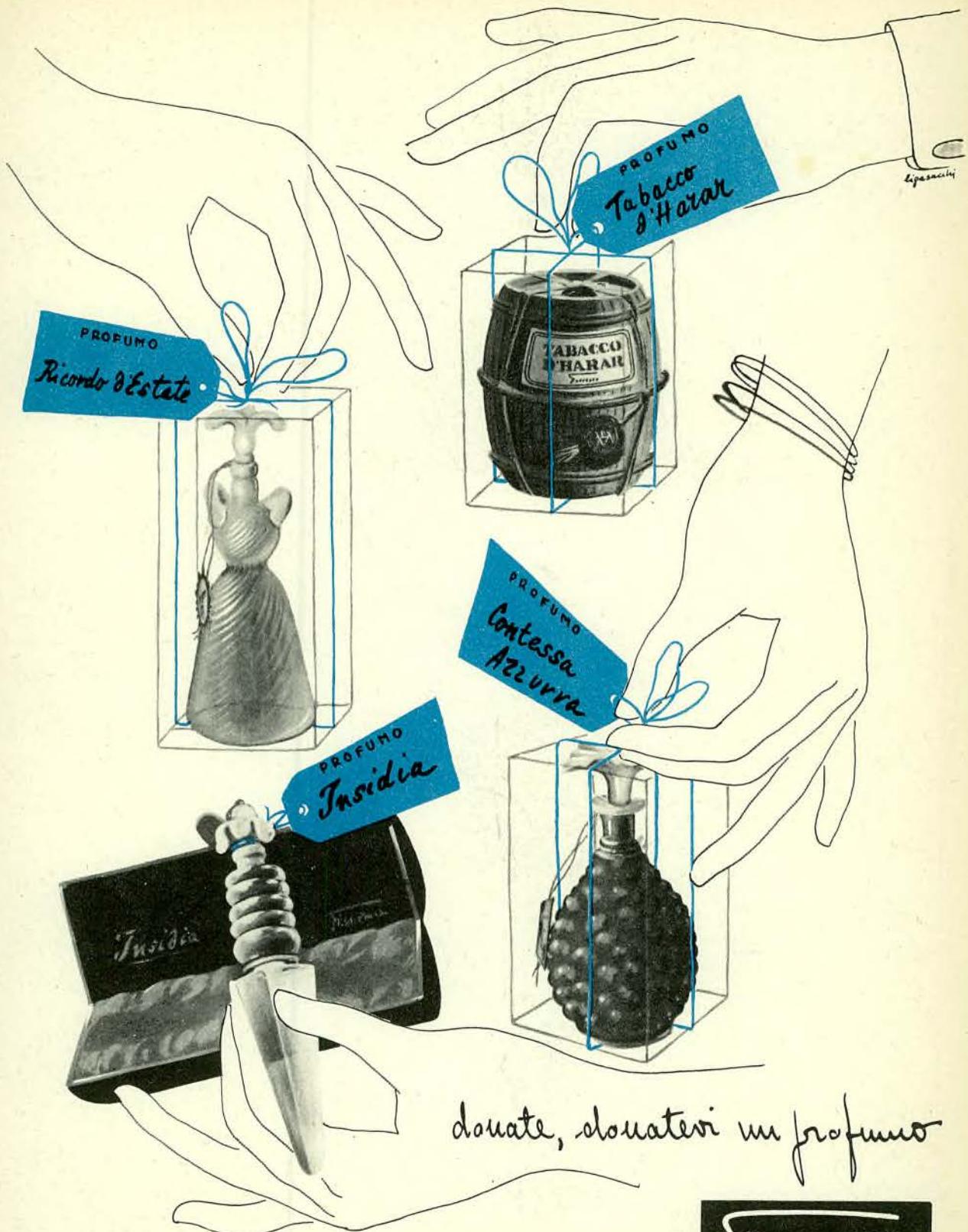
Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 500

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

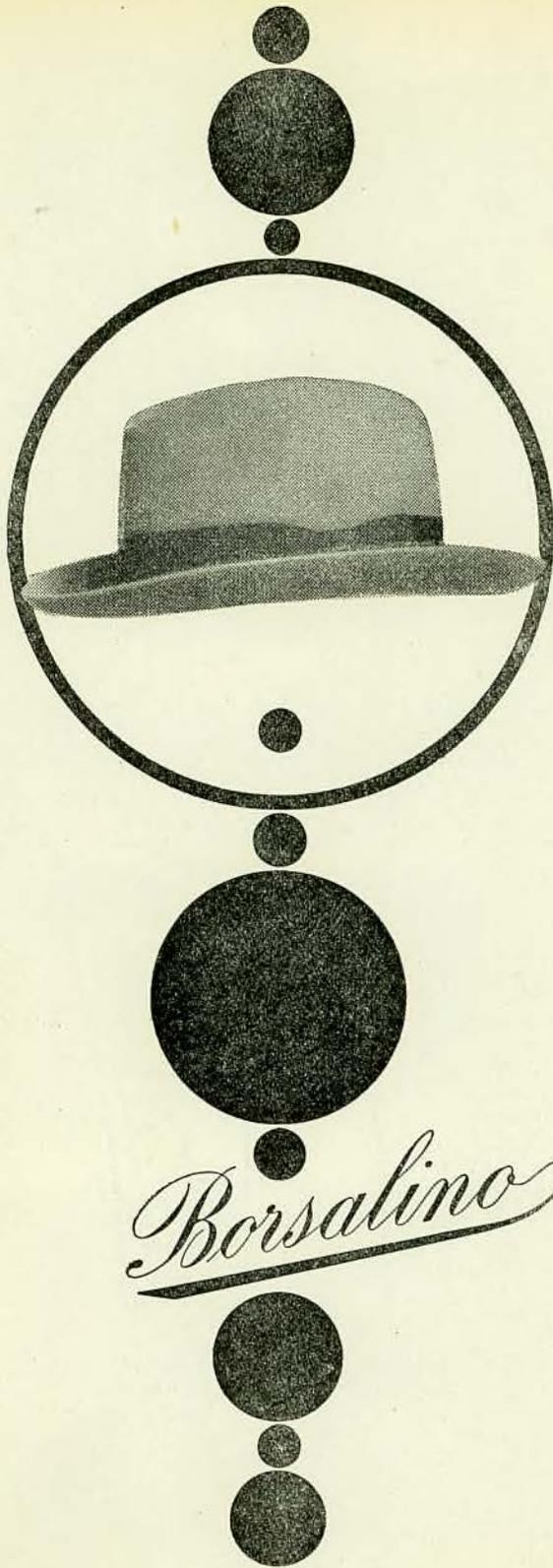


Bonne Fête



donate, donatevi un profumo

fi.vi.em.me



Borsalino

Cari lettori,

non che ci si debba intenerire ad epoche e date fisse, ma insomma ogni anno che passa, quando si tratta di cambiare il numero della fondazione della Rivista, un vago senso di stupore ci riprende, come se fossimo stati — della nostra stessa opera — spettatori e non attori. Ed alla sorpresa tiene dietro, naturalmente, la compiacenza perchè questa creatura ventottenne che ha fatto diventare bianchi i nostri capelli, per suo conto — invece — continua ad avere un'ostinata giovinezza — che non v'è chi non veda — camminando spedita e battagliera più e meglio di prima, raggiungendo sempre più lontani angoli del mondo e, recentemente, si è trovato un abbonato perfino al Giappone. E' un fatto, ed i teatranti di ogni altro luogo se ne stupiscono senza saperne trovare la ragione, come non esista in altra lingua una pubblicazione che riesca ad avere lunga vita e che ci tenga dietro. Pure vi sono Paesi più ricchi e teatralmente meglio progrediti del nostro, dall'America del nord, all'Inghilterra e alla Francia. Fu questa la prima considerazione che rinsaldò l'amicizia, poi divenuta affetto, con Louis Jouvet. Pure, noi conosciamo o crediamo di conoscere la ragione di tale affermazione, ed è, naturalmente, una ragione quanto mai semplice: primo l'amore al teatro, grande ed immutato; poi l'aver trascorso tutta la vita nel teatro, dai sedici anni che avevamo nel 1916 ad oggi; infine la dignità ed il disinteresse. Grande importanza ha questa ultima causa, perchè ciò che insudicia è l'interesse personale nei rapporti col teatro. E con qualsiasi altra manifestazione della vita civile; ma noi restiamo ancora nel teatro. Noi siamo poveri e puliti; per quanto possibile alla natura umana, giusti. Il nostro lettore sa che non ci possono toccare e quando uno di essi, che faccia parte del teatro, vorrebbe dire qualche cosa che lo angoscia, non l'ha ancora finita di pensare che noi l'abbiamo già espressa per lui su questa nostra Rivista, che è soltanto del lettore. Siamo divenuti amici per questo, e siamo uniti unicamente per amore al teatro. Il lettore povero paga l'abbonamento in tre rate; quello ricco manda tre anni anticipati, ma di fronte al bene del teatro siamo tutti uguali. Dall'altra parte, purtroppo, ci sono alcuni scrocconi: sono i mantenuti del teatro che hanno trovato un ottimo mezzo per campare senza lavorare. Noi li combattiamo e continueremo a combatterli, ma per continuare a farlo agevolmente

dobbiamo essere aiutati dalle « autorità »: facciamo appello alla loro onestà, e il loro senso di giustizia deve essere la nostra garanzia. Troppi mantenuti del teatro ripetono che le nostre sono parole sprecate; noi sappiamo invece dove si fermano queste parole. Se non fossimo certi di ciò, avremmo da tempo abbandonato il campo e ci saremmo dedicati all'agricoltura e alla pastorizia. E' l'« autorità » che deve infonderci sempre maggior fiducia; deve farci credere ancora nel teatro. Tanto, è certo, il



Bianceni

teatro non morrà mai: una molla scatta sempre nei momenti di bassa pressione; la molla di questo momento si chiama legge sul teatro. Se non si creeranno delle complicità, se non si rinsalderà la catena tristissima degli interessi, il Teatro Italiano respirerà con i suoi polmoni, come è sempre avvenuto nei periodi che ha vissuto con l'ossigeno accanto. Bene, ragazzi, anche questo Natale è venuto; anche questa volta abbiamo con le nostre mani cambiato il numero della fondazione sulla testata: sono ventotto anni. Ve ne auguriamo altri cento, come dicono a Napoli; a noi basta — in qualsiasi istante — la certezza di aver scrupolosamente operato. Modestamente, si capisce. Il vostro

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° GENNAIO 1952
INCLUSO 15 DICEMBRE 1951

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - Tel. 40.443 - Un fascicolo costa L. 250
Abbonamenti: Anno L. 5100; Semestre L. 2600; Trimestre L. 1350 - Conto corr.
postale 2/6540 - Estero: Anno L. 6100; Semestre L. 3100; Trimestre L. 1600
Pubblicità: C.I.P.P. Compagnia Internazionale Pubblicità Periodici - Milano -
Via Meravigli 11 - Telefono 80.83.50 - Torino - Via Pomba, 20 - Telefono 45.816

IL TACCUINO NATALIZIO — Rosolato al focherello acceso delle più amichevoli tra le nostre buone intenzioni, farcito dei più gentili fra i nostri pensieri, questo non è un taccuino dei soliti: è un taccuino natalizio. Lo offriamo, col nostro benvenuto e i nostri voti, alla pattuglia di registi teatrali di diversa origine e provenienza che, di queste settimane, hanno voluto eleggere il nostro Paese a sede della loro attività. Strano Paese, il nostro: che ti diventa una terra promessa dall'oggi al domani, e un artista non si sente completo, non si sente compiutamente espresso se non ci ha lavorato almeno una volta nella vita. Lo cielo... lo mare... la cucina... le sovvenzioni ministeriali...: quant'è diventata America, questa Italia. Dopo i produttori, i registi, gli attori del cinematografo (caratteristi in America, protagonisti in Italia), il nostro Paese registra in questi ultimi tempi un crescente afflusso d'impresari, registi, attori del teatro straniero. È un fenomeno, questo, che non riusciamo ancora a collocare perfettamente a fuoco.

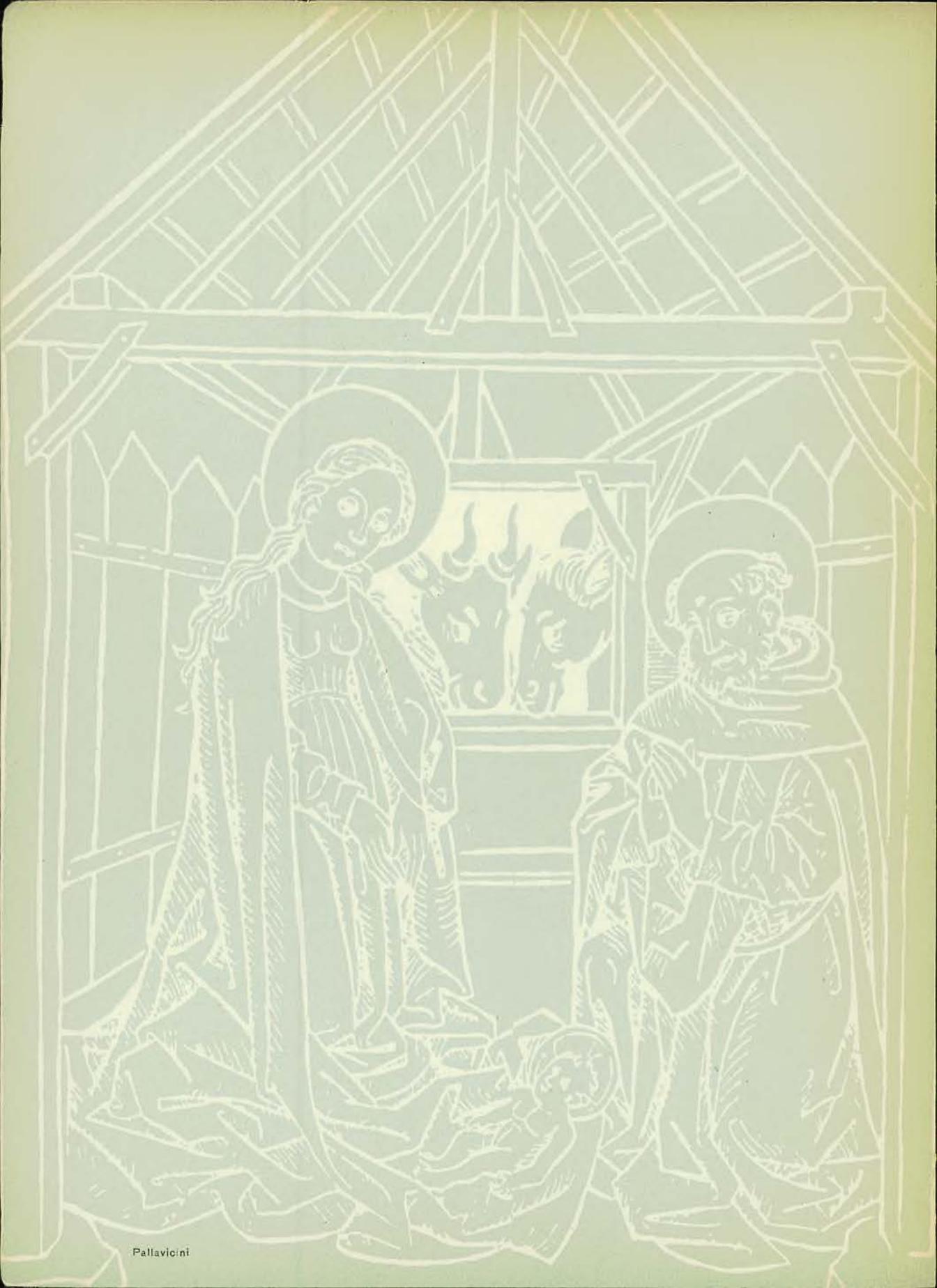
taccuino

Dobbiamo rallegrarci di quest'attenzione cui, inopinatamente, siamo diventati oggetto e centro? O dobbiamo invece preoccuparcene? Dobbiamo spalancare le braccia accogliendo i nuovi venuti — ai quali, certo, non mancheranno di seguire altri — con effusione di amore internazionalistico: o dobbiamo voltare loro le spalle gelosi della concorrenza? Siamo molto perplessi. Vorremmo, per poter assumere un atteggiamento meno dubitoso, conoscere le ragioni vere onde l'Italia è così improvvisamente diventata la meta pregiata delle migrazioni teatrali di mezza Europa e America: sapere cioè se è proprio e soltanto una questione di mare, di cielo, di cucina. O altro. E sapere anche, visto che siamo in argomento, se codesta corrente migratoria è intenzionata a svolgersi nei due sensi — stranieri che vengono in Italia e italiani che vanno all'estero — oppure no. Se cioè agli inviti da noi rivolti ad artisti stranieri (registi ed attori) seguiranno, come vogliono le regole della civile educazione, altri inviti rivolti dagli stranieri ad artisti italiani, oppure no. Per esempio, se Emma Gramatica o Ruggero Ruggeri dovranno — volendo recitare a Parigi — pagare di tasca loro l'affitto del teatro rischiando ciò che non usano rischiare gli ospiti stranieri in Italia. E un'altra cosa. È pacifico e sottinteso che le, diciamo così, "merci d'esportazione" sono scelte tra le migliori e più rappresentative del Paese che le esporta. Non facciamo nomi: ma questa norma di correttezza squisitamente commerciale è sempre e da tutti rispettata? È certo che gli artisti stranieri recentemente scesi in Italia son proprio scelti tra quanto di meglio possono offrire le "piazze" d'origine? O questa piccola Italia teatrale, questa provincia accogliente e benevola che non sa mai dire di no è semplicemente diventata lo sfogatoio dei troppo affollati mercati stranieri? In altre parole: il movimento d'attori dall'Italia all'estero si chiama Emma Gramatica e Ruggero Ruggeri. Come si chiama il movimento d'attori (o registi) dall'estero all'Italia? Esiste effettivamente una eguaglianza qualitativa — non parliamo, per ora, di eguaglianza economica e pubblicitaria — tra i due movimenti?

Non è che questa mattina ci siamo svegliati nazionalisti. Ci siamo soltanto svegliati, come al solito, con l'esatta consapevolezza che l'Italia non è l'America. E con ciò la discussione rimane aperta. Buon Natale.

COLLABORATORI

COLETTE E LÉOPOLD MARCHAND: *CHÉRI*, commedia in tre atti e quattro quadri * JAMES M. BARRIE: *MARY ROSE*, commedia in tre atti * VITTORIO CALVINO: *LA COMETA SI FERMÒ*, radiodramma
Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di RENATO SIMONI; GIGI CANE; FRANCESCO BERNARDELLI; WILLIAM SAROYAN; LEON FINI; ANDRÉ GIDE; JEAN NEPVEU-DEGAS; FERNALDO DI GIAMMATTEO; SERGIO CENALINO; VITO PANDOLFI; ALBERTO VIVIANI; SABATINO LOPEZ Copertina: (*BONNE FÊTE*, gli auguri del «*Doganiere Rousseau*») * Disegni di TOULOUSE-LAUTREC; FABRIZIO CLERICI; BIANCONI; PALLAVICINI; TABELT; WILD * Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.



Natale

IL CARRO DI TESPI SI FERMÒ



Non so bene se il lettore possa immaginare uno dei pastori che popolano di solito i presepi — quei pastori dalla faccetta verniciata, con due chiazze di vivo carminio sulle gote, e le brache verdi corte, che anticipano, nell'antica Palestina, il Tirolo moderno — non so, dico, se il lettore possa immaginare uno di quei pastori, misticamente occupato a suonare l'ocarina col naso. Per me la cosa è molto semplice e molto facile: anzi non mi riesce mai di pensare al Natale, senza vedere il pastore suddetto, col suddetto istrumento applicato ad una narice. Non vorrei che mi si accusasse di soverchia fantasia: l'ocarina si suona perfettamente col naso; certo non tutti vi riescono; occorrono, per compiere un prodigio di questo genere, delle qualità native, una di quelle meravigliose vocazioni che creano gli eroi o i grandi artisti, e soprattutto occorre un'audace potenza di iniziativa, giacchè, data una ocarina normale a cento uomini, è assai probabile che novantanove di essi l'accosteranno alle labbra, e solo al centesimo balenerà la peregrina idea di infilarne il becco nel naso e di soffiarvi dentro. Senza insuperbirmi, confesso che questo centesimo l'ho conosciuto. Egli veste ancora panni e suppongo che stia benissimo: ma non saprei dire dove il lettore curioso lo potrebbe adesso trovare; è un comico, uno di quei poveri comici dispersi che s'aggirano per i paesi minuscoli con pochi compagni; talora con la sola famiglia; gentuccia, il cui nome non arriva mai fino alle colonne di un giornale.

Chissà in quale porticato, mal difeso dal vento, avrà ora rizzato il suo paleosecnico; chissà se sarà ancora così allegro e felice come parecchi anni or sono, in quella memoranda sera di dicembre che udì le note dell'ocarina mescolarsi ai vagiti d'un bambino appena battezzato.

Era un paese di pianura, bene sciorinato lungo una strada bianca, con grandi case, assai pulite, di quelle case quadre e prospere, che voi immaginate piene di ben di Dio, dalla cantina al solaio, abitate da uomini ridenti, tondi di corpo e chiari di spirito, e da donne sode e forti, esperte nell'arte di tirar il collo ai pollastri e di figliare; un paese, insomma, dove si mangiava con diletto e con abbondanza e si beveva gagliardamente, senza pericolo che la terra tremasse sotto i piedi. Questo paese — saranno ormai vent'anni — celebrò un Natale nel Natale, un Natale vero, con un pargoletto di carne. Il nostro comico vi era capitato chissà da dove, portato da un vento di miseria; aveva con sè la moglie prossima a

partorire, un cassone di stracci, un veemente appetito e una straordinaria allegria. L'appetito era in lui prodotto dal semplice fatto che da parecchie ore non mangiava, l'allegria da quel nascituro che la moglie portava in grembo. Giacchè era giunto all'età di cinquant'anni senza la speranza di poter affidare a un erede il nome illustrato nelle più svariate interpretazioni, quando, improvvisamente, l'ottima sua consorte si accorse che il Signore Iddio si voleva servire di lei per continuare la specie. Una simile notizia fece arrossire di letizia il cranio lucido e vasto dell'impareggiabile artista, e gli spampanò sulla bocca devastata dalle carie un sorriso beato. La parte di padre gli piaceva moltissimo; nella sua vita zingaresca di povertà e di fatiche, gli era rimasta una certa nostalgia della famiglia, questo simbolo della casa ferma sulle fondamenta e non traballante sulle ruote d'un carro; del focolare intimo sul quale s'incrostanto il fumo e le memorie. Quell'aurora di vita che risplendeva quand'egli si sentiva già presso al tramonto, rischiarava d'una luce nuova il suo breve avvenire. Buon uomo, si fece subito voler bene. Raccolse un gruppo di giovanotti, li ringalluzzì con la promessa degli applausi, li ammaestrò, ed ebbe, per le domeniche, una compagnia che non gli costava un soldo. Dopo qualche settimana egli era il beniamino del paese. Viveva in una discreta agiatezza e poteva aspettare, senza paure, il lieto avvenimento che doveva arricchire di un nuovo ramo il suo albero genealogico. Il piccolo venne alla luce in una stanza di locanda, a metà di dicembre. La fama di questo gran fatto si sparse per il paese; tutti i più illustri uomini, dal farmacista al tabaccaio, corsero a stringere la mano al padre felice; le donne mandarono alla puerpera belle pentole di brodo e cesti d'uova e polli opulenti. Si parlò molto del neonato. Era la prima volta, da che la borgata esisteva, che un'attrice, una vera attrice, la preseceglieva per compiervi una così sacrosanta operazione. Ne veniva a tutti, dal sindaco all'ultimo mendicante, un poco di onore. La festa era comune, una festa che coincideva col Natale. Anch'essi, i due comici, erano fuggiaschi in cerca di pane, di ristoro e di pace; anch'essi s'erano fermati quando la maternità aveva gridato alla povera donna affaticata: "Distenditi sul tuo giaciglio e benedici il Signore!". Così i lumi che si accendevano nella chiesa, festeggiavano insieme il Re del Cielo e quel piccolo figlio della terra; così le campane che suonavano a distesa non chiamavano soltanto i Re Magi dal loro reame lontano, ma annunciavano anche alla pianura intorno, tutta dura di gelo, tutta bianca di brina, tutta silenziosa nel riposo, che, sulla piazza del villaggio, il carro di Tespi s'era fermato, non a dare spettacolo di ludi istrionici, ma per suscitare l'amore e la pietà verso una femmina dal fianco greve d'una vita novella. E se le donne del paese potevano sentir diversa da loro, la comica che si vestiva di logori velluti e declamava parole così belle e così difficili, divenivano immediatamente solidali con la misera donnetta che faceva quello che avevano fatto anch'esse, che partoriva con dolore come loro, ma, a differenza di loro, non aveva un angolo riparato dal freddo, un fuoco gaiamente acceso, una porta da poter chiudere, perchè i fastidi e l'ampia vita indifferente restassero fuori.

Fu un vero corteo quello che, la sera della vigilia, accompagnò il pargoletto alla chiesa; un corteo verboso e chiassoso. La chiesa era fuori dal paese; bisognava passare per una strada tra i campi, fiancheggiata da una siepe nuda. C'era freddo e buio, che, a poco a poco, le chiacchiere e le risate tacquero, quasi per il rispetto di quella taciturnità delle cose. Non si vedevano che ombre nere; solo, davanti a tutti, qualche cosa di rosso e qualche cosa di bianco: una lanterna che traballava, e i cuscini candidi tra i quali il piccolo dormiva. Il padre, a poco a poco, s'era appartato, era rimasto l'ultimo, e rompeva, di tratto in tratto, il silenzio per dire quelle cose allegre, per lanciare degli scherzi. Aveva momenti di parlantina liquida, nei

quali espandeva pensieri vari e volubili, ingemmandoli di lustre parole racimolate dalle commedie. Si attaccava al braccio ora dell'uno ora dell'altro; poi correva avanti, fermava la levatrice per baciare il bimbo; e gridava che era bello come non se n'erano mai visti, e che assomigliava a lui in modo da far sbalordire; però, aggiungeva qualcuno, il rampollo aveva già più capelli del padre; e il padre si levava il cappello, si accarezzava il cranio, e diceva che, in giorni come quello, anche a esser pelati si ha troppo caldo alla sommità del capo. Pareva matto! — Sai, mi disse, come lo chiameremo? Giosuè, Otello, Arduino, i nomi dei miei cavalli di battaglia, delle creature della mia arte! Giosuè! Giosuè! — gridava nella notte; e tutto il corteo a rifargli “uè, uè”, con quell'aria di scherno affettuoso che hanno sempre i benefattori volgari verso il beneficiato. La chiesetta sorgeva nell'ombra: guardava con l'occhio illuminato del suo finestrone quella gente che si avanzava. Si aprì la porta, si sollevò la tenda pesante, e il corteo fu inghiottito dalla chiesa. Uno scalpiccio di piedi, un flusso di gente verso un angolo; tutto lo strepito sommesso di quella turba si raccolse in un'onda grave e si smorzò ad un tratto. Il prete benedisse il bambino al chiaror rossigno di poche candele; le sue parole scivolavano come l'acqua battesimale su quel capino delicato. Il padre fingeva di guardare intorno, ma era ebbro di paternità, ebbro della piccola festa del sangue del suo sangue. Un comico, un dannato, secondo la superstizione religiosa, un colpito dagli anatemi dei padri della chiesa, dei concilii, un fulminato dalle invettive sacerdotali, con l'anima tremante e la testa — ahimè, quanto pelata! — un po' curva, offriva forse la vita propria in un augurio acceso e trepido all'alto Spirito che dominava nella cava sonorità della chiesa, perchè la sorte arridesse a quel roseo mistero di grazia e di bellezza. Muto e imperterrito, egli assistette al rito; ma quando tutto fu finito, e il prete gli si accostò e gli porse la mano, e la levatrice gli mostrò il nuovo cristianello derelitto, si mise a piangere, gemendo e ululando come un bambino. E a chi lo consolava, a chi gli chiedeva se era diventato matto, diceva: — Vorrei essere come voi, un uomo, avere una casa, per lui, per lui, per lui!... Nel ritorno rimase indietro appartato; lo si udiva fare un certo verso col naso come se odorasse o aspirasse tutte le parole futili che aveva sparso per via nell'andare, e le volesse ritirare dentro alle narici. La cena, una cena di magro, ebbe luogo nella cucina della locanda; e fu tumultuosa. Sul camino ardeva un fuoco indiarvolato, e friggevano pesci d'ogni specie. Si volle, ad ogni costo, che ne mangiasse anche la puerpera; e mi fa ancora meraviglia che, in quell'entusiasmo diffuso ed espansivo, non si sia voluto ingozzar di pesce anche il fantolino. Il quale dormiva in una culla, in cucina, non curante del fragore del convito. Un paio di volte si svegliò, strillò: fu portato a tavola e gli venne, in presenza di tutti, servita una porzione di latte materno. A un tratto qualcuno comandò il silenzio: tutti si levarono in piedi per ascoltar meglio una musica che veniva da lontano; erano chitarre e fisarmoniche che accorrevano a prender parte alla festa; erano suonatori che celebravano la prossima alba di Natale e recavano il loro omaggio a quel bambino Gesù del teatro rusticano. Furono quei suoni che fecero germinare un'idea grandiosa nelle capacità craniche del nostro eroe. Si ricordò che, in gioventù, aveva suonato l'ocarina col naso; corse su per le scale, frugò nei suoi cenci e ne trasse il vecchio strumento. Si portò in mezzo alla cucina e cominciò a suonare col naso una marceffa festosa, sternutando dentro all'ocarina tutta la sua giocondità sconfinata; e la marcia saltellante si adattava così a quel giorno e a quella festa, con i suoi ritmi facili e noti, come le pastorali che noi udiamo per la via nei giorni di Natale. Ecco perchè, tra i pastori che circondano la stalla del bambino divino, io ne cerco sempre uno che suoni l'ocarina col naso.

Miseria e nobiltà

■ Non è soltanto il titolo di una commedia famosa di Edoardo Scarpetta: Miseria e nobiltà, è anche il tema di una barzelletta assai patetica. Quella del vecchio signor conte decaduto rovinato completamente a pezzi ma aristocraticamente liberale come sempre di dentro e di fuori che, uscendo dall'albergo dove alloggia, si rivolge al portiere: « Che ce l'avreste, mio caro, cento lire da prestarmi? ». Sollecito il portiere estrae il portafogli. Con la sinistra il signor conte prende le cento lire, se le passa nella destra e le restituisce al portiere: « Pour-boire, mio caro ». E si allontana dignitosamente.

I rapporti fra il teatro e il cinematografo sono pressapoco quelli fra il signor conte e il portiere descritti dalla barzelletta. Con questa fondamentale differenza: che mentre il portiere aspetta che il signor conte gli chieda le cento lire ed è lieto di prestargliele per concedergli la soddisfazione di poterle restituire a lui che gliele ha date, sotto forma di mancia, il cinematografo no. Questo portiere che è il cinematografo si limita a sollecitare la mancia a questo signor conte decaduto rovinato completamente a pezzi che è il teatro proprio e soltanto perchè vuole la mancia, perchè gli fa gola la mancia, perchè è ingordo di mancie. Non capita mai che il teatro si tiri indietro. La forza dell'abitudine: il teatro non ha una lira ma seguita a distribuire mancie perchè è nobile, il cinematografo ha tante lire che le versa dalle orecchie, ma seguita ad accettare mancie per la ragione eguale e contraria. Mancie come idee, mancie come suggerimenti. Mancie come uomini: attori, scrittori, tecnici. Quando gli servono idee suggerimenti attori scrittori tecnici, il cinematografo attinge liberamente al teatro. Non accenna nemmeno a ringraziare. Se ciò che ha preso al teatro — idee suggerimenti eccetera — gli dà i frutti sperati se ne compiace con gli amici nel tono furbo del mercante che ha fatto un buon affare: « Sai, è roba che viene dal teatro », dice. Se si ritrova deluso se ne scusa con gli amici nel tono risentito del benefattore che ha fatto un piacere a un ingrato: « Sai, è roba che viene dal teatro », dice. Non sembra che il teatro se l'abbia a male per quest'atteggiamento del cinematografo nei suoi confronti. E' così nobile, il teatro, che non serba rancore. Anzi. Tutte le volte che giunge a mettere le mani su qualcosa di prezioso — un testo o un interprete — s'affretta a scendere dalla sua soffitta e va a bussare alla porta della ricca casa del cinematografo: « Mi è capitato un dramma intitolato Un tram che si chiama Desiderio, ho qui una commedia intitolata Nata ieri (o Filumena Marturano o Johnny Belinda o L'ereditiera). Cose piuttosto buone: prego, vuol favorire? Ho trovato un giovane attore piuttosto promettente che si chiama Marlon Brando (o Vittorio Gassman o Judy Holliday). Un temperamento di prim'ordine: prego, vuol gradire? ». Il cinematografo favorisce, il cinematografo gradisce: tanto è inteso che se il dramma o la commedia o il giovane attore promettente hanno successo il merito è suo; in caso contrario la colpa è del teatro.

Il quale non ha ancora capito che il cinematografo è il suo concorrente più scaltro e pericoloso. Non ha ancora capito che, nove volte su dieci, il testo o l'attore segnalati al cinematografo sono elementi attivi che se ne vanno senza possibilità di essere recuperati o che seppure — molto raramente — gli son restituiti ciò avviene generalmente perchè hanno cessato di essere utilizzabili: « L'ho già visto al cine — dice la gente — perchè dovrei rivederlo a teatro? ». Ed è la stessa gente che fa il ragionamento inverso: « L'ho visto a teatro, andiamo a vedere che cosa ne ha fatto il cine ».

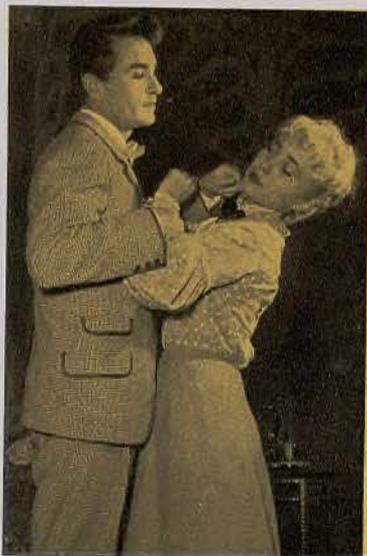
Non ha ancora capito che regalare idee e uomini al cinematografo è come covare le uova del vicino, ma forse sì. Forse ha capito e non gliene importa niente. Perchè regalare ai poveri quel che avanza è facilissimo per i ricchi. Addirittura banale. Mentre è molto difficile per i poveri regalare il loro indispensabile ai ricchi. Questo è un lusso che può permettersi soltanto chi abbia raggiunto un livello-limite di miseria e di nobiltà: il teatro.



Andreina Pagnani e Sergio Tofano, al secondo atto di *Chéri*



La scena del secondo atto: attori. Sergio Tofano, Anty Ramazzini, Gorella Gori, Renata Seripa, Pina Gallir



Giorgio De Lullo e Fulvia Mammi



Andreina Pagnani e Sergio Tofano

André Barsacq l
curato la regia de
la commedia, n
la precisione e
gusto ambienta
come i costum
sono dovuti a M
rià De Matte

Cheri

Foto Basio-Rom
esclusive per no





Ruggero Ruggeri in *Amlèto* * Lawrence Olivier nel film, e una scena dello stesso



Ruggero Ruggeri in *Assassino nella Cattedrale* di Eliot e Clement Mc Callin interprete del film



Rina Morelli in *Un tram che si chiama Desiderio* di Tennessee Williams e Marlon Brando interprete del film

Sopra: *L'Ereditiera* di Henry James, recitato dalla Compagnia Renzo Ricci, e una scena del film con Olivia de Havilland, Montgomery Clift e Ralph Richardson.
Sotto: Eduardo e Titina De Filippo a teatro e sullo schermo in *Filumena Marturano*



...e cento e mille ancora, ieri come oggi e domani...



Andreina Pagnani e Giorgia De Tullis



Atto Primo

In casa di Lea. E' un salotto-boudoir caldo e intimo. Pelli, cuscini, un bruciapfumi su un tavolinetto. A sinistra parete ad angolo in cui è un camino. Sedia a sdraio imbottita a sinistra. Una scrivania a destra. (Al levar del sipario, Chéri è steso su una sedia a sdraio. E' in abito da casa e legge un giornale. Su un tavolinetto accanto a lui, il servizio della prima colazione che ha appena consumata. Seduta davanti ad una scrivania, Lea termina di verificare il libro dei conti che le è stato consegnato dal cameriere-maggiordomo, in piedi dietro a lei. Un breve silenzio).

LEA (terminando di leggere ad alta voce) — « Cera, trentadue franchi e ottanta... ». Caspita!... Trentadue franchi di cera.

ETTORE — Per i pavimenti. In questi ultimi tempi è aumentata...

LEA — ...e ventitrè franchi un piumino! Ventitrè franchi! Ma... ma da chi vi servite?

ETTORE — Da chi li vende, signora. E' di penne di barbaggianni. Piuma morbidissima, per spolverare i quadri.

LEA — Barbaggianni o non barbaggianni sono prezzi da modista, questi! Arriveremo alle scope di martora. Stateci attento, non è il sistema di que-

Commedia in tre atti di quattro quadri di

COLETTE E LÉOPOLD MARCHAND

VERSIONE ITALIANA DI ADA SALVATORE

RAPPRESENTATA DA ANDREINA PAGNANI AL TEATRO ELISEO DI ROMA

«... una maternità impura di donna senza figli...»
(Colette)

«Chéri», che è innanzi tutto Lea, la protagonista, rappresenta un'epoca: l'eterno tipo dell'eroina che incanta e tortura; l'enfant gâté Chéri era una creatura reale solo a metà nel 1910; gli Chéri di oggi sono più brutali e disincolti...
(René Lalou)

le persone

Lea de Lorval - Chéri - Masseur - Edmea - Carlotta Peloux - Desmond - Patron - La signorina Poussier - La signorina Aldonza - La baronessa de la Berche - Rosa, cameriera di Lea - Ettore, maggiordomo di Lea - Enrichetta, cameriera di Carlotta - Edoardo, cameriere di Carlotta

sta casa. Tenete, riprendetevi libretto e lapis... L'assegno per il macellaio...

ETTORE — La signora ha approvato il menù per stasera? La cuoca era incerta per il dolce...

LEA — Ho cancellato la crema caramel...

CHÉRI — No, perchè?

LEA — Fa troppo caldo: le uova ti fanno venire i foruncoli... farà invece una granita di fragole. (Pausa) Chi era, al telefono, poco fa?

ETTORE — La signora Fatinitza.

LEA — To'! E che voleva?

ETTORE — Chiedere un indirizzo alla signora... Glielo ha dato Rosa.

LEA — Bene!

ETTORE — Il signor Chéri... Il signor Peloux pranza qui?

LEA — Naturalmente. (Ettore esce).

CHÉRI — Chi è questa signora Fatinitza?

LEA — Come, non lo sai? In arte si chiamava Nizza...

CHÉRI — Quel vecchio spaventapasseri!

LEA — Si vede che non l'hai conosciuta quando presentava i suoi puledri al Jardin de Paris. Era una vera bellezza.

CHÉRI — Può darsi. Le retrospettive non mi interessano.

LEA — Ricordo che nello stesso periodo c'erano, al Jardin de Paris, « Nizza e i suoi puledri » e « Massimiliana coi suoi pappagalli ammaestrati ». Un programma magnifico.

CHÉRI (*sbadigliando*) — Che fine ha fatto, Massimiliana? Non la si vede più.

LEA — Tua madre deve saperlo. Una volta erano molto intime. Erano tutt'e due « dame dei carri », all'antico ippodromo.

CHÉRI — Dame di che?

LEA — Dame dei carri, nelle corse romane.

CHÉRI (*trasognato*) — Mia madre non me lo ha mai raccontato. Doveva essere un bello spettacolo. Madame Peloux che guidava un carro dell'antica Roma.

LEA — Puoi dirlo! Con elmo e corazza, una lancia in una mano e nell'altra le briglie di quattro cavalli.

CHÉRI — Ma no?

LEA — Veramente erano i quattro cavalli che guidavano lei... E una sera, la sua quadriglia ha investito quella di Massimiliana. Un'insalata! (*Ridono tutti e due, ma Chéri si stira e sbadiglia*) Ma che hai da sbadigliare continuamente? Mal di stomaco?

CHÉRI (*con mollezza*) — No, no... sto benissimo.

LEA — Guardami un po', fammi vedere le braccia. Ti fanno bene la boxe e la ginnastica. (*Lo guarda con soddisfazione e un certo orgoglio, gli palpa le braccia e le gambe*).

CHÉRI — L'atleta perfetto, no? Può andare? Sono... abbastanza metodo Lea.

LEA — Oh, puoi dirlo forte! Non so che cosa saresti diventato, se ti avessi lasciato in casa di tua madre. Ma lascia in pace le unghie.

CHÉRI — Perchè non me la lucidi, Nounou?

LEA — Avanti, qua la zampa. (*Siede accanto a lui e gli lucida le unghie*) Ti sei mangiato ancora le pelli? Criminale, scommettiamo che ti rimando da tua madre?

CHÉRI — Non scommettere, perderesti.

LEA — Sì, perderei. Preferisco venti arrabbiate il giorno che vederti riprendere la cera di quando stavi con la tua cara madre.

CHÉRI (*rivolto a Lea facendo il verso di quando si aizzano i cani*) — Kss... Kss... piglia, piglia madame Peloux, piglia!

LEA — E se ti dessi un paio di schiaffi quando assumi questi toni?

CHÉRI — Le ingiustizie non mi piacciono. Accusare sempre mia madre, quella buona madame Peloux che ti adora...

LEA — Proprio.

CHÉRI — ...che fa continuamente le tue lodi... Certo! Dice che ho un magnifico aspetto.

LEA — Sfido io.

CHÉRI — Dice anche che senza di te il poker non sa più di nulla.

LEA — Oh, un giorno o l'altro mi rivedrà. E forse fra non molto.

CHÉRI — Quando?

LEA — Quando non vedrò più te. Quando non avrò più da arrossire davanti a una madre di cui... di cui ho portato via il figlio.

CHÉRI — L'infelice figlio!

LEA — E poi se mi volesse tanto bene, Carlotta non dovrebbe far altro che venire qua, a vedermi di nascosto, quando tu non ci sei.

CHÉRI (*ridendo*) — Ma io ci sono sempre.

LEA (*ridendo*) — Ti manderò alle corse. Posso anche vedere Carlotta. Abbiamo tanti ricordi in comune... Ma quelle vecchie pazze che vanno da lei, quelle no. E' un vero riposo non trovarmele fra i piedi. Sono tutte inamovibili, no?

CHÉRI — Inchiodate. E il tuo orribile Masseur fa lo spiritoso in mezzo a loro.

LEA — Povero diavolo. Pensa che era brillantissimo, e che bel giovane! Gli voglio molto bene... insomma, sì, gli voglio bene!

CHÉRI — Si attacca come la rognà! Domenica scorsa, con Maria Luisa...

LEA (*vivamente*) — C'era Maria Luisa, da tua madre? Non me lo avevi detto...

CHÉRI — Me ne sarò dimenticato.

LEA — Quella creatura velenosa. Le invidia due

cose però: quei suoi trentotto anni che ne valgono venticinque, e la figlia.

CHÉRI — La figlia perchè?

LEA — Così... mi sarebbe piaciuto avere un figlio... E' vero che ho te, ma non è la stessa cosa...

CHÉRI — Evidentemente. (*Si alza e va alla finestra*).

LEA — Che cosa guardi?

CHÉRI (*seccato*) — Niente.

LEA (*dopo un breve silenzio*) — Sei di malumore, Chéri? (*Silenzio*) Cosa c'è che non va?

CHÉRI (*c. s.*) — Ma niente, niente (*Un silenzio*).

LEA (*lo osserva, poi*) — Ascoltami... vuoi un consiglio?

CHÉRI — Sentiamo.

LEA — Dovresti prendere un po' d'aria.

CHÉRI — E cioè?

LEA — Fare un viaggetto. Prendi la macchina grande... e vattene a fare un giro per un po' di tempo.

CHÉRI — Solo? Sai che allegria!

LEA — Portati... un cliente affezionato, se posso esprimermi così... il tuo amico Desmond, per esempio... è un tipo che distrae.

CHÉRI — E' inutile che prendi in giro Desmond: è l'unico amico mio.

LEA — Lo credo, con quel che ti costa! (*Piccola pausa*) Allora fai colazione dalla tua cara madre, no? Torni solo per il pranzo?

CHÉRI — Chi ti ha detto che pranzo qui?

LEA — Nessuno, ma se non torni, prenditi il soprabito leggero; stasera farà fresco.

CHÉRI — ...e stai attento alle vetture... e non tornare dopo mezzanotte... E che altro? Credo di poter uscire senza bambinaia, no?

LEA — Di' un po', non ti tengo mica al guinzaglio. Esci sempre solo, puoi anche restare a dormire fuori.

CHÉRI (*subito sottomesso*) — Nounou, sei stupida!

LEA — Sei liberissimo. Mi occupo forse di quel che fai? Ti chiedo qualche cosa della tua vita privata? E potrei anche farlo, perchè non sei davvero un chiacchierone, ah no.

CHÉRI — Che bisogno c'è di parlare?

LEA — Oh! Non ho mai fatto assegnamento sulla tua conversazione per essere al corrente di quello che fai.

CHÉRI — Essere al corrente! Che diavole avresti voluto sapere?

LEA — Niente, ti ripeto. Non sono curiosa, io...

CHÉRI — Nemmeno io. Ti faccio delle domande? Ti giuro che non ne sento affatto il bisogno.

LEA — No? Perchè?

CHÉRI — Perchè so benissimo quello che m'interessa di sapere.

LEA — Possibile!

CHÉRI — Va là, che lo so che cosa sono per te.

LEA (*tranquillamente*) — Quello lo so anch'io.

CHÉRI (*riscaldandosi*) — E se vuoi che te lo dica...

LEA (*lentamente*) — Quello che sei per me... ma... un... poppante cattivo...

CHÉRI — Non erano cattivi gli altri?

LEA — Meno... molto meno...

CHÉRI — E' perchè sono l'ultimo della nursery, forse?

LEA — Questo, piccolo mio, non ti riguarda... lo saprai quando ti avrò piantato.

CHÉRI (*furibondo*) — Sta bene, non parlo più.

LEA (*lo calma con un gesto familiare accarezzandogli la testa*) — Su, su... che c'è... che hai...

CHÉRI (*subito raddolcito*) — Nounou, sei tu che ti arrabbi subito.

LEA — Davvero?

CHÉRI — Sì, mi maltratti, mi assali, mi...

LEA — Sicuro, lo sappiamo. Il tuo corpo è tutto una piaga.

CHÉRI — Nounou... (*Cerca di baciare a volo la mano di Lea*).

LEA — Niente tenerezze! (*Breve pausa*) Mostro!

ETTORE (*entra un momento*) — Signora, c'è il signor Patron.

CHÉRI — Oh, ma vada al diavolo! Niente boxe, oggi. Me ne torno a letto.

LEA — Niente affatto. Su, via, via! (*Lo spinge*).

CHÉRI (*ribellandosi*) — Ma aspetto Desmond...

LEA — Ecco una buona ragione.

CHÉRI — Di' a Patron di tornare domani, Nounou.

LEA — No. Patron viene apposta per te da piazza Pigalle a Passy. Vatti a mettere in costume e ridiscendi presto.

CHÉRI (*a Patron, in cui si imbatte sulla soglia*) — Buongiorno, Patron! Vengo subito. (*Esce*).

PATRON — Buongiorno, signora de Lorval.

LEA — Buongiorno, caro Patron.

PATRON (*cavando da un involto, o da una borsa, i guanti da boxe e togliendosi giacca e maglione*)

— Voi permettete, signora? Non vi chiedo come state. (*Con ammirazione*) Ah, se voleste, con un fisico come il vostro! In due mesi vi farei l'addome piatto come un asse e vi toglierei cinque chili di peso.

LEA (*ridendo*) — Grazie! E che cosa ci metterei al posto? Sviluppate Chéri, mi basta questo. Una sigaretta?

PATRON — Mai, signora de Lorval.

LEA — Già, è vero, avevo dimenticato. Va bene il ragazzo, eh?

PATRON (*sprezzante e cordiale*) — Fa quello che può. Si agita, ogni tanto piazza un piccolo colpo a tradimento; insomma, si diverte. Certo non sarà mai un campione.

LEA — Non ci tengo affatto, Patron. Non l'ho ingaggiato per la boxe, io.

PATRON (*abbassando gli occhi*) — Lo so benissimo,

signora Lea. Sono faccende sentimentali, nelle quali non avevo intenzione di immischiarmi.

LEA (*ridendo*) — Oh, vi ho fatto di nuovo arrossire, come al solito.

PATRON (*cordiale*) — Non prendetemi in giro stamattina, signora Lea. Non sono del mio umore solito.

LEA — Che vi succede, Patron? Le cose non vanno bene? Sempre la solita storia: la vostra amichetta?

PATRON — Ieri c'è stata ancora una di quelle scene... Ah, signora Lea! Mi vuole tutto per sé. Si vergogna, dice, di avere un uomo con una professione che lo costringe ad alzarsi la mattina presto per dedicarsi al proprio allenamento. Come se non avessi la possibilità, strepita, la possibilità... Un sentimento, lodevole, non è vero?

LEA — Molto.

PATRON — Ne convergo, ma che volete? Non posso, ognuno ha le proprie fissazioni.

LEA — Siete un bravo ragazzo!

PATRON — Anche stamattina, con la posta delle otto, ho ricevuto un'altra lettera. Mi dice che è libera, che i suoi due protettori sono partiti. Quella, se riesce a farmi perdere mezza giornata, crederà di averla spuntata. In fondo... (*con pudore*) è una questione di coscienza.

LEA — E' vero.

PATRON — Almeno voi mi capite, potete comprendermi. So benissimo che anche per voi la vita non sempre è rosa... (*Guarda la porta da cui è uscito Chéri*).

LEA — Eh no. (*Si sorridono. Chéri entra bruscamente. Sotto la vestaglia o accappatoio indossa soltanto i calzoncini da boxe. Ha in mano un libro di conti*).

CHÉRI (*prorompe*) — I conti dell'autista! Senti un po'. (*A mezza voce*) Dodici e cinque diciassette e nove ventisei.

PATRON — Le fa bene le somme. Un perfetto cassiere, sembra.

CHÉRI — Proprio così! Ottocentoventisei franchi di benzina. Ottocentoventisei franchi! Neanche se la bevessi! E settantasette franchi di olio. E quattro camere d'aria. Perché, quattro camere d'aria? Sono tre mesi che non si buca una gomma!

LEA — Quando non digerisci un conto, assomigli a tua madre. Senti un po', angelo calcolatore, e che cosa dovrei dire io? Lo sai che sono io a dargli da mangiare, al tuo autista? E lo sai che si serve tre volte dal piatto di arrosto? Mi pare che questo vada un poco al di là dei nostri patti, no?

CHÉRI — Questo è... è meschino, questo che tu dici, è... sì, è meschino... peggio ancora che meschino... è...

LEA (*ridendo*) — Lascia andare, va', tanto non la

trovi la parola adatta. (*Chéri, furibondo, butta in aria il libretto*) Ma sì, sicuro, mi odi, vorresti vedermi morta. (*Lo trae a sé*) Vieni a darmi un bacio, su abbracciami, angelo maledetto... piccolo scemo...

PATRON — Bisogna riconoscere che come fisico, non lasciate proprio nulla a desiderare, ma io quando vi guardo... Credo che se fossi una donna, signor Chéri, direi a me stessa: « Ripasserò fra una decina d'anni! ».

CHÉRI — Lo senti, Lea? Dice: fra una decina d'anni. Ci staresti tu, a ripassare fra una decina d'anni?

PATRON — Che gusto ci provate ad esser maligno?

CHÉRI — Così... una soddisfazione. Tu non puoi capire.

LEA (*con serietà*) — Su, andate... al lavoro. Va a sfogare la tua cattiveria su Patron.

CHÉRI — Grazie. E' come picchiare un muro.

LEA — E' la parola esatta. E' solido, il nostro Patron, solido come un muro maestro. (*Entra Masseur*) Ah, siete voi Masseur!? Siete odioso con questa mania d'entrare come... come...

MASSEAU — Come un vecchio demone familiare. Ma il giorno in cui in casa vostra mi annunceranno, significherà che sono caduto assai in basso.

LEA — Oh, Dio mio!

MASSEAU — Che c'è? Che cosa ho?

LEA — La faccia di un cadavere ambulante.

MASSEAU — Semplicemente la faccia di un uomo che non è andato a letto.

LEA — E che per di più se ne vanta.

MASSEAU — Prego, stamattina, dopo il bagno turco, alle dieci ero già al Bois col mio carrozino, tirato da un nuovo puledro sauro... una meraviglia. Ah, l'aria fresca del mattino!

LEA — State proprio diventando un uomo saggio. Se penso invece ai bei tempi quando uscivate da « Maxim's » all'alba, in frac, e vi facevate prestare un carro da trasporto e lanciavate al galoppo per il viale delle Acacie quei grossi cavalli per spaventare gli equipaggi dei vostri amici.

MASSEAU — Sono un'anima semplice, io. Se sono venuto è perchè...

LEA — Per che cosa?

MASSEAU — Una cosa d'importanza vitale. Per la giornata del derby, venerdì, ho noleggiato un autentico calesse dell'epoca, eclisseremo tutti gli equipaggi. Faccio assegnamento su di voi. Ci sarà...

LEA — No, Masseur. La giornata del derby mi fa l'effetto della vostra festa di stanotte. Che barba!

MASSEAU — Perché non ci siete venuta?

LEA — Non avevo nulla di nuovo da mettermi.

E poi, Chéri moriva di sonno.

MASSEAU — Ah, dite piuttosto che è per questo.

LEA — E' stato molto divertente?

MASSEAU — Una cosa inaudita! Lili ha ballato sulla tavola, con le nacchere. Inenarrabile!

LEA — La vecchia Lili? Ma no?

MASSEAU — Che mi si neghi l'ingresso in Paradiso, se dico una bugia! E poi una tombola, cara mia. Dei premi magnifici! Io ho vinto un cappellino di Reboux: una paglia di Firenze con un gran mazzo di rose...

LEA — Vi sta bene?

MASSEAU — Ho scommesso che lo metterò domani sera a cena da «Maxim's»...

LEA — No, Masseur, non lo fate. Non sarebbe divertente... per lo meno, non abbastanza divertente.

MASSEAU — A raccontarlo, non sa di nulla, ma la serata è stata de-li-zio-sa! E non ero il solo a sperare che veniste... c'erano Arcole... Umberto Ranvier... Spelaieff...

LEA — Tutti i miei antichi protettori. Cioè, quasi tutti.

MASSEAU — Oh, Lea! Degli amici... dei veri amici...

LEA — Sì, adesso. Ma per me, sapete, gli ultimi sprazzi dei vecchi...

MASSEAU — Vecchi! Vecchi! Gerolamo d'Arcole ha forse un anno a due più di Spelaieff; e Spelaieff ha quarantanove anni.

LEA — Be', non è quello che stavo dicendo? A proposito, come sta Sergio?

MASSEAU — Meglio. Molto meglio.

LEA — Non poteva certo durare tutta la vita... Ci siamo lasciati ottimi amici. Davvero, pensate... neppure una scenata, in sei anni.

CHÉRI (d. d.) — Ah, questo è andato a segno, «caro maestro»...

PATRON (d. d.) — Ma sì, sì, d'accordo, signor Chéri... (Lea e Masseur fanno un movimento involontario verso le voci).

MASSEAU — Che sta facendo di speciale, il signor Peloux?

LEA — Cultura fisica.

MASSEAU (perfidamente) — Piaceri puri.

LEA — Che gli fanno molto bene. Ha ottimo aspetto e dei muscoli che non vi dico.

MASSEAU — Anche voi, mia cara.

LEA — Oh, io! Non parliamo di me, Masseur. (Si palpa i fianchi) Accidenti, ingrasso.

MASSEAU — Non vi sta affatto male. Nel '95 eravate paffutella come una pupa. Fossette dappertutto. Adorabile! E delle braccia, capaci di atterrare un uomo...

LEA — Ne hanno atterrato più d'uno, infatti.

MASSEAU — Lo sappiamo, lo sappiamo.

LEA — A voi piacciono soltanto i modelli dell'altro ieri.

MASSEAU — Chéri ha dei gusti diversi?

LEA — Domandatelo a lui, vecchio mio.

MASSEAU — Non potreste fare a meno di chiamarmi «vecchio mio»? In vent'anni non vi siete ancora accorta che mi dispiace.

LEA — Me ne sono accorta; ma l'avevo dimenticato. (Una pausa).

MASSEAU — Oh, scusatemi, mia grande, cara, bella amica. Perdonatemi se con voi sono ancora geloso, cattivo, stupido come un ragazzo.

LEA (si lascia abbracciare affettuosamente) — Non è detto che un ragazzo debba essere necessariamente stupido.

MASSEAU — Oh, sì! Sono stato giovine anch'io.

LEA — Ci tenete proprio a parlar male del mio trovatello... Che cosa ne ricavate?

MASSEAU — Convengo che è simpaticissimo.

LEA — E' grazioso. Niente di speciale. Ma grazioso. Trovo che la mia ricchezza e la mia età mi consentono qualche capriccio. Più tardi, mi occuperò dei poveri. Oggi ho un ricco... il mio povero e ricco trovatello... Insomma, Masseur, sono forse ridicola perchè ho raccolto anche questo?

MASSEAU — Oh! Riuscireste perfino a farmi approvare le vostre intenzioni di... fondare un orfanotrofio...

LEA (è punta, si domina) — Masseur! (Si costringe a ridere. Spinge Masseur verso la porta) Levatevi di torno, vecchio serpente! Vecchia portinaia... veleno... andatevene... andate a raggiungere le vostre amichette, le vostre Lili, le vostre Lulù.

MASSEAU (resistendo) — Ma non vi ho raccontato la parte più bella della festa! Liana e Primrose si sono prese per i capelli! E' stato il «clou»!

LEA — Lo leggerò nella cronacamondana del «Gil Blas». Ora, levatevi di torno, debbo vestirmi. (Masseur esce. Patron entra) Che ne avete fatto del ragazzino, Patron?

PATRON — L'ho lasciato nel bagno.

LEA — Al solito. Otto asciugamani nella vasca, un lago per terra, raschiatura di rasoio sul lavabo e una saponetta liquefatta nell'acqua: questo è il suo bagno. Invadenti come lui, è difficile trovarne.

PATRON — Ma... almeno vi fa compagnia.

LEA — Oh, con voi non c'è bisogno di troppe spiegazioni. Capite a volo.

PATRON — E' il mio mestiere. So che cosa significa studiare l'avversario.

LEA — Arrivederci, Patron. A venerdì. Non siete in ritardo?

PATRON — No, signora. Alle 11 e 50 c'è una partenza da Porta Dauphine... Arrivederci, signora Lea. (Esce. Dopo un momento entra Chéri. E' mezzo vestito. Ha al collo un lungo filo di perle di Lea).

LEA — Ah, ah, ah! Sembri proprio una caratterista di varietà.

CHÉRI — Perchè? Mi stanno benissimo, come a te; anzi, meglio. Me la dai questa collana, Lea?

LEA — Lasciala, il filo si consuma, le perle sono pesanti.

CHÉRI (*serio*) — Deve averti apprezzato parecchio quello che ti ha regalato queste uova.

LEA — Levati quella collana, hai capito?

CHÉRI — Eh, sì, ho capito. Lo so benissimo: hai paura che la prenda.

LEA — No, ma se però te la dessi, saresti capaccissimo di accettarla.

CHÉRI (*curvo su di lei, perfido*) — Abbi il coraggio di dire che mi sta male.

LEA — Non lo crederesti. (*Cambiando tono*) Ma non puoi ridere senza arricciare il naso? Sarai contento, vero, quando ti saranno venute le rughe sotto gli occhi?

CHÉRI — Per me c'è tempo. (*Sorride*).

LEA — Hai un'aria cattiva quando sei allegro. Non ridi che per malignità. E ti imbruttisce. E troppo spesso, sei brutto.

CHÉRI — Non è affatto vero. Debbo andarmi a vestire. La signora madre tiene a questa colazione: abbiamo ospiti molto rispettabili.

LEA — Se sono vostri amici...

CHÉRI — Abbiamo la bella Maria Luisa.

LEA — Di nuovo! Ma è sempre da Carlotta, adesso, quella là?

CHÉRI — E quella peste di sua figlia.

LEA — Davvero? Ormai si danno dei balli per signorine, da tua madre, e delle mattinate infantili?

CHÉRI — Sì, con marionette.

LEA — Ma che hai da girare attorno in quel modo?

CHÉRI — Cerco la mia spilla. Dov'è la mia spilla? L'avevo posata qui, ieri sera.

LEA (*impassibile*) — Se l'è messa Ettore per andare a fare la spesa.

CHÉRI — Spiritosa! E le mie scarpe? Vorrei sapere dove le hanno messe, le mie scarpe.

LEA — Quali?

CHÉRI — Quelle di antilope.

LEA — Ma se le hai sotto gli occhi, stupido.

CHÉRI (*sdegnoso*) — Il giorno in cui una donna mi amerà per la mia intelligenza, vorrà dire che sono un uomo finito. Intanto voglio la mia spilla.

LEA (*tranquilla*) — Per che fare? Non si mette la spilla quando si va in giacchetta.

CHÉRI — Oh, basta! Nessuno si occupa di me, qui. Sono stufo!

LEA (*senza alzare la voce*) — E allora, vattene.

CHÉRI — Son cose che si dicono...

LEA — Vattene. Ho sempre avuto orrore degli invitati che dicono male del pranzo... Va a far colazione dalla tua santa madre, bimbo mio, e restaci.

CHÉRI (*calmato*) — Insomma, non posso dire neanche una parola?

LEA — No. Vieni qua che ti metto un po' in ordine. Dio, che cravatta! Va bene che per la bella Maria Luisa e famiglia, può anche passare... E volevi metterci sopra una perla? Cafone! E perchè non un paio di orecchini?

CHÉRI — Non mi starebbero poi tanto male.

LEA (*togliendogli la collana*) — Dammi.

CHÉRI (*ambiguo e sorridendo*) — Che peccato! Sarebbe così bella come regalo di nozze.

LEA — Regalo di nozze per chi?

CHÉRI — Per me... i gioielli per il mio matrimonio...

LEA (*sorridendo*) — Ah sì? Quando verrà quel giorno, vedremo... (*Lo guarda. Chéri ride. Bussano alla porta. Entra Rosa*).

ROSA — Il visconte di Desmond chiede del signor Fred...

LEA — Vuoi vederlo?

CHÉRI — Eh?

LEA — Va bene. Fallo entrare. (*Rosa esce*) Non è che lo adori il tuo Desmond, ma dopo tutto...

CHÉRI — A ciascuno il proprio Masseur, no?

LEA (*condiscendente*) — Ma certo. Tutti hanno diritto di vivere...

DESMOND (*entrando*) — Buongiorno, Lea.

LEA — Buongiorno, Desmond.

CHÉRI — Oh! Hai una faccia come se ti fossi ripulito con la gomma da cancellare.

DESMOND — Credi di essere spiritoso?

LEA — No, ma rende l'idea.

DESMOND — Offrimi qualche cosa per rimettermi in sesto.

LEA — Suona il campanello, Chéri.

CHÉRI — Un momento. Che hai fatto ieri sera, quando ci siamo lasciati?

DESMOND — Ieri sera? Niente. Sono stato un'oretta dalla Loupiote... ho mandato giù una dozzina di whisky.

LEA — Ma guarda! Proprio come un uomo grande!

CHÉRI — Ti diverte far questo?

DESMOND — Qualche volta.

LEA (*a Chérie*) — Infatti si vede, guarda: ha già il bianco degli occhi screziato di fibrille rosse, come Masseur... che vergogna!

CHÉRI — E poi, che altro hai fatto?

DESMOND — Niente. (*Breve pausa*) Auteuil è stato un disastro, ieri, lo sai?

CHÉRI — Per te, forse. Che diavolo hai giuocato? Io ho vinto millecinquecento franchi su «Roc Noir».

LEA — E io duemila su «Templario».

CHÉRI (*vivamente*) — Nounou! Non me lo avevi detto.

LEA — Naturale. Avresti subito preteso un piccolo regalo. (*Chéri l'ha presa per un braccio, piccola lotta scherzosa*).

DESMOND — Siete allegri, voialtri, e intanto io ho perso.

CHÉRI — Hai finito di far sanguinare le tue piaghe? Sta' tranquillo, ti farò una piccola medicazione.

DESMOND — Sul serio? E' proprio quello che mi ci vuole... perchè infatti...

CHÉRI — Sì, sì... Infatti... infatti...

DESMOND — Non scherzare. Stammi a sentire. (A Lea) Ascoltatemi voi, Lea, sono certo che capirete. Vorrei andare a passar la giornata in campagna.

CHÉRI — Ma va! Non ti senti bene?

DESMOND — Vorrei andare a Barbizon, sulle rive della Senna, ecco.

CHÉRI — Ci siamo, ci siamo! E' rimbambito. Peggio di Masseur!

DESMOND (*terminando, a Lea*) — ...con una persona.

LEA — Ah! Una donna maritata?

DESMOND — No. Meglio.

CHÉRI — Una modista?

DESMOND — Quasi.

CHÉRI (*maligno*) — Ecco una donna fortunata!

DESMOND — Vorresti dire che la compiangi?

CHÉRI — Accidenti, ti conosco. Se non ti ha ancora frequentato, dille come impieghi il tempo abitualmente... Quelle sì che sono referenze!

LEA — Questo non ti riguarda, Chéri.

DESMOND (*serio*) — Forse questa volta sbaglia a scherzare.

CHÉRI — Ma no!

DESMOND — Sì.

LEA — Desmond! Mi sbalordite! Che qualità ha, questo fenomeno?

DESMOND — Ma... che è molto graziosa, ha... un caratterino bizzarro... una bella bocca...

CHÉRI (*ridendo senza ritegno*) — Mi fa crepare, mi fa.

LEA (*ridendo anche lei*) — Mi sembra proprio innamorato!

DESMOND (*freddamente*) — Potrebbe anche darsi. (A Chéri) Ha diciotto anni, sai. (*Pausa*).

CHÉRI (*cambiando tono*) — E' veramente carina... Proprio tu, Desmond. Allora racconta, su, racconta... (*Lea si è alzata e si è allontanata un poco*).

DESMOND — Che vuoi che ti racconti? E'... diverso dal solito. Una cosa che fa piacere... Assolutamente nuova.

CHÉRI — Nuova?

LEA (*dal punto dove si è fermata*) — Chéri, non ti vuoi rendere conto che Desmond ha i suoi segreti. Perchè insisti?

DESMOND — No, Lea, non è che voglia fare il discreto, ve lo assicuro... Ma trovo sciocco raccontare quello che mi sta succedendo. E' una ragazza

deliziosa, ha un'aria molto per bene. Potrebbe essere una reginetta da romanzo... se non fosse per una piccolezza... La guardo: è di una tale freschezza che rimango sbalordito. (*Lea si allontana un po' di più dai due. E' arrivata alla vetrata che dà in giardino. Si sofferma un attimo, discende un gradino, scompare*) Lo so, le mie storie non la interessano... D'altronde, le sono sempre stato antipatico. (*Si alza*).

CHÉRI (*lo forza a sedere di nuovo. Abbassando la voce*) — Resta seduto. A me le tue storie interessano. Dicevi? Ha diciotto anni?

DESMOND — Sì. Ci vediamo abbastanza spesso. Non quanto vorrei, ma... con quello che mi danno in casa... (*Gesto indicante denaro*).

CHÉRI — Sì, lo so. Dunque?

DESMOND — Dunque, niente. E' carina, gentile, che cosa vuoi? (*Breve pausa*) Mi prendi in giro, eh? Un amoretto come questo, che cosa significa per te? Prima di sistemarti qui, hai avuto tutte quelle che volevi.

CHÉRI — Io? Chi sarebbero, tutte?

DESMOND — Oh Dio... Cristina Lambert... Bianca, Lili, Valmy... insomma, un mucchio.

CHÉRI — Che memoria! E' roba talmente lontana... (*Abbassa il capo pensieroso*).

DESMOND — Va là, te la sei spassata prima di venirti a stabilire qui, mentre io...

CHÉRI (*rialzando il capo*) — A stabilirmi qui? Ti piace, eh? ripetermi che mi sono sistemato, che mi sono « accasato » no? Sì, sì, ti piace. (*Pausa*) Mi diverti, sai?

DESMOND — Sono qui per questo. (*Breve pausa*).

CHÉRI (*occhiata rapida verso il giardino*) — Senti... (*Esita*).

DESMOND — Ah? (*Ride*) Che ti piglia?

CHÉRI — Non ridere. Fai schifo quando ridi.

DESMOND — Ma che hai? Brutte novità?

CHÉRI — No. (*Occhiata verso il giardino*) Ssst!

DESMOND — Non ho detto niente.

CHÉRI — Dicevi, parlando della tua ragazza, che è una cosa diversa... che fa piacere... nuova...

DESMOND — Sì... e poi?

CHÉRI (*non senza vanità*) — E poi... sì, anch'io.

DESMOND — Ma no! E chi è?

CHÉRI — Non la conosci.

DESMOND — Un'amica di... (*Indica il giardino*).

CHÉRI — Figurati! (*Pausa*) E' una ragazza.

DESMOND (*incredulo*) — A chi vuoi farlo credere?

CHÉRI — Ho forse l'abitudine di scherzare?

DESMOND — No, ma di dir bugie...

CHÉRI — Che cosa c'è di inverosimile in questo? Che tu abbia una giovane amica, lo trovi naturalissimo; se ti dico che l'ho anch'io, ecco che cadi dalle nuvole. Ho venticinque anni... Santo Dio! E non sono un invalido.

DESMOND — Allora, vuol dire che l'ami?

CHÉRI — L'amo... l'amo... non lo so... Aspetta... Che vuoi che ti dica... Non sono sicuro.

DESMOND — Che tipo! E lei ti ama?

CHÉRI — Oh! Si capisce.

DESMOND — E' bella?

CHÉRI (*esitando*) — Mi sembra carina.

DESMOND (*alzando le braccia al cielo*) — Mi sembra! E' il colmo! Si direbbe che non l'hai mai vista.

CHÉRI (*guardando verso il giardino*) — E grida più forte, idiota. Sì, è bella... Quando la guardo, vedo che è bella... snella... dei grandi occhi... E' una ragazza... e non ci sono abituato.

DESMOND (*dopo una pausa*) — Insomma, senti, se fra voi due... La cosa attacca?

CHÉRI (*trasognato*) — Mi chiama Fred.

DESMOND — No?!

CHÉRI — Sì. Mi fa uno strano effetto. Mi sono chiamato Fred fino a tredici anni. Poi sono sempre stato Chéri. Lei, invece, mi chiama Fred. Non mi dice mai « piccolo mio », « mostro », « bellezza ». Non mi bacia neppure.

DESMOND (*dopo una pausa*) — E' incredibile! Sarà curioso, ma non riesco a vederti con una ragazza. Mi abituerò.

CHÉRI — Anch'io... credo.

DESMOND — Ad ogni modo, rallegramenti. Hai tutte le fortune, tu.

CHÉRI — Le stesse che hai tu. Ti sembra eccessivo?

ETTORE (*entra e cerca con lo sguardo*) — La signora non c'è, signor Fred?

CHÉRI (*indicando il giardino*) — E' di là. (*Ettore esce*).

DESMOND (*riprendendo il discorso*) — Le stesse che ho io... con la differenza che io non ho chi mi passi il becco di un quattrino.

CHÉRI — Ah, già, a proposito... la tua gita in campagna... Guarda in quella coppa, c'è il mio portafoglio. Serviti.

DESMOND (*mostrando delle banconote che prende dal portafoglio*) — Puoi constatare che ne prendo soltanto tre. E segno.

CHÉRI — Anch'io, sta tranquillo.

DESMOND — Oh! Prima che l'amore faccia perdere la memoria a te! Posso aver torto, m'auguro di aver torto, ma ho paura che ne verrà fuori uno di quei putiferi, da parte... (*accenna al giardino*) quando saprà...

CHÉRI — Lea? Farmi delle storie? Si vede che non la conosci.

LEA (*entra in quel momento*) — Chéri?

CHÉRI — Eccomi...

LEA (*a Desmond*) — Siate gentile, Desmond... andatevene... C'è di là... vi spiegherò...

CHÉRI — Va a fuoco la casa?

LEA (*piano*) — E' quello che mi domando anch'io.

DESMOND — Sì, sì, taglio la corda, scappo.

LEA — Grazie... Arrivederci... Mi scusate, vero?

CHÉRI — A presto, Desmond. (*Desmond esce. A Lea*) Che ti prende, metti i miei amici alla porta, adesso?

LEA — Non si tratta di questo! Sai chi c'è di là, nel salottino? Nient'altro che la tua cara mamma.

CHÉRI — Il principale?

LEA — Proprio lei... (*Pausa*) Che viene a fare a quest'ora?

CHÉRI — E' un bel pezzo che non la vedi.

LEA — Parecchio. Dopo la memorabile scenata al poker... Che vuoi, lei non può fare a meno di barare, è più forte di lei... E io non mi ci posso abituare. Che viene a fare?

CHÉRI (*esitando*) — Come vuoi che lo sappia?

LEA (*sospettosa*) — Davvero? Proprio non lo sai?

CHÉRI (*alzando le spalle*) — No davvero. (*Pausa*) Sicuro... che cosa può volere?

LEA — Lo sapremo a momenti.

CHÉRI — Come. La ricevi?

LEA — Perchè no?

CHÉRI (*svignandosela*) — Divertiti. (*Esce in punta di piedi. Entra la vecchia Rosa*).

LEA — E' vero quello che mi ha detto Ettore?

ROSA — Sì. E' nel salottino.

LEA (*davanti allo specchio*) — Ha chiesto di Chéri?

ROSA — No. Soltanto della signora.

LEA — Ho bisogno di cipria? Sto bene di aspetto?

ROSA — Benissimo, signora.

LEA — Falla entrare. (*Rosa esce. Un momento di silenzio. Lea respira profondamente. Si assicura dell'equilibrio della sua acconciatura, guardandosi ancora nello specchio. Carlotta entra*).

CARLOTTA (*appare sulla soglia. Un po' troppo patetica, a braccia aperte*) — Lea!

LEA — Buongiorno, Carlotta.

CARLOTTA (*giunge le mani con ammirazione*) — Come sei bella! Bella! Più che bella, sei prodigiosa. Ti giuro, quando ti vedo dimentico tutto, capisci, tutto, per restare soltanto in ammirazione.

LEA — Sono sicura che la memoria ti torna subito. Siedi. Hai un ottimo aspetto.

CARLOTTA — Oh, io non conto più. Sono finita. Ho finito d'essere una donna e debbo dirti la verità? Ne sono felice. (*Si tocca il cuore*) La bestiolina è morta.

LEA (*allegemente*) — Ma non il veleno?

CARLOTTA (*prendendole le mani*) — Come ti ho lasciata, ti ritrovo... precisa. Piena di spirito come vent'anni fa.

LEA (*ridendo*) — Non sono vent'anni che non ci vediamo. Il tempo ti sembra molto lungo, senza di me. (*Carlotta si guarda attorno*) Cerchi qualcosa, mia cara?

CARLOTTA — Il ragazzo non c'è?

LEA — Come vedi.

CARLOTTA — E' uscito?

LEA — No, credo che sia in cantina. Conta le bottiglie.

CARLOTTA (*con ammirazione*) — Le conta?

LEA — Sì, lo diverte.

CARLOTTA — Ah, che tesoro ti ho dato!

LEA — Dato... diciamo « prestato ».

CARLOTTA — Niente di cambiato, qui. Niente e nessuno. E' delizioso. Ah, le donne giovani non sanno arredare una casa, un salotto come questo.

LEA — Hanno il tempo d'impararlo.

CARLOTTA — E come è ben tenuto.

LEA — Per questo mi conosci.

CARLOTTA — E hai sempre Rosa? La tua fedele Rosa. Ma giusto, non ho riconosciuto il cameriere. Che tipo è questo che hai adesso? E' bravo?

LEA — Non abbastanza perchè tu possa portarmelo via. (*Offrendo*) Una sigaretta?

CARLOTTA (*sospira accettando*) — Grazie. Non dovei, per il cuore. Povero muscolo affaticato. Ora fumo solo dieci sigarette il giorno, e mi permetto un cognacchino la domenica, quando sto in casa. (*Sospira*) Ah, le nostre belle domeniche, Lea!

LEA — Ma tu le hai sempre, manco soltanto io.

CARLOTTA — Proprio.

LEA — Bisogna farsi una ragione, Carlotta.

CARLOTTA — Macchè, macchè, macchè! Non è facile per me rassegnarmi, se voglio bene a qualcuno. Ma le ritroveremo, le nostre belle domeniche di Neuilly. E vuoi che ti dica la verità?

LEA — E' la seconda volta che me la offri.

CARLOTTA — Le ritroveremo fra non molto, le nostre domeniche, le nostre partite a due a bridge con l'Aldonza e la vecchia La Berche. Molto prima di quanto tu possa immaginare.

LEA (*smettendo di ridere*) — Come mai?

CARLOTTA — Siamo sole, vero? (*Lea accenna di sì*) Si tratta di Chéri.

LEA — Tu non lo crederai, ma me l'ero immaginato.

CARLOTTA — Sai bene, Lea, che ho sempre cercato di rimanere al disopra dei pregiudizi.

LEA — Lo so. Quando Chéri non aveva ancora dodici anni, tu andavi dicendo che eri la sua madrina, a causa di Francesco Hamelin che passava per tuo zio, perchè Giacomo Esders passava per tuo cugino...

CARLOTTA — Sicuro: ho sempre avuto orrore dell'isolamento. Cercavo di crearmi una famiglia. E' così triste non avere un vero focolare domestico.

LEA — Ci si abitua.

CARLOTTA — O ci si ostina. Io sono un'ostinata. Ed ho ragione. In fondo, in fondo, non sono che una buona vecchia borghese.

LEA — Verissimo. Una borghese... al disopra dei pregiudizi...

CARLOTTA — L'hai detto. Ebbene, mia cara Lea, sono arrivata alla realizzazione di tutte le mie speranze, di tutti i miei voti. La pace, la tranquillità, una famiglia... e chi sa? (*Gesto di una mano tesa su una testa infantile*) Chi sa?... magari qualche angioletto.

LEA — Che genere di angioletti?

CARLOTTA (*alzandosi con effusione*) — Abbracciami, Lea. (*La stringe fra le braccia e siede di nuovo*) Lea, dò moglie a Chéri.

LEA (*molto padrona di sè*) — Davvero? Complimenti. E lui lo sa?

CARLOTTA — Non ti ha detto nulla?

LEA — No.

CARLOTTA — Ah, ah, ah! Fa il misterioso. Ma guarda, guarda un po'! Ah, ah! Mi farà morir dal ridere.

LEA (*impassibile*) — E' molto comico.

CARLOTTA — D'altra parte, non c'era fretta.

LEA (*suo malgrado*) — Sì? Non è imminente?

CARLOTTA — Dio mio, no. Noi non abbiamo l'intenzione di far sposare questi ragazzi prima... di un mese, un mese e mezzo...

LEA — Noi? Chi sarebbe, noi?

CARLOTTA — Maria Luisa ed io.

LEA — Maria Luisa? La bella Maria Luisa? Allora è...

CARLOTTA — Sua figlia, sì, Edmea.

LEA — Ma come è possibile? Ha quattordici anni, è una bambina.

CARLOTTA — Li ha avuti fino all'anno scorso, ora ne ha diciannove. Meno bella di sua madre, naturalmente, ma fresca... con degli occhi... E poi, un giglio. Una principessa. Assolutamente tipo principessa... Tipo... (*Gesto espressivo*) Insomma, hai capito.

LEA — Non molto. Ho conosciuto un solo principe in vita mia e per di più era russo.

CARLOTTA — Ah, posso dire che la vita si schiude veramente bella davanti a questi ragazzi. Gioventù, ricchezza, amore. Cos'è che ti fa ridere?

LEA — Nulla. L'idea che la vita si possa schiudere bella davanti a una ragazza che sposa Chéri. Una ragazza a Chéri! Come dare una pecorella a un lupo.

CARLOTTA — Come, come? Lui che è così dolce, così...

LEA — Così cosa? Che ne sai, tu?

CARLOTTA — Sono sua madre.

LEA — E da quando? Ma smettila! Siamo sole, Carlotta, parla chiaro, andiamo!

CARLOTTA (*piena di sollecitudine*) — Non t'innervosire, perchè ti agiti? Ah, come sono stata poco prudente. Avrei dovuto... prepararti, dirtelo a poco

a poco... Capisco benissimo... Una sorpresa come questa.

LEA — Lascia stare, Carlotta. Che vuoi capire tu? Non c'è nessuna sorpresa. Me l'aspettavo. Quando Chéri era alto così (*gesto*) non pensavo ad altro che a toglierlo ogni tanto dalle mani dei domestici per condurlo al Bois a fargli fare merenda. Mi pare ancora di vederlo, col suo vestitino di velluto nero.

CARLOTTA (*con entusiasmo*) — Ah, una bellezza. Una creatura da fiaba. Me lo ricordo un giorno, a un corso di fiori, quasi nudo, seduto fra le rose.

LEA — Sì, con le unghie verniciate e i piedi sporchi. Io non ho mai potuto vedere un cane che soffre e un bimbo abbandonato, senza immischiarmi in cose che non mi riguardavano affatto. D'altronde, debbo renderti giustizia: tu ti sei accorta subito di quello che valevo come balia asciutta.

CARLOTTA (*protestando*) — Lea!

LEA (*continuando*) — Aveva sempre una magnifica cera, quando lo riportavo dalla campagna. (*Breve pausa*) Gli ho sempre dato quello di cui aveva bisogno.

CARLOTTA — Ci si può fidare di te.

LEA — Perfettamente: ti puoi fidare di me. Ma ora che ho finito... Ti aspettavo, sai Carlotta, ero certa che saresti venuta a riprendertelo per passarlo a un'altra... donna di fiducia.

CARLOTTA — Che brutta espressione, Lea!

LEA — Non trovo. E neanche la cosa in se stessa è brutta. Puoi ritirare il tuo deposito, Carlotta. Il ragazzo è in ottimo stato, l'ho salvato dalle droghe, dagli alcool di cattiva qualità. Sta benone: oso dire che mi fa onore. Soltanto... (*Gesto sconcolato*).

CARLOTTA (*inquietata*) — Soltanto?

LEA — Soltanto... è Chéri: ecco tutto. Non si sa che cos'è Chéri. (*Con orgoglio involontario*) La piccina avrà del filo da torcere.

CARLOTTA — Certamente, si capisce... ma... una donna giovane ha tante corde al suo arco.

LEA (*indifferente*) — Può darsi. Non me ne ricordo bene. (*Una pausa*) Allora, è tutto quello che volevi dirmi, cara Carlotta? Ti sei disturbata per questo?

CARLOTTA — Mi pare che ne valesse la pena.

LEA — Volevi il mio consenso, insomma. E ci speravi poco... Andiamo, Carlotta, dillo! Temevi che me lo facessi strappare con la forza. Credevi che sarebbe stata una ferita un po' sanguinosa, vero? Vattene tranquilla, non ho neanche una grafatura.

CARLOTTA — Mia cara, mi togli un gran peso dal cuore. Me ne vado leggera come una piuma. In fin dei conti, avevo una sola paura: vederti soffrire.

LEA (*ride forte, con volgarità un po' voluta*) — Che spasso!

CARLOTTA — Ridi, ridi! Ridi della mia ingenuità di vecchia stupida, persuasa che una donna potesse vivere accanto a un giovanotto senza esserne pazza.

LEA (*senza ridere*) — Come sei sentimentale, cara Carlotta.

CARLOTTA — Dammi un bacio. E dimmi che presto, mentre i nostri piccioncini tuberanno in Italia, noialtre... (*Gesto svelto di dar le carte*) A noi, a noi le folli giornate di Neuilly.

LEA — Dio mio, mi fai girare la testa! Le tue fedeli ci sono sempre?

CARLOTTA — Sempre. La vecchia Poussier continua a sembrare una impagliasedie di paese, Aldonza assomiglia a un rospo paralitico e quanto al nostro reverendo padre la baronessa, le stanno crescendo i peli perfino negli orecchi. Che care ragazze adorabili! Mi dai ancora un bacio?

LEA — Ma sì, quanti ne vuoi, carissima Carlotta. (*Si abbracciano*).

CARLOTTA — Dio, che buon profumo. Hai notato che quando si comincia ad avere la pelle meno tesa il profumo penetra meglio? Con quello che oggi costano i profumi, è un vantaggio. A presto, allora. Ti manderò la partecipazione. (*Lo dice sull'uscio*).

LEA (*dalla soglia dove l'altra è scomparsa*) — Ma sì, è il meno che tu possa fare. (*Rimane un momento sulla soglia. Torna lentamente sul davanti. E' come appesantita. Il suo atteggiamento rivela una stanchezza segreta. Chéri entra senza far rumore. Rimane in fondo alla scena guardando Lea senza parlare. Silenzio. Si guardano*).

CHÉRI — Se n'è andata?

LEA — Lo vedi. (*Silenzio. Lo guarda. Chéri china il capo*) Non sei molto coraggioso.

CHÉRI (*timoroso, ma sulla difensiva*) — Perché?

LEA — No, davvero, non sei coraggioso. Perché non me lo hai detto tu stesso?

CHÉRI (*occhi bassi, sornione*) — Lei trovava che era più... conveniente...

LEA — Ma no?!

CHÉRI — Che lo dicesse lei.

LEA — Su, su, non mentire. Che cos'è questa commedia? Hai avuto paura, confessalo; paura di dirmi in faccia che ti volevi sposare. Avete combinato il vostro pasticcio, tu e Carlotta, vero? Segretamente. E perchè? Non sono mai riuscita a toglierti il vizio di mentire. Hai avuto paura, eh?

CHÉRI — Sì. Ho avuto paura, paura di farti soffrire.

LEA — Soffrire? Soffrire? (*Ride un po' troppo forte*) Ma no, cerca un'altra scusa. (*Lo guarda, poi con dolcezza*) Forse è vero che hai avuto paura di farmi soffrire. Con te, non si sa mai. E perchè avrei dovuto provar dolore? Ti voglio bene, ho l'abitu-

dine di amarti da molto tempo... Questo avrebbe dovuto darti fiducia.

CHÉRI — Ma io ho fiducia, Nounou.

LEA — Non abbastanza. Meritavo di meglio. (*Breve pausa*) Il tuo matrimonio, diamine, era fatale, era logico. Non sei stato il solo a pensarci, sai. Ho guardato tanto anch'io, di qua e di là, dicendo fra me: «Guarda, lì c'è una graziosa ragazza, orfana, ricca; e là una giovane vedova con un magnifico patrimonio, tranquilla...».

CHÉRI — Stai scherzando?

LEA — Ma sì, bisognava che tu prendessi moglie, e senza neppure tardare molto. Hai vissuto tra la «table d'hôtel» di Carlotta e il mio piccolo ristorante di lusso, ma non hai mai provato il brodo e il lesso familiare... E forse è questo che ti manca, vero? Sarai un buon borghese, una cocottina maritata. Insomma, tutto si sistema per il meglio...

CHÉRI (*dopo un breve silenzio*) — Allora, se tutto va bene, perchè mi sgridi?

LEA — Perchè sei stato vile. Ora parlami un po' della tua fidanzata. E' vero che è tanto ricca?

CHÉRI — Un milione e mezzo.

LEA — Da suo padre?

CHÉRI — Come, ha un padre?

LEA — Non lo so con precisione, ma da quanto ha sempre detto Carlotta, mi è parso di capire che dovesse averne almeno tre. Però un milione e mezzo non è poi una gran cosa.

CHÉRI — Pare anche a me. Per fortuna ne ho più io.

LEA — Allora, non avrai bisogno di denaro.

CHÉRI — Bisogno... bisogno... Tu ed io, Nounou, non abbiamo lo stesso modo di vedere, in quanto a bisogno di denaro.

LEA — Questo è vero. Io ho bisogno di denaro per spenderlo, mentre tu... (*Ride*) Quanto hai messo da parte, in tre anni, del denaro che avevi per le tue piccole spese, figlio di madame Peloux? Cinquanta... sessanta mila?

CHÉRI (*si è seduto ai piedi di Lea e rovescia il capo sulle sue ginocchia*) — Forse non li valevo? (*Lea ha un gesto amoroso per curvarsi a baciarlo, ma si trattiene e riprende in tono leggero*).

LEA — Però vediamo: la piccola Edmea ha altre cose al suo attivo, oltre che il danaro. E' carina, e pare che sia intelligente, no?

CHÉRI — Questo lo vedremo più tardi. Per ora, non ha voce in capitolo. La sposo, no? Dunque, benedica il suo destino.

LEA — Com'è, con te?

CHÉRI — Lei? Mi ammira. Mi ama. Non dice molto.

LEA — E tu?

CHÉRI — Io... non dico niente.

LEA (*ridendo*) — Che bei duetti d'amore!

CHÉRI (*rialzandosi*) — Vuoi smettere di occuparti di lei? Non puoi pensare un po' a te, in questo cataclisma?

LEA — A me? E perchè a me?

CHÉRI — Che cosa farai? Vorrei proprio sapere che cosa farai.

LEA — Che farò? Ma niente. Per il momento.

CHÉRI — Ah!

LEA — Che hai, bellezza mia? Sembri seccato. Vorresti che facessi qualche cosa di speciale, perchè ci lasciamo? Che dimagrisci, che non mi tingessi più i capelli, che mi ritirassi a vivere in solitudine? Questo vorresti?

CHÉRI (*aspro*) — Sì.

LEA (*dopo una pausa*) — Povero moccioso. Perdere un piccolo amante, cambiare un bimbo cattivo con un altro... mi è già successo... e più di una volta.

CHÉRI (*violento*) — E chi non lo sa? Ma io me ne infischio! Sì, me ne infischio di non essere stato il primo. Quello che avrei voluto, quello che avrei trovato... pulito, decente, insomma, sarebbe stato di essere l'ultimo. (*Una pausa*).

LEA (*tranquilla*) — Ma sì, tu vorresti vedermi morire per questa separazione, vero? Non ci riesci ad essere un assassino, caro mio. Tu non sei il tipo da provocare disperazioni. E non sei neppure un passante meschino come gli altri. Sei l'opera mia... una buona opera, no? Povero gatto randagio che ho raccolto magro e spelacchiato, che ho curato e nutrito, e che ha provato a graffiarmi coi suoi artigli, vero? (*Parlando si è commossa, se ne accorge e si interrompe*) E ora chiama Rosa.

CHÉRI — Perchè?

LEA — Perchè riunisca le tue cianfrusaglie, mio caro, da far portare a casa della santa madre.

CHÉRI — Ma...

LEA — Ti sposi, fra un mese, no?

CHÉRI — Sì, ma questo non c'entra con...

LEA — Scusa, scusa... Il matrimonio ha un suo piccolo protocollo inevitabile. Non vorrai uscire ogni giorno da casa mia per andare a far la visita d'obbligo alla tua fidanzata, credo. Non ordinerai i fiori per Edmea, servendoti del mio telefono, al mio fioraio. Avrai il tuo fioraio, la tua carrozza, il tuo domicilio, tua moglie. Tutto questo incomincia da oggi. E' il suo turno, adesso. Il mio... è finito.

CHÉRI (*sconcertato, vivamente*) — Nounou, ma io non voglio!

LEA — Chi è che dice «voglio» e «non voglio» in questa casa? (*Più dolce*) Avanti, piccolo: mettili la giacca. Usciamo tutti e due.

CHÉRI (*turbato*) — Dove andiamo?

LEA — Non devo farti il mio regalo di nozze? Di' che cosa hai voglia?

CHÉRI (*rianimato, puerile*) — Oh, sì, che bellezza! Vorrei una perla per la camicia, ma grossa. Aspetta, aspetta, no, ho visto un portasigarette di giada bianca con una coroncina di brillanti, se vedessi!

LEA (*ridendo*) — Un oggetto molto modesto. Roviniamoci per l'ultima volta. Come sarò ricca senza di te. Farò una dote ai tuoi bambini, ecco!

CHÉRI — Magnifica idea! Terrai a battesimo il primo, sì?!

LEA (*ridendo*) — Se mi rassomiglierà. Su, svelto, mettili la giacca. (*Lo aiuta a infilare la giacca. Chéri si volta e fa per baciarla. Lea accenna di no col dito.*)

CHÉRI (*la guarda stupito*) — Perché?

LEA (*gli aggiusta la cravatta. Chéri la prende nuovamente fra le braccia, Lea si svincola*) — No. (*Continua ad occuparsi della sua cravatta, comincia a cantare a mezza voce*)

« Lorsque tout est fini
quand se meurt... »

(*Chéri continua con lei*)

no...o...o...otre beau rêve.

(*Lea si stacca e va, ballando, verso la vetrata. Chéri la raggiunge, canta con lei*)

Pourquoi pleurer les jours enfuis...

(*Continuando a ballare, intramezzando il canto con risate*)

regretter les songes partis... ».

Atto Secondo

Una hall a vetri o un gran giardino d'inverno in casa della signora Peloux a Neuilly. Grande vetrata aperta su un giardino: alberi, rosai, un grande viale pieno di sole. Arredamento di cattivo gusto, esasperante. Mobili di raso imbottito, sedie a dondolo, cofanetti di malachite, portafiori liberty, stipetti, vetri a colori, lampadario che basta solo a rievocare le frenesie bucoliche di una borghesia sedentaria. Al levar del sipario Carlotta Peloux, la baronessa de la Berche e Aldonza giocano a poker. La signorina Poussier lavora ad un tappeto composto di esagoni di stoffa a colori.

(*Silenzio, le signore giocano. La baronessa volge le spalle al pubblico. Masseur è coricato, invisibile, su un divano dietro la signorina Poussier.*)

CARLOTTA — Non apro.

ALDONZA — Neanch'io.

CARLOTTA (*ad Aldonza*) — Non tocca a te.

LA BARONESSA — Aperto.

CARLOTTA — Naturalmente.

ALDONZA (*recitando*) — « C'era sul dorso del coniglio scritto... ».

LA BARONESSA — Piatto. Tre franchi.

ALDONZA (*a Carlotta*) — Fa un gioco infernale. (*Alla baronessa*) Permettete che vi veda, signora baronessa?

LA BARONESSA — Come volete, mia cara. Tu, Carlotta, vedi?

CARLOTTA — Sì, due carte.

LA BARONESSA — Servita. Cinque franchi...

CARLOTTA (*gettando via le carte, furente*) — Impiccati!

ALDONZA (*sentenziosa*) — « C'era sul dorso del coniglio scritto: - chi da principio vince - alla fine è sconfitto... ».

CARLOTTA (*ad Aldonza*) — Smettila, tu.

ALDONZA (*continua, con malizia, alla baronessa*) — « Ed era scritto poi sul suo pancione: Si fanno i conti fuori del portone ».

LA BARONESSA — Ho detto cinque franchi... (*Pausa*) Allora ritiro il piatto.

CARLOTTA (*furente*) — Vuoi sapere la verità, Camilla? Giuochi come si giuoca nelle bische.

LA BARONESSA (*indignata*) — Nelle bische! Nelle bische! Perché faccio uno sbilancio di cinque franchi! E tu? Quando vai a scegliere negli scarti... come si chiama questo, Carlotta?

ALDONZA (*interponendo le sue mani coperte di guanti di maglia*) — Baronessa! Baronessa!

CARLOTTA — Negli scarti? Chi mi ha mai visto scegliere tra gli scarti? Chi mi ha vista? Mi avete vista voi, Aldonza? (*Gesto spaventato di Aldonza che alza le mani inguantate di lana scongiurando*) Poussier, mi avete mai vista scegliere tra gli scarti? POUSSIER (*terrorizzata*) — Signora Carlotta, lo sapete che io non giuoco a poker, come avrei potuto vedervi?

LA BARONESSA — Ah, li sai scegliere i tuoi testimoni! Andiamo, andiamo; alza se vuoi, o non alzare, ma giuochiamo, santo Dio, giuochiamo! (*Una pausa*) Buio! Tu ci stai naturalmente... E naturalmente il piatto te lo prendi.

ALDONZA — « C'era sul dorso del coniglio scritto... ».

CARLOTTA (*prorompe*) — Giuro che se lo ripeti ancora una volta non so quello che faccio. E poi, giocare a poker in tre mi demolisce. (*Si alza*).

POUSSIER — Signora Carlotta, avete dimenticata la vostra promessa?

CARLOTTA — Quale promessa, cara Poussier?

POUSSIER — I ritagli di seta per il mio tappeto.

CARLOTTA — Ah sì. Ho trovato un ritaglio magnifico. Un broccato verde mirto e lilla, che cadeva in drappaggi e si annodava dietro a un mio vestito. Non butto via mai niente, io: qualunque cosa può servire, un momento o l'altro.

POUSSIER — Grazie, signora Carlotta. Quando troverete dell'altro...

CARLOTTA — Un paio di calzoncini da odalisca, vi piacerebbero?

POUSSIER — Oh, sono il mio ideale! (*Risata da basso profondo della baronessa*).

CARLOTTA — Che cos'hai tu?

LA BARONESSA — La Poussier coi pantaloni da odaliscal!

POUSSIER — Ma no, baronessa, non è per portarli.

CARLOTTA — Li ho indossati alla festa turca di Faik Pascià all'esposizione dell'89, e vi prego di credere che avevo di che riempirli.

ALDONZA — Eravamo delle donne, non delle canne da pesca come quelle d'oggi. Nell'89 facevo la ballerina e ricordo benissimo la festa turca. Quando eseguii le variazioni di « Sylvia » sulle punte, tutta la legazione andò in delirio. Ti ricordi, Carlotta?

CARLOTTA — No. Perché prima della fine della festa fui portata via da Kyamil Bey così com'ero, ragazze mie, in pantaloni alla turca. E non sono tornata a casa che due anni dopo.

LA BARONESSA — E senza pantaloni.

POUSSIER — Ma non aveste paura? Andarvene così di punto in bianco, di notte, con uno straniero... uno sconosciuto.

CARLOTTA — Puah! Come se gli uomini non fossero tutti degli sconosciuti.

LA BARONESSA — Ben detto.

ALDONZA — Il tempo deve cambiare: ho dei dolori infernali nelle falangi. Dire che queste sono state le più belle mani del mondo. Alfonso XII beveva nel palmo di queste mani, le chiamava le sue coppe di madreperla.

CARLOTTA — Essere re non basta per saper parlare... (*Alla Poussier che si sta versando un bicchierino*) Vi sbagliate, Poussier, non è la vostra bottiglia, è la mia. Lo sapete che il mio cognac vi dà alla testa.

POUSSIER — Oh, scusate signora Carlotta, è la mia miopia.

CARLOTTA — La vostra anisette è lì sul tavolino.

ALDONZA — Te le ricordi, Carlotta, le mie mani?

CARLOTTA — Ho buona memoria. Mi ricordo anche degli equipaggi della baronessa e dei capelli di Poussier.

POUSSIER — Ah, i miei capelli biondi! Fino ai piedi, fino ai piedi. Il signor De Thou, il deputato, diceva: « Ne farei il tappeto per la scala che sale al paradiso ». E che cosa me n'è rimasto?

CARLOTTA — Una graziosissima parrucca. Sembrate una pupa. (*Confidenziale*) Chiedete alla baronessa l'indirizzo dei suoi prodotti capillari.

LA BARONESSA (*si volta, ora si vede il suo viso adorno di baffetti grigi*) — Ti ho sentita, Carlotta. Ancora una parola e racconto quella storia dei peli...

CARLOTTA (*inferocita*) — Ah sì! Dillo pure e io racconterò la storia del cotone idrofilo.

ALDONZA — Pace, pace, angeli miei. Non vorrete

mettervi a litigare con una giornata così bella. Guardate quelle rose e il colore del cielo.

POUSSIER (*abbassando gli occhi*) — E' un tempo che fa diventare gli uomini insolenti.

CARLOTTA — Che sta dicendo, quest'altra?

POUSSIER — Sì, proprio. Ne so qualcosa, io. Domenica sera sono tornata a casa con l'ultimo tram e nel tram... (*Mimica reticente*).

ALDONZA (*eccitata*) — Nel tram?...

POUSSIER — Sì, nel tram, un uomo mi ha... sicuro; e ho capito benissimo che...

LA BARONESSA — Ma santo Dio, parlate chiaro. Non siamo delle bambine.

CARLOTTA — Lasciatela in pace! E' un'idea fissa: ogni volta che va fuori, la seguono, ogni volta che sale in tram le pizzicano il sedere; e quando la luce del giorno se ne va mi scambia per un bel giovanotto.

LA BARONESSA — Finiamola con l'ironia, Carlotta. Ho sopportato da te molte cose, e questo è il mio torto. Ma c'è un genere che non sopporto.

CARLOTTA — Il genere maschile.

LA BARONESSA — Non insistere, Carlotta, altrimenti dico la verità sulla faccenda del busto di Napoleone e sulla merenda campestre dell'82. Bada!

CARLOTTA — Se sapessi come me ne infischio, cara Camilla! La merenda in campagna, la faccenda del busto... Ma ti farebbe più torto che onore, mia cara amica.

LA BARONESSA (*voce stentorea*) — Basta.

CARLOTTA (*riscaldandosi sempre più*) — Basta?! Nessuno mi ha mai imposto silenzio in casa mia; e non sarai tu che mi farai abbassare la voce. Preferirei morire mille volte piuttosto che...

LA BARONESSA (*come in piazza d'armi*) — Poussier! Il fonografo! (*La Poussier si lancia sull'enorme fonografo e subito ne viene fuori un tango. Carlotta tenta di gridare, si sfiata, si sventola, poi con passo irritato va verso il giardino. La baronessa, trionfante, alle altre*) L'ho vinta io. (*Prende le carte e si mette a fare un solitario. La Poussier torna al suo lavoro. Silenzio. Musica. Aldonza, senza alzarsi, solleva l'orlo della gonna e coi piedi che, nelle scarpe di feltro assomigliano a piedi d'elefante, abbozza un passo di danza sul ritmo del fonografo*).

ALDONZA — E' una habanera, in fin dei conti.

POUSSIER — Neanche per idea: è un tango. Siete arretrata, signora Aldonza.

ALDONZA — Baronessa, vogliamo fare una partita a picchetto?

LA BARONESSA — Con piacere, tesoro. O un pokerino con la Poussier e Carlotta?

ALDONZA (*semplicemente*) — No, no: Carlotta bara troppo. Abusa. Domenica scorsa il pranzo qui mi è costato nove franchi.

LA BARONESSA (*mentre giuocano*) — Però li va-
leva. Ci aveva offerto il Pommard delle grandi
occasioni.

ALDONZA — D'accordo! D'accordo! Ma io non ho
i mezzi. A casa mia mi faccio una bella tazza di
cioccolata molto densa e due uova alla coque; è
raro che venga a spendere più di tre franchi, tre
franchi e sessanta... e burro compreso. Nelle mie
condizioni... (*Da dietro alla spalliera del divano
appare una mano scarna, poi un braccio che re-
meggia in aria finchè trova la spalla della Poussier,
su cui la mano batte tre colpetti*).

POUSSIER (*trasalendo*) — Ah, signor Iddio, che
paura! (*Appunta con attenzione l'ago nel lavoro,
si alza e va a versare un bicchiere d'aranciata che
porta a Masseau*).

LA BARONESSA — Siete grottesca, Poussier. Ser-
vite Masseau con tanta premura. Come se non
potesse bere da sè. E' un uomo, diamine.

POUSSIER — Per l'appunto.

MASSEAU — La baronessa esagera. (*Restituisce il
bicchiere e si alza*) Credo di aver dormito. (*Si
accende una sigaretta e va a sedere ai piedi della
Poussier che ha ripreso il suo lavoro*).

POUSSIER (*posando una mano sul capo di Mas-
seau*) — Il mio paggio.

MASSEAU — La mia damigella.

LA BARONESSA — Tipo orologio da caminetto.

MASSEAU (*palpando il tappeto a cui sta lavorando
la Poussier*) — Va avanti, cara Poussier?

POUSSIER — Come vedete.

MASSEAU — No, non vedo niente, grazie a Dio;
non vedo nessun progresso. Non ditemi che un
giorno questo... questo coso sarà finito.

POUSSIER — E' un tappeto da tavola.

MASSEAU — No, per carità, non ditemi che è
un tappeto da tavola. E' un coso che vi ho sempre
visto sulle ginocchia... un insieme di esagoni in
delirio. L'opera di un'ape impazzita.

POUSSIER — Ne sapete, però, di parole conturbanti.

MASSEAU — Quando guardo questo... coso, ritorno
bambino e mi pare di contemplare, come allora,
il mondo, attraverso i vetri colorati dei gabinetti...

POUSSIER (*pudica*) — Oh, si dice «vâter».

CARLOTTA (*rientrando*) — Pollastrelle mie d'oro,
telegramma: tornano, tornano.

TUTTE — Chi?

CARLOTTA — Chéri e sua moglie.

ALDONZA — Quando?

CARLOTTA (*altro grido*) — Ma oggi! Oggi! Che
ora è? Che ora è? (*Alla baronessa*) Che ora fai,
Camilla?

LA BARONESSA — Cinque meno dieci.

CARLOTTA (*agitatissima*) — Oh Dio! (*Esce gri-
dando*) Giulio! Giulio! Tira fuori la limousine.

Bisogna andare a prendere il signorino alla sta-
zione. (*Silenzio costernato*).

POUSSIER — Che razza di sorpresa.

ALDONZA — E chi sospettava tornassero così presto.

MASSEAU — Già qui. Si stava tranquilli.

CARLOTTA (*torna affannata. Alla Poussier*) — Dio
mio, quel ragazzo che non pensa a niente. Per
fortuna lassù è tutto pronto.

POUSSIER — Tutto. Ho messo sulla toilette i sal-
viettini con le sfilature, il mio capolavoro, e che
lenzuola!

CARLOTTA — Nientemeno che quelle del Duca
di Ofèna.

POUSSIER — Con certe corone alte così.

CARLOTTA — Non c'è niente di troppo bello per
mio figlio. (*Cambiando tono*) Ma quante me ne
dirà, quella peste.

ALDONZA — Perchè?

CARLOTTA (*indicando i mobili*) — Perchè ho por-
tato quaggiù alcuni mobili della sua stanza di sca-
polo, per sistemare un salottino alla piccola. Era
necessario che avesse il suo boudoir. Sopra è pieno
da non potersi muovere.

LA BARONESSA — Colpa tua, hai la mania di
tenere questi orrori. (*Accenna ai mobili*).

CARLOTTA — Già. Tu non rispetti niente. Non
hai neppure la religione del passato. Non hai mai
venerato una reliquia di altri tempi.

LA BARONESSA — Come! Venero Masseau ogni
domenica.

ALDONZA — Beh, non vorrete mettervi a bistic-
ciare il giorno che quei ragazzi tornano dall'Italia.

POUSSIER — Il paese degli innamorati.

ALDONZA (*lirica*) — Firenze... Napoli... la taran-
tella... (*Fa il gesto di suonare il tamburello*) Ta...
taram... taram...

MASSEAU (*con lo stesso gesto, continua il motivo,
abbozzando un passo di tarantella*) — Taram...
taram... taram...

ALDONZA (*rispondendo*) — Taram... taram... taram...

CARLOTTA — Siete freschi voi due. Sei stata a
Firenze, tu?

ALDONZA — Come no! Quando diventai ballerina
di prima fila, il generale Petrescu mi portò a Fi-
renze e a Venezia.

CARLOTTA — In diligenza?

ALDONZA — No, cara, in ferrovia.

CARLOTTA — Ti compiangio. Pare che fossero molto
scomode, le prime ferrovie. Il mio figlio adorato!
Sono in uno stato... Senti il mio cuore, Camilla.

LA BARONESSA — Un altro giorno. Sto dando
le carte.

POUSSIER — Rivedo ancora la cerimonia nuziale.
La giovine signora Peloux era un sogno. Una vera
madonna.

CARLOTTA — Deliziosa. Quel genere di bellezza delle donne fredde. Del resto, sua madre è assolutamente priva di temperamento.

LA BARONESSA — Io non ci metterei la mano sul fuoco...

CARLOTTA — Chi è che sta parlando con te? Per quel che te ne intendi... Quello che ho trovato irritante è l'atteggiamento della suocera di mio figlio, durante la cerimonia. Fuori posto, assolutamente fuori posto. Non sembra anche a voi, Poussier?

POUSSIER (*servile*) — Sì, sì, fuori posto... è l'espressione giusta.

CARLOTTA — Quell'abito nero senza guarnizioni. Senza guarnizioni e senza niente sotto: si vedevano pancia e seni, come vedo voi...

LA BARONESSA — Era un gran bel vedere.

CARLOTTA — Questo non c'entra. Ma il fatto è che certe persone seguono sempre la moda in quello che ha di più eccentrico. Se col pretesto della moda, ci mettessimo tutte quante a fare esposizione delle nostre pance, Aldonza, Poussier ed io, dove si andrebbe?

MASSEAU — Io andrei via...

ALDONZA (*giocando*) — Cinque carte.

LA BARONESSA — Che non valgono una cicca.

ALDONZA — E di un bel quattordici di giovani fanti, che cosa ne dite?

LA BARONESSA — Ssst! Non parlate di « gigolos » in casa di Chéri.

ALDONZA — State zitte che durante la cerimonia, io ho cercato Lea con gli occhi. Quando si dice, l'abitudine!

CARLOTTA (*che da lontano ha ascoltato, a voce alta*) — Chi è che scherza sul conto di Lea, laggiù? Voglio ridere anch'io.

ALDONZA (*voltandosi a fatica*) — Ma niente, cara Carlotta, mi informavo soltanto. Che ne è della nostra Lea? Mi hanno detto che hanno visto le persiane di casa sua tutte chiuse... Sapete se è tornata, Masseur?

MASSEAU (*sentimentale*) — Se fosse tornata, non sarei qui.

CARLOTTA (*acida*) — Grazie. Oh, lo sappiamo che è la vostra passione. Ma ve ne fa delle infedeltà, la vostra grande passione. (*Si avvicina e si curva sul tavolino da giuoco, scaldando con le palme un bicchiere di cognac*) Se volessi parlare...

LE DONNE — Che cosa? Raccontate su, dite.

CARLOTTA — Ecco... pare che... un bel giovine... Pare che lei lo avrebbe attirato... Vero o non vero, non posso assicurarlo.

LA BARONESSA — Di già un altro Chéri? Ma brava.

CARLOTTA — Prima di tutto non esistono due Chéri. Poi, se è vero, trovo che è un po'... rapido.

Avrebbe potuto aspettare un poco... non so.. un tre mesi...

MASSEAU — Come per il lutto di un cugino lontano, no?

CARLOTTA — E poi, vi ripeto: può essere vero sì e no. Il matrimonio di Chéri ha fatto fare a Lea il famoso ruzzolone. Alla sua età non si sostituisce tanto facilmente quello che si perde. E' bello amare l'amore. Ma per fare l'amore... bisogna essere in due.

LE DONNE (*approvando in tono di bassa adulazione*) — Oh è vero. Sicuro. Bisogna essere in due. In due. (*Risate*).

ALDONZA (*trasognata*) — Io... io non sono esigente. Ma vorrei farlo soltanto ancora una volta.

CARLOTTA — Fare che cosa?

ALDONZA — L'amore.

POUSSIER — E' pazza!

MASSEAU — Un po' di contegno, vecchia mia, un po' di contegno.

CARLOTTA — Completamente pazza.

ALDONZA — Ma non per il motivo che credete. No, no. Non ci penso affatto: solo per sapere se è stato inventato qualcosa di nuovo, da allora... (*Risate*) Oh, sapete, dico così... ma non è che sia un'idea fissa.

CARLOTTA — Meno male. (*Guarda in giardino ed esclama a mezza voce*) Oh, questa poi! (*Le donne si voltano e seguono il suo sguardo. Nel viale, giovane e splendente sotto il parasole aperto è apparsa Lea che si avvanza verso la hall*).

POUSSIER — E' proprio il caso di dire che quando si parla del lupo...

LA BARONESSA — Accidenti, che sorpresa.

ALDONZA — Salve alla bella fra le belle! Lea, mi muovo con tanta difficoltà, venite qui vicino.

LA BARONESSA — Lea, sono commossa come una collegiale.

MASSEAU (*baciandole le mani*) — Anch'io... ma per me è vero.

POUSSIER — Una vera primavera, signora Lea.

LEA (*gaia*) — Ma come siete gentili, tutti quanti. Mio vecchio Masseur! E' commovente quest'accoglienza.

CARLOTTA — Non lo crederai, ma stavamo parlando di te.

LEA (*ridendo*) — Sì, sì, ti credo.

CARLOTTA — Dammi l'ombrellino, non voglio che tu abbia l'aria di essere in visita.

POUSSIER — Che toilette!

LEA (*seduta*) — Uff! Eccomi di nuovo qui. Non si può negare che Neuilly è un luogo delizioso. Ho voglia di comperarmi qui una piccola proprietà, ora che son tornata.

LA BARONESSA — Tornata da quando, Lea?

LEA — Da stamane, ragazze mie. Ho passato due notti in treno.

CARLOTTA — E' per questo che hai il viso un po' stanco.

LA BARONESSA — Un po' stanco? Sei pazza, Carlotta? E' fresca come una rosa.

POUSSIER — Signora Lea, quando getterete quel cappello, ricordatevi di me. Vi ricordate quello azzurro? L'ho portato ancora due anni.

MASSEAU — Voi, Poussier, sotto quel cappello? Compiango le donne incinte che incontrerete.

POUSSIER — Lo so quello che posso portare. Vi farò qualche piccola modifica. Tornate da lontano, signora Lea?

LEA — Biarritz, Guéthary, Cambo, Saint de Luz... Non mi sono mai fermata, volevo dimagrire.

CARLOTTA — Il dolore non ti è stato sufficiente? (*Tutte ridono con aria d'intesa*).

LEA — Quale dolore?

CARLOTTA — Ma... il matrimonio di Chéri.

LEA — Oh, per carità, dolori come quello... Ce ne vogliono una dozzina per farmi perdere un chilo.

LA BARONESSA — Sei sconcertante! Non ce n'è un'altra come te.

CARLOTTA — Per una volta tanto, Camilla, siamo d'accordo.

LEA — Che cosa mi offrite da bere? Ne ho abbastanza dei vinelli di paese che rovinano il palato.

CARLOTTA (*servendola*) — Un cognac. Del mio, non di quello che offro agli altri.

LEA (*degustando*) — Lo conosco, è lo stesso che ho io... Che cosa c'è di nuovo qui?

CARLOTTA — Niente. Ma la cronaca scandalosa ne ha raccontate delle belle sul tuo conto.

LEA (*ridendo*) — Questo mi ringiovanisce. Eppure non ho incontrato nessuno a Biarritz.

CARLOTTA — E' il deserto, laggiù, in questo periodo. Avevi bisogno di riposo?

LEA (*ambigua*) — Di riposo... Diciamo di solitudine.

CARLOTTA — Su, via, confessati. (*Siede*).

LEA — Avete inteso, Masseau? Datemi cinque minuti perchè possa versare la piena del mio cuore in quello del reverendo padre Carlotta!

MASSEAU — Sono reverendo quanto lei, e con me sareste più certa dell'assoluzione.

LEA (*stesso tono scherzoso*) — Cinque minuti! Andate a giocare con le vostre amichette. Le confidenze di due donne non sono molto divertenti, sapete. Quando parlano sottovoce si tratta sempre dei loro due argomenti preferiti: amanti e meno-pausa.

MASSEAU — E il denaro, lo dimenticate? (*Va a raggiungere Aldonza e la baronessa al tavolino da gioco. Lea e Carlotta sono sedute in primo piano*).

CARLOTTA — Masseau, e voi altre, ragazze, prendete il vostro lavoro, la coperta, il bastone e andate a giocare un poco in giardino. Quello che dobbiamo dire, Lea ed io, riguarda soltanto noi. (*Le donne escono con Masseau. A Lea*) Felice?

LEA — Felice. O meglio, tranquilla.

CARLOTTA — Con chi?

LEA — Un po' di pazienza, Carlotta. Risparmia il mio pudore. (*Si guardano*) La tua famigliola va bene?

CARLOTTA — Mi hanno abbandonata per il viaggio di nozze, gli innamorati. E mi sono consolata come ho potuto, facendo una discreta speculazione sulla sui petroli.

LEA — Sui petroli? Avresti potuto dirmelo.

CARLOTTA — E dove te lo dicevo? Sei partita come una pazza, pensando solo, evidentemente, ai tuoi amori.

LEA — Sì, ma pensavo anche alle azioni del gas, grazie a Dio.

CARLOTTA (*vivamente*) — Ne ero certa. Avevi avuto qualche informazione confidenziale?

LEA — Sicuro.

CARLOTTA — E non me l'hai passata, cattiva!

LEA — Venire a turbare le effusioni familiari? Mai.

CARLOTTA — Confesso che sei magnificamente in forma... Hai avuto spesso notizie di Chéri?

LEA (*tranquilla*) — Io? Neanche una parola. Sai bene che non ci contavo per niente.

CARLOTTA — Avrebbe potuto mandarti almeno una cartolina ogni tanto.

LEA — Per far piacere a chi? Non sono collezionista, io. (*Una pausa. Si sente la voce tremolante di Aldonza: «C'era sul dorso del coniglio scritto...»*) Era un bel pezzo che non sentivo questa stupidaggine.

CARLOTTA (*gridando*) — Silenzio. (*Poi*) Lili mi ha chiesto notizie tue proprie ieri.

LEA (*indifferente*) — Gentile. Sta bene, lei?

CARLOTTA — Anche troppo. Sai con chi è adesso?

LEA — No.

CARLOTTA — Sì è abbattuta con tutto il suo peso sul più giovane dei Ceste. Credo che il ragazzo abbia diciannove anni.

LEA (*stomacata*) — E lei? Che età può avere?

CARLOTTA — Nessuno ne sa più niente.

LEA — E ti fa ridere? A me fa venire la nausea.

CARLOTTA — Che vuoi farci? Contenti loro...

LEA (*tranquilla, guardando Carlotta*) — E... quando tornano gli sposini?

CARLOTTA — Ma... (*Si corregge*) Sono sulla via del ritorno. Da Firenze. Hanno fatto un viaggio di sogno... di sogno! Edmea mi ha scritto che Chéri ha un appetito...

LEA — Come ai miei tempi, no?

CARLOTTA — E tubano, tubano: «tesoro mio» di

qua e «amore adorato» di là. Da stupire! Non riesco ancora a credere che Chéri sia il migliore dei mariti.

LEA — Devi cercare, prima di tutto, di farlo credere a sua moglie.

CARLOTTA — Eppure è così. Del resto, potrai giudicare tu stessa... fra non molto. Che fai stasera?

LEA — Ma... pranzo.

CARLOTTA — Dove?

LEA — A casa mia.

CARLOTTA — E domani? Perché non vieni a pranzo qui?

LEA — Non posso dirtelo adesso... Capisci? Non sono... molto libera.

CARLOTTA — Incorreggibile! Incorreggibile!

LEA — Che vuoi farci? La vita è breve, tentiamo almeno che sia piacevole, no?

LA BARONESSA (*affacciandosi*) — E' tardi, Carlotta... Mica per me, ma per la povera Aldonza: vuol mettere qualcosa sotto i denti.

CARLOTTA — E quali? Comunque vado a prendere i sandwiches. (*Si alza. A Lea nell'uscire*) Permetti. (*Entra Masseur mentre la baronessa scompare*).

MASSEAU — Che gioia rivedervi!

LEA — Vi siete liberato dalle vostre vecchie schiave?

MASSEAU (*ridendo*) — Sì. Che gruppo! Le tre grazie.

LEA (*a mezza voce*) — Sono... sono proprio...

MASSEAU — Inenarrabili.

LEA — E questo vi fa ridere? Dio mio, la vecchia Aldonza coi suoi mezzi guanti e il suo scialle... E la Poussier...

MASSEAU — Una libellula: quarantaquattro centimetri di giro vita. Dice che Polaire non dorme, per gelosia...

LEA — Le avevo un po' dimenticate. (*Pausa*) A quale di loro assomiglierò fra dieci anni?

MASSEAU — Come potete paragonarvi? Non assomiglierete mai ad altri che alla carissima, meravigliosa Lea... a quella che mi ha fatto tanto felice... e tanto infelice. (*Lea non l'ascolta. Guardandola*) Che c'è? Non vi sentite bene?

LEA — Non molto. Sarà meglio che torni a casa.

MASSEAU — Oh!

LEA — Sì. Ma non piangete. Verrete a pranzo da me, stasera. Noi due soli. Vi racconterò il mio viaggio.

MASSEAU (*indispettito*) — Ah no, grazie. Risparmiatevi i particolari.

LEA — Come? (*Capisce*) Ah, la mia fuga? (*Leggermente e con dolcezza*) Imbecille! Ero sola, assolutamente sola. Per fortuna.

MASSEAU — Amore! Davvero? Vi adoro! Proprio sola? E' vero? Oh, grazie, grazie!

LEA — Non c'è di che, ve lo assicuro. Dite a Carlotta che filo. Che mi telefoni. (*Invece di rispondere, Masseur le accenna di tacere e di ascoltare. Si sente una tromba d'auto, l'abbaiare di un cane da guardia, il rumore delle ruote, uno sportello che sbatte e la voce autoritaria di Chéri. Carlotta si lancia gridando, seguita dalla Poussier con le mani incrociate sul ventre piatto; Aldonza ha afferrato i suoi due bastoni e segue più svelta che può. Parole confuse: «Eccoli, eccoli». Lea, in piedi, ascolta muta e impietrita*).

MASSEAU (*piano a Lea*) — Eccoli.

LEA (*colpita*) — Come, sono?...

MASSEAU — Sì. Gli sposi. Non ve lo ha detto Carlotta?

LEA — No. Quando c'è da fare una mascalzonata è sublime.

MASSEAU — Non volete restare?

LEA — No. Per me, le feste di famiglia... Ma voi, andateli a raggiungere. Sì, sì, andate. Sembrate uno zio presentabilissimo. (*Masseur esce. Enrichetta scende la scala dirigendosi verso il giardino, Lea la ferma*) Enrichetta?

ENRICHETTA — Signora?

LEA — La porticina di servizio è aperta?

ENRICHETTA — Sì, signora. (*Esce. Lea si dirige in fretta alla porta opposta. Esce. Entrano Edmea e Chéri accompagnati dal pigolio delle vecchie e dalle grida di Carlotta. Chéri è un po' pallido e più serio del primo atto. Edmea è graziosa, corretta e semplice; un po' sgomenta*).

CARLOTTA (*liberando Chéri dal soprabito*) — Dammi, caro!

CHÉRI — Perché tu? Non c'è Edoardo?

CARLOTTA — Sta portando su la valigia. Mettiti in libertà, amor mio.

LA BARONESSA (*galantemente ad Edmea togliendole di mano la valigetta*) — Permettete, bimba mia.

EDMEA (*la guarda con apprensione*) — Grazie, grazie, signora... Ah, pardon, signora.

LA BARONESSA — Non importa. Anche altri si sono sbagliati.

CARLOTTA — Ma come è carina; chi direbbe che è in viaggio da due giorni?

EDMEA — Ci siamo fermati a dormire a Lione, signora. Fred era un po' stanco. Dorme male in vagone letto; vero, Fred. (*Lo raggiunge e gli rimane accanto. Frattanto Aldonza e la Poussier scambiano una mimica ammirativa: mani giunte, dita posate sulla bocca atteggiata per un bacio, eccetera*).

CARLOTTA (*alla Poussier e Aldonza*) — Li avete visti? Siete contente? Ora andatevene, alla svelta. La macchina può accompagnarvi sino alla fermata del tram: approfittatene.

ALDONZA (*avvicinandosi faticosamente a Chéri*) — Di' arrivederci alla tua vecchia Zazà. (*A Edmea*) L'ho visto così piccolo! Aveva solo sette anni e...

CHÉRI — Arrivederci, arrivederci, zia Zazà. Signorina Poussier, tante cose all'abate. Baronessa, vi ho portato una Gilette, ma non vi nascondo che sono un po' stanco...

CARLOTTA — Se ne vanno, se ne vanno. (*Alle tre donne*) Sì, sì, arrivederci, andate. Buona sera, Camilla, buona sera. (*Le donne escono*).

CHÉRI — Ce n'è di gente, in questo paese.

CARLOTTA — Sai, è domenica... Non immaginavamo... Il tuo telegramma è arrivato soltanto alle...

CHÉRI — Sì, sì, va bene. (*A un domestico che sta passando con una valigia*) Aprite soltanto il baule piccolo, quando arrivano i bagagli.

CARLOTTA — Perché?

EDMEA — Perché, Fred?

CHÉRI — Non ho l'intenzione di rimanere qui per molto tempo. Sono stufo di continuare a protestare con l'architetto e il tappezziere. Gli insegnerò io a promettermi una casa finita per il quindici!

CARLOTTA — Ma visto che potete restare qui finché vi fa comodo...

CHÉRI — Grazie. Preferisco l'albergo. Mi ci sono abituato.

CARLOTTA — Mi dai un gran dispiacere, sai. Ho preparato tutto con tanta premura. (*Mostra la scrivania ed altri mobili*) Ho portato giù tutta questa roba per prepararvi di sopra un tempio, un vero tempio.

CHÉRI — Me ne infischio: non sono cattolico.

CARLOTTA — Vedrai i miei abbellimenti.

CHÉRI — Abbellimenti! Piuttosto riprendo il treno.

EDMEA — Oh! Fred!

CARLOTTA — Lasciatelo dire. Brontola per brontolare. Lo conosco. Conserva i suoi sorrisi per voi.

EDMEA (*vagamente*) — Sì...

CHÉRI — Nessuno ha chiesto di me?

CARLOTTA — Che io sappia, no.

CHÉRI (*vedendo che lei lo guarda attentamente*) — Che c'è? Ho il naso sporco di nero?

CARLOTTA — Sai, tesoro mio adorato, che non ti trovo molto di buon aspetto?

CHÉRI — Fatica del treno.

CARLOTTA — Sei palliduccio. (*A Edmea che si alza*) Dove andate, cara? Volete che vi accompagni?

EDMEA — No, no, signora. Salgo soltanto per levarmi il cappello. Torno subito. Un minuto, Fred.

CHÉRI — Fai pure con comodo: non andiamo via immediatamente. (*Edmea sale la scala ed esce*).

CARLOTTA — Per fortuna! Andate pure, figliuola... Siete a casa vostra. (*A Chéri*) Perché sei così pallido, tesoro?

CHÉRI — Ti ho detto che sarò per il viaggio.

CARLOTTA — E poi, hai qualcosa di mutato, di... fatale. Ecco, sei fatale. Effetto dell'Italia!

CHÉRI — Se vi piace crederlo.

CARLOTTA (*abbassando la voce*) — Siamo soli... Sentì... sai chi c'era qui quando...

CHÉRI — C'è qualche ammalato in casa, che parlate sottovoce?

CARLOTTA (*sconcertata*) — No...

CHÉRI — Allora, che volevate dirmi?

CARLOTTA — Ma niente... Volevo soltanto sapere se va tutto bene, se sei felice, se la tua mogliettina...

CHÉRI (*ridendo con malignità*) — Povera madame Peloux, sto per darvi un grande dolore: tutto va alla perfezione, nella mia vita coniugale.

CARLOTTA — Come sono felice! Ah, come sono felice! Dunque, questa brava figliuola...

CHÉRI — Bravissima.

CARLOTTA (*con un residuo di speranza*) — Niente scene? Niente malumori?

CHÉRI — Niente. Straordinaria. Non c'è che Maria Luisa per educare una ragazza. (*Fa qualche passo*).

CARLOTTA — Strano, più ti guardo e più mi domando che cosa hai di diverso.

CHÉRI — Sono cambiato? Non in peggio?

CARLOTTA (*lirica*) — Al contrario. Ti ho detto: sei fatale! (*Chéri riprende a camminare. Ha un brivido*) Che hai? Freddo, con questo tempo?

CHÉRI — Non so... sì...

CARLOTTA (*lirica*) — E' l'Italia! Torni con l'anima piena di sole e qui tutto ti sembra gelido. (*Chéri, che cammina nervoso, le si avvicina*).

CHÉRI — Cosa stavate per dirmi, prima?

CARLOTTA (*ingenua*) — Prima? Ah, sì, ricordo... (*Ridendo. Con malizia*) A poco a poco ci arrivi, eh? Sai chi c'era qui poco fa? (*Chéri la fissa e non dice nulla*) Hai indovinato. Anche lei di ritorno da un viaggio. Ho avuto anche paura di un incontro spiacevole qui...

CHÉRI (*ironico*) — Avete proprio avuto paura di un incontro? E non l'avete trattenuta! Ma siete voi ad essere cambiata. Allora, raccontate. (*Edmea compare sulla scala*).

CARLOTTA (*che la vede, scherzosa a Chéri*) — No, no. Niente pettegolezzi prima di pranzo. Vado a vedere a che punto è la nostra anatra. Sai, l'anatra con le olive, che piaceva tanto a Lea. (*Edmea si ferma di colpo. Cambia espressione*).

CHÉRI (*impassibile*) — Calma, madame Peloux, calma.

CARLOTTA (*innocente*) — Ma che cosa ho detto?

CHÉRI — Andate, madame Peloux, andate ai vostri veleni quotidiani. E che il vostro pranzo sia all'altezza, eh?

CARLOTTA — Che cosa ho detto? Che cosa ho detto... (*Esce*).

EDMEA — Non vuoi vedere il nostro accampamento lassù, Fred? E' molto carino e ben sistemato. Vorrei ringraziare tua madre.

CHÉRI — C'è tempo. Voglio riposare.

EDMEA (*carezzandogli i capelli*) — Perchè chiami tua madre, madame Peloux? Non è carino.

CHÉRI — Fa intimo.

EDMEA — Com'è difficile capire quando scherzi e quando parli sul serio. Sei contento di essere ritornato a casa tua?

CHÉRI — Questa la chiami casa mia?

EDMEA — Diamine... non so che tu ne abbia altre...

CHÉRI — E' vero. (*Si alza e guarda i mobili*) Dio mio, che orrore questo bazar.

EDMEA (*ridendo*) — Certo non bisogna cercare qui una... unità di stile, ma che importa? Vedrai in casa nostra: ho buon gusto, io.

CHÉRI — Anch'io.

EDMEA — Oh, ne sono sicura. Fred, avremo una casa deliziosa.

CHÉRI (*distratto*) — Sorprendente! Viola, azzurro, oro!

EDMEA (*ridendo*) — Oh no, che paura.

CHÉRI — E dei divani grandi come il garage. E poi una piscina... e una hall all'altezza del resto! Per i ricevimenti!

EDMEA — Sì... ma per ricevere chi?

CHÉRI — Non so... le tue relazioni... tua madre.

EDMEA (*sgomenta*) — Oh!

CHÉRI — La mia.

EDMEA — Ma sì.

CHÉRI — Sì? Beh, piccola mia, debbo dirti che sei coraggiosa. Non hanno paura di niente, queste bambine.

EDMEA (*ridendo*) — Bambine. Ho diciannove anni, sai.

CHÉRI — Diciannove anni.

EDMEA — Il cinque febbraio prossimo. Cerca di ricordartene, tra parentesi.

CHÉRI — Diciannove anni! Sai che io ho già passato i venticinque?

EDMEA — Certo che lo so.

CHÉRI — Diciannove anni! Sei più giovane di me: questo mi secca.

EDMEA (*troppo in fretta e con un po' di durezza*) — Eppure è normale.

CHÉRI — Forse.

EDMEA — Certo.

CHÉRI — Mi diverti quando sei tanto sicura di quello che dici. (*Cammina avanti e indietro*) Guarda, la mia piccola scrivania è stata portata qui... Bruttina, vero? Ma ci sono affezionato. Sono stato io a rovinarle i piedi in questo modo, a furia di calci. Che ne ha fatto Maria Luisa della tua camera?

EDMEA — Me la regala. Metterò i mobili in un salottino: sono delle poltroncine e un divano ricamati a mano.

CHÉRI — Ricamati?

EDMEA (*sorridendo*) — Ma sì, la tappezzeria.

CHÉRI (*che a poco a poco si va rasserenando*) — Beh, in fondo mi fa piacere ritrovare tutti questi orrori. Non sei contenta d'essere tornata?

EDMEA — Oh, per me tornare significa andare dove vai tu. Non ho mai vissuto in un luogo che mi piacesse.

CHÉRI — No? Povera piccola.

EDMEA — Avrei continuato a viaggiare tutta la vita, con te. Ma tu eri stufo. Avevi voglia di ritrovare la tua famiglia.

CHÉRI — La mia famiglia... vale quanto la tua.

EDMEA — Non dire questo, non dirlo. Tua madre è vivace, rumorosa, dice delle piccole malignità così, come sbatterebbe una porta... Non è pericolosa una porta che sbatte. Quello che è pericoloso è il serpente che vi passa sotto. (*Tace e rabbrivisce*).

CHÉRI — Un serpente fuori del comune, Maria Luisa.

EDMEA — Fuori del comune.

CHÉRI (*prendendola per le spalle*) — Povera piccola, non hai avuto una vita piacevole.

EDMEA — No, certo, ma mi ero abituata. Avevo una bella camera. Di buon gusto, la mamma se ne intende... (*Una pausa*) Non facevo molto chiasso sai. (*Pausa*) Ero sempre sola. (*Pausa*).

CHÉRI — Povera piccola. Per me era diverso.

EDMEA — Non ti lasciavano solo?

CHÉRI — Dipende da quello che intendi con questa parola. Quando ero piccolo non vedevo molto madame Peloux.

EDMEA — Usciva spesso?

CHÉRI — Sempre. A volte usciva per due o tre mesi. Ma la casa non restava vuota. Le mie bambinaie, le hai viste...

EDMEA — Quelle vecchie che erano qui?

CHÉRI — Sì. Non sono cattive, sai. Quando madame Peloux usciva, avevo la baronessa de la Berche...

EDMEA (*gesto: baffi*) — Quella che sembra un uomo?

CHÉRI — Sì, quella coi baffi. Restava ad aspettare Carlotta anche lei. Mi insegnava a giocare a picchetto e a bezigue... Oppure andavo a lavorare in guardaroba con la Poussier.

EDMEA — A lavorare?

CHÉRI — Sì. Figurati che so fare... aspetta, come si chiama? Ah, so fare una cucitura ribattuta, e anche l'orlo a giorno.

EDMEA — No, Fred!

CHÉRI — Ma so anche fare sgambetti, passi a

solo, e conosco quasi tutti i passi del balletto del «Faust». Grazie a mamma Aldonza. Guarda... (Fa un salto) Questo si chiama passo di saltarello. Ah, non si può negare che sia stata un'educazione accurata, la mia.

EDMEA — La mamma Aldonza è... (gesto) quella coi mezzi guanti?

CHÉRI — Sì. Come vedi, non mi lasciavano solo. Vedevo anche madame Peloux, qualche volta... Più tardi, poi, si è messa ad amarmi pazzamente. Ma, con lei, ci vogliono le redini.

EDMEA — Capisco. Ma comunque, siamo accoppiati bene... Dio, come sarò contenta quando avremo lasciato questo... questo...

CHÉRI — Dillo pure, va! Questo magazzino da asta pubblica.

EDMEA (ridendo) — Sì... sarò felice di abitare in una casa con te, in una vera casa che non sarà un palazzo, ma una casa dove non incontrerò lo sguardo di mia madre, quel suo sguardo che mi fissava malevolo da quando ho cominciato ad avere un aspetto di donna. (Rabbrivisce e ride) Vuoi sapere come sono stupida? Solo a ripensare a quello sguardo, ho paura. (Rabbrivisce ancora, poi ride stringendosi a lui) Quando ci penso!... Come sono stata fortunata a trovare te.

CHÉRI — Che strana esistenza, la nostra. Come due orfani... (Si interrompe come bruscamente commosso).

EDMEA (stretta a lui) — Sì. Proprio così, due orfani: non è carino, questo? Stiamo bene insieme, no? (Stupita di non avere risposta, lo guarda e vede che rovescia indietro il capo per trattenere le lacrime. Spaventata. Quasi con un grido) Chéri! Chéri! Che hai? Piangi? Chéri!

CHÉRI (riprendendosi, la scosta alquanto) — Ma che piangere; non ho niente! Perché gridi? Mi chiami Chéri, oggi?

EDMEA — Mi hai fatto paura, Fred.

CHÉRI (già padrone di sé) — La bambina che non aveva paura di niente! Di che hai paura?

EDMEA — Fred... (La notte è sopravvenuta).

CHÉRI — Come siamo sciocchi! Perché hai detto che siamo due orfani. (Ride) Sono un sensitivo, signora. (Si sente lontano il campanello della porta) Chi sarà? (Preme un pulsante, la stanza si illumina).

EDMEA — Oh, si stava così bene al buio.

CHÉRI (indicando comicamente l'orribile lampadario) — Sì, ma non vedevamo quest'opera d'arte. (Entra un domestico. Edmea si scosta un poco).

IL DOMESTICO — Il visconte Desmond chiese se può vedere il signore.

EDMEA (sottovoce, birichina) — No, no, non può... Mandalo via, Fred.

CHÉRI (come se non sentisse) — Ma certamente. (Il domestico esce).

EDMEA — Ci tieni proprio?

CHÉRI — E' un bravo ragazzo.

EDMEA — Ah! (Breve pausa) Io salgo, Fred... E' permesso pranzare in abito da viaggio, stasera, se i bauli non arrivano?

CHÉRI (distratto) — Ma sì, sì... (Edmea esce salendo la scala dopo un rapido bacio. Espansivo a Desmond che entra) Desmond, caro Desmond, come sono contento.

DESMOND (diffidente) — Come mai? Hai avuto un'eredità?

CHÉRI — Ma no, sono contento di rivederti. Il tuo brutto muso! Siediti. Che magnifica idea, venir subito. Hai ricevuto il mio biglietto?

DESMOND — Dal momento che sono venuto... Che cosa succede?

CHÉRI — Come va? I tuoi affarucci? Sempre in bolletta, eh? Lo avrei scommesso. Ma ora le cose cambieranno, ci sono io.

DESMOND (stupito) — Che hai? E' successo qualcosa?

CHÉRI (ridendo) — Ma no, diamine! Tutto va secondo i miei desideri. Perché mi guardi così?

DESMOND — Sei affettuoso e questo mi preoccupa. Temo che tu abbia delle noie.

CHÉRI (solo allegro) — Neanche l'ombra. Un sigaro, una sigaretta? (Apre dei cassetti della scrivania e li lascia aperti, trovando altrove le sigarette. Fumano) Racconta.

DESMOND — Che debbo raccontare?

CHÉRI (animato) — Tutto! Ce ne saranno delle novità. Che hanno fatto, senza di me, gli amici?

DESMOND — Niente di importante. Nunzio è scomparso.

CHÉRI — Come, scomparso?

DESMOND — E' tornato a Milano, allo stabilimento del padre. Ti ricordi, qui era sbronzo dalla mattina alla sera; si trascinava da un locale all'altro. Ora ha tutto del commerciante: si alza alle otto, è serio come un ufficiale giudiziario. E lo strano è che questa vita gli piace. Incredibile!

CHÉRI — Fantastico! E tu?

DESMOND — Io... mi vedi. Sempre lo stesso.

CHÉRI — Bella la tua cravatta. E' l'ultima moda?

DESMOND — Sì. Fasce e fondo cangiante, fondo cangiante e fasce; non se ne vien fuori.

CHÉRI — Io non ho più niente da mettermi: debbo andare dal sarto. Hai cambiato calzolaio?

DESMOND — Sì. Non c'era più nulla da fare con Leprince.

CHÉRI — Sbaglia le scarpe?

DESMOND — No, ma... capisci... ventiquattro paia in un anno...

CHÉRI — E hai pagato?

DESMOND — No, ho cambiato...

CHÉRI (*dopo una pausa*) — E dimmi, quella tua cotta, ti ricordi? La ragazza di diciotto anni.

DESMOND (*sdegnoso*) — Oh, ci pensi ancora? A qua passata. Ci siamo lasciati buoni amici.

CHÉRI — Sembravi così preso. (*Pausa*) E gli altri?

DESMOND — Ah, il rosso ha piantato la Loupiote.

CHÉRI (*interessato*) — No? Perché?

DESMOND (*indifferente*) — Ma... perchè... sciocchezze... perchè... perchè la cosa non andava più...

CHÉRI — Non perdono tempo i nostri amici. E le finanze, come vanno?

DESMOND — Ho venduto una Rolls Royce, qualche giorno fa e ho preso cinquemila sventole di provvigione; meglio che niente. (*Cambiando tono*)

Ma tu non mi dici nulla? Che hai visto di bello?

CHÉRI — Un discreto numero di camere d'albergo.

DESMOND — E oltre a questo? Dei paesi splendidi?

CHÉRI — Hai ricevuto le mie cartoline, no? Dunque li hai visti all'incirca come me.

DESMOND — Neanche a tua moglie piacciono i laghi?

CHÉRI — Mia moglie è sempre della mia opinione, o quasi.

DESMOND — Rallegramenti.

CHÉRI — Un lago... lo trovo allegro al mattino, nel pomeriggio comincio a chiedermi: « come, è ancora qui, questo catino? ». E la sera mi rende malinconico. Non so che cosa ci trova la gente nei laghi. (*Pausa. Evidentemente non hanno più nulla da dirsi*) Che fai stasera? Vuoi pranzare con noi?

DESMOND (*senza slancio*) — Grazie, sono impegnato.

CHÉRI — Il pranzo di famiglia ti spaventa?

DESMOND (*ironico*) — Ma no. Sono sicuro che sarà molto carino. Il lume a sospensione, il manzo in umido... Ho paura di commuovermi.

CHÉRI — Se fosse da Lea, ci verresti, eh? I piccoli paralumi rosa, le ortensie sulla tavola...

DESMOND — Sei sciocco, non è il caso di far paragoni. (*Una pausa*).

CHÉRI — L'hai rivista?

DESMOND — Chi?

CHÉRI — Lea, via!

DESMOND — No, perchè è sempre stata in viaggio. Come te.

CHÉRI (*canticchia*) — « Faceva sempre come me... ».

DESMOND — Oh, puoi dirlo: esattamente!

CHÉRI — Perchè, esattamente?

DESMOND — Perchè anche lei non ha viaggiato sola, come puoi immaginare. Non è sua abitudine.

CHÉRI (*ridendo*) — Ah, sì?

DESMOND — Portava a spasso il suo vice-Chéri, diamine!

CHÉRI (*leggermente*) — E chi è?

DESMOND — Non lo so. Dicono che è un ragazzo senza un quattrino.

CHÉRI — Ho capito. Qualche piccolo atleta della scuola di Patron, coi polsi pelosi e le mani sempre umide... Bah, che roba! (*Cammina avanti e indietro*).

DESMOND — Si accorgerà di quello che le costerà.

CHÉRI — Non ti preoccupare. Sarà sempre lei la padrona. (*Pausa*) E dove sono stati?

DESMOND — Ti dico che non ne so niente. Tu non eri più in ballo, perciò la cosa non mi interessava.

CHÉRI (*ironicamente affettuoso*) — Gentile.

DESMOND — Ma la signora Peloux ti saprà dare tutti i particolari. Sherlock Holmes è un principiante, a suo confronto. E con questo, taglio la corda. (*Si alza*).

CHÉRI — Resta ancora, ci siamo appena visti.

DESMOND — Caro, non posso essere indiscreto. Sei appena arrivato: hai tua madre, tua moglie...

CHÉRI — Oh, quanto a questo! Dove vai?

DESMOND — Da Cri-Cri. Ho appuntamento con Manérieu e la Loupiote per andare a cena.

CHÉRI — A cena dove?

DESMOND — In via de Panthieu, in un piccolo bar che non conosco. Lo hanno appena aperto; vicino al tabaccaio.

CHÉRI — E dopo?

DESMOND — Non lo so. Decideremo. Forse una capatina da Schipfer... Chi lo sa? Comunque, innanzi tutto, un bicchiere di porto da « Maxim's ».

CHÉRI (*trattenendolo*) — E' buono anche qui, il porto. Ne vuoi un bicchierino?

DESMOND — Non è la stessa cosa. Qui non si ha sete. Buona sera, sposo felice.

CHÉRI — Ci vediamo domani?

DESMOND — Non so. Dipende dall'ora in cui andremo a letto.

CHÉRI — Magari nel pomeriggio? Senti...

DESMOND (*ridendo*) — Ma che, hai paura di star solo? Ciao, vecchio. Deponi i miei omaggi ai piedi della signora Chéri, se posso esprimermi così.

CHÉRI — Uff, come sei noioso. Aspetta, ti accompagno al cancello.

DESMOND — Conosco la strada.

CHÉRI — Ma mi fa piacere. (*Escono a braccetto, discorrendo*).

DESMOND (*nell'uscire*) — Se avessi saputo che dopo sposato saresti stato così gentile, ti avrei spinto ad ammogliarti prima.

EDMEA (*riappare al sommo della scala. Si china sulla ringhiera e chiama sommessamente*) — Fred? (*Vede che la sala è vuota e scende. Attraversa la scena, si ferma davanti alla scrivania, guarda un momento una foto, la rimette a posto, ecc. Non sente che Chéri ritorna e si ferma sulla soglia ad osservarla*).

CHÉRI (*senza alzar la voce*) — Che stai facendo?

EDMEA (*trasalendo*) — Niente. Ti aspettavo.

CHÉRI — Cerchi qualcosa?

EDMEA (*un po' imbarazzata*) — No.

CHÉRI — Ti interessano quelle carte?

EDMEA (*confusa e offesa*) — Oh, no. Perché dici questo?

CHÉRI — Così. Per niente.

EDMEA — Che faccia fai? Non crederai che sia stata indiscreta. Non è mia abitudine.

CHÉRI (*freddo*) — Bene.

EDMEA — Dici «bene» ma pare che tu abbia un'altra idea. Non penserai che sia andata a frugare fra le tue carte?

CHÉRI (*ride forzato*) — No. D'altronde, te ne do il permesso. Se ti diverte, bimba mia, fai pure.

EDMEA (*secca*) — Grazie. Le tue vecchie corrispondenze amorose non mi interessano.

CHÉRI — Le mie corrispondenze amorose... (*Un attimo trasognato*) Non ne ho lettere d'amore.

EDMEA (*nervosa*) — Non potremo cambiare argomento? Ti confesso che questo non mi va.

CHÉRI (*senza badarle*) — Curioso: non ho lettere d'amore. Buffo! Non ci avevo mai pensato. (*Va alla scrivania, pesca una manciata di carte, le porge a Edmea*) Credi che dica bugie? Guarda pure. Sì, puoi guardare. (*Le sfoglia. Edmea si scosta*)

Fatture..... gomme per l'auto..... prestito a Desmond.....

Guarda, versi inglesi di miss Coles.

EDMEA (*macchinalmente*) — Conosci l'inglese?

CHÉRI (*con superiorità*) — Ci mancherebbe altro. Toh, qualcosa per te... (*Prende un foglio e legge ad alta voce*) «Bellezza adorata...».

EDMEA (*supplichevole*) — Ti prego.

CHÉRI (*ridendo*) — Ah, ah! «Bellezza adorata». Guarda, sciocca, è di madame Peloux. Un'amante non sarebbe così lirica.

EDMEA (*sorriso forzato*) — Ho avuto paura. (*Chéri, per giuoco, le getta un fascio di carte. Edmea non si è mossa, ma uno dei fogli caduti sulla tavola attira la sua attenzione. Lo legge. Curva, appoggiata alla tavola con ambo le mani.*)

CHÉRI (*sdraiato sulla poltrona*) — Tesoro mio, berrei volentieri qualche cosa. (*Edmea non risponde subito*) Edmea? (*Si raddrizza*) Che stai leggendo?

EDMEA (*senza muoversi*) — Una cosa che ho trovata.

CHÉRI — Si può sapere?

EDMEA (*riso doloroso*) — Tutto un programma.

CHÉRI (*sorpreso dal suo tono di voce la guarda senza alzarsi*) — Un programma?

EDMEA (*tagliante*) — Sì, qualcosa del genere.... (*Legge, con voce rauca*) «No, non mi annoio. Faccio la cura, buona buona. Conto i giorni. Ancora una settimana e poi ti vedrò arrivare, forse dalla finestra... (*Chéri balza in piedi. Edmea continua*)

...Dalla finestra, piccolo selvaggio, e dopo un minuto sarai fra le mie braccia».

CHÉRI — Dammi! (*Le strappa la lettera*).

EDMEA (*con voce tremante*) — Non c'è bisogno di vedere la firma per capire che è di Lea. (*Scoppia in pianto*).

CHÉRI (*guardandola stupito*) — Che hai? Piangi? Ma che hai? (*Edmea singhiozza. Chéri la guarda indeciso, poi le si avvicina e le posa una mano sul capo, con una certa tenera goffaggine*)

Avanti..... che c'è? Su, su... ma che hai? (*Edmea piange disperatamente. Chéri continua il suo gesto carezzevole ma, come distratto, alza la testa e guarda altrove mormorando*)

Andiamo, via, che gran dispiacere. Avanti, su, su... (*Sospira profondamente*).

EDMEA — Eh già! Ti annoio, vero?

CHÉRI — Ma no...

EDMEA — Lo so, lo so, ti annoio, confessalo. (*Chéri tarda a protestare. Edmea diviene furente*) Vattene! Vattene! Ti odio! (*Si scosta da lui*).

CHÉRI — Che ti piglia, adesso?

EDMEA (*violenta*) — Credi che non abbia capito niente? Tu non mi ami. Non mi hai mai amata. Non t'importa niente di me, come se non esistessi. Non ne posso più! Non ne posso più! (*Piomba a sedere asciugandosi gli occhi*).

CHÉRI — Ma diventi pazza.

EDMEA — Magari lo fossi! Sembro pazza perché stanca del viaggio, qui, con tutte le porte aperte, oggi non sono più capace di tacere... (*Scrolla la testa con amarezza*)

Mi manca la forza di continuare a mentire, ad avere l'aria felice. Sono stanca, scoraggiata, e poi tutto questo... (*Gesto circolare che indica la sala*).

CHÉRI (*freddo e sulla difensiva*) — Non sei prigioniera qui, sai?

EDMEA (*nuovamente violenta*) — Oh lo so, lo so. E non sei certo tu che vorresti trattenermi. Mi offendi, mi sdegni. Sei grossolano, sei... Hai dei gusti abominevoli, dei gusti... da degenerato...

CHÉRI (*attento*) — Ah sì? Davvero?

EDMEA (*balbettando*) — Ma sì, sì! Lo so quello che piace a te, lo so chi ti piace, chi rimpiangi. Lo so a che cosa e a chi pensi. Non pensi che a quella vecchia. (*Questa parola è come un ceffone*).

CHÉRI — Ah, è questo! (*Una breve pausa. Respira profondamente*) Era un pezzo che ce l'avevi sullo stomaco, eh? (*Edmea pare spaventata di ciò che ha detto. Abbozza un gesto supplice che Chéri non vede, perchè cammina su e giù*) Ah! finalmente. Ora mi sento meglio!

EDMEA (*sottovoce*) — Perdonami, Fred... non volevo....

CHÉRI (*con calma inquietante*) — Ma non te ne voglio affatto. Dunque, lo sapevi? Mi hai... sì, mi

hai dato un senso di liberazione. Ero talmente... a disagio... (*Respira*) Mi sento meglio. Non te ne voglio affatto.

EDMEA — Lo vedi, lo vedi? Confessi.

CHÉRI (*con una specie di innocenza*) — Ma sì.

EDMEA (*in lacrime*) — Perché mi hai sposata, Dio mio?

CHÉRI — Non lo so. Ma questo non c'entra, con quello che hai detto. Hai detto una cosa... ha, una cosa straordinaria, meravigliosa... (*La guarda quasi con ammirazione*).

EDMEA — Oh, Fred! Non era difficile capire che...

CHÉRI — Sta zitta. Ora sciupi tutto. Stai per dire troppo. Per dire più di quello che sai.

EDMEA (*con disperazione infantile*) — E' finita, è finita! Non mi amerai mai. Avrei tanto desiderato che tu mi amassi. (*Ritorno di collera*) Ma tu non ami che quella donna, quella donna che è vecchia, vecchia, vecchia!

CHÉRI (*senza collera*) — Può darsi che sia vecchia. Che significa, vecchia, per te? Se vuol dire che ha più amici di te, è una cosa stupida. Se vuol dire che ha avuto tutto il tempo di cullarmi, di coccolarmi, di occuparsi di me, se è questo, allora ti dico: sì, è vecchia. (*Ha parlato camminando, ora si ferma e si volge a Edmea*) Vecchia... Non mancherai di aggiungere che « potrebbe essere mia madre ». Certo che potrebbe esserlo e ti dirò che lo è stata. Che c'è? Non mi trattavi da orfano poco fa? Dunque, in quel momento ammettevi che ho perso qualcuno? Ebbene, sì, ho perso qualcuno. Ho perso quello che avevo di meglio, di più pulito e di più generoso nella mia vita, fino ad ora.

EDMEA (*quasi selvaggia*) — E allora tornaci.

CHÉRI — E' facile dirlo.

EDMEA — Quando si rimpiange una donna fino a questo punto, non si sta a perder tempo a decantarne i meriti, si va a raggiungerla, dovunque sia.

CHÉRI — Aspetta. Non sono ancora abituato a quello che provo. Mi sento male quando penso a lei... Provo... provo... (*cerca di spiegarsi*) una specie di mancanza... di sete... dolorosa...

EDMEA (*quasi sottovoce, costernata*) — E dici questo... a me... a me...

CHÉRI (*semplice*) — E a chi dovrei dirlo?

EDMEA (*riso accorato*) — Questo... questo è il colmo!

CHÉRI — Dovrei potertelo dire... Che cos'è, altrimenti, la confidenza? Ne parli continuamente, mi rimproveri di mancare di confidenza, di essere chiuso, ma ti è bastata una parola...

EDMEA (*triste*) — No, non è stata una parola... è stato un nome... (*Tacciono. Edmea lo guarda con una specie di orrore intimidito*) Comincio a credere che tu sia un essere mostruoso.

CHÉRI (*irritandosi a poco a poco*) — Mostruoso... mostruoso... Si fa presto a dire... mostruoso, perchè

non mento e perchè una volta tanto... Forse perchè... mi rivolgo a te come se non fossi mia moglie? (*Edmea protesta*) Come se tu fossi più che una moglie. Mostruoso! Dunque, dovevo mentire? (*Puerile*) Non sei mai contenta! (*Edmea lascia sfuggire un riso con singhiozzo*) Sicuro! Ma che vuoi da me, in fin dei conti? Che cosa mi rimproveri, anche quando non dici nulla? Ti ho forse lasciata per un momento, da due mesi in qua? Ho delle amanti, forse? Ti tradisco? Dormo forse in un letto separato?

EDMEA (*ferita, si guarda attorno per la prima volta, per vedere se c'è qualcuno che ascolta*) — Oh, Fred! E sono queste, secondo te, le prove d'amore?

CHÉRI — Queste valgono come tante altre. Quando mi dici che sono grossolano e degenerato, sono forse prove d'amore?

EDMEA (*umile*) — No, ma di gelosia.

CHÉRI — Già. Così si scusa tutto. Non vuoi che mentisca, ma mi proibisci di dire la verità. Avrei dovuto dimenticare tutto quello che ti ha preceduto, cioè tutto quello che ho avuto di buono, tutto ciò che mi è venuto da... (*Si interrompe*).

EDMEA (*fremente*) — Non aver riguardo a rinunciare il suo nome, su. Al punto in cui siamo, che vuoi che mi importi?

CHÉRI (*semplice*) — Ma è a me che importa. Non mi fa affatto piacere vederti piangere e soffrire quando si tratta di lei, però non posso sopportare che tu la tratti senza...

EDMEA — Senza rispetto, vero?

CHÉRI — Forse. Sì, è proprio la parola adatta. Per quanto cerchi nei miei ricordi di ragazzo e di giovinetto, non trovo che lei. (*Rimane per un momento come assente*).

EDMEA — Ma che aspetti, per andare da lei? Va', avrà ancora qualche mese davanti a sè per farti felice.

CHÉRI (*dominandosi*) — Sempre la faccenda dell'età! Siamo d'accordo: sei giovane, diciannove anni, carnagione bianca, bei capelli. E con questo? Una volta a letto non hai che bei capelli, carnagione bianca e diciannove anni... Credi che sia proprio una rarità quello che mi dai?

EDMEA (*come se fosse scottata, si alza d'un balzo, gridando*) — Basta, Fred! Basta! Che sia l'ultima volta che mi parli così! Non so di che cosa sarei capace. Presto, presto, separazione, divorzio, qualunque cosa, purchè sia presto. (*Corre come smarrita verso la porta, Chéri la trattiene facilmente con una sola mano*).

CHÉRI (*parla con una specie di misericordia*) — Resta qui... Il divorzio, povera piccola, non accomoderebbe nulla...

EDMEA (*dibattendosi*) — Quello che vuoi, quello che vuoi... Pur di andarmene, andarmene!

CHÉRI — Ti dico che non servirebbe a niente.

EDMEA — Perché?

CHÉRI (*posandole una mano sulla fronte con emozione nascosta*) — Perché mi ami. (Una pausa).

EDMEA (*abbattendosi su di lui*) — Sì.

CHÉRI (*accarezzandole i capelli*) — Povera piccola... povera piccola... non è colpa tua...

EDMEA (*supplichevole*) — Tienimi con te, Fred... Forse è possibile ricominciare. Tienimi con te.

CHÉRI — Ma sì... sì.

EDMEA — Avrò tanta pazienza, Fred. Ho tanto da imparare, ho appena cominciato a vivere... Tengo talmente a te, Fred... Diventerò buona, perfetta... sarò... Mi pare che non potrai fare a meno di amarmi, più tardi, Fred... non devi pretendere tutto in una volta.

CHÉRI — Ma sì... sì... (*La culla contro di sé, si sente il tintinnio di una campanella*).

EDMEA (*trasalendo*) — Che cos'è?

CHÉRI — Niente. La campanella del pranzo che madame Peloux ha l'abitudine di far suonare.

EDMEA — Già il pranzo? Devo avere una faccia... (*Si scosta da Chéri*).

CHÉRI — Suonano due volte. Hai tutto il tempo.

EDMEA (*andando verso la scala*) — Torno subito. Faccio in un momento. Mi aspetti? (*Chéri accenna di sì*) Non mi piace questa campanella, mette tristezza.

CHÉRI — Dirò che non la suonino più.

EDMEA (*sulla scala*) — No, no! Non voglio che sia cambiato niente per me. Ma a casa nostra niente campanelli, vero, Fred? A casa nostra ti farò fare una vita tanto tranquilla, Fred... Vedrai come sarà carino, in casa nostra. E soprattutto sarà « casa nostra... casa nostra ». (*Sale. Chéri la segue con lo sguardo, annuendo. Edmea scompare dopo avergli buttato un bacio. Rimasto solo, Chéri si muove. E' in piedi, a capo basso con le mani in tasca. Gli occhi a terra. Poi alza la testa, come se si svegliasse, si guarda attorno, lancia un'occhiata alla scala, stende il braccio con un gesto automatico e posa il dito sul bottone di un campanello. Appare un domestico*).

CHÉRI (*senza espressione, a mezza voce*) — Il mio soprabito, il cappello... (*Il domestico obbedisce premuroso, Chéri si getta il soprabito sul braccio e, col cappello in mano, esce rapidamente*).

Atto Terzo

QUADRO PRIMO

La stessa scena del primo atto. Il camino è acceso. Preparativi visibili di prossima partenza. A terra una valigia chiusa. Le undici di sera.

(*Al levar del sipario, Lea e Masseur sono seduti, uno di faccia all'altro, davanti al camino. Fra loro*

è un tavolinetto su cui sono il caffè, i liquori. Lea fuma, appoggiata col gomito al bracciolo della poltrona. Masseur ricama, lo si sente che conta fino a sette).

LEA — Oh, povero Masseur, non vi ho chiesto se volevate un'aranciata.

MASSEAU (*risponde facendo cenno di no col capo. A mezza voce*) — Otto, nove, dieci, undici...

LEA — O una ciliegia sotto spirito?

MASSEAU (*afferma con la testa*) — ... quattordici, quindici... Scusatemi, Lea, ma c'è qui una campanula azzurra che richiede tutta la mia attenzione... e questo canovaccio è terribilmente sottile. (*Si toglie gli occhiali*) Accetto volentieri una ciliegina col suo liquorino.

LEA (*suona, poi, per cortesia*) — E' molto bello questo ricamo. Siete di un'abilità...

MASSEAU (*modesto come una giovinetta vanitosa*) — Grazie, amica mia, grazie.

LEA — Come vi è venuta?

MASSEAU — Che cosa?

LEA — Questa mania... voglio dire, quest'abilità.

MASSEAU — Sono nato normale; questo (*indica il lavoro*) mi è venuto per caso. Nel guardare la Poussier che ricamava. (*Con fatuità*) Non ho tardato a scoprire che non ero meno abile di...

LEA — Di qualsiasi altra zitella...

MASSEAU (*annuendo*) — E poi, mi sono accorto che questo mi impediva di fumare troppo, di perdere a poker, di annusare delle porcherie che rovinano la salute... Un ago e un uncinetto, vi sembrano ridicoli nelle mani di un uomo?

LEA — Tutt'altro! Dovreste aprire un laboratorio per intossicati pentiti!

MASSEAU — Buona questa!

LEA — Carina. (*Porta a Masseur il bicchierino con le ciliege e osserva il lavoro*) Ma andiamo avanti, proprio avanti, parecchio!

MASSEAU — A gran velocità. E' il secondo.

LEA — Il secondo che?

MASSEAU — Cuscino, il mio secondo cuscino. E' per Carlotta. Ha scelto lei stessa questo disegno « pompadour ». Ha bisogno di quattro cuscini.

LEA — Ah, ma allora non è più una sorpresa, è un'ordinazione. (*Fa per riprendere il bicchierino vuoto*).

MASSEAU — Non vi disturbate.

LEA — Oh, non è per cortesia, è perchè altrimenti mi posate il bicchierino sul tavolino lasciandoci il segno. E' legno rosa... (*Masseur riprende a lavorare, Lea lo guarda con ammirazione canzonatoria*) Straordinario! A me i lavori femminili fanno impazzire.

MASSEAU — Ci vuole una pazienza da uomo.

LEA — Pranzate con me, domani? Il pranzo della staffa.

MASSEAU — E' proprio deciso? Volete partire?

LEA — Dopodomani. Biglietti, cabina-letto, è tutto pronto. Debbo solo mettermi l'abito da viaggio.

MASSEAU — Sì, ma questa volta mi direte dove andate?

LEA — Certamente. Vi manderò delle cartoline.

MASSEAU — Qual è la prima destinazione?

LEA — In un primo tempo avevo deciso la Sicilia.

MASSEAU (*piccolo grido*) — Oh!

LEA — Vi siete punto?

MASSEAU — No. Ma non posso dimenticare che ci siete stata con me, in Sicilia, una volta.

LEA (*leggermente*) — Già, è vero. Oh, non ho dimenticato che fu un viaggio delizioso.

MASSEAU — No. Lo dite adesso. Ma allora, più vi mostravo laghi azzurri, cassette rosa, rive fiorite, più avevate sonno.

LEA (*ridendo*) — Che memoria! Ma questa volta tornerò in Spagna. Figuratevi che non sono più stata a Granata dal 1902.

MASSEAU — Lo so. Non occorre che precisiate. Rimaneste assente tre mesi e tornaste pallida e smagrita, mostrando senza pudore i segni di una stanchezza che... Insomma, un aspetto disgustoso...

LEA (*ridendo*) — Sarà stato disgustoso il mio aspetto, ma vi giuro che era... ingannatore. L'amore in viaggio, ah no! Ho fatto quella che si chiama una vita dissoluta, d'accordo, ma non ho mai concepito la vita dissoluta altrimenti che in casa mia, ai miei comodi, con tutto il « comfort » insomma.

MASSEAU — Egoista.

LEA (*leggermente*) — Nessuno si è mai lagnato. Dunque, riparto. Oh, senza illusioni. Troverò delle altre Carlotte, altre Aldonze e degli orribili vecchi che diranno di essere stati bei giovani...

MASSEAU (*punto*) — Grazie.

LEA (*con affettuosa impazienza*) — Ma non penso a voi, quando dico questo. Non ci siete soltanto voi al mondo, Masseur. In questo momento pensavo a un colonnello che voleva sposarmi, a Saint-Jean-de-Luz. Decorato, distintissimo... Quando ho scoperto che portava il busto... sto correndo ancora...

MASSEAU — Perché fuggir? (*Atteggiandosi a tenere attacca il refrain della vecchia romanza « Se »*) « Deh, non fuggirmi, deh non fuggir, resta con me fra i monti... » Che bel fa diesis, eh?

LEA (*ridendo*) — Riuscite ancora a farmi ridere, sapete?

MASSEAU — Sì, non ho fortuna. Mi sarebbe tanto piaciuto farvi piangere! Non partite, Lea! Perdereste la più bella stagione di Parigi. E poi non sapete tutto. (*Confidenziale*) Mi sto allenando per il concorso ippico dei veterani... con ostacoli. Ostacoli moderati, naturalmente... E stiamo formando un comitato per la resurrezione dei balli all'Opera.

Domino, mascherine... Lea, mia divina, rimanete con noi!

LEA (*dopo un lieve cenno negativo*) — L'aria di Neuilly non mi fa bene, in questo momento.

MASSEAU (*dopo una pausa*) — Ci metterete del tempo a dimenticarlo... quel piccolo Peloux.

LEA (*semplice*) — Lo credo anch'io. Non me ne vergogno. Perché non dovrebbe essere più saldo di un altro amore, quello che avevo per Chéri. (*Una pausa*) E perciò cambio aria aspettando che mi passi. (*Cambia tono*) Quando tornerò non mi riconoscerete.

MASSEAU — Oh, sì.

LEA — Tornerò piena di salute, di buon umore, di ottimo vino, di carte da gioco, di tutto quello che è necessario per travestire il mostro...

MASSEAU — Il mostro?

LEA (*molto gaia, indicando il proprio riflesso nello specchio*) — Guardatelo lì nello specchio, il mostro... E ora filate: ho ancora mille cose da fare. Su, prendete il vostro ricamo, la vostra borsa da lavoro... (*Masseur, con la mano sugli occhi, fa udire una specie di piccolo singhiozzo. Lea stupita*) Che cosa ho detto di buffo che vi fa ridere?

MASSEAU — Non rido... piango.

LEA — Oh, questa poi! (*Ride francamente*) E' troppo bella!

MASSEAU (*molto commosso*) — No, non è bella affatto.

LEA — Datemi un bacio.

MASSEAU — Oh, sì. (*Lea si lascia baciare. Masseur esce in fretta, molto commosso, urtando nei mobili*).

LEA (*a Rosa che entra*) — Rosa, non trovi che è una cosa orribile un vecchio giovanotto?

ROSA — Ci sarebbe molto da dire su questo, signora.

LEA — Meno male, tu, almeno, non ti comprometti. (*Ride*) Apri la finestra della mia camera, mi raccomando.

ROSA — Con questo freddo?

LEA — Ma sì.

ROSA — E se entrasse qualcuno, di notte?

LEA — Quali folli speranze! Guarda il mio anello nuovo.

ROSA — Da quando lo ha, signora?

LEA — Da quando sono stata a Saint-Jean-de-Luz.

ROSA — Non c'è una macchia nell'angolo?

LEA — Una macchia? Accidenti, che occhio!

ROSA — Vengo da una buona scuola.

LEA — E' una cosa da nulla... Ma come punto di verde è splendido.

ROSA (*portando le pantofole*) — Vuol dire qualcosa di nuovo nella vita della signora, quello smeraldo?

LEA — Di nuovo? No, no, l'ho comprato io. Rosa,

sei profondamente immorale e anche un po' stupida. Chi vuoi che mi offra uno smeraldo, ormai? Mettiti in mente, Rosa, che siamo virtuose.

ROSA (*senza entusiasmo*) — Come la signora crede.

LEA — Non mi sembri entusiasta. Vedrai come organizzerò piacevolmente la nostra virtù. (*Si guarda. Sospira*) Non ho bisogno d'altro, stasera. Guardami un momento... Stai forse poco bene?

ROSA — Poco bene? Ci mancherebbe proprio che mi ammalassi alla mia età! Non so che cosa farebbero gli altri, senza di me. L'autista è nevrastenico, la cuoca si annoia e il domestico soffre di emicrania. Poveri diavoli!

LEA — Li compatisci?

ROSA — Li compatisco perchè sono persone di servizio.

LEA — E tu, allora?

ROSA — Io non sono la vostra serva.

LEA — Sei di buona razza, va'. Allora vieni con me? Partiamo tutt'e due?

ROSA — Oh, qui o altrove...

LEA — Andremo a cercare il sole e a mangiare la «cucina all'olio». E' tutto pronto nella stanza da bagno?

ROSA — Tutto. Ho preparato i tamponi per il massaggio elettrico.

LEA (*ridendo, troppo allegra*) — Ah, senti, basta coi massaggi. E butterai l'enné nel lavabo. Ho detto. A nanna, a nanna!

ROSA — Buona notte, signora. (*Esce. Rimasta sola, Lea si abbandona a gesti di donna sola. Si gratta il dorso, le gambe, si guarda l'interno della bocca con uno specchietto da dentista. Esame sconsolato del doppio mento e del collo, canticchia un momento e si interrompe per esclamare: «Oh, là, là!», in tono scoraggiato. Va alla toeletta, siede e comincia a togliersi dai capelli le forcine di tartaruga. Nel cortile, campanello non stridulo.*)

LEA (*immobilizzata*) — Ma... (*Secondo colpo di campanello. Lea cambia espressione e si riappunta i capelli*) Vorrei proprio sapere chi... (*Rumore di porte e di voci fuori della stanza. La porta si apre bruscamente. Chéri entra richiudendo violentemente la porta dietro di sé. Ha il soprabito e ancora il cappello sul capo. E' pallido, ansante, ha una espressione diffidente e cattiva. Pausa*) Che modo di entrare! Potresti anche toglierti il cappello e salutare.

CHÉRI — Buonasera. (*Si guarda attorno e ripete con voce più dolce*) Buonasera.

LEA — Buonasera.

CHÉRI — Sei sola?

LEA — Per il momento, sì.

CHÉRI — Non esci?

LEA — Per il momento, no.

CHÉRI — Ti spogli? Che cosa fai?

LEA — Se per caso l'hai dimenticato, ti ricordo che qui non sei più di casa. (*Pausa*).

CHÉRI — Posso sedermi?

LEA — Se credi.

CHÉRI (*siede. Dopo un silenzio*) — Non ti stupisce vedermi?

LEA — Non sono mai stata curiosa. (*Silenzio. Chéri si alza e si toglie rabbiosamente il soprabito che scaraventa sulla chaise-longue. Lea con impazienza e familiarità*) Non lì sopra. Lo sai che è seta antica. Tutte le volte, poi, bisogna... (*Si interrompe. Alza le spalle*).

CHÉRI (*fermo, davanti alla coppa dov'è lo smeraldo*) — Che cos'è questo?

LEA — Questo? Uno smeraldo.

CHÉRI (*esaminando l'anello*) — Caspita! Chi te lo ha dato?

LEA — Non conosci.

CHÉRI (*amaro*) — Bello.

LEA — Vero? Proprio bello. Ce ne sono di più belli, ma di quel punto di verde, non credo molti.

CHÉRI — Ha una macchia.

LEA — Lo so. Piccolissima. Me lo hanno fatto osservare proprio qualche minuto fa.

CHÉRI — Ah? Chi? Chi c'era qui?

LEA — Non sono cose che ti riguardano, piccolo mio. (*Silenzio. Chéri si morde le labbra*).

CHÉRI — Mi ha fatto un certo effetto, sai, sentire il campanello del cortile. E poi... Ernesto che mi ha aperto...

LEA — Perchè non avrebbe dovuto aprirti Ernesto? Dovevo forse cambiare il portiere perchè ti sei sposato?

CHÉRI — No, naturalmente. Soltanto, mi ha fatto un certa impressione... Già, non puoi capire... (*Pausa*).

LEA — Dunque? Che sei venuto a fare?

CHÉRI — Ah, ti degni?

LEA — Non mi degno. Ma siccome non ho l'intenzione di passare la notte a vederti recitare la parte dell'incompreso su di un divano, ti domando: che sei venuto a fare? Per uno sposo di due mesi, non hai quella che si può chiamare una faccia da luna di miele.

CHÉRI (*punto*) — La mia faccia... La mia faccia non è peggiore di tante altre...

LEA — Può darsi, ma non è davvero quella che avevi sei mesi fa. Fa' vedere. (*Lo prende per il mento senza dolcezza*) O là là! Se vai avanti così, a trent'anni sembrerai una vecchietta.

CHÉRI (*insultante*) — Proprio tu mi dici questo!

LEA (*serena*) — Ragazzo mio, io sono corazzata contro tutto, anche contro te. Mi tengo i miei anni, le mie zampe di gallina, capisci? (*Gesti per indicare sul viso di Chéri il disotto degli occhi, gli angoli della bocca, il sottomento. Si solleva le*

maniche e incrocia le belle braccia, soggiungendo) Io ho finito il lavoro che tu incominci. Io sono arrivata. Non ho più altro da fare che guardare come procedi... (Siede. Una pausa).

CHÉRI — Lea...

LEA — Che c'è?

CHÉRI — Lea...

LEA (senza guardarlo) — Chiedi perdono!

CHÉRI — Figurati.

LEA — Non ti costringo. (Silenzio).

CHÉRI (decidendosi, molto in fretta) — Perdono.

LEA — Come?

CHÉRI — Perdono.

LEA — Dillo meglio.

CHÉRI (più dolce) — Perdono! (Molto in fretta) Tanto per stare in pace.

LEA (ironica) — La pace? E chi te la toglie, la pace? Io l'ho trovata, la pace. Mentre tu?... (Si avvicina. Gli prende il capo senza tenerezza) Dunque non va, questo giovane ménage? Hai un'aria da grandi seccature.

CHÉRI (irritato) — Perché grandi seccature? Che grandi seccature vuoi che abbia?

LEA (amabile) — Non lo so, io... potresti essere becco... per esempio...

CHÉRI (ridendo troppo forte) — Ah, ah! Solo tu riesci a farmi ridere.

LEA — Vero? Me lo dicevi già quanto avevi... vediamo... quando avevi diciotto anni.

CHÉRI — Sì. Ma allora era vero. Stasera mi fai piuttosto scrollare le spalle.

LEA (molto dolce) — Lo vedi: non ti so più divertire. Ne ho persa l'abitudine. Sento che farei uno scherzo fuori luogo se ti dicessi che ridi verde.

CHÉRI (urla, picchiando il pugno sulla tavola) — Basta. (Scaglia con ira un oggetto a terra. Lea si alza e va a staccare il ricevitore del telefono) Che ti piglia, ora?

LEA — Telefono al Commissariato perchè mandino due... no, un agente...

CHÉRI (si alza burbero, la spinge un poco. La tira per la braccia) — Avanti, avanti, non facciamo storie, lascia quel coso. (La mette a sedere e siede per terra accanto a lei) Come sei cattiva... Invece di chiedermi affettuosamente che cosa ho... invece di capire... (Tace).

LEA — Che cosa dovrei capire?

CHÉRI — Capire... (Si interrompe, lottando contro l'emozione).

LEA (più dolce) — Che cosa, dovrei capire?

CHÉRI (la stringe aggrappato a lei. Scoppia in singhiozzi come un bambino) Nounou... Nounou mia!

LEA (dominandosi, lo calma e lo culla) — Via... via... che c'è, santo Dio? Che c'è? Che ti hanno fatto? O meglio: che hai fatto?

CHÉRI — Nounou, ti prego, Nounou lasciami

stare qui. (Le si stringe addosso) Sempre il tuo profumo... E' meraviglioso... sempre quell'odore particolare nei tuoi capelli... la tua collana... tutto questo... tutto questo! (In estasi) Ah... è meraviglioso! (Piange e ride fra le lacrime).

LEA (scostandolo un poco per contemplarlo meglio, con voce sorda per la profonda emozione) — Dio mio... Ma allora mi amavi?

CHÉRI (abbassando gli occhi come una giovinetta) — Sì, Nounou.

LEA (stringendolo, sottovoce) — Piccolo mio... Cattivo... Angelo... finalmente tu...

CHÉRI (ridendo fra le lacrime) — Sì, sì, finalmente io. (L'afferra per le spalle, le offre il viso, vicinissimo) Mi riconosci? Non sono cambiato.

LEA (malinconica) — Ho paura di no.

CHÉRI — Non potevi più stare senza vedermi, vero? Sì, sì, perchè anch'io non vedevo l'ora di esserti vicino... E ti annoiavi, no?

LEA — Io non mi annoio mai. (Lo stringe a sè) E che sei venuto a fare qui, tormento mio?

CHÉRI — Che sono venuto a fare? (Le sfugge con un balzo. Si toglie strappandoseli d'addosso, giacca e panciotto che scaraventa sui mobili ed esclama, incrociando le braccia imperiosamente) Che son venuto a fare? Sono tornato.

LEA (trattiene a stento un grido di gioia, si padroneggia, costringendosi ad essere calma. Padrona di sè, ma con tono assai più familiare e abbandonato che al principio della scena) Tornato? Sei pazzo? (Senza rispondere, Chéri abbozza un passo di danza) Su, Chéri, andiamo piano. Chéri, attento, il tavolino... Non fare lo sciocco, Chéri! Il vaso azzurro, maledetto, il vaso azzurro!

CHÉRI (viene a piombare seduto accanto a lei) — Oh! Accidenti, che sete! (Lea si alza e va a riempire un bicchiere di aranciata che porta a Chéri con gesto che si indovina esserle abituale. Chéri beve ansimando, ma si interrompe alzando gli occhi su Lea) E tu mi porti da bere, tu! (Beve).

LEA — Sono così stupida. E poi non ho mai pensato che potessi sentirmi umiliata davanti... (lo prende per il mento) davanti a questo bel mobile!

CHÉRI (contento) — Sì, insultami, maltrattami...

LEA (ridendo) — Non ne ho il motivo.

CHÉRI — Eppure, mi sono sposato.

LEA — Bella roba!

CHÉRI — Sì, sì, sì... si dice così e poi si dimagrisce di quattro chili.

LEA — Io dimagrire?

CHÉRI — Me lo ha raccontato madame Peloux.

LEA (ridendo) — Tua madre? La santa donna! (Si tasta le braccia e il sommo del busto, le anche e fa una smorfietta, crollando il capo) Oh, se è per questo puoi sposarti un'altra volta...

CHÉRI (appoggiandosi improvvisamente a lei e

mettendole la fronte sulla spalla) — No, non voglio. Sono tornato a casa.

LEA — Carino... E chi hai consultato per farlo?

CHÉRI (*col naso nel seno di Lea*) — Me stesso, si capisce.

LEA — E io?

CHÉRI — Come tu?

LEA — Potrebbe darmi fastidio, il tuo ritorno. Non hai pensato che potrei... (*Chéri alza la testa*) non essere...

CHÉRI — Che cosa?

LEA — Non essere sola.

CHÉRI — Tu? (*Lea tace. Chéri le posa pesantemente la mano sulla spalla*) Avresti... hai... qualcuno? (*Lea volge la testa altrove*) Ah, già. Il giovinotto che ti sei portato dietro in viaggio, due mesi fa... Naturalmente! E' quello? (*Brutale, scrollandola*) Ma parla una buona volta.

LEA (*scoppiando in un riso vicino ai singhiozzi*) — Imbecille! Imbecille!

CHÉRI (*sconcertato*) — Come?

LEA — Imbecille! Hai creduto? Che mi fossi portata qualcuno dietro? (*Molto snervata, ridendo come se piangesse*) Che idiota, Dio mio, come sei idiota.

CHÉRI (*mettendole una mano sulla fronte e rovesciandole la testa contro la spalliera della poltrona*) — Allora, non è vero? Non è vero? Non hai un amante?

LEA (*con una voce soffocata che rivela un brusco desiderio*) — No. Non ho amante. (*Chéri le crolla addosso. Lea stenta a rimaner padrona di sé*) No... aspetta... aspetta, piccolo... (*Lo scosta, si stende a metà sulla chaise-longue, gli fa posto accanto a sé*) Vieni qui... (*Chéri si rannicchia*) Eccoti qua al tuo posto. Come hai fatto a venire qui?

CHÉRI (*con gli occhi chiusi*) — Io dormo.

LEA (*ostinata*) — Dormi, ma parla. Che hai fatto? Che hai lasciato... laggìù?

CHÉRI — Senti, andiamo a letto! Sono a pezzi!

LEA — E' appena mezzanotte e mezzo.

CHÉRI (*con ammirazione*) — Sei meravigliosa! Diresti così anche se fossero le quattro del mattino.

LEA (*dominandosi*) — Voglio sapere perchè sei qui.

CHÉRI — Ma perchè? Che idea! E' un'ossessione!

LEA — E' una preoccupazione. Voglio sapere quali... quali disastri hai fatto laggìù.

CHÉRI — Nessuno.

LEA — Scenate? Una scena violenta? Sei stato odioso.

CHÉRI — Ma no, Nounou, ti giuro...

LEA — Strano... Hai avuto fastidi? Hai scoperto... qualcosa...

CHÉRI (*punto e irritato*) — Di nuovo! Ricominciamo! E' grottesca questa mania di volere che

io... Perchè non potrebbe essere mia moglie che ha scoperto, come dici tu, qualche cosa?

LEA (*semplicemente, ridendo*) — Non ci avevo pensato. Però in questo caso sarebbe stata lei e non tu ad andare... a farsi compatire altrove.

CHÉRI (*sicuro di sé*) — Altrove... Oh, no... non c'è pericolo...

LEA — Perchè?

CHÉRI — Non è il tipo. Sa benissimo che su questo non scherzo. E' ammaestrata.

LEA (*all'erta*) — Ah, sì? E dov'è adesso?

CHÉRI — A casa, naturalmente.

LEA — Ti aspetta?

CHÉRI — Può darsi... Credo. Non mi ha visto uscire.

LEA (*attenta*) — Come sei uscito?

CHÉRI (*seccato*) — Così.

LEA (*ostinata*) — Avete pranzato insieme?

CHÉRI — No.

LEA (*fa per alzarsi*) — Ecco! Non hai mangiato! Ne ero certa.

CHÉRI — Ma sì. Con Desmond ed altri amici, al bar. Lascia, non ho fame.

LEA — Come mai non hai pranzato a casa?

CHÉRI (*evasivo*) — Non so. Ero di cattivo umore. Avevo fatto indigestione della faccia di madame Peloux. Avevo nostalgia.

LEA — Nostalgia di che?

CHÉRI (*semplicemente*) — Di qui.

LEA (*con emozione contenuta*) — Dovevi tornare. Era scritto. (*Lea bacia rapidamente la mano di Chéri, poi si alza e suona il campanello*).

CHÉRI — Suoni?

LEA — Sì, Rosa non deve essere ancora andata a letto. (*Rosa appare. Lea le indica col gesto, senza parlare, Chéri abbandonato sulla chaise-longue. Rosa risponde con un gesto discreto che significa: «Vedo, vedo»*).

CHÉRI — ...sera Rosa.

ROSA — Buona sera, signore.

LEA — Rosa, domattina ci dovrai portare...

ROSA — Tartine calde con la prima colazione.

CHÉRI — Ma guarda che indovina!

LEA — E poi, Rosa, credo che domani saremo costrette...

ROSA — ...a sistemare il salottino cinese a spogliatoio per il signor Chéri.

CHÉRI (*ridendo*) — Infallibile veggente. (*Rosa fa per uscire. Chéri fermandola*) Un momento... (*Indicando la valigia*) Che cos'è quello?

ROSA (*scambiando un'occhiata con Lea*) — E' una valigia.

CHÉRI (*vivamente*) — Partivi? O sei arrivata?

LEA (*dopo aver esitato un attimo*) — Facevamo un po' di ordine con Rosa... Rosa, puoi portare

via quella valigia... (Rosa esce con la valigia. Lea stringe a sè Chéri bruscamente, senza parlare).

CHÉRI (molto stanco e carezzevole) — Andiamo, Nounou... Sono morto di stanchezza... se sapessi... Sono stanco. (Il telefono squilla bruscamente. Chéri balza in piedi e istintivamente si scosta dall'apparecchio).

LEA — Che ti prende? (Stacca il ricevitore).

CHÉRI (piano) — Ma che fai?

LEA (tranquillamente) — Rispondo. (Al telefono) Pronto? Sì, 6-39... Pronto? No, no... il signor chi? No, è uno sbaglio. Qui è la casa della signora De Lorval... Ma no, vi ho detto che è un errore... (Mezzo ridendo) No, non c'è nessun signore qui... Prego, non c'è di che. (Riattacca e si volta verso Chéri con una calma un po' troppo visibile).

CHÉRI (piano) — Era?...

LEA — Uno sbaglio. Non hai sentito? (Va a una porta e spinge un commutatore).

CHÉRI (piano, come timoroso) — Che fai?

LEA (con gaia impazienza) — Ho staccato il telefono, come tutte le sere. Ecco. E ora... (Si volta e vede che Chéri non si è mosso e guarda cupamente il telefono. Va in fondo e gira un commutatore che spegne quasi tutti i lumi del salottino. Voltandosi) Dormi, Chéri, che fai? Dormi?

CHÉRI (ha un soprassalto) — No... ho freddo... (Rabbrivisce. Lea lo osserva un momento, rimane in fondo alla scena, con aria di dubbio e di circospezione. Poi si decide, gli si avvicina, lo circonda con le braccia. Lungo bacio. Quasi gemendo) Nounou cara... tienimi... tienimi con te... Nounou mia, ho freddo, mi sento così infelice... Nounou...

LEA (a mezza voce, carezzevole, imperiosa) — Via, Chéri... Adesso passa. Resta con la tua Nounou... Resta, angelo mio... bambino cattivo, resta... resta... (Si curva su di lui. Il velario si chiude lentamente, i due si parlano in un doppio mormorio di parole carezzevoli).

QUADRO SECONDO

La stessa scena. Poco prima dell'alba. Le lampade sono rimaste accese.

(Al levar del sipario la scena è vuota. Breve silenzio. Un colpo del grosso campanello dal cortile. Silenzio. Secondo colpo. Silenzio. Trillo del campanello esterno. Silenzio. Il cameriere attraversa in fretta il salottino, infilandosi la giubba. E' senza colletto e cravatta: si è vestito in fretta. Dopo di lui entra Rosa, senza grembiule nè cuffietta; semiapre una porta; ascolta un mormorio di voci soffocate. Da quella stessa porta rientra il cameriere. Rosa rientra con lui e richiude. Il cameriere parla sottovoce con Rosa, la quale non risponde ma guarda verso la porta della camera di Lea. Esita, poi si dirige senza

parlare a quella porta. Ma prima che vi sia giunta, Lea ne esce senza rumore e richiude con cura; indossa una vestaglia scendiletto elegantissima. Si ficca nei capelli un pettine di tartaruga per rialzarli. Battuta d'arresto davanti a Rosa: muta interrogazione: « Che cos'è ». La cameriera sta per rispondere).

LEA (le impone il silenzio col gesto; sottovoce, imperiosa) — Zitta! Sta dormendo. (Si assicura che la porta della camera sia ben chiusa, poi ripete la muta domanda: « Che c'è? »).

ROSA (piano) — E'... la signora Peloux. Vuol parlare subito con la signora.

LEA — La signora Peloux madre?

ROSA — No. La signora del signor Chéri.

LEA (non dà a veder sorpresa, ma un grande imbarazzo. Si stringe nelle spalle come a dire: « Che fare? »; poi vilmente a Rosa) — Mandala via. Non si è più tranquilli in casa propria. Dille... insomma, trova modo di mandarla via. (Rosa la guarda) Eh?

ROSA — Proverò, signora, ma ho paura che... La signora dice che vuol parlare subito con lei, signora.

LEA — Com'è?

ROSA — E' vestita di grigio.

LEA — Ma no. Voglio sapere com'è... in collera? Piange?

ROSA — No. E' molto calma.

LEA — Ah! questo mi piace meno. (Guarda la porta chiusa della camera. Occhiata alla propria veste che è di un lusso assai intimo e voluttuoso. Qualche tocco nervoso ai capelli, poi si decide con un gesto) — Falla entrare... Che dobbiamo fare... (Rosa si avvia. Lea si precipita, con un gesto spazza dalla spalliera del divano il soprabito e il cappello di Chéri) Accidenti, se avesse visto... Va', falla entrare. (Rosa esce. Attesa brevissima durante la quale Lea, perfettamente immobile, tende l'orecchio. Rosa apre la porta e fa passare Edmea. Questa entra, ma non avanza verso Lea. Lea nasconde il proprio imbarazzo. Gentile, ma in tono altezoso) Signora... Posso sapere a che devo il piacere di una vostra visita a quest'ora? Ne sono stupita...

EDMEA (voce strozzata, ma non cerca le parole) — A quest'ora o un'altra, sareste altrettanto stupita, signora. Non abbiamo l'abitudine di scambiarci delle visite.

LEA — Infatti.

EDMEA — Vengo a causa di Fred, signora.

LEA — Fred? Ah sì, scusate...

EDMEA (c. s.) — Fred. Si chiama così, signora.

LEA (nervosa) — Sentite, se è per dirmi questo che venite in casa mia alle... alle... non so nemmeno che ora è... è una cosa... una cosa... non so come dire... è...

EDMEA — Sì, signora, sì: è inconcepibile, è sconveniente. Lo capisco benissimo. Ma se vengo a quest'ora, potete immaginare che deve trattarsi di una faccenda ben grave. Non avete niente da temere...

LEA (*grida*) — Non vedo perchè dovrei temere qualcosa da voi, signora... Una cosa grave, dite? Allora sedete, signora; vi ascolto.

EDMEA (*siede, senza alzare la voce*) — Vengo a causa di Fred, signora. Se n'è andato.

LEA — Ah sì? E' partito?

EDMEA — No... Se n'è andato, voglio dire, mi ha lasciata.

LEA (*impassibile, dopo una pausa*) — E allora?

EDMEA (*guardandola ansiosa*) — Allora? Credevate che avreste capito... Ero venuta a chiedervi se era qui.

LEA (*con un leggero sussulto*) — Qui? Qui da me, no, signora.

EDMEA (*con semplicità, ansiosa*) — No? Proprio no?

LEA (*rigida*) — Vi ho detto di no, signora.

EDMEA (*con gesto come per fermarla*) — Oh, signora, non insisto, vi credo, vi credo... (*Fra sè, con cupa incertezza*) Se è vero, dov'è? (*Rialzando la testa, a Lea*) Dove può essere, se non è qui? Ditemi, signora. Non avete un'idea, voi?

LEA (*come indignata*) — Io? Usate delle espressioni davvero...

EDMEA — Non so più cosa dire... sono talmente... stupita... ero convinta che lo avrei trovato qui...

LEA (*ironica*) — Sì direbbe quasi che siate delusa.

EDMEA (*senza irritazione*) — E' giusto che non abbiate riguardi per me. Il passo che ho fatto è talmente ridicolo...

LEA — Scusatemi, ma da quanto tempo lo cercate?

EDMEA (*puerile*) — Siamo arrivati oggi. Io sono salita nella nostra camera. Quando sono ridiscesa, non c'era più. E non è tornato a pranzo.

LEA (*falsamente buona*) — Dio mio! Ma non c'è da preoccuparsi.

EDMEA — Sì. Vi assicuro di sì. Ho aspettato finché ho potuto. Ho telefonato a Desmond... e poi sono venuta qui...

LEA — Perchè?

EDMEA (*turbandosi*) — Ma... perchè so... come lo sanno tutti... quello che eravate per Fred. So quale attaccamento...

LEA (*volutamente volgare*) — Dite un po'... avete qualcosa da dire sul mio «attaccamento»?

EDMEA (*sgomenta*) — No, no, signora... intendevo parlare dell'attaccamento che Fred aveva per voi, da tanto tempo... così giustificato... e così profondo... So benissimo che ho avuto Fred solo perchè voi avete acconsentito a lasciarmelo... perciò venivo... venivo a richiederlo. Non ho pensato

neanche un momento che potesse essere altrove che qui. La mia rivale, signora, siete voi. D'altronde, visto che Fred non è in casa vostra... (*Improvvisamente puerile e desolata*) Non è da voi! Che posso fare? Che debbo fare?

LEA (*crudele*) — Però non ve lo siete chiesto tre mesi fa, che cosa dovevate fare, eh? Volevate Chéri. Beh, lo avete avuto. Io non ve l'ho disputato, ma che pretendete adesso, che vi aiuti a farvelo riavere? Esagerate, bambina mia. Io non sono nè un angelo nè una suora di carità. Imparate il vostro mestiere di donna... il nostro mestiere di donne... EDMEA — Io che avevo tanta paura per lui di questa casa... come vorrei, adesso, che fosse qui! (*Piange*).

LEA — Non è mai stata una disgrazia, per lui, essere in questa casa. Del resto ha avuto il tempo, in quattro anni, di rendersi conto se ci si trovava bene.

EDMEA (*scoraggiata*) — Quattro anni.

LEA — Non dico che siano state sempre rose...

EDMEA (*umile*) — E' tanto terribile, lui?

LEA — Mah... sì e no. Non più di tanti altri, e non meno. Non esistono uomini che si possono tenere facilmente. Forse cominciate ad accorgervene, no?

EDMEA — Siete dura, signora.

LEA — Mi trovate dura perchè non posso far nulla per voi.

EDMEA (*si alza*) — Addio, signora (*Fa qualche passo rapido*).

LEA (*vivamente*) — Dove andate, figliuola mia? Non vorrete fare qualche sciocchezza?

EDMEA (*rigida*) — Non sono «vostra figliuola», e non farò sciocchezze. Vado a cercarlo.

LEA — A cercarlo, dove? (*Edmea fa un gesto di ignoranza e di smarrimento*) Permettetemi di dirvi che non credo sia una buona tattica.

EDMEA (*ricalcitando*) — Che ne sapete, voi?

LEA (*perfida*) — Forse un po' più di voi.

EDMEA — Oh, di questo non ne dubito.

LEA — Credetemi, signora, è meglio che non continuiamo, ve lo assicuro. Mi costringereste a dirvi che si sta facendo giorno e che l'oggetto della vostra inquietudine mi sembra, adesso, un po'... meschino.

EDMEA — Vi proibisco... vi proibisco di parlare di lui in questo tono... In tutti i casi, non è più vostro... E vi proibisco... (*Si interrompe bruscamente fissando lo sguardo dietro a Lea. La porta della camera si è aperta e Chéri è apparso in pigiama, coi capelli scomposti. Lea si volta e lo vede, Edmea indietreggia, perchè Chéri si avvanza verso di lei*).

CHÉRI (*come a se stesso*) — Che cosa fai qui?

(Silenzio. Fa un passo verso Edmea) Che c'è? (Ancora silenzio) Eh? (A Lea) Che è venuta a fare?

LEA — Mah! Uno scandalo probabilmente.

CHÉRI — E' un pezzo che è qui?

LEA — Ma sì. Parecchio, mi pare. (Ha detto questo alzando le spalle. Edmea continua a guardarli, con gli occhi sbarrati. Si vede che il loro abbigliamento notturno, le loro parole, la loro intimità le fanno paura e orrore).

CHÉRI (a Edmea, avanzandosi) — Che fai in quell'angolo? (Si avvicina).

EDMEA (si rincantuccia maggiormente e dice piano, molto in fretta) — Non mi toccare!

CHÉRI (con dolcezza) — Non ti tocco. Hai paura? (Edmea non risponde) Non bisogna aver paura, piccola. Bisogna soltanto andar via. Non bisogna restar qui. Ma perchè hai quell'aria impaurita? (A Lea) Sei tu che l'hai spaventata così? (A Edmea) Dunque, sapevi che ero qui? Che volevi? Farmi del male? (Edmea fa cenno di no) Eri venuta a cercarmi?

LEA (impazientita, imperiosa) — Finiscila! Non vorrai trattenerla qui, adesso! Lasciala andare!

CHÉRI (con tono stranamente autoritario a Lea) — E' cosa che riguarda me, mi pare... (A Edmea, facendo un passo verso di lei) Che ora è? Non hai la macchina?

EDMEA (macchinalmente, docile) — Ho un taxi.

CHÉRI — Bene. Ti hanno vista uscire?

LEA (aggressiva) — Visto quanto le piace stare qui, perchè non la lasci andare?

EDMEA (docile) — Fred, ho detto a Maria che ti eri sentito poco bene a casa del signor Desmond e che il signor Desmond ha telefonato.

CHÉRI (approvando col capo) — Bene. (Edmea si morde le labbra e volge la testa altrove per non piangere davanti a Lea) Ora vattene a casa, piccola; torna tranquillamente a casa e aspettami.

EDMEA — Sì. (Chinandolo il capo) Ancora aspettare... aspettare che cosa?

CHÉRI (con fermezza) — Quello che deciderò, piccola. (Edmea obbedisce. Chéri, richiude la porta da cui ella esce e rimane in ascolto per sentirla andar via. Rumore di una porta lontana e poi di un'altra che si chiudono. Chéri va a sollevare l'angolo di una tendina della finestra).

LEA (dopo un silenzio) — Uff! Che bella seccatura! Piccolino mio, avrei proprio voluto risparmiartela, la colpa è un po' mia. Non ho osato non riceverla, ho avuto paura di un grazioso scandalluccio sotto le nostre finestre. (Chéri non risponde) Ma debbo farti i miei rallegramenti, mi hai davvero stupita. La fai girare, rigirare, come vuoi. (Fischio ammirativo) Confesso che non ti ci vedevo in una parte simile... tu che tante volte sembri un bambino...

CHÉRI (con una certa indulgenza malinconica) — Con te, Nounou, credo di correre il rischio di essere un bambino ancora per mezzo secolo.

LEA (si sforza di non perdere la padronanza di sé e tenta di scherzare) — Ma è questo il tuo fascino, mostro. E poco fa, quando parlavi a quella piccola, c'è stato un momento... ho creduto di sentire... ma sì, parlavi proprio come me. Si vede che ho fatto scuola!

CHÉRI (serio, guardandola) — Ti stupisce? (Lea non risponde subito) E' naturalissimo, Nounou.

LEA (leggera, con sforzo) — Sembrerà naturale a lei, ma capisci che a me... sì, mi fa scrollare le spalle... perchè quando ci si sente maturi per il dispotismo, mio caro, non è a casa mia che bisogna venire. Qui solo io dico «voglio». Se ti ho insegnato a camminare da solo e anche a far marciare gli altri, posso sentirmi lusingata. Però non vedo a questo punto che cosa tu possa venire più a cercare in casa mia.

CHÉRI (semplicemente) — Cerco aiuto, Nounou.

LEA (ridacchiando con tristezza) — Lo chiami aiuto, questo?

CHÉRI — Non cerco le parole, dico quelle che mi vengono.

LEA (amara) — Ora le trovi, però, le parole. Ieri sera parlavi meno... Ora parli... parli... come uno a cui è stato dato l'aiuto.

CHÉRI (semplice) — Fai torto a te stessa, Nounou. Credi che si possa staccare in un'ora un «bambino cattivo» da colei che lo ha allevato? No, no. Io l'ho creduto, perchè sono un idiota.

LEA (piangendo a un tratto) — Perfido, perfido sei... (Si asciuga rapidamente gli occhi. Con voce più bassa e febbrilmente) Senti... non parliamo tanto. Ci si ferisce, con tante parole. Lo sai che avrei fatto tutto quello che avresti voluto... (Gli prende le mani) E farò ancora quello che vorrai... Dillo... dove vuoi... come vuoi... nel paese che sceglierai.

CHÉRI (baciando dolcemente le mani che tengono le sue) — La mia Nounou...

LEA — Sì, la tua Nounou...

CHÉRI — La mia povera Nounou...

LEA (vergognosa, ferita dal tono compassionevole, strappandogli con violenza le mani) — Lasciamli! Credi che abbia bisogno della tua pietà? «Povera Nounou!». Sono forse venuta a cercarti? Ah, va là che ti capisco bene. I viaggi ti piacciono corti, vero? Questa notte, da Neuilly a qui, la prossima da qui a Neuilly. (Perdendo la calma) Ma sai, piccolo mio, quando si sposa la figlia di Maria Luisa, la più elementare prudenza consiglia di... Ah! Come riderò il giorno in cui tua moglie...

CHÉRI (minaccioso) — Nounou.

LEA (*ha perso completamente il sangue freddo*) — Cosa, Nounou? Cosa, Nounou? Credi di farmi paura?

CHÉRI (*afferrandole un braccio*) — Ti proibisco... Nounou...

LEA (*si svincola, violentissima*) — Mi proibisci? Mi proibisci!

CHÉRI (*con una certa violenza grave*) — Sì. Ti proibisco, capisci? Ti proibisco di sciuparmi la mia Nounou.

LEA — Che cosa? Che stai dicendo?

CHÉRI — Sì. Non è questo il modo di parlare, per Nounou. Piccole ingiurie volgari, nella tua bocca, la tua bocca, Nounou... (*Orgogliosamente, impedendole di parlare*) Lo so io, come devi parlare. Non ho dimenticato quello che mi dicevi poco prima che io sposassi la piccola... Che cosa dicevi? (*Insistendo perchè risponda*) Dillo! Dillo ancora!

LEA (*indebolita, piangendo*) — Ti dissi di non essere cattivo... di non farla soffrire...

CHÉRI (*con tenero orgoglio*) — Ecco. Questa è la mia Nounou. Questa sei tu. E ancora poco fa, le tue prime parole non sono state per chiedermi se non avevo fatto troppo male laggiù? (*Con rispetto*) Nounou, va. E' talmente degno del tuo gran cuore essere compassionevole verso... la più debole... la più...

LEA — La più felice, quella che ora vai a raggiungere... (*Ripresa dalla disperazione*) Ma perchè sei tornato? (*In lacrime*) Il tuo viso, la tua voce... E se almeno non ci fosse stata questa notte, questa notte...

CHÉRI — E' tanto grave, Nounou, che io sia ricaduto sulla tua spalla, nel posto tiepido che tu formi, il posto tiepido dove si dimentica tutto? E' tanto più grave che se fossimo rimasti seduti uno accanto all'altra? Io non credo.

LEA (*triste*) — Parli... come si parla all'età in cui l'amore è una cosa che può essere rimpiazzata... non puoi capire... (*Volge altrove la testa*) Ah! Come vorrei... che tu non fossi rimasto stanotte.

CHÉRI — Nounou, sono venuto perchè avevo bisogno di vederti...

LEA — Avevi bisogno... tu... Pensi sempre a te stesso, vero?

CHÉRI — Sì, sì, sempre a me, soltanto a me. Qui, in questa stanza sono ubriaco di me, della felicità che mi hai data... soltanto, ecco, quella povera piccola che hai vista, dipende da me...

LEA — Sì, lo so, ti appartiene... E' bello, vero? E' una cosa che ti rende orgoglioso?

CHÉRI — E' un pensiero, una preoccupazione.

Capisci, non ho l'abitudine di dirle che l'amo. Ho paura di mentire.

LEA — Sì, sì, capisco... Ho provato anch'io tutto questo. Adesso tocca a te. Beh, ora vattene, piccolo mio, vattene... (*Cambia tono con sforzo*) Troverai facilmente un mezzo per tornare a casa: dev'essere giorno chiaro.

CHÉRI (*debolmente*) — Credi, Nounou? (*Va alla finestra, tira le tendine e apre la porta-finestra che dà sul balcone. Una splendida mattina di primavera illumina la scena. Cielo rosa e oro, castagni in fiore, glicine a grappoli che circondano il balcone. Involontariamente Chéri si stira e tende le braccia verso la luce che gli indora il capo e il torso.*)

LEA (*colpita dalla gran luce, ha indietreggiato fino alla porta della sua camera. Ammira dolorosamente Chéri e mormora*) — Dio mio, Dio mio... (*Poi*) Vattene presto... Non rientrare in camera... (*Chéri cerca goffamente di vestirsi. Lea febbrilmente, come se qualcosa le bruciasse*) No... no... Il soprabito è dietro il canapè... là per terra... (*Chéri sembra aspettare che lei lo aiuti. Ma Lea non gli si riavvicina*) Là, ti ho detto... fai presto, sbrigati... (*Chéri obbedisce goffamente, esce quasi camminando all'indietro. Quando è scomparso, Lea si slancia come una pazza alla finestra. Si china per vederlo andar via, alza le braccia, esclama con una speranza insensata*) Risale! Ecco, risale! Ri... (*La voce le vien meno, lascia ricadere pesantemente le braccia, con voce incolore*) No, no, non risale... (*Distogliendosi dalla finestra, si trova di fronte la propria immagine nello specchio. Balbetta, con voce soffocata*) Chi è... chi è quella donna... quella vecchia pazza... (*Si passa le mani sul viso come per cancellare i lineamenti, lascia ricadere le braccia, rimane immobile.*)

Fine

* Questa commedia è stata rappresentata, il 21 novembre 1951, al Teatro Quirino di Roma, della Compagnia di Andreina Pagnani. Le parti sono state così distribuite: Lea de Lorval (Andreina Pagnani); Chéri (Giorgio de Lullo); Masseur (Sergio Tofano); Edmea (Fulvia Mammì); Carlotta Peloux (Renata Seripa); Desmond (Mauro Barbagli); Patron (Aldo Giuffrè); La signorina Poussier (Anty Ramazzini); La signorina Aldonza (Gorella Gori); La baronessa de la Berche (Pina Gallini); Rosa, cameriera di Lea, (Piera Verri); Ettore, maggiordomo di Lea (Mario Tadini); Enrichetta, cameriera di Carlotta (Lilla Gatti); Edoardo, cameriere di Carlotta (Sandro Tolomei). * Regia di André Barsacq.

* Tutti i diritti riservati.

L'accostamento casuale tra questo scritto di Francesco Bernardelli e quello che segue di William Saroyan sulla "vita dei personaggi" sono indicativi agli effetti di una ricerca di identificazione della personalità umana che diventa teatrale in determinate condizioni di epoche e di civiltà. Il critico ed il commediografo, pur lontani e diversi e sconosciuti, si incontrano fatalmente sul piano dell'intuizione e della creazione teatrale: com'è logico negli uomini di cultura e di pensiero.

TEATRO



SENZA PERSONAGGI

■ Dopo la prima guerra mondiale i personaggi di teatro incominciarono a perdere corpo. Erano cresciuti bene, nell'Ottocento, sulle scene borghesi, pienotti, con nome e cognome, familiari e affabili. Ora, con la bella cera agli infelici toccò di perdere anche lo stato civile, e sul palcoscenico apparvero enigmatiche figure, *il signore in grigio*, *la cocotte del mezzanino*, ecc.; era il tempo dei *groteschi*, fu l'età di Pirandello. Curioso caso, quello di Pirandello. Fortissimo uomo di teatro, egli al teatro non ci credeva; gli serviva il teatro, questo sì, e lo affascinava; gli serviva mirabilmente a esprimere il suo implacato dubbio tra verità e fantasia, tra ciò che appare e ciò che è, tra la finzione e l'idea. Ecco, lo spettacolo — questa illusione, questa falsificazione — era per lui un modo di smontare e rimontare il congegno della vita, di scoprirne e mostrarne le incertezze, gli equivoci, l'inganno perenne; è così e non è così, è falso e non è falso; vedete, è un giuoco di prestigio, ma poi dal giuoco con grandi grida, all'improvviso, si sprigiona un che di straziante e ineffabile, ed è la realtà. Il personaggio ha preso la mano all'autore, è diventato creatura per un istante, per un attimo solo, e poi subito si è dissolto, è ridiventato, che cosa? Burattino? Fantasma? Chi può dire: è ridiventato un'immagine vaga, un interrogativo. Non soltanto i «sei» famosi, ma tutti i personaggi di Pirandello sono in cerca di autore; è la loro fragilità, ed è il loro labile incanto. E il dramma, nel teatro pirandelliano, non si svolge propriamente tra i personaggi, ma tra i personaggi e lui, poeta, dialettico, sofista. Di apparenza in apparenza, di dissolvenza in dissolvenza, sui dialoghi meravigliosamente rotti ed eloquenti, sulle dispute sottili e i pettegolezzi futili e discordi, una sola voce si alza, dolorosa agitata prepotente, la voce di Pirandello, la sua angoscia, la sua ansietà. Il suo lirismo.

Tutto il teatro tende da anni a questo; si fa lirico e soggettivo, ossia anti-teatrale. Non è più, come il genere vorrebbe (il genere-teatro che l'estetica condanna) la rappresentazione di individui autonomi, disancorati, liberati, che agiscono per conto loro, per estro, per capriccio, fantasia indomabile (oh divine creature di Shakespeare): è una specie di ininterrotta confessione, un fatto personale, un momento interiore affidato a più voci e ad una incerta scenografia. Se a questo vorrete aggiungere che le inquietudini, le malinconie degli scrittori novecenteschi sono abitualmente cosmiche, metafisiche, totalitarie, avrete un ritratto dell'astrattezza, un po' soffocante, degli spettacoli del nostro tempo.

Un tempo nel quale di un autore rigoroso, robusto, attraente come Camus si può scrivere che, in quanto ai suoi personaggi, verosimiglianza dei sentimenti, atteggiamento naturale, quotidiana umanità non contano nulla, perchè ciò che a lui importa è l'intenzione, sono le idee, le concezioni del mondo ch'egli immette e consegna alle battute del dramma, affinché di lì si propaghino come messaggio e visione. E in tutte le opere di teatro da Claudel a Cocteau, da Shaw e Pirandello a Giraudoux e Anouilh, si cerca soprattutto, ed essenzialmente, il carattere, la natura, l'inti-

mità dello scrittore; e si indagano i suoi sogni, le sue bizzarrie, le sue irrequietezze e tristezze, e i capricci, le ironie, le immaginazioni, e si dice ch'egli è questo o quello, e lo si trova adorabile o detestabile, assurdo o misterioso, sorprendente, sfuggente; ma dei personaggi non si parla che per cenni. Non hanno spicco, i personaggi, non vivono per se stessi; un'ora dopo lo spettacolo li confondete, l'uno con l'altro, e tutti nella persona unica, tirannica, dominante, nel protagonista vero d'ogni commedia moderna, d'ogni dramma moderno: l'autore. E allora, e in questo senso, si dirà, poniamo, che Claudel è sublime (e lo si dice) e che Giraudoux è delizioso, e che Anouilh è faceto...

Teatro senza personaggi? Nel *Voyageur sans bagages* d'Anouilh v'è un individuo che ripudia il suo passato, e se ne svincola; il passato è troppo greve con le colpe, gli errori, le deluse speranze, i torbidi abissi; liberarsene, rinnearlo, non riconoscerlo più, perderne la memoria, essere nuovi, sciolti, senza più amori odii veleni, vergini nel mattino della vita. E' la parabola del nostro tempo. Tutti noi siamo ormai, consciamente o no, viaggiatori senza bagaglio; tutti andiamo via via perdendo la memoria del passato che ci pare tristo e funesto; tutti vorremmo rinascere da un profondo oblio alla purezza candida e tersa di un nuovo destino. Tempo di solitudine, il nostro. Collettivistico, totale, premuto da grandi, incalcolabili rivolgimenti, ma tempo di solitudine.

E soli sono gli scrittori, anche quelli di teatro; soli, e senza figli, ossia senza personaggi. Perchè i personaggi sono figli degli scrittori fantasiosi e inventivi, ma anche di una certa società ben costituita, ben conformata, e fertile. E ora la società, quella di ieri, e dell'altro ieri, come i secoli l'avevano generata e creata, non c'è più. Se ne sta maturando un'altra; e sarà quel

che sarà. Ma, pel momento, intorno a noi non sono che grandi spazi deserti. Da cinquant'anni circa, dall'inizio del secolo, si è segretamente sviluppata questa dissoluzione; la società si slegava, si corrompevano i costumi, un'intelligenza vivissetrice, gelida e irridente, una scienza spietata sempre più intaccavano la stupenda costruzione umanistica della civiltà occidentale; e gli scrittori, gli artisti, i poeti sempre più si sentivano estranei, sempre più sperduti e ribelli e divaganti tra uomini irricognoscibili. Si buttavano così ai loro strani favoleggiamenti, ad una stridula e vana dialettica, a un capriccio perenne sui margini della vita. Magistrali, lucidi e disperatamente sterili. I nomi illustri, ecco, si affacciano, di testimoni e complici, Proust, Shaw, Pirandello, Gide, romanzieri, drammaturghi, saggisti, gente di pensiero e gente di teatro. Dissolvitori. Oggi i cari, i grandi personaggi del passato ci appaiono anch'essi come velati, come un po' assenti; qualcosa di doloroso e lontano li divide dal nostro secolo. Ed a tratti essi, pur così vivi, così eternamente vivi, Falstaff e Alceste, Figaro e Mirandolina, Ofelia e Cherubino, ci guardano con un lieve pallore di morte. Oh non dubitate. Non è ancora la morte, quella. Ritourneranno; in un tempo nuovo e propizio che verrà, ritorneranno sulle ali della fantasia. Ora non si odono che i gridi dispersi di un mondo che soffre e si trasmuta. Di quei gridi, è forse soltanto di quelli, è fatta l'arte contemporanea, ed il teatro che è soggettivo, lirico, cosmico, metafisico, irrealista. Un teatro che non rispecchia più gli uomini come sono, ma le velleità, le possibilità, le avventure della condizione umana: entità astratta così ricercata oggi, così indagata e favoleggiata dagli intellettuali. Non v'è da stupire se ad un mondo avulso, spiritualmente staccato, senza padri e senza figli, risponda un teatro, fragile e duro, senza personaggi.

Francesco Bernardelli



SCRITTORI E

**IL TEATRO È SEMPRE IN GRADO DI OFFRIRE OSPITALITÀ AD UN POETA;
MA IL POETA PUÒ DIVENTARE ANCHE UN VERO COMMEDIOGRAFO?**

■ *L'allettante richiamo del teatro pare abbia frequentemente tormentato gli scrittori, perchè è raro il caso di leggere una biografia senza scoprire che l'autore ha sperato di scrivere una commedia, o che ha tentato di scriverla, o ancora che l'ha scritta e non ha potuto trovare un produttore. Oppure l'ha scritta, ha trovato il produttore e sta aspettando di vedere cosa accadrà. Penso a scrittori di fama: Charles Dickens, Henry James, Mark Twain, tanto per nominarne qualcuno. Questi uomini dopo tali prove non diventarono più famosi. Probabilmente lo erano già tanto quanto potevano desiderare. Se in seguito raggiunsero la ricchezza, non l'ottennero certamente tanto facilmente, come si può ottenere qualche altra cosa. Che cos'è quest'altra cosa? La mia supposizione è che si tratti del desiderio, anzi della necessità di sfuggire dall'isolamento dello scrittore che scrive unicamente per la pagina stampata, per sfuggire a se stessi, per uscire dallo studio e salire sul palcoscenico. Parlando in linea generale, questo isolamento è profondamente favorito, tuttavia presto o tardi anche lo scrittore più solitario ha bisogno di staccarsi. Il miglior modo di ottenere questo distacco, spesso è parso quello di scrivere una commedia, di vederla rappresentata e di andare a teatro con il pubblico. Ma questi autori, scrivendo commedie, credettero davvero di pervenire ad una più accettabile fede della propria comprensione della realtà? Espandere, liberare la realtà che si creava e nella quale si cominciava a ritrovare se stessi prigionieri? Il buon poeta, l'esperto romanziere e pure il filosofo debbono spesso dare un'occhiata al loro lavoro e meravigliarsi: « Sì, tutto va bene; ma dov'è il sangue intessuto e palpitante della mia creatura, ora? ». Vedere l'arte « che si sta manifestando » piuttosto di sapere solamente che è stata fatta per manifestarsi. O si scoraggiarono e non portarono a termine le loro commedie, o si persero d'animo dopo la rappresentazione dell'opera che non aveva avuto il pieno consenso del pubblico. Oppure, poichè è necessario essere teatrali (ognuno a proprio modo) anche quando i mezzi usati per esserlo sono anti-teatrali? Ciascuno di noi potrebbe, ad esempio, essere più teatrale di un uomo timido? La timidezza non richiama maggior attenzione dell'audacia? Il sonno e la morte sembrerebbero essere le sole forme veramente anti-teatrali della condotta umana, ma anche queste forme ne vanno talvolta esenti poichè vi è un'intera tradizione di morire e di pronunciare qualcosa di originale all'ultimo minuto. Non posso ricordare adesso quanti grandi uomini abbiano detto qualche cosa d'importante prima di morire, ma quando avevo undici o dodici anni trovai un vecchio calendario che conteneva trecento o quattrocento di queste massime e non potevo pensare di morire senza sfruttare quest'occasione. D'altronde, nessuno dovrebbe sorprendersi che il solo fatto di esistere e di far parte dell'umanità costituisce un elemento teatrale. Nè potrebbe essere diversamente, se è vero che in ognuno di noi esiste in potenza la personalità dell'attore; che poi essa si sviluppi in taluni ed in altri no, o meno, dipende dalle condizioni ambientali di vita, dalla famiglia, dalla professione, ecc. Provate a guardare con attenzione non soltanto cronistica quei film-giornali che passano sugli schermi di tutto il mondo e vanno sotto il nome di « attualità ». Vi accorgete che tutti recitano. E' nello stile di oggi mettersi più in risalto di quello che permetterebbe un'onesta recitazione e in teatro questo viene chiamato*

COMMEDIOGRAFI

«cannibalismo». Ma il più grande cannibale è colui che, recitando, finge di non recitare. Nel momento in cui apre bocca però si rivela e, anche se vuole sembrare sincero, non convince. E così, non v'è nessun comportamento, nessun atteggiamento che non sia teatrale. Per conto mio non credo sia questione di atteggiamenti, solo che la recitazione di alcuni è più tollerabile di quella degli altri. L'atteggiamento più naturale è quello manifestato dalla gente sotto la pressione di un'intensa emozione, e detto atteggiamento non sarà mai «cannibalesco» poichè è impersonale, animale, patetico, e quando lo si vuole rappresentare si finisce nell'eroico. Non è naturale all'uomo compiere atti eroici, ma è naturale per lui eccitarsi e comportarsi irrimediabilmente. Un certo numero di persone escono fuori della loro strada per essere migliori, per far stupire gli altri oppure per compiere gesti d'audacia, ma quelli sono gli «amatori». Gli esseri umani non conoscono sufficientemente se stessi o non si elevano abbastanza per recitare con vera grandezza o con naturalezza. Vi è poi qualcos'altro che si collega all'ordinaria recitazione? Sì. Tutto ciò che non ha stile. Noi sappiamo che non è possibile all'uomo conservare la sua completezza in ogni momento, sicchè la sola cosa che può salvarlo è lo stile.

Noi ci occuperemo ora del teatro entro il teatro; cioè la costruzione con il palcoscenico e la platea animata dal pubblico venuto in un dato momento a vedere qualcosa che qualcuno ha scritto e che altri hanno raggruppato in un «periodo» drammatico che può durare da novanta a centottanta minuti. La finzione delle moltitudini che vivono nel mondo ha provvisto un commediografo qualsiasi di alcuni personaggi — da due a duecento, mettiamo — e questa finzione è stata elaborata e introdotta in un periodo di tempo di un altro genere di finzione. Il risultato si chiama commedia.

In America il periodo di tempo corre — con uno o più intervalli — generalmente per due ore e mezza. Credo sia uguale ovunque. La commedia comporta un principio ed una fine, capo e coda, coi quali i fedeli condividono il piacere di partecipare alla vicenda, di esserne involti e di venirne a capo.

L'attore di professione è un problema ed ha un suo problema: quello di sostenere il doppio della perplessità che colpisce l'attore in potenza, cioè lo spettatore. Però il fatto che un buon numero di attori professionisti siano divenuti figure nazionali e talvolta anche internazionali — godendo una fama di ordine romantico o intellettuale — ci suggerisce che anche solo una devozione a recitare può condurre a risultati stupefacenti. Non è inconcepibile che nel tempo le più importanti posizioni del mondo saranno rifiutate da gruppi di attori, allo stesso modo con cui oggi rifiutano le piccole parti.

Gli attori reclamano il pubblico, ma nella natura delle cose non è possibile ad un pubblico non esistere per tutti, poichè vi è una piccola differenza fra la rappresentazione per l'immane eterno testimone e la rappresentazione per se stessi. Infatti è qualcosa di più della stessa cosa. In breve, noi siamo sorvegliati ed essendo sorvegliati, siamo incapaci a non recitare in un modo o nell'altro. Siamo sorvegliati dal testimone, dagli altri esseri umani che a sua volta noi stiamo sorvegliando, siamo sorvegliati da gente che conosciamo o da estranei, e infine siamo sorvegliati da noi stessi. L'autobiografia, o la nota autobiografica, scritta o parlata, è recitazione. Lo è pure la preghiera e l'umiltà. Si recita tentando di comportarsi decentemente. Scrivere poesia equivale a recitare; e la poesia stessa è dramma. Un

poema, voglio dire, è teatro, è una commedia. E così pure un breve racconto, un saggio, un romanzo. L'intento è spesso identico: intrattenere, stupire o impressionare il testimone, se stessi e gli altri. Per la qual cosa voglio dire che è perfettamente incomprensibile lo scrittore che tentando di aver successo in un genere, desidera anche scrivere per il teatro.

Per quel poco ch'io so di teatro, non posso capire con facilità il fiasco di un uomo che fu attore tanto abile e cosciente: Mark Twain. L'insuccesso di Henry James, d'altra parte, non è difficile da comprendere, poichè la sua recitazione era interiore ed egli fu timido a liberarsene in qualche modo.

Nondimeno, ho spesso creduto, e credo tuttora, che ogni cosa può impiegarsi effettivamente, ma non «irresistibilmente» sul palcoscenico. A mio giudizio quando tutto è detto e fatto, è il testimone, cioè il pubblico, che fa la commedia. E' il pubblico che rappresenta la commedia e non gli altri, o almeno, non solo gli altri.

Ora però un commediografo, anche senza darsi pensiero della cosa, non si troverà generalmente in difficoltà a scrivere una commedia di cui egli è sicuro che il suo pubblico non gli rappresenterà facilmente. Vi sono però commediografi, uomini, attori, che sopportano la dittatura del loro pubblico, oppure insistono nel cercare di liberarlo dai suoi pregiudizi. Così un commediografo si può sbagliare sull'importanza di ciò che sta per fare, ma non importa, perchè non è errore credere che ci sia sempre qualcosa di più da apprendere ed è desiderabile che si proceda oltre questa verità.

Non vorrei danneggiare quegli attori che recitano con i mezzi del linguaggio creativo, vale a dire tutti gli uomini che pensano in modo creativo, col negare loro il piacere e l'onore di scrivere — in media una volta ogni tre anni — allo scopo di farli colla-

borare con uomini di scienza, nè danneggiare quegli uomini la cui mente realistica si è prodigata per anni, vale a dire gli scienziati e i migliori filosofi, coll'invitarli — in media una volta ogni tre anni — a penetrare nel dominio del pensiero creativo. Per un certo tempo la specializzazione è inevitabile e desiderabile, ma è anche desiderabile che un genere di pensiero e di espressione venga sovrapposto e mescolato con un altro e che alla fine « tutti » i generi incomincino ad essere uno solo; il genere che tenderà a dare significato, conforto, confidenza, salute, gusto e forse anche dignità al maggior numero di esseri umani. Naturalmente ogni uomo ha sempre diritto di resistere, qualunque cosa scelga per resistere.

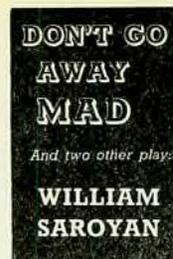
La grande inutilità dell'uomo è ben conosciuta dagli uomini che pensano profondamente. In un prevedibile spazio di tempo questa terra brucerà e finirà per sempre, e con essa perirà l'uomo e le sue piccole imprese. Questa considerazione ha confortato uomini famosi nella loro tarda età, oppure quand'erano stati in procinto di errare: morte o svalutazione; mentre ha fatto trasalire ed annoiare piccoli uomini convinti che ogni cosa abbia a durare in eterno. Potrebbe sembrare, però, che entrambi — il conforto e lo spavento — siano irrilevanti, poichè se tutti gli uomini avessero soltanto un altro anno di vita, non ritoccherebbero in modo decisivo il problema della vita.

L'allettamento del teatro ha tormentato tutta la mia vita — allettamento d'amore, di fama, di ricchezza e d'importanza — poichè ero sempre teatrale e qualunque cosa mi capitò di fare, feci anche sempre del teatro: non mi fu possibile resistere. Nel libro che ho scritto, *Don't go away mad*, vi sono tre commedie, ma anche qualche cosa di più di tre mie commedie. Perchè, come sempre, sono io il personaggio delle commedie. Sono io, almeno finchè le commedie vengono rappresentate e gli amatori o gli attori professionisti interpretano i vari ruoli di ogni commedia attraverso i quali la commedia diviene la creazione di un attore su un palcoscenico e la creazione di tanti attori nella platea. E' così; e non v'è altra via all'infuori di questa, e non solo per me ma per tutti noi. La storia è questa.

La mia professione è scrivere. Mi sono talvolta chiesto: « Perchè scrivi? ». Dio mio, forse per mettermi in evidenza. Tuttavia per me scrivere rimane sempre la migliore e la più onorevole delle professioni. Vi sono dei momenti, però, in cui non sono capace di mettermi in mostra. In quei momenti sarei condannato se sapessi perchè scrivo. Può darsi che la causa sia il mio odio a credermi ammalato o mezzo morto, perchè voglio migliorare, perchè scrivere è la mia terapia.

In breve, poichè debbo recitare, volente o nolente, preferisco recitare da vivo, preferisco credere che questo sia il mezzo adatto a me per recitare. Tempo fa mi rassegnai a credere vero che il mio pensiero fosse inabile, accidentale e leggero. Tuttora mi accontento di prendere il mio pensiero come lo trovo e andare avanti nei miei propositi. Se penso coi piedi, come probabilmente faccio, è pur sempre meglio che non pensare affatto, ed andrei fuori della mia strada se disprezzassi questo mio pensiero. Ho sempre fatto del mio meglio e non sento il bisogno di esaltare quanto ho fatto. E' mia intenzione offrire a coloro ai quali accade di interessarsene, tre mie commedie da leggere. So che non è una lettura facile. Sicuramente non sono facili come leggere dei romanzi. Forse per questo molti scrittori, anche di grande fama, si tormentano tutta la vita per « fare del teatro » senza tuttavia riuscirvi.

William Saroyan



Facciamo seguire immediatamente al saggio di William Saroyan una recensione, niente affatto critica, ma soltanto informativa del libro scritto recentemente dall'illustre autore. Il lettore potrà così rendersi conto a

gevolmente di quanto Saroyan ha esposto, spostando i termini del concetto generale a quello particolare: dallo scrittore che vuole fare teatro al commediografo, cioè, che pensa scrive agisce solo in funzione istintiva di teatralità.

Don't go away mad - And two other plays: ecco il titolo del nuovo libro di William Saroyan, pubblicato in questi giorni da Faber and Faber di Londra. Averlo tra mani e leggerlo, ed a volte rileggerlo, è un piacere, poichè in quest'opera si riesce ad afferrare quel segreto particolare che anima le opere del commediografo. Saroyan è un armeno emigrato in America, e con molta cura egli ha mimetizzato nella vicenda e nel dialogo la sua nazionalità. La ragione d'essere della maggior parte delle sue commedie è data dalla necessità di condurre il pubblico a fare una scoperta di una verità profondamente umana, e fin qui non sarebbe certo straordinario, se non che diventa interessante il modo col quale tende a suscitare la scoperta. Il testo in sé non contiene la chiave del mistero, ma una volta letto, ci accorgiamo che stanno prendendo forma e vita in noi una moltitudine di sensazioni, di osservazioni e di sentimenti che ci permetteranno in seguito di fare la nostra scoperta, che appunto tra la verità da scoprire e il nostro spirito, il testo di Saroyan funge da catalizzatore. Pertanto è naturale ch'egli nutra una speciale predilezione per il testo teatrale, per la commedia che nella sua prima espressione, cioè realizzazione, ha già bisogno dell'apporto e della collaborazione del pubblico. E quando scrisse che la sua arte mirava ad « insegnare » oltre che ad interessare, alludeva precisamente a questa funzione. Ma intendiamoci: questo « insegnare » non deve far pensare ad un'opera didascalica per un facile ricollegarsi del pensiero alla ricchissima tradizione poetico-didasca-

lica delle letterature orientali; questo « insegnare », per l'armeno Saroyan, non è che un aspetto della sua natura di scrittore, manifestazione genuina della natura del suo spirito. Si ha anzi l'impressione che si preoccupi propriamente più dell'uomo che dell'arte.

Il segreto particolare che li animano, di cui si diceva poco fa, è proprio il fattore o il mezzo ch'egli dona per giungere a scoprire qualcosa di nuovo in noi stessi, e la novità di una sua commedia risiede, immancabilmente, in quel nuovo sforzo che ci farà compiere. In tal modo Saroyan ha il merito di essere un autore che non può ripetersi od ingannarci anche se è costretto, per mantenersi in tanto rigore, a sfociare nell'allegoria. Vediamo quindi che cosa dicono le sue ultime commedie.

Don't go away mad (Non impazzire) ha subito — come Saroyan stesso afferma nella breve prefazione — cinque rifacimenti prima di arrivare alla stesura definitiva. L'azione ha luogo in un ospedale in una corsia di ammalati gravi. L'autore si avvale in particolare di quattro o cinque personaggi, vere personalità di ammalati, incise, più che delineate, in altorilievo sullo sfondo di questa corsia in cui ogni giorno, malgrado i tenaci sforzi dei medici, qualche letto ritorna vuoto e disponibile ad accogliere altri condannati. A mano a mano che i ricoverati acquistano coscienza prima, e certezza poi, della sorte che li attende, sorge in loro una reazione che è indice del maggiore o minore grado di autoconsapevolezza che hanno raggiunto.

Greedy Reed, un povero negro ignorante e analfabeta, è colto da una insaziabile sete di sapere e a tale fine si è preso l'impegno di farsi leggere da Andy tutto il dizionario, dalla prima all'ultima parola. Fino allora era stato avido soltanto di denaro, donne, cibo; ora vuole conoscere per « salvarsi ». Quando il mite lettore, Andy Boy, muore, Greedy si disperava perché ha perso il salvatore, in quanto nessun altro vorrà sopportare la fatica di leggergli tutto il dizionario. Viene così colpito da ciò che, nella sua ingenuità, pensa ad un delitto commesso per colpire lui, povero negro, e nel desiderio di vendetta vorrebbe uccidere i dottori. Brick, non rie-

sce a sopportare i dolori del male, e finirà per tagliarsi le vene dei polsi col rasoio; George, più forte, cerca di consolare gli altri, ma è ancora troppo legato alle passioni comuni di fronte all'altrui sventura, tanto che incontrandosi con un nuovo ricoverato, un certo Buster la cui moglie gli ha portato via l'unico bene, il figlio, ed ha fatto in modo che questi dimenticasse il padre, lo consiglia a fuggire dall'ospedale e a ritornare nella vita per compiere la sua vendetta e magari a morirci.

Buster tornerà indietro e sarà l'uomo che prenderà il posto di Andy nella gravosa lettura. Ma su tutte queste figure ha la meglio quella di un tipo silenzioso, un greco, Poseyo, che non si scompone mai, nè si preoccupa, che comprende tutto e tutti e segretamente ne ride, anche se un giorno o l'altro il suo lettino ritornerà vuoto. Da Reedy a Poseyo vi è tutta la gamma delle reazioni degli ammalati dinanzi alla morte: una gamma che comprende la disperazione allucinante e l'impassibile serenità, passando per tutte le sfumature intermedie. Noi ci rivoltiamo e ci ribelliamo in proporzione diretta alla nostra ignoranza del mistero dell'esistenza, poichè chi ha compreso non soffre alcun timore, non teme più, è il saggio che — come dice il titolo di questa commedia tradotta in lingua parlata — scrolla il capo e soggiunge: « Non andar matto... ».

Sam Ego's House (La casa di Sam Ego), pone un accento acuto sull'evidenza dei simbolici significati acquistati dai numerosi personaggi della commedia in cui ritroviamo lo spirito stesso della giovane America amante del benessere, della comodità, della sicurezza materiale e via dicendo, o almeno, il sogno della giovane America. E questo sogno è la grossa casa di Sam Ego messa all'asta. L'acquisto Utmost Urge, l'uomo che rappresenta il tipo medio — quello perfettamente classificabile coi « tests » — di americano che dovrà però farla trasportare altrove affinché questo sogno si concretizzi. E mentre la casa incomincia ad esser mossa in direzione di qualche piccola e scura viuzza, Sam Ego fugge dal manicomio in cui era ricoverato e va a nascondersi nella casa ove il figlio più giovane del nuovo padrone lo scopre, lo

aiuta e lo mantiene. Frattanto tutta la città è in allarme per la fuga del pazzo dal manicomio annunciata vistosamente dai giornali, e tutti collaborano alla sua cattura. La casa nel bel mezzo del suo viaggio attraverso la città, viene perseguita dalla polizia, dai Boy-scouts e dai pompieri con tanta cura che per poco non la demoliscono, con immenso rammarico di Sam Ego che viene preso dagli scrupoli a pensare quale danno arrecati al nuovo padrone. Esce dal suo meraviglioso nascondiglio per ritornare al manicomio, ma il vecchio Urge si oppone, anzi lo prega di volerlo aiutare a rimettere in sesto la casa, gli assicura che la casa rimarrà sua e vi potrà abitare a suo piacimento con la famiglia Urge. Quasi non bastassero le vicissitudini passate, mentre la casa è ancora in viaggio, finisce la guerra; per le strade si riversa una folla di donne che esultano per l'imminente ritorno dei loro uomini (« uomini » e non « cari » poichè il loro furore ha una caratteristica spiccatamente sessuale) e quasi minacciano di sfasciare la casa di Sam. La commedia finisce con la sistemazione della casa nel nuovo terreno, con la sua riparazione e con il ritorno dei tre figli di Urge.

Com'è evidente, l'analogia e il riferimento a problemi politici e sociali è talmente particolareggiato che resta più difficile ritrovarvi i motivi di una scoperta che, quantunque un po' soffocati, esistono sempre.

Neppure col sogno noi possiamo evadere dalla realtà, perchè questa conserva e ripete col suo sorgere gli stessi passi che ha compiuto la fantasia nel sogno. Il sogno di Sam Ego, il suo ideale, la sua casa, quando diventa l'aspirazione concreta di uomini pratici come Utmost Urge, cambia solo posizione, nient'altro; ma in tutte le traversie in cui incorre non rivede che altrettanti ostacoli ad una fedele realizzazione o ripetizione della forma primitiva. Quando il vecchio Urge prega Sam di rimanere nella sua casa e di sentirsi padrone, conferma il bisogno dell'uomo positivo di agire in conseguenza ad un ideale di cui sente assai bene la necessità. Lo stesso Saroyan ci assicura che ad alcuni suoi amici la lettura del manoscritto fece sorgere il dubbio che si trattasse

di un'opera propagandistica e politica. Pur non essendo esatto, questo ribadisce però i limiti di ogni allegoria che non è messaggio per iniziati (come hanno creduto gli amici di Saroyan) ma lascia intendere chiaramente come i misteri della politica moderna hanno preso il sopravvento. Quando e se queste opere saranno rappresentate da noi, molte di queste ragioni ci appariranno più chiare nella semplificazione degli attori e del regista.

La terza ed ultima commedia raccolta nel volume, *A Decent Birth, a Happy Funeral* (Una nascita decorosa, un funerale felice), il respiro si fa più largo, più disteso e il gioco proprio dell'arte di Saroyan, ha modo di farsi ammirare in tutta la sua lucentezza e brillante vigore. Tre uomini portano lo stesso cognome, Hughman, benchè fra loro non corra alcun rapporto di parentela. Il più anziano, Joseph, è colonnello dell'esercito; Ernest è un attore; August, avvocato. Nessuno è soddisfatto della propria scelta professionale e ciascuno rappresenta un tipo ben definito: Joseph è l'uomo privo di grandi ideali, che non sa neppure perchè faccia una cosa anzichè un'altra, ed incomincia a dubitare di essere un fallito; August è il pensieroso, meditando, incerto, l'uomo poco fortunato; Ernest, l'attore con tutte le « perplessità » che Saroyan attribuisce ai membri di questa categoria. Si incontrano casualmente nell'ufficio di Joseph, avendo Ernest e August fatto domanda di arruolamento per la guerra. Ernest è accettato, August respinto perchè sordo da un orecchio. Si ritrovano più tardi accompagnati da graziose signorine, in un ristorante di tipo ungherese in cui bazzica una specie di indovina, che vende dei pianeti della fortuna. Ernest sceglie tre volantini che, nell'ordine dell'estrazione, debbono esprimere il suo futuro. Essi sono: Morte, Gaiezza e Prete, ossia che dovrà morire presto ma avere degli onorevoli funerali. Ma la venditrice non crede che egli li abbia estratti liberamente e, incontratolo tre mesi dopo, gli farà ripetere la prova. Anche questa volta i volantini estratti sono identici ai primi, solo hanno mutato ordine: Gaiezza, Prete e Morte, lasciando quindi sperare

che prima di morire abbia tempo di divertirsi, di sposarsi (Prete), di aver figli e di morire in pace.

Sei mesi dopo, sempre nello stesso locale, si stanno intonando canti ed inni per solennizzare i funerali di Ernest morto misteriosamente in guerra. August, che si era sposato nel frattempo, è molto eccitato, perchè da un momento all'altro gli dovrebbe nascere un figlio e ne è eccezionalmente preoccupato. Ad un tratto, giungono due telegrammi: il primo gli annuncia la nascita di uno splendido bimbo, il secondo non ha tempo di leggerlo, perchè sviene. Annunciava che Ernest, dato disperso, era stato invece ritrovato in una Compagnia che offriva spettacoli ai soldati. La solennità che avrebbe dovuto rendere austero il funerale, servirà quindi a salutare gioiosamente una nascita. Una nascita decorosa. La semplicità e la scorrevolezza con cui l'azione procede si accompagnano al tragico significato di quest'opera che, con la massima naturalezza e senza alcun tono di rivelazione, vuole avvisarci che l'avvenire di ogni uomo può essere curioso, brillante, modesto o banale, ma non sarà mai sorprendente. L'avvenire ci nega la sorpresa: si nasce, si lavora e si muore. Cosa può esistere di altrettanto certo? Sta di fatto che la tesi di Saroyan regge fino a che gli si concede la sua particolare interpretazione della definizione di quel lungo periodo che si nasconde dietro il « si lavora ». Se il lavoro compiuto è quello che più si adegua alle nostre capacità e alle nostre aspirazioni, ed è l'unico mezzo per far passare il tempo dal « si nasce » al « si muore », si può convenire che il futuro non ha segreti per l'uomo. Ma l'interpretazione di Saroyan non è stata data per risolvere un problema; nasce dal bisogno di far riconoscere agli uomini una delle virtù migliori: la naturalezza. Se ciascuno di noi fa solo ciò che la natura gli concede di fare, il lavoro diventa la manifestazione delle nostre vere qualità, e solo di quelle.

Una leggenda afferma che un tempo sulle terre alte dell'Armenia, si soffermò a lungo la saggezza e vi prese dimora. Conosciuto Saroyan, possiamo crederci.

Leon Fini



GIDE | EVOLUZIONE DEL TEATRO

Le parole più esatte non sono mai quelle pronunciate sul momento, ma quelle di coloro che posseggono il dono dell'intuizione. Dopo le constatazioni di un critico (Bernardelli), di un commediografo (Saroyan), di un recensore (Fini), sarebbe stato ingenuo voler trarre conclusioni e paradossale fare commenti, anche perchè sapevamo di poter ricorrere all'autorità ed esattezza di Gide, che nella sua « Evoluzione del Teatro » aveva individuato questo male, spiegando il come e il perchè. Eccolo:

■ *L'arte non consiste nel fare uso di figure eroiche, storiche o leggendarie; così come non è meno artistico, veramente, il mettere sulla scena semplici borghesi contemporanei. Tuttavia le parole di Racine, che leggo nella prefazione di Bajazet, hanno qualcosa di vero: « I personaggi tragici devono essere guardati con occhio diverso di quello con cui, di solito, guardiamo i personaggi che abbiamo conosciuto da vicino. Si può dire — aggiunge — che il rispetto da noi sentito per gli eroi aumenta mano mano che essi si allontanano da noi ». Ciò nonostante si può dire (mi permetto di aggiungere a mia volta) che simile rispetto per i personaggi rappresentati non è, forse, indispensabile. La scelta che l'artista fa di figure lontane da noi, dipende piuttosto dal fatto che il tempo, o comunque una certa lontananza, ci fa pervenire soltanto una immagine già spoglia di tutto quello che può*

avere di episodico, capriccioso e transitorio, non conservando di sé che la propria parte di verità su cui l'arte può costruire. E l'isolamento che l'artista cerca di ottenere, allontanando da noi i suoi personaggi, sta proprio ad indicare un desiderio: quello cioè di darci la sua opera d'arte per un'opera d'arte, semplicemente, e non rincorrere una illusione di realtà che, quand'anche fosse raggiunta, servirebbe soltanto ad essere, con la realtà, un pleonasma. E tale desiderio, quasi a loro insaputa, spingeva i nostri classici ad attenersi alle tre unità: dell'opera drammatica fare cioè opera deliberatamente e manifestamente artistica.

Ogni qual volta l'arte declina, la si riporta alla natura, così come si conduce alle acque un ammalato. Ahimè, la natura non può nulla: in questo vi è un equivoco. La bellezza non sarà mai prodotta naturalmente: la si ottiene soltanto con una costrizione artificiale. Arte e natura, sulla terra, vi stanno da rivali. Già l'arte abbraccia la natura, abbraccia tutta quanta la natura e la stringe a sé; ma, ripetendo un versetto famoso, potrebbe dire:

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.

L'arte è sempre il risultato di una costrizione. Credere che si elevi tanto più in alto quanto più è libera, equivale a credere che sia la corda che impedisce al cervo volante di salire.

La colomba di Kant la quale pensa che volerebbe meglio se non ci fosse l'aria ad impacciarle l'ala, non sa come, per volare, le occorra simile resistenza dell'aria su cui poter appoggiare l'ala. Anche l'arte, per salire, deve allo stesso modo appoggiarsi su qualcosa. Ho ricordato le tre unità drammatiche, ma quanto adesso dico vale ugualmente per la pittura, la scultura, la musica e la poesia. L'arte aspira alla libertà unicamente nei periodi non sani: vorrebbe allora esistere con facilità. Ogni qual volta si sente piena di forze, cerca la lotta e gli ostacoli. Le piace far esplodere le sue conquiste, e perciò le sceglie che siano ben imbrigliate e compresse. I più patetici geni non sono forse tormentati dal bisogno di forme sempre più rigorose nei periodi in cui maggiormente la vita si rilascia? Ecco, durante il vivido Rinascimento, l'uso del sonetto in Shakespeare, Ronsard, Pe-

trarca, Michelangelo stesso; l'uso della terza rima in Dante; l'amore per la « fuga » in Bach; l'inquieto bisogno della costrizione della « fuga » nelle ultime opere di Beethoven. Quanti altri esempi si potrebbero ancora citare! E dobbiamo forse meravigliarci se la forza d'espansione del softo lirico è in rapporto alla sua compressione? O la pesantezza che si deve vincere quel che permette l'architettura?

E' grande artista chi esalta gli impedimenti, chi d'un ostacolo si fa trampolino. Si racconta che Michelangelo dovette alla mancanza di marmo l'invenzione del gesto tutto raccolto del Mosè. Eschilo, per il limitato numero di voci di cui poteva in una sola volta disporre, dovette immaginare (per forza) il silenzio di Prometeo quando lo incatenano alla rupe caucasica?

La Grecia condannava all'esilio chi aggiungeva una corda alla lira. L'arte nasce da costrizioni, vive di lotta, muore con la libertà. L'artista, compiacendosi dapprima nel far sì che il dramma guadagnasse in espressione quel che tanto velocemente perdetto in bellezza, diminuì a poco a poco lo spazio che separa il palcoscenico dalla platea. E fu, si potrebbe dire, una fatale evoluzione. L'autore fece del suo meglio non soltanto per diminuire la « distanza » tra spettatore e personaggio rappresentato come richiedeva Racine, ma anche per fare più umano l'eroe. Così abbandonò via via la maschera, i coturni, tutto quel che tramutava l'eroe in qualcosa di eccezionale. L'autore ha persino eliminato il costume convenzionale, che liberando la figura drammatica dall'epoca rappresentata e, per così dire, astruendola, lasciava sopravvivere unicamente ciò che essa possiede come carattere generale e umano. Con il pretesto della verità, si cercò la riproduzione perfetta, l'esattezza. Costumi, suppellettili, scenari furono interamente impegnati a precisare il luogo e il momento del dramma, senza preoccuparsi che un Racine, al contrario, avesse avuto proprio una preoccupazione diametralmente opposta.

Goethe ha scritto: « A dire il vero, non vi sono in poesia dei personaggi storici; ma quando il poeta vuol rappresentare il mondo che ha concepito, fa l'onore

a certi individui che incontra nella storia, di prendere i loro nomi per applicarli alle figure da lui create ». Trascrivo queste parole così come sono citate da Victor Hugo in una nota del Cromwell: « Ci si meraviglia — egli dice — nel leggere queste frasi in Goethe ». Oggi, forse, la nostra meraviglia è minore.

Ma in tal caso, l'autore ha contro di sé l'autore. Talma, dovendo recitare il Mahomet di Voltaire, credette opportuno di studiare, in precedenza e per un mese intero, il Maometto della storia. Egli stesso racconta come « avendo trovato troppe grandi divergenze tra il Maometto da lui concepito e quello che Voltaire gli raffigurava, aveva immediatamente deciso di rinunciare ad una parte che gli sarebbe stato impossibile di rendere senza uscire dalla verità ». Cito proprio il testo dei « ricordi » di Guiraud, poiché non potrei far di meglio qualora inventassi. Tutto ciò potrebbe anche esser giusto non essendo il Mahomet di Voltaire un buon lavoro teatrale; ma... in occasione di una replica del Britannicus, si rimproverava ad uno dei nostri maggiori artisti d'oggi di non interpretare la parte in modo conforme a quello che, senza dubbio, avrebbe desiderato Racine. « Racine?... Ma chi è? — esclamò. — Io conosco soltanto Nerone ». Ci si scandalizza molto per l'orgoglio degli attori. A me pare abbastanza naturale e trovo che gli artisti ne parlano davvero senza alcun impaccio: gli artisti, la cui opera pretende ad una durata eterna. Il commediante può creare soltanto figure effimere, simili alle statue di neve che Michelangelo fu costretto, da Piero de' Medici, a modellare nei suoi giardini durante un intero inverno. Ci riferiscono le seguenti parole di un grande attore il quale — una sera — si recò in un palco a schiaffeggiare l'illustre critico che, in un articolo di quel mattino stesso, lo aveva (e secondo lui, ingiustamente) trattato male. « Per voi, scrittori, l'opera vostra ha davanti a sé il tempo; ma noi attori, qualora voi scrittori non ci rendiate giustizia il giorno stesso, a quale tribunale potremo appellarci? E che cosa penserà di noi l'avvenire? ». Bisogna dunque meravigliarsi se l'attore cerca d'esistere, magari anche — qualche volta — a scapito dell'autore?

Dunque, l'indispensabile collabo-

razione dell'attore tende a scendere nei particolari là dove invece il drammaturgo generalizza.

Non posso accusare l'attore, in quanto l'opera d'arte drammatica non è opera di astrazione: i caratteri sono un pretesto alla generalizzazione, ma sempre sono di una particolare verità; e il teatro, al pari del romanzo, è la sede dei caratteri.

Il teatro è cosa davvero straordinaria. Persone come voi e come me, si riuniscono, la sera, in un teatro per vedere altri fingere passioni che non hanno il diritto di avere perchè leggi e costumi vi si oppongono. Offro alla vostra meditazione una frase di Balzac, che si legge nella *Physiologie du mariage*: « I costumi — dice — i costumi sono l'ipocrisia delle nazioni ». Intende forse dire che le passioni — rappresentate dall'attore — non sono sopresse dentro di noi, ma tenute celate dai costumi? Che i nostri gesti ponderati servono soltanto per ingannare, che proprio noi siamo i commedianti (*hypocritès* in greco, lo sapete, vuol dire attore), che la nostra educazione è soltanto simulata e che infine la virtù — questa « educazione dell'anima » — come la dice Balzac — la virtù, quasi sempre, non è altro che un frontolo? E forse il nostro amore per il teatro risiederebbe in parte nel sentir parlare alte quelle voci che dentro di noi sono soffocate dalla decenza? Qualche volta è così; ma, più spesso, l'uomo considera le passioni sulla scena come spaventose mostruosità domate. L'uomo possiede la mirabile possibilità di trasformarsi subito in quel che pretende d'essere, e proprio questo faceva scrivere a Condorcet (sono felice di mettermi al riparo dietro così serio nome): « L'ipocrisia dei costumi, vizio particolare alle moderne nazioni europee, ha contribuito, più di quanto non si creda, a distruggere l'energia di carattere che contraddistingue le nazioni antiche ». Dunque: l'ipocrisia dei costumi non è sempre esistita. Proprio: l'uomo diventa quel che pretende d'essere; ma pretendere d'essere quel che non si è, ecco una pretesa del tutto moderna.

Quando si parla di storia del dramma è indispensabile, innanzi tutto, domandarsi: « dov'è la maschera? ». Nella platea o sul palcoscenico? Nel tea-

tro o nella vita? Non è mai esclusivamente in una parte oppure nell'altra. Le epoche meravigliose dell'Arte drammatica, quelle in cui la maschera trionfa sul palcoscenico, sono quelle in cui l'ipocrisia smette di ammantare e di far paludata la vita. Invece, le epoche in cui trionfa ciò che Condorcet chiama « l'ipocrisia dei costumi », sono le medesime in cui si strappa la maschera all'attore, in cui non gli si chiede più d'esser bello, ma naturale: ossia, se ben capisco, di esemplarsi sulla realtà, almeno sulle apparenze che lo spettatore gli propone, vale a dire su un'umanità monotona o di già mascherata. D'altronde il drammaturgo, che anche si vanta di essere naturale, si prenderà lo impegno di dargli un dramma per un simile uso: un dramma monotono e mascherato, un dramma, in fin dei conti, dove a poco a poco il tragico delle situazioni (chè occorre pur sempre del tragico) si sostituisce al tragico del carattere. E' da prendersi in considerazione l'inquietante penuria di caratteri nel romanzo naturalista, vale a dire in quel romanzo che pretende di copiare la realtà. Perchè meravigliarci? La nostra società moderna, la nostra morale cristiana, fanno tutto quanto possono per sopprimerli.

Il mezzo per strappare il teatro all'episodico consiste nel trovargli delle costrizioni. Il mezzo per farlo ancora popolato di caratteri, consiste nell'allontanarlo nuovamente dalla vita. Molto volentieri direi: ridedeteci la libertà dei costumi e la costrizione dell'arte seguirà da vicino; si sopprima l'ipocrisia della vita e la maschera calcherà nuovamente la scena. Ma poichè i costumi non vogliono ancora per nulla modificarsi, sia l'artista a cominciare. Ho qualche buon motivo per sostenere che i costumi lo seguiranno. Ecco perchè: evidentemente nuove forme di società, nuove distribuzioni di ricchezze, imprevisi apporti esteriori hanno gran parte nella formazione dei caratteri; tuttavia credo si sia propensi nell'esagerare la loro importanza formativa, io, dal canto mio, la ritengo semplicemente rivelatrice. Tutto, sempre, è stato nell'uomo, in maniera più o meno scoperta o nascosta, e quel che i tempi nuo-

vi vi scoprono già da tempo vi sonnacchiava. Come credo che esistano ancor oggi delle principesse di Clèves, delle Onuphre, delle Céladon, così sono molto propenso a credere che — ancor prima di comparire nei libri — già esistessero degli Adolphe, dei Rastignac e, persino, dei Julien Sorel. Però, sino a quando le voci di costoro non risuonarono nelle pagine di un libro o sulla scena, essi languivano o si spazientivano, nell'attendere il loro momento, sotto il velo dei costumi. Non li si ascolta perchè il mondo ascolta soltanto coloro di cui riconosce la voce, e perchè le loro voci, troppo nuove, sono soffocate. Rimirando il velo nero dei costumi non è possibile scorgergli; e, meglio ancora — peggio, voglio dire — simili nuove forme d'umanità rimangono sconosciute anche a loro stessi.

Quanti Werther segreti si ignoravano; quanti, per uccidersi, aspettavano soltanto la palla del Werther goethiano. Quanti eroi nascosti attendono solamente lo esempio del protagonista di un libro, una scintilla di vita scaturita dalla sua vita per vivere, una sua parola per parlare! Dal teatro non speriamo forse una cosa simile? Proponga all'umanità nuove forme d'eroismo, nuove figure d'eroi. L'anima vuole l'eroismo, ma la nostra società permette oramai una sola forma d'eroismo: la rassegnazione, l'accettazione. Quando un potente creatore di caratteri come Ibsen, stende sulle figure del suo teatro il triste velo dei nostri costumi, condanna anche alla bancarotta i suoi più eroici eroi. Proprio, il suo mirabile teatro, dal principio alla fine inevitabilmente, ci mostra soltanto dei bancarottieri dell'eroismo. Come avrebbe diversamente potuto fare, senza allontanarsi dalla realtà, qualora la realtà avesse permesso l'eroismo (intendo quello apparente, teatrale) lo si saprebbe: infatti, altrettanto bene, li conosceremmo questi eroi reali.

Ecco perchè ritengo il compito arduo di Pigmalione, di Prometeo deliberatamente riservato a coloro che tramuteranno la ribalta in un fossato, separando di nuovo il palcoscenico e la platea, la realtà dalla finzione, lo spettacolo dall'attore, e l'eroe dal velo dei costumi.

André Gide



Jean Nepveu-Degas

Toulouse-Lautrec e il teatro

NEL CINQUANTENARIO DI UN GRANDE ARTISTA LA CUI VITA E L'OPERA FU SEMPRE E TUTTO TEATRO

Il cinquantenario della morte di Toulouse-Lautrec è stato celebrato a Parigi in due grandi esposizioni, inaugurate contemporaneamente: quella dell'*Orangerie*, in cui era riunita la miglior parte della sua pittura, e quella della *Bibliothèque Nationale*, consacrata all'opera grafica. Ed è stata un'occasione più unica che rara, per l'amatore che



LA RIVALE IN PALCO

desidera abbracciare con un solo sguardo una produzione così interessante; e insieme un pretesto, per il visitatore orientato verso i problemi del teatro, per scoprire nuovi elementi di documentazione. Soprattutto la *Bibliothèque Nationale* è veramente feconda in questo senso, e dopo aver ammirato le grandi cimase dell'*Orangerie* e gustato la finezza della scelta e della presentazione delle opere, curata in gran parte da Michel Florisoone, Conservatore del *Département des Peintures*



al Museo del Louvre, mi son recato in via Richelieu. Là ho avuto la fortuna d'esser guidato di pannello in pannello e di vetrina in vetrina da Jean Adhémar, conservatore aggiunto del *Département des Estampes*, al quale Julien Cain, promotore della Mostra, e Jean Vallery-Radot, avevano affidato l'allestimento di questa retrospettiva, incaricandolo anche di redigere il catalogo. E ci tengo a sottolineare subito che molte osservazioni di questo breve studio son dovute all'erudizione della mia guida.

La mia intenzione era di fare una scelta tra le tele e i disegni di Lautrec, il cui soggetto riguardasse il teatro propriamente detto, o i generi che al teatro si riferiscono, come il music-hall, il *café-chantant* e il circo. Non nascondo che naturalmente questa scelta presuppone più di un arbitrio, poichè il confine tra un genere e l'altro non è sempre evidente; ma ho cercato sopra tutto di analizzare l'arte di Lautrec da un duplice punto di vista, estetico e storico, come tenterò di spiegare. E innanzi tutto, possiamo affermare che egli è stato un osservatore sensibile e penetrante dell'atmosfera del teatro, e non solo della vita strana che si svolge dietro alle quinte, con i suoi contrasti tra l'accurato lavoro di preparazione e l'apparente spontaneità, ma anche della vita della sala, con il suo rigido protocollo, i palchi che si riempiono di belle donne curiose e di spettatori, attenti anche se a volte assumono quel caratteristico atteggiamento di finto distacco; e si sa che il primo tema aveva già attirato l'attenzione di Degas, e precisamente verso il mondo della danza, mentre il secondo aveva incuriosito Manet, Renoir, Mary Cassat, in attesa di offrire a Proust, all'epoca dei balletti russi, il pretesto per una delle sue più celebri variazioni. Infine, Toulouse-Lautrec non mancò d'osservare il pubblico degli intervalli, quando si riversa nel ridotto, e quello dell'uscita, quando le coppie, appesantite e solenni, si ritrovano lungo le scale. Certo, la disposizione dei luoghi e l'aspetto del pubblico differiscono a seconda dello spettacolo, e i corridoi tappezzati di rosso della *Comédie-Française* s'alternano ai giardini dell'*Ambassadeurs*, con i meravigliosi pergolati e le masse d'ombra punteggiate di ghirlande luminose, o alla pista di Médrano, cinta di gradini e dominata dalle tribune drappeggiate di velluto, dalle quali gli ottoni rovesciano le loro note tonanti. Tali immagini, tuttavia, nella loro diversità, partecipano tutte del medesimo contrasto, e l'arte del pittore ha saputo sempre rendere con tranquilla freschezza il desiderio di sogno dello spettatore e lo sforzo coraggioso e doloroso dell'attore, che ci sembra di poter osservare dallo spiraglio d'una porta socchiusa, e che ritroviamo infine mentre s'affretta verso l'uscita degli artisti. Lo attendono soltanto l'umido gelo della notte e la massa tintinnante d'una carrozzella di piazza, che si profila lontano.

Ma a queste visioni, che avevano solo l'ambizione d'esser vere, il tempo ha aggiunto la suggestione della testimonianza. Ai nostri occhi, Lautrec appare come un annalista, e certo un annalista incomparabile; per chi ama il teatro, per chi sa misurare quel che vi è di essenzialmente effimero nelle sue gioie, per chi sente la tristezza della visione perduta, al calar del sipario, per chi ha provato nel suo cuore la nostalgia delle voci spente e dei volti cancellati, non vi può essere maggior felicità di quest'incontro con un meraviglioso disegnatore. In fondo, è vero che solo per suo merito alcune immagini non sono irrimediabilmente perdute. Basta pensare quanto il tempo è stato avaro di documenti intorno all'arte della recitazione; anche i ritratti sono rari, o sono del genere di *Jeanne Samary*, di Renoir, certo un capolavoro, ma che non dice nulla intorno a Toinette o Dorine, oppure coagulano, per così dire, la figura nel personaggio, al di fuori del movimento e della luce della scena. Tanto che a volte siamo costretti a dare maggior importanza ad un semplice abbozzo, che ha almeno il pregio d'esser stato colto sul vero; questo è il caso



Alcuni manifesti teatrali di Couibouse-Lautrec

dei costumi disegnati da Chassériau per Rachel, di Lami per le commedie di Musset, delle note di Berthold Mahn alle serate del Vieux-Colombier, o di Dehelly nella parte del Marchese del *Misanthrope*, disegnato da Dufy per il programma della sua recita di addio. Ma sono esempi isolati: Lautrec, invece, in pochissimi anni, mentre su di lui volteggiava già la minaccia d'un male che non perdona, ha avuto modo di fissare su queste pagine che ora vediamo incorniciate alcuni dei più grandi nomi del teatro, come Mounet-Sully, Bartet, Sarah Bernhardt, De Max e Réjane, Marthe Brandès e Le Bargy, Leloir, Lucien Guitry, Coquelin e Jeanne Granier, Antoine e Gémier, Lugné-Poë e Berthe Bady. Questa meravigliosa galleria riunisce così i teatri storici della Francia: la Comédie-Française,

il Boulevard, il Théâtre Libre e l'Œuvre. Ed ecco che si presenta il problema di Lautrec e il teatro; quale affinità, infatti, attirò l'uomo verso quest'universo particolare, e permise al mondo dei fantasmi meravigliosi di beneficiare del suo genio d'artista? Io credo che c'era, alla base, una profonda predisposizione. Adhémar ha riunito un certo numero di fotografie che mostrano il gusto della mistificazione di Lautrec, che si divertiva ad esagerare con la bizzarria del vestito la sua deformità; così che, alla fine, egli suscitava un equivoco tra la bruttezza che era costretto a subire, e quella bruttezza volontaria, trasformata così fino a diventare stile. Al limite estremo di questa tendenza si può collocare la curiosità di Lautrec per la maschera e per lo spettacolo. In un altro



H. Stern, Paris

1899

lontani dal teatro, è una visione propriamente teatrale: basta guardare, per convincersene, la composizione nata in occasione delle udienze del Processo Arton. Così mi sembra d'aver spiegato abbastanza chiaramente che la predilezione di Lautrec per il teatro non è accidentale, ma dovuta ad un bisogno profondamente radicato nel suo intimo. Tuttavia, nell'animazione della vita parigina della fine del secolo scorso, circostanze particolari lo spingevano verso alcuni spettacoli, e noi abbiamo indicato più sopra quelli che erano per lui i principali poli d'attrazione: la Comédie-Française, il Théâtre Libre, l'Oeuvre e alcune scene del Boulevard. Per la Comédie-Française Lautrec ha spesso rivelato agli

amici le ragioni che lo entusiasmavano: la solennità del luogo, il clima di devota attenzione, la dignità compassata delle maschere; tutti aspetti pittoreschi che lo seducevano e che lo spingevano ad incidere quelle stampe, grazie alle quali oggi possiamo vedere dei personaggi miracolosamente restituiti alla nostra memoria. Ecco Julia Bartet, ritta nel pallore dei suoi veli, che grida la protesta di Antigone, mentre nell'ombra la potente figura di Mounet-Sully evoca la cieca tirannia di Creonte. Ecco Margherita Moreno, ieratica e lontana Armanda, perduta nei suoi sogni, mentre Leloir-Trissotin sprofonda nella poltrona immensa, per scrivere il sonetto che farà svenire Philaminte. Ecco, in una scena dei Ca-



LA CLOWNESSE SEDUTA

botins, Marthe Brandès, dal bel viso affilato, e l'altero Le Bargy, inguainato in uno dei suoi impeccabili soprabiti da dandy. Ecco Coquelin padre, nella parte del Marchese di Molière, e Henry Samary nell'uniforme da caccia di Raoul de Vanbert, il cui color malva si staglia contro il verde stridente del fogliame e dei prati artificiali del parco di Saiglière. Mancano invece le immagini del teatro lirico, ed anche questo si può spiegare, dato che Lautrec frequentò poco l'Opéra. Contrariamente

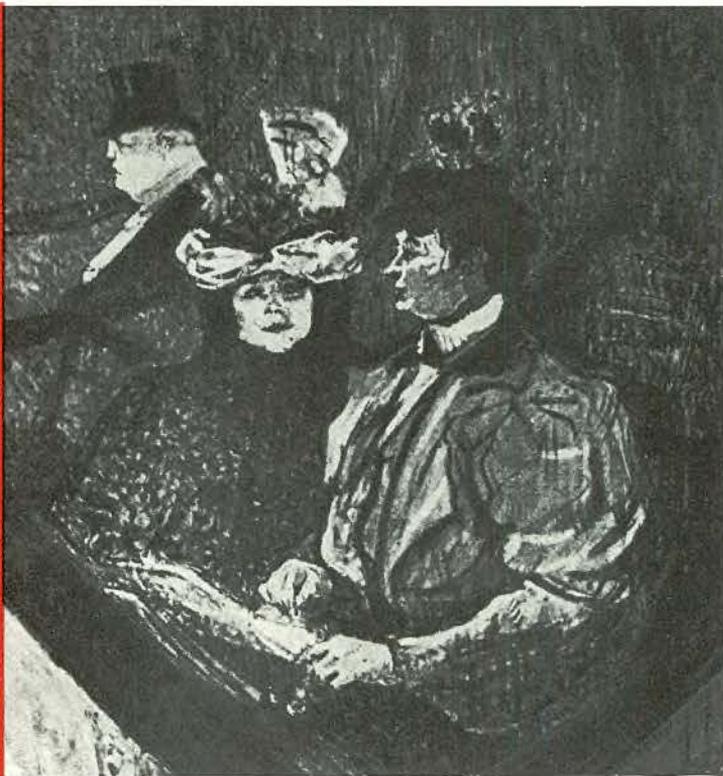
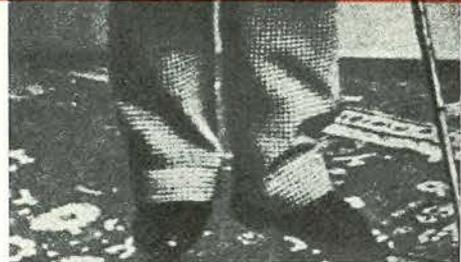
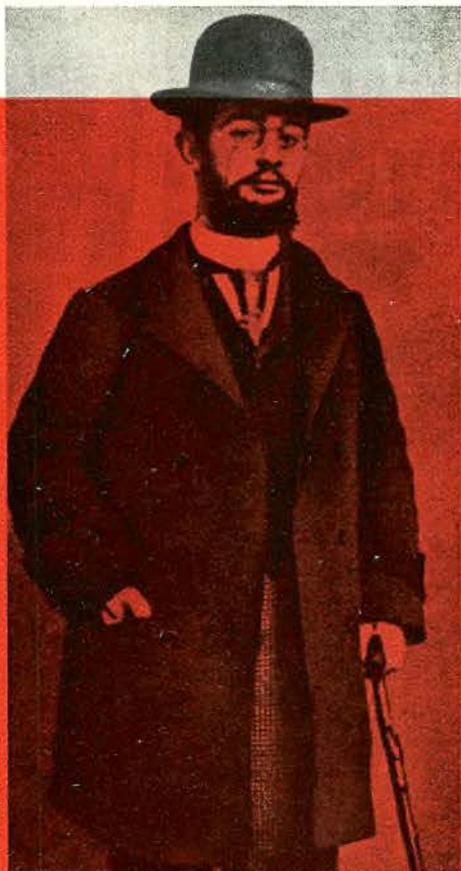
a Degas, che aveva subito l'influsso del padre musicomane, il maestro d'Albi, alle nobili cadenze di Rameau, di Gluck, alle arie di Rossini o di Verdi, alla veemente magia di Wagner, preferì sempre la canzone, il ritornello scherzoso o sentimentale che la sartina e il postino canterellano o fischiettano per una stagione.

Intanto, nel 1890, la Casa di Molière perdeva la sua esclusiva degli attori illustri. Sarah Bernhardt, in quegli anni, mette in scena la *Fedra* alla Renaissance, ed infatti eccola, torturata e svenuta tra le braccia di una Oenone malefica e mostruosa. Sulla stessa scena, Lucien Guitry e Jeanne Granier presenteranno un po' più tardi *Amants* di Donnay; una profonda amicizia nacque allora tra l'attore e il pittore. Al Variétés, Réjane incarna *Madame Sans-Gêne*, e noi vediamo l'antica lavandaia, divenuta Duchessa di Dantzig, che prende lezione di galateo da un Galipeaux saltellante e altezzoso, sullo sfondo d'una stanza regale. Ma nei riguardi delle attrici in particolare, di Réjane come di Sarah Bernhardt, l'occhio di Lautrec manca assolutamente di qualsiasi compiacenza o ammirazione; questo vuol dire che il suo concetto del bello è molto lontano da quello dei ritrattisti dei Salons, e riguarda perciò più la singolarità dell'espressione che la nobiltà. Così le sue preferenze lo spingono verso quei volti (Marthe Brandès, Berthe Bady o Polaine) i cui lineamenti sono pieni dell'originalità che l'affascina. E quando varchiamo le frontiere del Boulevard o delle scene d'operetta e di rivista, possiamo ancor meglio cogliere l'arditezza con la quale egli ritrasse gli attori principali della famosa compagnia comica, Simon-Girard, Brasseur e Guy, e possiamo seguire, nel *Fils de l'Arétin*, il solco luminoso di Marcelle Lender e della Lavallière. Intanto, accanto alle scene ufficiali, nuovi tentativi si fanno strada; il Théâtre Libre è evocato da alcuni disegni in cui le profonde ombreggiature equilibrano il leggero segno dell'abbozzo; in essi possiamo tra gli altri vedere Antoine e Gémier. Lautrec si mise in seguito a contatto con un giovane avventuriero del teatro, Lugné-Poë, che faceva parte dello studio di Pierre Bonnard, mentre affilava le sue prime armi all'Oeuvre. Per lui disegnerà programmi e perfino progetti di scenografia, oltre ad una ricca documentazione sugli spettacoli, *Rosmersholm*, *Au delà des Forces*, *Humaines*, *l'Image*, di Maurice Beaubourg, mentre altre figure di donne si uniscono alle precedenti: Léonie Yahne con Antoine, e con Lugné-Poë, e la signorina Baldy, il cui profilo nervoso ondeggia in espressivi arabeschi.

E infine, oltre agli attori, Lautrec ha conosciuto anche molti autori, tra i quali Romain Coolus, André Rivoire, il giovane Tristan Bernard, che lo divertiva immensamente, sommerso com'era nella sua enorme barba faunesca. E la storia ci ricorda anche un altro incontro, che annotiamo qui per curiosità, un incontro ideale con il grande Jules Renard, che Adhémar ha sottolineato nel suo catalogo, scegliendo alcuni testi che commentano le immagini disegnate da Lautrec. Per esempio, a proposito di Marguerite Moreno, Renard così annotava nel suo *Journal*: « Si potrebbe disegnare col carbone sul muro il suo profilo d'egiziana ». Ha mai saputo, Lautrec, di questa definizione dello scrittore? La sua visione è stata comunque capace d'interpretarla fedelmente. Così, grazie a quest'ammirevole repertorio di linee, masse contrapposte e macchie di colore, tutta un'epoca teatrale rivive per noi, tramandata da un grande mago e dalle circostanze che lo spinsero a creare ciò che rinnova in noi la memoria dell'età d'oro del teatro. E l'omaggio degli storici, in quest'anno di celebrazione, non poteva mancare, nè poteva rinunciare a mettere in rilievo il nostro fervore di gratitudine verso il grande artista, affratellati come siamo dal suo amore e dalla sua acuta sensibilità teatrale.

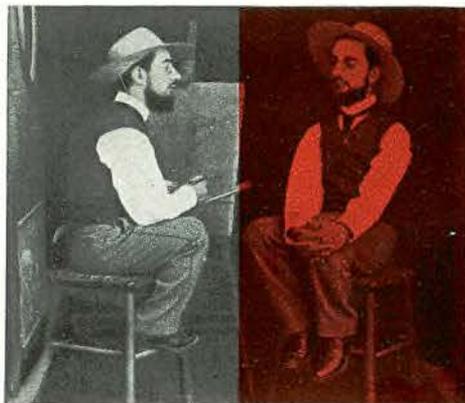
Jean Nepveu-Degas





dell'Ottocento. Era fisicamente mostruoso, visse trentasette anni in un mondo di eccezione che è tutto fermo, e lo sarà in eterno, nei suoi quadri disegni affiches, ecc. Il Teatro lo incantò: nel cinquantésimo anniversario della morte lo ricordiamo, onorandolo, per questo. Grande parte della sua opera è sempre e tutto teatro. Nella foto piccola, altra rara immagine: egli amò con un trucco allora molto audace, essere insieme pittore e modello. Le due riproduzioni di quadri, sono: « Nel palco » (1897) e « La Gouleu balla » (1895).

Questa rara fotografia, per esattezza anagrafica, deve dire: Conte Henry-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec. Ma tutto il mondo ripete semplicemente: « Toulouse-Lautrec » cioè uno dei più grandi pittori della fine





TOULOUSE-LAUTREC
E IL TEATRO 

Un celebre disegno di Toulouse-Lautrec, ideato nel 1894 per un cartello murale, che però non fu mai realizzato. Si tratta della celebre cantante Yvette Guilbert, che il pittore ritrasse in moltissimi schizzi, consacrandola più con questi che per l'arte dell'attrice che pure fu grande nel suo genere. Della Guilbert abbiamo pubblicato « Memorie » nel fascicolo 50-51 del 15 dicembre 1947, riproducendo in una tavola a colori di Lautrec, la figura intera dell'attrice,



Parigi

NON E' SEMPRE PARIGI

■ A Parigi, in questo momento, tutti tengono d'occhio i delegati dell'O.N.U. Una specie di invasione pacifica e, purtroppo, temporanea. Fra poco, ministri sottosegretari esperti segretarie traduttori funzionari rifaranno le valigie, l'O.N.U. a Palazzo Chaillot chiuderà i battenti: peccato. I «48 spettacoli di Parigi» — dove c'è di tutto, si capisce: teatri, music-halls, chansonniers — rientreranno nella normalità. Normalità tranquilla, senza crisi. Ma normalità, pur sempre. L'O.N.U. aveva portato l'euforia, l'entusiasmo. I «gala» si succedevano, e si succedono ancora, con frequenza: una breve età felice che sarà ricordata. «Facciamola durare; approfittiamo dell'occasione»: così si va dicendo in giro, e così si tenterà di fare.

Ho l'impressione che ci riusciranno. E' inutile dirlo: i teatri parigini sono quasi sempre affollati. Da parecchi anni non si registravano successi di questo genere, e per noi tutto ciò ha l'apparenza dell'eccezionale. Per Parigi, e per i parigini, forse la cosa è meno eccezionale, ma piacevole e di buon auspicio certo le è. Volete un quadro della situazione, in due parole? Ecco. Se vi dicono che a Parigi, un posto a teatro bisogna prenotarlo una settimana prima, non credeteci. E' un'invenzione turistica. Salvo che per qualche (rarissimo: uno o due, e non sempre) spettacolo di varietà, i biglietti li trovate regolarmente tutti i giorni — compresi il sabato e la domenica — per la sera stessa. Non ci sono code da fare. Esempio tipico, quello della «Comédie française», *salle Riche-lieu* (che delle due è la più importante). Una di queste sere, per una rappresentazione del *Bourgeois gentilhomme*, si trovavano biglietti fino a due ore prima dell'inizio dello spettacolo; e la «Comédie» è il

teatro che ha — come tutti sanno — i prezzi più bassi di Parigi (40 franchi un posto in loggione). Quindi, niente febbre per il teatro. In compenso, l'affluenza del pubblico è regolare, e sempre notevole. Fuori luogo, l'abbiamo già detto, parlare di crisi, com'è fuori luogo parlare di strepitosi successi. Ha certo sbagliato quel settimanale che così, di punto in bianco, se n'è venuto fuori con un'inchiesta sul «mal du Théâtre», seccando attori, registi e direttori per sapere che ne pensassero della crisi. Fernand Gravey ha risposto: «Si annunciano trecentesime repliche dappertutto. Gli autori sono ben dotati. I direttori dei teatri sono gente accorta, gli attori ne traggono profitto». Un altro ha detto: «Mai come adesso, credo, il teatro ha goduto di buona salute». E' la verità. Anche il teatro francese ha le sue difficoltà, soprattutto di carattere economico (disparità fra i prezzi di ingresso — che variano dai 150 ai 1000 franchi — e i costi per l'allestimento degli spettacoli), ma è in grado di superarle. Senza ricorrere a sovvenzioni.

Dicevamo: l'O.N.U. E' stata una spinta potente, non c'è dubbio, e qui a Parigi si sa approfittare di tutto con sorprendente abilità. I giornali seguono da vicino la faccenda, abbondano in note incitanti gustose divagazioni. Il pubblico non è indifferente a questi richiami. La «Comédie» ha offerto in onore dei delegati delle Nazioni Unite un sontuoso spettacolo shakespeariano con il *Come vi pare*, alla *salle Luxembourg*. Messinscena e recitazione non sono piaciute, i critici dei quotidiani il giorno dopo non hanno lesinato gli appunti. Ma che importa? Al tempo stesso i cronisti mondani ricamavano graziosi aneddoti su Malik, i delegati occidentali, il rappresentante inglese e quello egiziano: «Unanimità all'O.N.U. — si leggeva in un titolo — ma si tratta di Shakespeare». Un altro giornale ha scritto: «*Comme il vous plaira a-t-il plu à l'O.N.U.?*». Giochetti pieni di intelligenza e di fantasia. Il mestiere del teatro è un mestiere difficile. Bisogna essere in molti a saperlo fare: non bastano gli attori, non bastano gli autori o i registi. Ci vuol tutto un ambiente, e organizzato in tal modo che tu, al momento opportuno, lo possa manipolare come meglio ti piace. Il pubblico occorre trascinarcelo, a teatro, anche se è per vedere una brutta edizione

IL CENTRO NAZIONALE DI STUDI ALFIERIANI

(Asti - Casa d'Alfieri)

Annunzia che è stato pubblicato il terzo volume della

EDIZIONE CRITICA DELLE OPERE DI VITTORIO ALFIERI

comprendente gli

SCRITTI POLITICI E MORALI

volume 1°

(Della Tirannide, Del Principe e delle Lettere, La Virtù sconosciuta, Panegirico di Plinio a Trajano)

Il volume, di pagine 513-XXXVIII, comprende una introduzione generale, i testi accertati criticamente, le prime redazioni inedite, le varianti.

PREZZO LIRE 5000

A chi si prenoterà per l'intera opera (tutto Alfieri in venti elegantissimi volumi), i volumi verranno inviati alla loro pubblicazione con lo sconto del 10%

Rivolgersi al Direttore del Centro Nazionale di Studi Alfieriani - ASTI

da **GUANDA**

COLLANA FENICE

Garcia Lorca

POESIE

con testo a fronte a cura di
CARLO BO
pp. 220 L. 1000

Garcia Lorca

**CANTI GITANI
E ANDALUSI**

con testo a fronte a cura di
O. MACRÌ
pp. 306 L. 1200

**POESIA AMERICANA
CONTEMPORANEA
E POESIA NEGRA**

con testo a fronte a cura di
C. IZZO
pp. 650 L. 2000

**POESIA INGLESE
CONTEMPORANEA**

con testo a fronte a cura di
C. IZZO
pp. 694 L. 2000

**ANTOLOGIA DELLA
POESIA ITALIANA**

a cura di G. SPAGNOLETTI
pp. 424 L. 1500

**POESIA DEI POPOLI
PRIMITIVI**

a cura di R. BAZLEN
pp. 216 L. 1000

**UGO GUANDA EDITORE
PARMA**

shakespeariana. I parigini questo sanno fare, e agiscono tutti insieme, nel migliore dei modi, come se si fossero passati la voce. E, invece, non v'è stata alcuna intesa, non v'è stato nulla. C'è solo un vecchio, tradizionale amore e una questione di prestigio: quanto è sufficiente per svegliare l'intelligenza di ognuno, al momento giusto.

Forse ho l'aria di svelare un segreto. Se è così, mi affretto a precisare che, certo, questo è un segreto, un grande e stupendo segreto. Ma per svelarlo ci vuol altro. Può darsi che a noi, questa faccenda resterà sempre oscura ed incomprensibile. E non si venga a dire che Parigi è Parigi, che ha sei milioni di abitanti, che è piena zeppa di stranieri in cerca di divertimento, che si trova in una situazione pressochè unica al mondo, e così via. Questo è tutto vero, ma sono convinto che non basterebbero i sei milioni, gli stranieri (e l'O.N.U.) e il resto per assicurare al teatro una vita decente. C'è di più, c'è quel grande e stupendo segreto, che probabilmente nessuno riuscirà a scoprire. Stateci attenti, se volete capirne qualcosa. Poi, ritornerete sulla vecchia nenia della crisi del teatro.

Questo il teatro parigino visto dal di fuori. E dentro? Ci vorrebbe un lungo discorso, che faremo un'altra volta. Cercheremo di farlo con cura, esaminando ad uno ad uno gli elementi più notevoli e traendo qualche conclusione. Non vogliamo anticipare nulla, per non suscitare l'impressione del partito preso. Ma ecco qualche cenno, per ora, di carattere generale. Servirà per un primo orientamento. Il vice presidente del Sindacato dei direttori di teatro ebbe a dire che, nel complesso, i teatri parigini dispongono di buone commedie, ben recitate, che attraggono un considerevole pubblico composto di disparate categorie di persone. Non discutiamo delle «buone» commedie. Diamo piuttosto un'occhiata alla recitazione. Buona, la si dice, ma in che misura, a qual livello? La maggior parte degli attori del teatro francese, la conosciamo più o meno bene dal cinema. In Francia v'è uno scambio continuo fra teatro e cinema, e il cinema francese non vivrebbe se non potesse contare sull'apporto degli attori teatrali: la situazione è opposta alla nostra.

Possiamo giudicare questi attori tea-

trali sulla base delle loro interpretazioni cinematografiche? Decisamente, no. E' bene non fare confusioni: commetteremmo altrimenti, grossi errori. Qualità, difetti e limiti degli attori francesi vanno giudicati sulla scena, quando si parla di teatro. E la distinzione fra teatro e cinema non è affatto assurda. Ho visto Pierre Brasseur nella commedia di Sartre *Le diable et le bon Dieu*: per la prima volta — dopo che l'avevo scoperto efficace o addirittura perfetto interprete di parti cinematografiche, e ricordo soltanto *Les enfants du Paradis* — mi ha deluso. Deluso e stupito. Non avrei supposto un gioco scenico così eccessivo, enfatico, senza controllo. Non avrei supposto che i suoi ricchissimi mezzi di attore potessero trabordare a tal punto dai confini della parte, sì da sprofondarsi in una declamazione quasi fine a se stessa, gonfia e perfino insopportabile. Ho visto tutto questo in *Le diable et le bon Dieu*, ho pensato al povero Jouvett che aveva curato la regia della commedia e che certo su altri binari l'aveva istradata. Ho avuto netta la sensazione di che cosa abbia perduto il teatro francese perdendo Jouvett.

Ne ho ricevuto la conferma altrove. Vedendo, per esempio, Jean-Louis Barrault al teatro Marigny, dove egli recita da ormai cinque anni con la propria compagnia. Barrault oggi è considerato il miglior attore francese. Non so se sia esatta la valutazione, ma questo posso dire: laddove Brasseur spinge oltre i confini della sensibilità le sue qualità istintive di «grande attore» (stavo per scrivere «mattatore», ma forse i termini si equivalgono), Barrault resta al di sotto, suscita un senso di non risolto, di non espresso. Un freddo gioco che sfiora l'accademia, il manuale di recitazione, la perfezione rigorosa dettata dall'intelligenza ma negata all'emozione. I mezzi di Barrault sono inferiori a quelli di Brasseur, e non servono gli sforzi — ammirevoli, commoventi — per andare oltre, per incidere sul vivo di una parte, per farne uscire un personaggio umano, nel senso pieno della parola.

Degli altri attori, e di tutto il resto del teatro francese, la prossima volta.

Fernando Di Giammatteo
Parigi, dicembre



JAMES M. BARRIE

Da "Becky Sharp" (ricordate il film) a "Peter Pan" a "Le medaglie della vecchia signora" questo grande autore inglese ha sempre subito e comunicato - ancora prima di Priestley e Thornton Wilder - il fascino della fusione tra sogno e realtà: lo ha fatto senza mai rompere l'incanto, cioè senza delimitare dove il primo si conclude e la seconda incomincia. "Mary Rose", in tal senso, è la sua opera perfetta.

■ Se il vizio è la morte dell'individuo, l'abitudine è la prigione di se stessi, nell'arte come nella morale. La grigia prigione nella quale l'autore può anche non dibattersi ed adagiarsi sulla facilità della sua abitudine, mentre il lettore o lo spettatore insiste nella speranza ch'egli evada affinché possa dare la parte migliore di se stesso.

Allardyce Nicoll parlando di James Barrie o, più precisamente, di Sir James Matthew Barrie, disse che normalmente guardava il mondo attraverso un paio di occhiali rosa. Quei meravigliosi occhiali rosa, Barrie non li ha mai posati in quanto facevano parte integrale del suo abbigliamento di talento fondato su un fine e delicato « humour », una vena di dolce sentimentalismo e una fantasia capricciosa e piacevole. Un Maeterlinck puramente istintivo.

Era un'epoca del teatro inglese in cui il campo era diviso in due grandi settori: da una parte fioriva la tragedia che si alimentava con le passioni e i problemi più o meno psicologici della famiglia, quella tragedia che gli inglesi hanno definito « domestic » e la commedia di idee; dall'altra — e in reazione alla prima — il dramma in versi e di immaginazione. Si sostenevano sui Pinero, Jones, Galsworthy, Granville-Barker, Masfield; Yeats, Synge, Gregory e Dunsany.

I primi rappresentavano il teatro ufficiale inglese, i secondi facevano capo al famoso Abbey Theatre di Dublino, e nella loro reazione c'era anche un significato politico, tanto che questi « immaginifici » ricorsero spesso a miti celtici ove l'elemento fondamentale è pur sempre fantastico come in tutte le leggende, ma se all'origine rappresentavano la naturale espressione di un'immagine ingenuamente primitiva, a riprenderli dopo tanti secoli si finisce nella favola.

Analogamente oggi l'uomo non presta orecchio alla leggenda, ma solo alla favola nella quale ritrova una forma di poesia delle più accessibili ed immediate, e quelle che si raccontano ai bambini, siamo noi, uomini, a chiamarle favole; per loro sono sempre ancora leggende.

Barrie quindi, pur negandoci quel meglio che il suo ingegno poteva dare e che aveva già virtualmente promesso, ci ha raccontato alcune delle più belle favole, altre ne ha portate sul palcoscenico come questa Mary Rose, tuttavia non è pervenuto a tal genere solo perchè ha attinto ai vecchi miti. Nelle sue opere — e specialmente in quelle scritte per il teatro — è chiaro un senso di sfiducia verso lo studio e la ricerca della comprensione della natura dell'uomo, delle sue debolezze e grandezze; v'è una rinuncia ad esaminare profondamente il problema, sfumata tutta in dolcezza anche quando si accosta alla satira, con A Slice of Life, (Una fetta di vita) ad esempio; il suo sorriso è quello rispettoso di chi non ha capito il dramma della vita e ride più di se stesso che degli aspetti ridicoli o comici colti dal suo sguardo.

Nasce così il fascino dei suoi personaggi da questa fusione di sogno e di realtà generosamente ripresa con bonomia nel suo lato migliore, per virtù della quale, come Mary Rose a cavallo di una stella, l'autore sfugge a tutti gli impegni trascinandosi nella scia gli spettatori. E' un invito a tralasciare ogni esame di cause ed effetti e di segreti, ad abbandonarsi agli allettamenti della fantasia e di assaporarne la gioia spensierata.

Ma — e questo è il particolare più interessante e commovente — Barrie non nasconde che il suo invito sia soprattutto diretto a consolare coloro che non hanno voluto o potuto capire la vita; coloro che l'hanno compresa, ma non hanno avuto forza sufficiente per lottare e sono tornati sconfitti; coloro che fra una pausa e

l'altra della lotta hanno bisogno di ristoro e ancora, coloro che nella vittoria hanno dimenticato la pietà verso i loro simili più deboli e meno fortunati. Barrie si rivolge a tutti.

Non è un autore « crepuscolare » o « decadente » amareggiato della propria fragilità, di grandi ambizioni e di mezzi limitati che nella malinconia sfoga il suo fallimento e che sogna ad occhi aperti per evitare di dover guardare in faccia la realtà e l'insuccesso; è un « forte » che preferì mai impegnarsi, accontentandosi di sfiorare alla superficie i suoi muscoli di lottatore e di rimandare sempre il giorno della lizza quasi non valesse la pena affrontare un avversario — la vita — di tanto poco conto.

Attendeva che la vita giungesse ad avere un'espressione così drammatica da offrirgli lo spunto per il suo lavoro, anziché tuffarsi in essa a coglierlo. Quando, dopo il 1920, il momento parve giunto, egli, che in trent'anni aveva composto oltre trentacinque commedie, improvvisamente tacque. I muscoli s'erano attrappiti: negli ultimi diciassette anni della sua vita, Barrie doveva solo più scrivere due atti unici e una commedia. La sua sorte ci fa spontaneamente ricordare quanto rispondeva Rossini nei suoi brillanti ozi parigini a chi gli domandava come mai, dopo esser giunto così giovane a tanta celebrità, non componesse più: « Quando le melodie venivano incontro a me, le accoglievo; ora non vengono più e tantomeno ho voglia di andarle a cercare ».

Una grande facilità di produzione, quindi, che si è riflessa e tramutata tutta nella felicità delle sue commedie e nel piacere che sanno suscitare nel grande pubblico, il quale comprese subito l'intento del commediografo, lo seguì sempre, anche nei momenti meno fortunati, e gli volle molto bene.

Nato nel 1860 a Kirriemuir in Scozia, Barrie cominciò giovanissimo a scrivere le sue prime commedie che si rappresentarono in casa di amici e in seguito servirono a manifestazioni organizzate per raccogliere dei fondi di beneficenza, ma nel 1892 aveva già al suo attivo la messa in scena di quattro lavori di cui uno, Walker, London, ebbe a ripetersi per ben cinquecentoundici sere — un bel primato di lungo corso — confermandosi così, sin dall'inizio, una carriera piena di successo. La sua fatica non ebbe soste: ogni anno regalò al suo pubblico uno o più lavori che, quantunque si rifacessero ai soliti motivi, conservavano il dono di una freschezza e di una semplicità deliziose. Fra tutte spiccano in modo particolare *The Admirable Crichton* (L'ammirevole signor Crichton) 1902; *Dear Brutus* (Il caro Bruto) 1917; *Peter Pan* 1904 e *Mary Rose* 1920. Due satire piacevoli e due favole. Di *Peter Pan*, universalmente conosciuto, non ci ripeteremo. *The Admirable Crichton* ci propone il tema dei diritti dell'aristocrazia e i termini nei quali nacque. Immaginiamo, dice Barrie, sperduti su un'isola deserta *Lord Loam*, i suoi aristocratici parenti e il compitissimo maggiordomo *Crichton*: i primi saranno incapaci a tutto, uomini perfettamente inutili; mentre *Crichton* è il solo a possedere le doti e le qualità che salvano lui e i nobili signori. Va in cerca di cibo, accende il fuoco, costruisce il ricovero, sbriga tutte le faccende che la situazione impone, non perde la calma, dirige e dà ordini. I suoi meriti balzano evidenti agli occhi degli aristocratici imbelli e lo pongono su un piano di superiorità aristocratica. Nel momento in cui l'uomo deve dimostrare il suo valore, si afferma l'aristocrazia. Ma quando una nave verrà a liberarli e li riporterà a Londra, ciascuno riprenderà il suo posto secondo le regole della convenzione sociale e *Crichton* tornerà ad essere e a rimanere il compitissimo maggiordomo *Crichton*. *Lord Loam* ha la coscienza in pace, del resto, poiché pensa che se lui è nobile, il diritto debbono averlo guadagnato i suoi antenati; i discendenti ne godono il reddito. Come ognuno vede, Barrie non ha scelto questo argomento per sostenere una tesi, ma perchè gli permetteva di limitarsi alla satira dei costumi e l'ha fatta con tanta grazia, arguzia e buon gusto da conquistare gli stessi burlati. Tenne il cartellone per cinquecentottanta sere.

Maggiore successo doveva arridere a *Dear Brutus* — ottocentoquarantadue repliche — con la quale l'autore, prendendo sul serio i lamenti di coloro che attribuiscono la propria sfortuna a cause accidentali, vuol provare a vedere cosa sarebbe successo se quegli ostacoli non si fossero frapposti. Ma l'esperimento è viziato in partenza, poiché si prevede con certezza quale ne sarà l'esito, ed infatti Barrie

dimostra che le cose non sarebbero affatto mutate se nulla ci avesse ostacolato, perchè il carattere dell'uomo è il suo stesso destino. Con *Dear Brutus*, *Barrie* sembra proprio voglia scusarsi verso coloro che da lui attendevano qualcosa di meglio e lo sollecitavano in tal senso. Sono aforismi che sotto la loro superficie pessimista nascondono invece il conforto della rassegnazione più pacata e quieta che oggi si possa ancora incontrare, tanto più quando a teatro, dietro le quinte, è il commediografo medesimo che ci suggerisce: « Non abbiatevene a male se siete deboli; anch'io ho voluto esserlo per sentirmi più vicino a voi e per consolarvi... ».

Non a caso *Peter Pan* è il bimbo che non volle crescere. Quando, e solo nel segreto della fantasia di *Barrie*, fu costretto a passare dall'infanzia all'adolescenza e alla giovinezza, nacque *Mary Rose*. *Mary Rose* e non *Maria Rosa*, per la stessa ragione per cui *Peter Pan* non sarà mai *Pietro Pan*, in quanto le favole non sono fatte soltanto di fate e di streghe, di boschi paurosi e di casine illuminate nella notte, ma e specialmente di nomi di persone in cui s'incarnano simbolicamente il bene e il male, l'ingenuità e la malizia con tanta perfezione da non poterli più disgiungere. Una traduzione letterale infrange, con una nota di realtà troppo concreta, il manto del sogno. *Maria Rosa* può essere il dolce nome di nostra sorella, di nostra madre, della nostra sposa, ma noi non possiamo credere ch'esse abbiano sentito il richiamo dell'isola « che desiderava esser visitata », o che siano salite in cielo a cavallo di una stella per conservare la loro giovinezza...

Mary Rose è di tutti, anche di coloro che non hanno avuto madre, sposa o sorella che si chiamasse *Maria Rosa*: è la nostra disposizione a sognare ciò che ormai sappiamo molto bene che non esiste in terra; è una velleità di poesia che vive nel cuore di ogni uomo al di là di tutte le miserie, e che si fa sentire proprio nei momenti in cui l'asprezza della sofferenza è più crudele, o quando le circostanze ci sospingono a riprometterci vanamente d'esser più buoni.

Una promessa alla quale nessuno crede, ma che ci fa tanto piacere formulare per illuderci, anche per un solo istante, di sentirci in pace con la coscienza. Poi ci accorgeremo d'esser stati terribilmente simili a *Mary Rose* che ricerca ancora il suo *Harry* nelle sembianze di un pupo e crede di poterlo ritrovare, mentre *Harry* è già diventato un uomo spregiudicato, insensibile e rozzo col serramanico in tasca; e inoltre proveremo il rimpianto di non aver sentito il « richiamo », identico a quello percepito dall'omonima *Mary* di *The Land of Heart's Desire* di *William Butler Yeats*, che lo seguì:

« ... finchè giunse nel Regno delle Fate
ove nessuno diventa vecchio, pio e severo
ove nessuno diventa vecchio, astuto e saggio
ove nessuno diventa vecchio e amaro di lingua ».

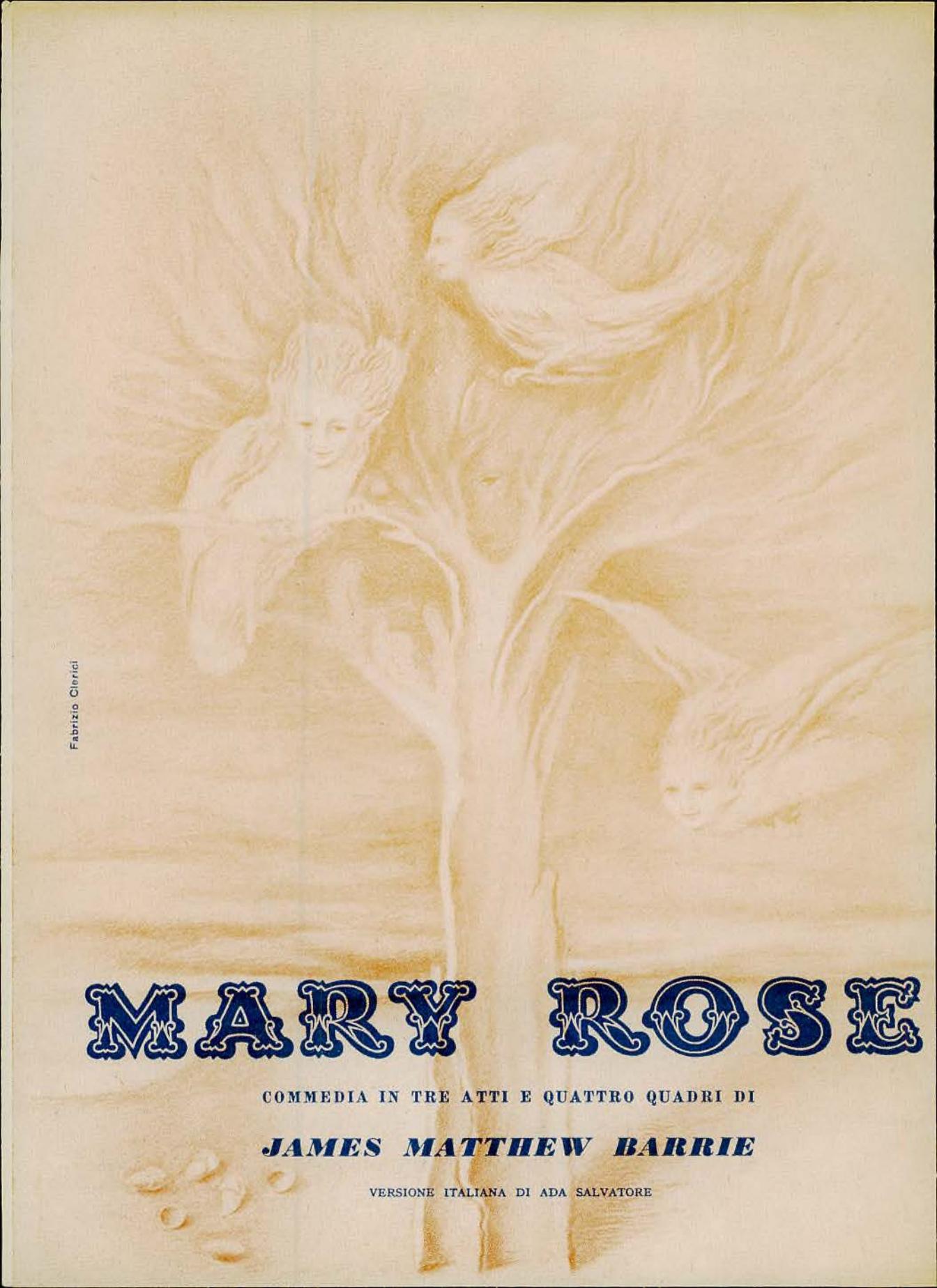
James Barrie l'ha sentito invece e l'ha seguito. E' approdato in quell'isola fatata, docilmente lasciandosi imprigionare, rinunciando ad essere pio, severo, astuto e saggio pur di non diventare amaro di lingua. Ha perdonato a tutti, anche a se stesso con la generosità propria di chi è sempre giovane, come la sua *Mary Rose* che porta bene, straordinariamente bene i suoi trent'anni.

Sergio Cenalino

* Elenco completo delle opere teatrali di Sir James Matthew Barrie (1860-1937), ricavato dal *The Plays of J. M. Barrie* - Hodder & Stoughton - Londra.

BECKY SHARP (1891); IBSEN'S GHOST (1891); RICHARD SAVAGE (1891); WALKER, LONDON (1892); JANE ANNIE (1893); THE PROFESSOR'S LOVE STORY (1894); THE LITTLE MINISTER (1897); THE WEDDING GUEST (1900); QUALITY STREET (1902); THE ADMIRABLE CRICHTON (1902); LITTLE MARY (1903); PETER PAN (1904); PANTALOON (1905); ALICE SIT BY THE FIRE (1905); JOSEPHINE (1906); PUNCH (1906); WHAT EVERY WOMAN KNOWS (1908); OLD FRIENDS (1910); THE TWELVE POUND LOOK (1910); A SLICE OF LIFE (1910); ROSALIND (1912); THE WILL (1913); THE ADORED ONE (1913); HALF AN HOUR (1913); THE DRAMATICS GET WHAT THEY WANT (1913); DER TAG (1914); THE NEW WORD (1915); ROSY RAPTURE PRIDE OF THE BEAUTY CHORUS (1915); A KISS FOR CINDERELLA (1916); SEVEN WOMEN (1917); THE OLD LADY SHOWS HER MEDAL (1917) (1); DEAR BRUTUS (1917); A WELL REMEMBERED VOICE (1918); THE TRUTH ABOUT THE RUSSIAN DANCERS (1920); MARY ROSE (1920); SHALL WE JOIN THE LADIES? (1921); BARBARA'S WEDDING (1927); THE BOY DAVID (1936).

(1) LE MEDAGLIE DELLA VECCHIA SIGNORA: la commedia tanto conosciuta in Italia, per la stupenda interpretazione che *Emma Gramatica* ne fa dal 18 novembre 1922.



Fabrizio Clerici

MARY ROSE

COMMEDIA IN TRE ATTI E QUATTRO QUADRI DI

JAMES MATTHEW BARRIE

VERSIONE ITALIANA DI ADA SALVATORE

LE PERSONE - Mary Rose - Simone Blake - Harry - Cameron - Il signor Morland - La signora Morland - Il signor Amy - La signora Otery

ATTO PRIMO - La casa dei Morland - Scena I: Com'è oggi (1919) - Scena II: Com'era allora (1889)

ATTO SECONDO - L'isola (1894)

ATTO TERZO - La casa dei Morland - Scena I: Com'era (1917) - Scena II: Com'è oggi (1919)

ATTO PRIMO

QUADRO PRIMO

La scena — che deve essere tale da permettere un rapido cambiamento — è, in questo primo tempo, una stanza priva di mobili in una piccola casa di campagna inglese, nel 1919. Tempo presente: un freddo pomeriggio di novembre. E' una stanza al primo piano di una casa vuota che da qualche tempo è in vendita ed è in uno stato di triste abbandono, umida e trascurata. Un ambiente malinconico; tanto più, in quanto si comprende che in altri tempi doveva essere stato gaio e piacevole; la casa felice di brave persone borghesi, anche se non di grandi signori. Infatti il proprietario era « il signore » del luogo, ma un « signore » assai modesto. La stanza ha le pareti a pannelli e deve mostrare i segni della trascuratezza in cui è tenuta, con macchie e tratti scoloriti. E' un ambiente piccolo (più è piccolo, meglio è) e basso di soffitto. Per ragioni connesse con il secondo atto, deve esservi un certo spazio fra la parete di sfondo e il fondo del palcoscenico. A destra in secondo piano è la porta. Il caminetto — ora spento — è nella parete di sinistra. Nel fondo una porta-finestra con gradini che non si vedono. Nella stessa parete è anche una porta che conduce in un breve corridoio che ha all'estremità un'altra porta che non si vede. Anche la porta-finestra (balcone) dev'essere abbastanza piccola da sembrare vera: non le solite grandi porte-finestre che si usano sulla scena. Non ha tende nè imposte; ma un pezzo di tela da sacco è rozzamente inchiodato in modo da coprirne una parte, sicchè lascia penetrare un po' di luce: la stanza non è completamente buia, ma è ben lungi dall'essere luminosa. Unico mobile è una vecchia poltrona logora, a sinistra in mezzo, grande ma molto in cattivo stato; e due rozze casse di legno. Un insieme tetro e malinconico che dà i brividi. (All'aprirsi del velario, la porta di destra è aperta dalla signora Otery. Poi si sente qualcuno che sale la scala, e Harry entra. La signora Otery è una custode sulla quarantina; una donna triste che da molto tempo non sa più che cosa sia l'allegria. Sembra che faccia parte di quel luogo così tetro. Probabilmente ha già mostrato la casa a molti

possibili acquirenti ed ha la vera indifferenza della custode riguardo alla possibilità o meno della vendita. Ma a volte — come vedremo — è in lei qualche cosa di strano, come se sapesse che la casa ha una brutta rinomanza e volesse nascondere, pure avendone anche lei una certa dose di paura, come persona che sia stata qualche volta spaventata dalla presenza che si « sente » nella casa. Questo le dà a volte un'espressione furtiva. Harry ha circa ventisei anni; è un soldato australiano — soldato semplice — ed è in uniforme. Nella voce, nell'accento, nei movimenti ha qualche cosa di duro e di rozzo, quasi di incivile: tipo che viene dalle fattorie dove ci si occupa ad allevare il bestiame e di abbattere gli alberi dei boschi con l'accetta, badando a non farseli cadere addosso. Non è un tipo « simpatico » in questa scena, benchè possa, in altri momenti, non essere sgradevole. La signora Otery gli sta mostrando la casa che evidentemente egli ha già conosciuto in altri tempi; ma sebbene il luogo lo interessi, egli non è affatto un tipo sentimentale e si guarda attorno con un sorriso piuttosto tollerante. La signora Otery dà, nell'entrare, un'occhiata alla porta di sinistra e rabbrivisce impercettibilmente).

LA SIGNORA OTERY — Salite o non salite?

HARRY (d. d.) — Che è tutta questa fretta, cavolino mio? Abbiamo tanto di quel tempo... (Entra e va verso sinistra).

LA SIGNORA OTERY (dopo che Harry ha osservato la stanza) — Quando la casa aveva i mobili, questo era il salotto.

HARRY (guardandosi attorno e scuotendo la testa) — No, no, no; quando mai! Questo non era il salotto, cavolino mio; per lo meno, non lo era ai miei tempi.

LA SIGNORA OTERY — Io sono qui da tre anni e non ho mai visto la casa ammobbiliata; ma mi è stato detto che dovevo dire che questo era il salotto. E vi sarei grata se non mi chiamaste « cavolino » nè vostro, nè di altri.

HARRY — Non volevo offendervi. (Scherzosamente) E' un modo di dire francese; e molte volte ho fatto sorridere qualche ragazza chiamandola « mon chiu ». Non lo avevate mai sentito? E' un nòmignolo affettuoso. Ma torniamo al salotto. Ero un ragazzino quando sono stato qui l'ultima volta. E il salotto... lo chiamavano « la stanza grande »; non era uno sgabuzzino come questo.

LA SIGNORA OTERY — E' la stanza più grande di tutta la casa.

HARRY — Beh, sia il salotto o non lo sia, certo è che ci fa un bel freddo... Ha qualche cosa che dà i brividi. (Rabbrivisce e viene un po' sul davanti a sinistra. La signora Otery per la prima volta gli dà una occhiata penetrante) Molte volte ho sofferto

il freddo nei boschi dell'Australia ed ho ripensato a questa bella stanza grande e al caldo che vi faceva. Ed ecco come viene accolto il figliol prodigo quando torna a casa e si aspetta che uccidano il vitello grasso per festeggiarlo! Si vive e si impara, cara signora. (*Va al camino e si volta*).

LA SIGNORA OTERY — Si vive, comunque.

HARRY (*facendo qualche passo verso di lei*) — Ben detto, cavolino mio.

LA SIGNORA OTERY — Grazie mille, caro rododendro.

HARRY (*con un sorriso giocondo*) — Siete spiritosa. Mi piace. Andremmo molto d'accordo, voi ed io, se io avessi il tempo di divertirmi con la vostra debolezza femminile. (*Va verso la finestra*) Vi dirò una cosa... ho il modo di assicurarmi se questo era o no il salotto. Se lo era, ci dev'essere un albero, un melo là fuori, con un ramo che entrava da quella finestra. (*La signora Otery lo ha seguito. Harry si volge verso di lei*) Debbo ben saperlo, perchè è proprio da quella finestra e lasciandomi scivolare lungo l'albero che fuggii di casa una notte, quando avevo dodici anni: ero un ragazzaccio con gli occhi azzurri come un angioletto e me ne andai a cercar fortuna per il mondo. Maledetto mondo. La fortuna continua ad essere sempre dietro alla svolta... ma il melo dovrebbe esserci ancora, per darmi il benvenuto. (*Si volge alla finestra e tira giù la tela di sacco. Ma la luce nella stanza non aumenta perchè la giornata è nuvolosa. Non vi è l'albero ma si vede il principio di una ringhiera che fa comprendere che vi è una scala che scende nel giardino. La signora Otery fa qualche passo a destra della finestra. Riferendosi alla tela che ha strappato*) Domando scusa. Vedete? Niente albero... dunque, niente salotto.

LA SIGNORA OTERY — Ho sentito dire che una volta c'era un albero qui fuori... e se guardate giù, potete vedere ancora le radici. (*Va verso la porta*).

HARRY (*stropiccia il telaio con la manica e guarda giù senza aprire la finestra*) — Sì. Si vede ancora nell'erba e anche un pezzo della panchina che vi era sotto. (*Torna verso il davanti*) E' proprio il salotto, Harry, bimbo mio! C'erano delle tendine azzurre a quella finestra; e io mi nascondevo lì dietro quando giocavo a fare Robinson Crusò. Qui (*indica a sinistra in mezzo*) c'era un sofà, dove ho avuto la mia prima lezione di nuoto. Siete proprio fortunata, « ma petite »! Potervi abbeverare di questi ricordi commoventi! C'era anche un pavone. Che diavolo poteva fare un pavone in questa stanza?

LA SIGNORA OTERY — Mi hanno detto che c'era un vecchio paravento su cui erano ricamati dei pavoni. Sarà quello che ricordate...

HARRY — Finito... anche il mio pavone! E avrei giurato che gli strappavo le penne della coda! L'oro-

logio a pendolo era qui. Il mio vecchio lo caricava tutte le sere. Tutte le sere; e ricordo la sua rabbia quando venne a sapere che aveva otto giorni di carica! Il Padre dovette rimproverarlo perchè bestemiava? Padre? Come si dice... non quelli che sono genitori, ma quelli che portano il collarino e l'abito nero... Maledizione, sto dimenticando la mia lingua. Ah sì, il parroco. Litigavano sempre per le stampe di cui facevano collezione tutti e due. Li vedo ancora seduti al tavolo e litigavano, mentre la mia vecchia - Dio benedica il suo cuore! - sedeva sul sofà davanti al fuoco e lavorava a maglia sorridendo dei loro litigi e facendoli riconciliare. E' ancora vivo il parroco? Mi pare di vederlo: un ometto piccolo e magro col viso affilato...

LA SIGNORA OTERY — Il parroco che abbiamo è molto vecchio, ma è un tipo robusto, coi baffi bianchi. (*Si volge alquanto verso il centro*).

HARRY — Baffi? (*Andando verso la cassa a destra*) No, non mi pare che avesse i baffi. Li aveva? Un momento... Forse quella che ricordo è sua moglie! (*Con una scrollata di spalle*) Beh, non sono troppo sentimentale, io! Vostra Signoria fa obiezioni se si fuma nel salotto? (*Trae di tasca un rotolo di tabacco e il coltello a serramanico per tagliarlo*).

LA SIGNORA OTERY (*con malagrazia*) — Fumate pure, se volete. (*Si volta a guardare la porta a sinistra*).

HARRY (*per qualche istante è occupato a tagliuzzare il tabacco. Poi si volge alla donna*) — Perchè guardate quella porta?

LA SIGNORA OTERY (*sobbalza e si volta*) — Niente... Avete un coltello che fa paura...

HARRY — Utilissimo in guerra, vecchia rabbiosa. Non è un coltello... è un biglietto da visita. Così, con abilità. (*Lancia il coltello verso una cassa dove la lama si ficca e rimane infissa nel legno oscillando. Harry ve lo lascia e si accende la pipa*).

LA SIGNORA OTERY (*avanzando un passo*) — Eravate ufficiale?

HARRY — No davvero: non dovete insultarmi, donna! Ho cominciato con l'essere ufficiale. (*Confidenziale*) Sentite: dopo che me ne sarò andato, datemi ventiquatt'ore di vantaggio e poi potrete dire ai vicini che avete avuto una visita dall'uomo che ha vinto la guerra.

LA SIGNORA OTERY — Avete voglia di prendermi in giro?

HARRY — E' una mia debolezza. Siete talmente irresistibile!

LA SIGNORA OTERY (*grugnito di disapprovazione*) — Volete vedere le altre stanze? (*Si avvia verso il fondo a destra*).

HARRY (*burlesco*) — Speravo ardentemente che mi avreste detto questo. Desidero vedere la stanza che è proprio sopra a questa, dove conservavamo le

mele. Era una camera buia, ma le mele erano buone. Mio padre - si chiamava Simone - una volta mi sorprese nella camera delle mele e... Ma questi sono segreti di famiglia.

LA SIGNORA OTERY — Allora andiamo. (*Fa per avviarsi*).

HARRY — Un momento! Dove mette quella porta che stavate guardando? (*Guarda la porta a sinistra in fondo*).

LA SIGNORA OTERY (*che vuole distoglierlo*) — In nessun luogo... E' un armadio a muro.

HARRY (*voltandosi a lei*) — Oh! (*La fissa*) Chi è che sta prendendo in giro l'altro, adesso?

LA SIGNORA OTERY (*brevemente*) — Non so quel che volete dire. Venite; da questa parte. (*Si muove. Ma torna a fermarsi quando Harry parla*).

HARRY (*senza muoversi*) — Sono un tipo paziente, io. Mi spiegherò. Quella porta, ora me ne ricordo, mette in un corridoietto buio...

LA SIGNORA OTERY — E non c'è altro.

HARRY — Non può essere. Chi ha mai visto, in una casa come si deve, un corridoio senza scopo? Conduce... sicuro! Ecco! Ad una cameretta che rimane isolata, e la porta di questa cameretta è di fronte a questa. E' così? (*La donna non risponde. Una pausa*) Siete una vecchia pettegola. Ora vedremo... (*Va ad aprire la porta e vede l'altra porta in fondo*) Vedete come me ne ricordo? Ma perchè diavolo volete ingannarmi?

LA SIGNORA OTERY — Niente affatto. In fondo al corridoio c'è l'armadio a muro.

HARRY — Davvero? (*Sta sulla soglia riflettendo*) No, non è un armadio... è una stanza con due finestre col davanzale di pietra e il soffitto a travicelli.

LA SIGNORA OTERY — E' la parte più vecchia della casa.

HARRY (*facendo un passo verso il davanti*) — Ora mi torna in mente. Ci dormivo io.

LA SIGNORA OTERY — Può darsi. Ora, se volete venire... (*Continua a desiderare che egli la segua*).

HARRY — E insistevate che era un armadio! Voglio prima vedere quella stanza. (*Si volge di nuovo verso la porta*).

LA SIGNORA OTERY (*con le labbra serrate*) — Non ci potete andare.

HARRY (*semplicemente volgendosi a lei*) — Per qual motivo? (*Torna sul davanti dopo aver chiuso la porta*).

LA SIGNORA OTERY (*dopo breve pausa*) — E' chiusa a chiave. (*Fa un passo verso di lui*) Vi dico che è una stanza vuota. Non c'è che polvere e ragnatele. Nessun essere umano ne ha varcato la soglia da non so quanti mesi.

HARRY — Ci dev'essere la chiave.

LA SIGNORA OTERY (*dopo una esitazione*) — Si è perduta.

HARRY — Strana questa vostra mania di impedirmi di andare là, sapendo che troverei la porta chiusa a chiave. (*Si volta a fissarla*) Forse è per bontà che volete risparmiarmi il fastidio di una diecina di passi inutili? (*Torna verso la porta*).

LA SIGNORA OTERY (*in una piccola esplosione sup-plichevole*) — Non vi occupate di quella stanza!

HARRY (*si volta, la osserva*) — Siete tutta un tremito.

LA SIGNORA OTERY (*dominandosi*) — Affatto.

HARRY (*guardandosi intorno verso il caminetto*) — Forse perchè questa stanza è così terribilmente fredda.

LA SIGNORA OTERY (*cadendo nel tranello*) — Proprio così!

HARRY (*aspro, voltandosi a lei*) — Dunque ammettete che state tremando? (*La donna non risponde ma si volta verso la porta a destra*) Posso accendere quei quattro pezzetti di legno?

LA SIGNORA OTERY — Come vi pare. Io ho l'ordine di accendere il fuoco una volta per settimana. (*Harry dà fuoco a qualche ramoscello secco che è nel camino. Bruciano facilmente ma si consumano in pochi minuti. La donna chiude la porta e viene in centro*) Sto perdendo tempo. Voi non potete avere il denaro per comprare una casa come questa.

HARRY (*guardando il fuoco*) — No davvero! Non è una casa per me. E' solo la curiosità che mi ha indotto a venire qui. Riparto per l'America. (*Si volge all'improvviso e va verso di lei*) Che diavolo ha questa casa?

LA SIGNORA OTERY (*sta in guardia*) — Proprio niente.

HARRY — E allora, perchè costa così poco?

LA SIGNORA OTERY — Perchè ha bisogno di molte riparazioni.

HARRY — Come mai è rimasta disabitata per tanto tempo?

LA SIGNORA OTERY — E' lontana dalla città. (*La luce comincia a diminuire lentamente sino alla fine della scena*).

HARRY — Per qual motivo l'ultimo inquilino se n'è andato in fretta e furia?

LA SIGNORA OTERY (*si volge altrove inumidendosi le labbra*) — Ve lo hanno raccontato all'osteria, vero? Chiacchiere, pettegolezzi stupidi...

HARRY — Ho sentito dire anche altre cose. Ho saputo che hanno fatto venire una custode da lontano perchè nessuna donna del paese voleva stare qui sola.

LA SIGNORA OTERY (*venendo verso la ribalta*) — Un'accolta di paurose!

HARRY (*più in fretta. Alzando la voce*) — Ho sa-

puto che questa custode era una donna forte e coraggiosa quando è arrivata ed ora è impaurita anche lei.

LA SIGNORA OTERY (*rauca*) — Non è vero. Non ho paura.

HARRY (c. s.) — E che più di una volta è scappata nei campi e vi è rimasta tutta la notte tremando come una foglia. (*La donna tace. Harry è furbo. Ora va verso sinistra parlando in modo più indifferente*) Naturalmente, capisco benissimo che non si tratta di voi. Sono leggende che si creano stupidamente intorno alle case vecchie...

LA SIGNORA OTERY (*sollevata*) — Precisamente.

HARRY (*si volta all'improvviso, per ingannarla, guardando la porta a sinistra*) — E quello che cos'è? (*La donna caccia un urlo e si volta a guardare. Questa volta il terrore le impedisce di dominarsi. Harry, voltandosi a guardarla*) Ah, vi ho colto! (*La donna si volge altrove*) Che cosa credevate di vedere? (*Nessuna risposta*) Uno spettro? Dicono che c'è uno spettro. Che specie di ignobile fantasma è quello che ha dato alla casa una reputazione così cattiva?

LA SIGNORA OTERY (*rude*) — Parlate come vi pare quando ve ne sarete andato; ma finchè siete qui, ragazzo mio, vi consiglio di misurare le parole. (*Più calma*) E' inutile che vi mostri il resto della casa. Se voi avete tempo da perdere, io ho da lavorare. (*Va verso la porta a destra*).

HARRY — C'è ancora un'ora per il treno; e stiamo conversando così piacevolmente. Gradirei mi portaste un bricco di tè! Non una tazza: di dove vengo io beviamo direttamente dal bricco.

LA SIGNORA OTERY (*sgarbata*) — Non ne vedo la ragione... ma non vi dico di no.

HARRY (*inchino*) — Giacchè siete così insistente, accetto volentieri.

LA SIGNORA OTERY — Venite in cucina. (*Va verso il fondo a destra*).

HARRY — No, no; sono sicuro che il figliol prodigo viene servito, il giorno del suo arrivo, nel salotto.

LA SIGNORA OTERY — Ho capito la vostra intenzione. Volete andare in quella stanza. Non ci andrei, se fossi in voi.

HARRY — Forse se foste nei miei panni vi andreste.

LA SIGNORA OTERY — Se mi promettete... (*Si interrompe perchè Harry si volta*).

HARRY (*aspro*) — Che rapporti può avere con me il vostro spettro? (*Una pausa. Poi più dolce*) E' una donna, vero? (*Il silenzio della signora Otery è quasi una affermazione. Harry parla adesso con serietà*) Che cosa... l'ha ricondotta... in questa casa? (*Nessuna risposta. La donna si volge verso destra. Il giovine diventa sarcastico mentre viene sul davanti in centro a sinistra*) Guardate: ora mi siedo su questa poltrona... e dirò le mie preghiere, per il

caso che lei cerchi di afferrarmi. (*Siede a sinistra*) Non si può escludere che sia qualche mia parente. Se è così, il meno che può fare è presentarsi e dirmi per quale bizzarro motivo torna nella casa dei miei avi. Perbacco! C'è una quantità di spettri che potrebbero circondare questa poltrona se sapessero che Harry è tornato a casa. Beh, sono qui ad aspettarli... vengano pure! (*Batte una mano sul bracciolo e si rivolge alla poltrona*) Puzzi di muffa, vecchia mia. (*Alla signora Otery*) Non sarebbe, per caso, la poltrona dello spettro? (*La signora Otery non risponde. Il suo volto la tradisce*) Non dovete avere tanta paura, cara donna; sapete bene che prima di mezzanotte non si presenta, vero? Ho sempre sentito dire che quella è l'ora che prescelgono.

LA SIGNORA OTERY — Credete di essere coraggioso, non è vero? (*Va verso la porta e guarda il coltello che è rimasto infisso nel legno*) Però, tesoro mio, se fossi in voi non lascerei lì quel coltello.

HARRY — Oh, via, diamo qualche possibilità a quella brava vecchia. E' una vecchia, no?

LA SIGNORA OTERY — Vi ho avvertito. Rimarrò in cucina non più di dieci minuti.

HARRY — Non potrà fare gran che, in così poco tempo. (*La signora Otery lo guarda fisso. Poi esce da destra. Harry siede e attizza il fuoco. In questo momento la porta di sinistra si apre silenziosamente per una larghezza di circa mezzo metro e rimane così. Quando Harry si alzerà e andrà verso destra la porta si richiuderà lentamente. Tutto questo si svolge in pochi secondi, mentre Harry attizza il fuoco. A un tratto si volta di scatto balzando in piedi. Pare che sia convinto che vi è qualcuno in mezzo alla scena. E' così certo che per un momento non distoglie lo sguardo da quel punto. Passa un tempo sufficiente, forse tre secondi, perchè una persona possa dal centro della scena andare fino alla porta di sinistra. Harry non ha visto aprirsi la porta e si volta troppo tardi per vederla richiudersi. E' veramente spaventato. Ora va a grandi passi alla porta di sinistra e la spalanca gridando*) C'è qualcuno qui? (*Si stropiccia gli occhi come se fosse stato abbagliato. Lascia la porta aperta. Va per prendere il suo coltello. Lo prende ma lo scaglia di nuovo sulla cassa come a dire che è per lo spettro, se questo può prenderlo. Torna a sedere. Si guarda attorno con occhi penetranti. Prima nel centro della sala, poi verso la stanza interna. Tutto questo ha luogo in pochi secondi. Quando siede non deve dare l'impressione che si stia addormentando. La scena si oscura fino ad essere completamente nelle tenebre. Il fuoco nel caminetto è l'ultima luce che si spegne; quanto tutto è buio, la musica comincia*).

QUADRO SECONDO

La stanza è come era nel 1889. Quando si alza il sipario un riflettore mostra la tavola a destra in centro, seguito dalle altre luci che crescono gradatamente. Col più breve intervallo possibile, rivediamo la stessa stanza del primo quadro, ma che adesso è un gaio e piacevole ambiente di trent'anni prima, tanto calda e accogliente quanto prima era fredda e inospitale. Vediamo qualcuna delle cose ricordate da Harry; le tendine, l'orologio a pendolo, il paravento coi pavoni, ecc. Alle pareti sono parecchie stampe colorate perchè il signor Morland è un dilettante collezionista. E' una bella mattinata di maggio; la finestra è aperta e l'albero di mele è in piena fioritura; uno dei suoi rami penetra quasi nella stanza.

(In scena sono tre persone, tutt'e tre poco più che quarantenni. Sono il « signore » del luogo e sua moglie, cioè il signore e la signora Morland, e l'ecclesiastico Amy. Il signor Morland è un piccolo proprietario; e le sue rendite sono modeste. Benchè non vediamo nessuna persona di servizio, si capisce che non ve ne sono più di un paio e tutte donne; il signor Morland è quel tipo d'uomo capace di discutere dei mesi per rifare il tetto del granaio di un fittavolo. La signora Morland è una simpatica donnetta: un misto di gaiezza e di buon senso. Senza dubbio le sue conserve, i suoi polli, i suoi fiori sono i migliori del distretto ed è una cara compagna per il marito che adora. Sono insomma una coppia deliziosa. Il signor Amy è un piacevolissimo parroco, amicissimo del signor Morland al quale non somiglia affatto; litigano qualche volta a proposito delle loro stampe, perchè queste sono la loro fissazione e ognuno dei due è felice di poter mostrare all'altro il suo ultimo acquisto vantandosene, finchè l'altro non gli afferma, con gelosia, che l'acquisto non vale nulla; e allora i due sembrano diventare addirittura nemici. La scena che segue è una di quelle abituali tra di loro. I due sono seduti alla tavola, ed esaminano certe stampe senza cornice che il signor Morland sta mostrando al suo ospite. La signora Morland è seduta accanto al fuoco e lavora a maglia placidamente; qualche volta sorride fra sè per quanto i due si vanno dicendo. Morland ha in mano una stampa che passa ad Amy).

AMY (prende la stampa e la esamina) — Molto interessante. Veramente hai avuto la mano felice! Debbo riconoscere, Giacomo, che per le stampe hai proprio il fiuto del collezionista.

MORLAND (compiaciuto, si appoggia alla spalliera) — Dio mio, certo l'intelligenza non mi manca;

e quando mi capita di andare a Londra, non posso resistere al desiderio di qualche piccolo acquisto... nella misura delle mie forze. Queste le ho avute proprio per poco.

AMY — Davvero? Te l'ho detto: hai proprio il fiuto.

MORLAND — Oh, questo non so...

AMY — Ti dico di sì! Le hai prese da Peterkin, della Dean Street, non è vero? Ne ero certo. Le avevo viste anch'io. Avrei anzi voluto prenderle; ma mi dissero che tu le avevi già prenotate.

MORLAND — Mi spiace di averti prevenuto, Giorgio; ma sai che questo è il mio modo di fare, quando una cosa mi interessa. Del resto, anche tu hai una bella collezione.

AMY — Oh, io non ho il tuo fiuto.

MORLAND — Dio mio, ammetto che difficilmente mi lascio sfuggire qualche cosa di buono!

AMY — Verissimo. (Soddisfatto) Però, ieri da Peterkin ti sei lasciato sfuggire una cosa.

MORLAND — Che vorresti dire?

AMY — Non hai esaminato un piccolo lotto che era sotto a questo.

MORLAND — Le ho appena sfogliate; c'era un po' di tutto, ma mi è sembrato che vi fosse niente di speciale.

AMY (raggiante per la propria abilità) — Roba di scarto, infatti, meno un pezzo.

MORLAND (angosciato, lanciandogli un'occhiata) — Un pezzo importante?

AMY (con maliziosa dolcezza) — Solo un piccolo schizzo a lapis di Gainsborough.

MORLAND — Coosola? (Drizzandosi sulla sedia) E lo hai preso tu?

AMY — L'ho preso io. Sono un pover'uomo, ma mi è parso che quindici scellini non fossero troppi per un Gainsborough.

MORLAND (ansando) — Quindici scellini! (Si alza) E' firmato?

AMY — No, non è firmato.

MORLAND (con significato) — Ah! (Siede, sollevato).

AMY (aspro) — Che vorresti dire col tuo « ah »? Non puoi essere tanto ignorante da credere che vi fosse l'abitudine di firmare gli schizzi. Se lo fosse stato, pensi che lo avrei avuto per quindici scellini? Tu ti vanti sempre del tuo fiuto... ma qualche volta posso averne un pochino anch'io!

MORLAND — Io non mi vanto affatto del mio fiuto, e non credo che sia un Gainsborough! (La signora Morland tossisce per ammonire il marito affinché sia più gentile. Egli comprende e obbedisce) Dopo tutto, forse è autentico, Giorgio!

AMY (con dignità) — Non riscaldarti tanto, ti prego! Se avessi immaginato che la mia piccola

scoperta, che a te è sfuggita, ti avrebbe dato tanta noia, non te l'avrei portata per fartela vedere.

MORLAND — L'hai portata?! (*Amy trae da sotto alla sedia un disegno che è fra due cartoni e lo mostra*) Dammi! (*Guarda il disegno*).

AMY — Ecco! E questa volta sono stato proprio fortunato! Spero che tu lo sia altrettanto la prossima! (*Guarda Morland sorridendo. Morland si alza, porta il disegno vicino alla finestra e lo osserva con un certo presentimento*) Ebbene?

MORLAND (*con un sospiro di sollievo torna alla tavola*) — Molto, molto interessante, Giorgio. Assolutamente. Ma non è affatto un Gainsborough.

AMY (*con fermezza*) — Ti assicuro che lo è.

MORLAND — Certamente non è un Gainsborough. (*Posa il disegno sulla tavola*) Direi che è opera di un abile dilettante. (*Stanno diventando bellissimi. Amy si alza e va alla destra di Morland*).

AMY — Guarda il disegno del carro e dell'uomo che vi è accanto.

MORLAND — Debole e artificioso. (*Indicando*) Guarda quel cavallo.

AMY — Gainsborough disegnò parecchi cavalli piuttosto strani.

MORLAND — Verissimo. Ma non li ha mai collocati fuori posto. (*Battendo sul disegno*) Questo cavallo distrugge tutto l'equilibrio della composizione.

AMY — Non credevo che tu fossi così meschino, Giacomo!

MORLAND — Ti rendi ridicolo. (*La signora Morland tossisce. Morland viene sul davanti verso la sedia che si trova a sinistra della tavola*) Mio vecchio amico, nessuno sarebbe stato più felice di me se tu avessi davvero pescato un autentico Gainsborough, ma questo... (*Siede*) Del resto, guarda la carta.

AMY — Che cos'ha la carta, secondo il signor Morland?

MORLAND — E' fatta a macchina. (*Amy siede accanto alla tavola*) Gainsborough era nella sua tomba parecchi anni prima che questa carta fosse fabbricata. (*Amy esamina la carta in una specie di frenesia ed è convinto contro la propria volontà, mentre Morland è perfidamente soddisfatto*).

AMY — Oh! (*Rimette il disegno fra i cartoni, quasi con violenza. La signora Morland tossisce*).

MORLAND — Però bisogna riconoscere che è una cosa molto graziosa.

AMY — Già, sei proprio tu che lo dici!

MORLAND — Non prendertela tanto, caro Giorgio!

AMY (*alzandosi*) — Non me la prendo affatto... e ti sarei grato se non mi chiamassi «caro Giorgio». (*La signora Morland posa il suo lavoro a maglia. Amy, con dignità insolente, mettendosi i suoi cartoni sotto al braccio*) Sorridete pure, signor Morland. Rallegratevi del vostro trionfo. Avete of-

feso profondamente un vecchio amico. Bravo! Bravo! (*Va a stringere la mano alla signora Morland*) Vi ringrazio, signora Morland, per la gentile accoglienza. Buongiorno. Buongiorno. (*Va verso destra con dignità offesa*).

LA SIGNORA MORLAND (*il suo atteggiamento è stato finora quello di persona abituata a queste scene. Ha continuato a lavorare sorridendo ogni tanto. Ora si alza per rappresentare la consueta parte conciliativa*) — Vengo ad aiutarvi a mettere il soprabito, Giorgio.

AMY (*sulla soglia*) — Grazie, signora Morland. Non ho bisogno di aiuto. (*Esce, seguito dalla signora Morland*).

MORLAND (*rimasto solo comincia a provare un po' di vergogna del proprio contegno e va a riporre le sue stampe in un cassetto dalla scrivania. Poi torna verso destra*) — Che stupido! Proprio stupido... Un Gainsborough! (*Va verso la finestra e guarda in giardino. La signora Morland rientra con Amy il quale ha addosso il soprabito. Conducendolo per mano come un bambino*).

LA SIGNORA MORLAND — Ora chi dei due sarà il primo? (*Tossisce e va a sedere sul sofà. I due uomini parlano insieme andandosi incontro*).

AMY — Giacomo, mi vergogno del mio contegno.

MORLAND — Giorgio, ti chiedo scusa.

AMY — Capisco anch'io che non è un Gainsborough.

MORLAND — In fin dei conti, è certo della sua scuola.

AMY — Debbo riconoscere, Giacomo, che hai davvero un fiuto straordinario.

MORLAND — Non come il tuo, Giorgio.

AMY — Molto più, molto più. Io non ne ho affatto.

MORLAND — Sì che ne hai.

AMY — Ti dico di no! (*Batte un piede a terra. La signora Morland tossisce. Amy tende la mano*) Giacomo!

MORLAND — Giorgio! (*Si stringono la mano impacciati. Poi guardano la signora Morland che si è seduta con un giornale che le nasconde il viso. Amy agita il pugno verso di lei, sorride ed esce. La signora Morland abbassa il giornale. Morland andando verso sinistra e prendendo il giornale dal divano*) E' un buon figliolo, Giorgio, ma non ha fiuto. Tanto varrebbe che ordinasse i suoi acquisti, le sue scoperte, come dice lui, per telefono!

LA SIGNORA MORLAND (*riprendendo il suo lavoro*) — Come hai detto?

MORLAND — Si chiama telefono. (*Va al camino e poi si volta*) E' una nuova invenzione. C'è un articolo nel giornale. Magnifico! L'articolista dice che fra qualche anno la gente potrà per esempio standosene qui seduta, parlare con quelli di Londra!

LA SIGNORA MORLAND (*placidamente*) — Sciocchezze, Giacomo.

MORLAND (*legge il giornale volgendo le spalle al fuoco*) — Eppure non si può negare, come dice lui, che vi sono più cose in cielo e in terra di quante ne sogna la nostra filosofia. (*Un breve silenzio*).

LA SIGNORA MORLAND (*diventando grave*) — Tu ed io sappiamo che questo è vero.

MORLAND — Come? (*Abbassa il giornale e scambiano uno sguardo*) Ah, quello? Ormai è cosa morta e sepolta da un pezzo.

LA SIGNORA MORLAND — Sì. Ma a volte quando guardo Mary Rose... così felice...

MORLAND — Lei non ne saprà mai nulla.

LA SIGNORA MORLAND — No, certo. Ma il giorno in cui si innamorerà...

MORLAND — E' talmente bambina! Perchè preoccuparsi di una cosa prima che accada?

LA SIGNORA MORLAND (*dopo breve pausa*) — Non può sposarsi senza... (*Morland la guarda*) Questo era il nostro accordo.

MORLAND — Ed io terrò la mia parola. (*Siede*) Dirò tutto a lui.

LA SIGNORA MORLAND — Povera Mary Rose!

MORLAND — Beh, non ci pensiamo. Dov'è adesso?

LA SIGNORA MORLAND — Dev'essere alla darsena, con Simone...

MORLAND — Benissimo. Lasciamola giuocare con Simone e gli altri ragazzi. Diventerà un monello; ma questo le impedirà di pensare ai giovanotti!

LA SIGNORA MORLAND (*stupita della sua ottusità*) — Secondo te Simone è sempre un ragazzo?

MORLAND — Che Dio ti benedica! Non è che un guardiamarina!

LA SIGNORA MORLAND — E' già sottotenente!

MORLAND — Ma è lo stesso! Figurati che gli metto ancora in mano qualche biglietto di banca... per le caramelle! Almeno, lo facevo l'anno scorso. E lui mi ringraziava di cuore e poi sgusciava dietro al paravento per andare a vedere quanto gli avevo dato!

LA SIGNORA MORLAND — E' tanto caro... ma non è più un ragazzo.

MORLAND — Sei proprio cattiva a mettermi in testa queste idee. Andrò subito alla darsena. (*Si alza e si sofferma accanto al sofà*) Se quella nuova invenzione coi fili funzionasse a dovere, potrei dirgli di fare le valige e andarsene senza neanche muovermi dalla sedia! Prima bisogna suonare un campanello. (*Gira la manovella di un campanello immaginario*) Poi si parla in una specie di imbuto: «Pronto, la darsena, c'è lì la mia piccola Mary Rose?». (*Ha fatto una specie di imbuto col giornale. Con sorpresa dei due si sente la risposta di Mary Rose*).

MARY ROSE (*d. d. con voce tremante*) — Sono qui, babbo. (*I due si guardano attorno*).

MORLAND — Dove sei, Mary Rose?

MARY ROSE (*ancora invisibile*) — Nell'albero di mele! (*I due si guardano e sorridono. La signora sta per alzarsi ma il marito la ferma e continua a parlare come se telefonasse*).

MORLAND — E che fai nell'albero?

MARY ROSE (*d. d.*) — Mi nascondo.

MORLAND — Per Simone?

MARY ROSE (*d. d.*) — No. Non so bene da chi mi nascondo. Forse da me stessa. (*Tremando*) Babbo, ho paura! (*La signora Morland si alza a mezzo ma è ancora trattenuta dal marito e siede nuovamente*).

MORLAND — Di che o di chi hai paura? Di Simone?

MARY ROSE — Sì... in parte.

MORLAND — E di chi altro?

MARY ROSE — Ho paura... di te.

MORLAND — Di me?! Paura di me? (*Scambia una occhiata con la moglie*) Strano! (*Va alla finestra*).

LA SIGNORA MORLAND — Siete buffi tutti e due! (*Alzando la voce*) Mary Rose, vieni subito in casa... e che sia l'ultima volta che entri in un salotto arrampicandoti su un albero. (*Mary Rose entra, apparentemente sospingendosi ad un ramo e camminando leggermente su un altro. E' molto carina. Ha circa diciannove anni, allegra e gioconda, una bimba felice e priva di qualsiasi preoccupazione per il futuro. E' in realtà molto impulsiva e capace di emozioni nascoste sotto quella superficie briosa. Vedendola per la prima volta constatiamo un misto di gioia e di timore infantili, a causa del terribile avvenimento che è accaduto alla darsena*).

MARY ROSE — Mamma! (*Corre da sua madre, nasconde il viso nel suo seno, poi alza gli occhi, e nasconde nuovamente il viso pensando alla terribile notizia che sta per dare*).

LA SIGNORA MORLAND (*non è affatto preoccupata. Invece suo marito cammina su e giù alquanto turbato*) — Non vorrai dire che c'è stato davvero qualcosa che ti ha spaventata, Mary Rose?

MARY ROSE (*alzando il capo a guardare*) — Non sono sicura. Tienimi stretta, mamma. (*Si aggrappa alla signora Morland*).

LA SIGNORA MORLAND — E' stato Simone che ti ha messo in angustie, tesoro?

MARY ROSE (*quasi vendicativa*) — Sì, è stato lui. Tutta colpa sua.

MORLAND — Ora vado a picchiarlo!

MARY ROSE — Sì, picchialo!

MORLAND — Ma hai detto che avevi paura anche di me...

MARY ROSE — Solo di te!

MORLAND — Nessuno ha mai avuto paura di me, finora. Che cos'è, un nuovo gioco? Dov'è Simone?

MARY ROSE (*si avvicina a suo padre*) — Ai piedi dell'albero. Non vuole entrare da quella parte; vuol venire passando per la porta. (*Supplichevole*) Capisci com'è importante?

MORLAND — Che cosa?

MARY ROSE (*cercando di spiegare*) — Vedi, è così. La licenza di Simone finisce domani, e lui... (*trémante*) vuole parlare con te, paparino, prima di partire.

MORLAND (*ridacchiando*) — Lo immagino! E capisco perchè. Te lo avevo detto, Fanny; Mary Rose, hai visto dove ho lasciato il portafoglio? (*Si guarda attorno*).

MARY ROSE (*debolmente*) — Il portafoglio?

MORLAND (*andando al caminetto*) — Sì, ochetta. C'è dentro un biglietto da cinque sterline; ed è per questo che messer Simone desidera vedermi. (*Siede vicino al camino*).

MARY ROSE (*si riavvicina alla madre con uno sguardo disperato*) — Mammina! (*Torna a nascondere il capo nel seno*).

LA SIGNORA MORLAND (*ha indovinato*) — Ma Giacomo! (*A Mary Rose*) Avanti, gioia; raccontami che cosa ti ha detto Simone. (*Mary Rose è timida e si nasconde il viso*) Dimmelo sottovoce, amor mio. (*Mary Rose sussurra*) Lo avevo immaginato.

MARY ROSE (*infantile*) — Dirai a paparino che non si arrabbi con me, vero?

LA SIGNORA MORLAND — Giacomo, meglio dirtelo francamente: Simone non vuole le tue cinque sterline... vuole tua figlia!

MORLAND (*con un grido, alzandosi*) — Cosa?

MARY ROSE (*corre ad abbracciarlo, carezzevole*) — Lo sgriderai, vero, babbino?

MORLAND (*non può quasi parlare*) — Per... per... per... per tutto quello che c'è di peggio, altro che sgridarlo! Quel ragazzino! Non so cosa... non so cosa... (*La signora Morland si alza*).

MARY ROSE (*supplichevole*) — Niente più di una sgridata, paparino... niente di più! Non potrei sopportarlo!

MORLAND (*piuttosto scosso, ma con bontà*) — Non saresti per caso innamorata di Simone, tu? (*La tiene scostata a lunghezza di braccio. Mary Rose raggiante accenna di sì*) Che cosa ci trovi di speciale, in quel ragazzo?

MARY ROSE (*con espressione estatica*) — Oh-h-h-h! (*Vergognosa, ora, corre dalla madre. Poi leziosamente*) Babbino... Mammina... (*Corre da uno all'altro. La signora Morland si è seduta di nuovo*) Mi dispiace tanto che sia successo questo... (*Torce il viso e piange istericamente sedendo a sinistra della signora Morland*).

LA SIGNORA MORLAND — Tesoro, gioia cara... (*Confortandola*) Ma è solo un ragazzo, Mary Rose... un caro, simpatico ragazzo!

MARY ROSE (*con gli occhi scintillanti e modi quasi solenni*) — Oh, mamma, ma proprio questa è la cosa grande, magnifica! Era un ragazzo, lo capisco perfettamente, fino alle undici di stamattina. Ma ora non lo riconosceresti più, mamma!

LA SIGNORA MORLAND — Cara, ha fatto colazione con noi. Credo che lo riconosceremo benissimo.

MARY ROSE — Ma è tutto diverso da quello che era a colazione! E' diventato così serio, così... così uomo, con un'aria di protettore! Pensa a tutto, ora; sa perfino cosa sono i contratti e le proprietà e i terreni... le affittanze e... (*prorompe nuovamente*) il freddo, il caldo...

MORLAND (*riscaldandosi un poco*) — E' già arrivato a questo? Pensa forse che questo matrimonio debba farsi domani?

MARY ROSE (*agitata, per alleviare il colpo*) — Oh no, c'è tempo! Almeno, non prima della prossima licenza...

LA SIGNORA MORLAND — Mary Rose!

MARY ROSE — Sta aspettando in giardino, mamma. (*Si alza*) Posso farlo entrare?

LA SIGNORA MORLAND — Certamente, tesoro. (*Mary Rose va verso destra*).

MORLAND — Però non tornare con lui.

MARY ROSE — Oh Dio, sai com'è timido...

MORLAND (*caparbio volgendosi verso il fuoco*) — Non so niente!

LA SIGNORA MORLAND (*alzandosi e toccandogli un braccio*) — Tuo padre ed io dobbiamo parlare soli con lui, bimba mia.

MORLAND — Sicuro; si fa sempre così.

MARY ROSE — Davvero? Beh... lui vuole che tutto sia fatto in piena regola.

LA SIGNORA MORLAND — Non ne dubito.

MARY ROSE — Posso andare di sopra, nella camera delle mele (*guarda in alto*) e posso picchiare ogni tanto sul pavimento? Credo che sentirmi così vicina gli darà coraggio.

LA SIGNORA MORLAND — Ci darà coraggio a tutti, anima mia.

MARY ROSE — Non sentirò che dite ma lo immaginerò; eccome! (*Si riavvicina a Morland*) Lo amo tanto! Non cercherai... di metterlo su contro di me, paparino?

MORLAND — Farei il possibile, se credessi di poter riuscire! (*La bacia. Mary Rose lo abbraccia stretto, poi corre fuori e si sente il ticchettio dei suoi tacchi sui gradini invisibili. Morland si avvicina alla moglie che ha gli occhi umidi*) Povera la mia vecchia mammina! (*Siedono entrambi sul sofà*).

LA SIGNORA MORLAND — Povero il mio vecchio babbo! Sai, Giacomo, certe volte... (*Mary Rose rientra portando due pezzi di una canna da pesca. Li unisce e posa la canna sulla tavola*).

MARY ROSE (*misteriosamente*) — C'è una ragione per questo! (*Esce di nuovo dalla porta finestra*).

MORLAND — La canna da pesca di Simone. Che diamine stanno combinando? (*Si sente il ticchettio di Mary Rose*).

LA SIGNORA MORLAND — Sarà una sciocchezza: ma com'è piacevole sentire su e giù per le scale il rumore dei tacchi di Mary Rose; fa più chiasso lei che tutti noi messi insieme!

MORLAND — Sarebbe terribile se non dovessimo più sentirlo!

LA SIGNORA MORLAND — Non si potrebbe trovare un ragazzo migliore per lei, Giacomo.

MORLAND — Mi ha dato un colpo al cuore quando ha detto: «Non cercherai di dirgli qualcosa contro di me, babbo»... perchè credo che questo sia proprio il mio dovere.

LA SIGNORA MORLAND — Sì, bisogna dirgli tutto.

MORLAND (*improvvisamente*) — Fanny... e se taccissimo?

LA SIGNORA MORLAND — Non sarebbe onesto verso di lui.

MORLAND (*alzandosi e andando al camino*) — E' vero. (*Si volge alla moglie*) Ma se la cosa lo turba, vuol dire che è un imbecille.

LA SIGNORA MORLAND (*timida*) — Forse.

MORLAND — Sta venendo. Dio mio! Credo che avrò un aspetto più deciso se sto su una sedia rigida. (*Siede accanto al camino. Entra Simone da destra. E' un simpatico giovane di ventitrè anni circa, in divisa di marina. In questo momento il giovine è in uno stato misto di esaltazione e trepidazione. Si avvanza con un po' di timidezza che cerca di vincere con una risatina quasi isterica*).

SIMONE (*ride quasi stupidamente*) — Ah, ah, ah, ah!

MORLAND — Non ti basterà ridere così, Simone, per giustificare la tua condotta; lo sai?

LA SIGNORA MORLAND — Oh, Simone, ma come hai potuto?

SIMONE — Come se avessi commesso un furto!

MORLAND — Difatti, è un furto.

SIMONE — Ah, ah, ah! (*Un colpo nel soffitto gli dà coraggio. I Morland sorridono ma fingono di non aver sentito. Simone dopo uno sguardo al soffitto*) Certo per voi sarà molto penoso... ma sapete bene com'è Mary Rose...

LA SIGNORA MORLAND — Direi che lo sappiamo anche noi, com'è Mary Rose!

SIMONE — Lo credo! (*Con furberia*) Quindi capirete benissimo come è successo. (*Sente di aver segnato un punto a suo vantaggio*) Mi farei tagliare a pezzettini per lei; sì, lo farei con piacere! (*Con rammarico*) Forse in passato vi sarò sembrato un... un monello?

MORLAND — Beh, insomma... sì, piuttosto vivace...

(*Sarcastico*) Ma ti vediamo straordinariamente cambiato, dall'ora di colazione.

SIMONE (*agitato, facendo qualche passo*) — Ve ne siete accorto? Lo ha notato anche Mary Rose. E' il mio vero io che viene a galla... (*Parla cauto cercando di impressionare i due*) Per alcune persone il matrimonio è una cosa da prendere alla leggera; ma io non la penso così. Mi propongo di rinunciare alle ragazze, fare una bella assicurazione sulla vita e leggere articoli politici. (*Altro colpo al soffitto che sembra ricordargli qualche cosa*) Ah, sì! E vi assicuro che non perderete una figlia ma piuttosto acquerterete un figlio.

LA SIGNORA MORLAND — Te lo ha detto Mary Rose di dir questo?

SIMONE (*come un colpevole*) — Veramente... (*Altri colpi. Andando all'estremità del divano*) Ah, un'altra cosa! Credo che valga la pena di sposare Mary Rose solo per avere voi, signora Morland, come suocera!

MORLAND (*contento*) — Ben detto, Simone. Mi piaci di più, ora che hai parlato in questo modo.

LA SIGNORA MORLAND — Anche questo ti ha detto lei di dirlo?

SIMONE — Ecco... (*Altri colpi*) Ad ogni modo, non dimenticherò mai il rispetto e l'affezione che debbo ai genitori della mia diletta moglie.

MORLAND (*stizzosamente*) — Non è ancora tua moglie, bada!

SIMONE — Ma lo sarà, signor Morland? Non lo sarà, forse?

LA SIGNORA MORLAND — Per ora stiamo discutendo solo un possibile fidanzamento.

SIMONE — Si capisce. (*Una pausa*) Io non ho mai badato al denaro, ma ho pensato di fare incidere la parola «economia» nell'interno del mio orologio, così la vedrò ogni volta che lo carico. La mia famiglia...

MORLAND — Ha tutte le nostre simpatie, Simone. (*Altri colpi*).

SIMONE (*guardando in alto*) — Non so se avete notato un certo rumore...

MORLAND — Mi è sembrato.

SIMONE — E' Mary Rose!

LA SIGNORA MORLAND — No!

SIMONE — Sì, sì! Fa così per aiutarmi. Le ho promesso di picchiare nel soffitto appena mi sembra che le cose vadano bene.

LA SIGNORA MORLAND — Ah, è per questo la canna da pesca? (*Sono commossi. Simone prende la canna e sale su una sedia per battere contro il soffitto*).

SIMONE — Che cosa dite? Posso?

MORLAND (*alla moglie, malinconicamente, alzandosi*) — Credo che possa, ti pare? (*Simone è ancora sulla sedia*).

LA SIGNORA MORLAND (*più coraggiosa*) — No! (*Si*

alza e va verso destra, in centro. Morland va dietro al sofà) C'è una piccola cosa, Simone, che il padre di Mary Rose ed io riteniamo sia nostro dovere dirti, prima... prima che bussi nel soffitto, caro figliuolo. Forse non è molto importante, ma è una cosa che lei ignora e che la rende un po' diversa dalle altre ragazze. (*Volta la sedia che è accanto alla tavola in modo da guardare verso la ribalta*). SIMONE (*scendendo dalla sedia. Aspro*) — Non crederò nulla contro Mary Rose.

LA SIGNORA MORLAND — Non abbiamo da dirti niente contro di lei. (*Pregando il marito di fare la sua parte*) Giacomo! (*Siede a sinistra del tavolo. Simone viene dietro alla signora Morland. Morland è vicino alla estremità di destra del sofà*).

MORLAND — E' una cosa accaduta, Simone... senza che lei potesse impedirlo. E per tanti anni non ce ne siamo preoccupati; soltanto, siamo sempre rimasti nell'intesa che non si poteva fidanzarla senza averne informato il pretendente. (*Mette la mano sulla spalla di Simone*) Ma prima di dirtelo, dobbiamo avere la tua promessa che terrai la cosa per te.

SIMONE (*turbato ma docile*) — Prometto. (*Morland lascia ricadere la mano e va al camino. Simone va a sinistra della signora Morland*).

LA SIGNORA MORLAND — Non devi mai dir nulla neanche a lei.

SIMONE — Non parlerò. Ma fate presto: ditemi di che si tratta.

MORLAND (*tornando verso di lui*) — Non è cosa che si può dire in due parole. E' accaduto sette anni fa, quando Mary Rose aveva dodici anni. Eravamo in una parte remota della Scozia... nelle Ebridi Esterne.

SIMONE — Vi sono sbarcato una volta quando ero sul « Gaddy »... un luogo arido e malinconico: soltanto rocce ed erba ruvida... Non vidi neanche un albero. (*Siede sul sofà*).

LA SIGNORA MORLAND — E' così quasi dappertutto.

MORLAND — E' una stazione per i pescatori di balene. Vi andammo perchè a me piaceva pescare. Dopo di allora non mi sono più sentito di dedicarmi a questo sport. Ma nel punto dov'eravamo c'era un braccio di mare in mezzo al quale un'isoletta... un'isoletta... (*Il solo nominare l'isoletta commuove marito e moglie. Morland stenta a continuare. Una breve pausa*).

LA SIGNORA MORLAND — Un'isoletta minuscola... assolutamente disabitata...

MORLAND — Non c'è neanche una pecora... Credo che in tutto non sarà più di due ettari e mezzo o tre.

LA SIGNORA MORLAND — Vi sono degli alberi, là; parecchi. Cosa assolutamente insolita nelle Ebridi. Abeti scozzesi e qualche frassino... quelli che fanno

le bacche rosse. Pareva che non vi fosse niente di speciale, in quell'isola... se non forse, il fatto che pur così piccina era completa. Vi è un minuscolo stagno che si potrebbe chiamare un laghetto, dal quale fluisce un corso d'acqua. Vi sono collinette e una radura... insomma, un paese in miniatura. (*Voce tremula*) Non osservammo altro; eppure quello doveva diventare per noi il luogo più orribile del mondo.

MORLAND (*vedendola agitata*) — Posso raccontarglielo io anche se tu non sei presente, Fanny.

LA SIGNORA MORLAND — Preferisco restare qui, Giacomo.

MORLAND — Pescai moltissimo, in quel braccio di mare! C'erano delle magnifiche trote di mare. Spesso mi recavo in barca fino all'isoletta e conducevo Mary Rose con me; la facevo sbarcare e mentre io pescavo lei disegnava. Dal battello la vedevo quasi sempre e ci facevamo dei segni con le braccia o col fazzoletto. Poi, quando avevo finito di pescare, andavo a prenderla.

SIMONE — E voi non andavate con loro, signora Morland?

LA SIGNORA MORLAND — Raramente, Simone. Rimanevo quasi sempre nella nostra casetta poco distante dal villaggio. Non sapevamo, allora, che gli abitanti del luogo avevano una superstizione contro lo sbarcare nell'isola e che l'isola pare che se ne spiacesse. Quel luogo ha un nome gaelico che significa « L'isola che desidera essere visitata ». Mary Rose non ne sapeva nulla; e amava molto l'isoletta. Le parlava chiamandola tesoro mio e altre bambinate del genere.

SIMONE — Ditemi che cosa accadde.

MORLAND (*sedendo sul divano*) — Era quello che doveva essere l'ultimo giorno della nostra permanenza colà. Avevo condotto la mia bimba nell'isola come sempre; al crepuscolo misi la canna, come soleva fare, nel fondo del battello, di dove vedevo Mary Rose seduta su un tronco d'albero che era il suo sedile preferito. Mi fece gaiamente un cenno con la mano ed io risposi. Poi mi misi a remare per andarla a prendere: naturalmente le volgevo le spalle. (*Una pausa. Simone si alza in piedi*) Dovevo percorrere, remando, meno di cento metri; ma quando arrivai... lei non c'era! (*I Morland sono agitati. Simone va verso la tavola*).

SIMONE — Ne parlate molto seriamente... Si era nascosta per gioco...

LA SIGNORA MORLAND — Non era nell'isola, Simone.

SIMONE — Ma... ma... oh... (*Siede*).

MORLAND (*alzandosi*) — Potete immaginare come e quanto ho cercato! (*Fa qualche passo*).

LA SIGNORA MORLAND — Tutti quanti! Nessuno degli abitanti del villaggio andò a letto quella not-

te. Fu allora che apprendemmo che avevano paura dell'isola.

MORLAND (*dietro alla sedia della moglie*) — Fu scandagliato il braccio di mare. Non lasciammo nulla intentato... ma era sparita.

SIMONE (*alzandosi, angosciato*) — Non posso... Non è possibile... ma non importa... Ditemi come la ritrovaste.

LA SIGNORA MORLAND — Il trentesimo giorno dopo la sua scomparsa...

SIMONE — Qualche battello...

MORLAND — Non c'era altro che il mio.

SIMONE — Ditemi.

LA SIGNORA MORLAND — Da un pezzo avevamo smesso di cercare ma non potevamo allontanarci da quei luoghi...

MORLAND — Un giorno mi indugiavo sulla sponda del braccio di mare... puoi immaginare in quale stato d'animo. Mi fermai a guardare verso l'isola... ed eccola lì, seduta sul suo tronco, a disegnare.

LA SIGNORA MORLAND — Mary Rose! (*Simone siede*).

MORLAND — Mi fece cenno con la mano, come al solito, e continuò a disegnare. (*Parla più in fretta*) Presi la barca e remai come sempre, ma seduto in modo da averla di fronte, per non perderla di vista. Quando arrivai la prima cosa che mi disse fu: «Perchè remi in quel modo strano, babbo?».

(*Lentamente. Dopo breve pausa*) E compresi subito che non sapeva nulla di quanto era accaduto.

SIMONE (*alzandosi*) — Signor Morland! Com'è possibile... qualcuno deve... (*Guardando la signora Morland*) Dove disse di essere stata?

LA SIGNORA MORLAND — Non sapeva di essere stata assente...

MORLAND — Credeva che io fossi andato a prenderla all'ora solita.

SIMONE — Trenta giorni! Dite che rimase nell'isola tutto quel tempo! (*Va alla finestra e guarda fuori*).

MORLAND — Non lo sappiamo. (*Siede sul sofà*).

LA SIGNORA MORLAND — Giacomo mi ricondusse la solita bimba gaia che non credeva di essere stata lontana da me più di un paio d'ore.

SIMONE (*voltandosi*) — Ma quando le diceste...

LA SIGNORA MORLAND — Non le dicemmo nulla; ancor oggi, Mary Rose non sa.

SIMONE — Ma senza dubbio avete...

LA SIGNORA MORLAND (*volgendosi sulla sedia a guardarlo*) — L'avevamo riavuta, Simone; e questa era la cosa importante. Da principio pensammo che glielo avremmo detto una volta tornati a casa nostra... e poi, tutto era talmente inspiegabile che avemmo paura di spaventarla... di sciuparla, non so, di toglierle la sua gaiezza, la sua spontaneità... Sì finì col decidere di non dirle nulla.

SIMONE — E non l'avete mai detto a nessuno?

MORLAND — A qualche amico medico a Londra.

SIMONE — Come l'hanno spiegato?

MORLAND — Non hanno trovato nessuna spiegazione... hanno detto che forse non era mai accaduto... Puoi pensare questo anche tu, se ti fa piacere.

SIMONE (*facendo un passo verso Morland*) — Non so che pensare. Ad ogni modo, l'avvenimento non ha avuto nessun effetto sopra di lei.

MORLAND — Nessunissimo: e puoi immaginare se siamo sempre stati attenti!

LA SIGNORA MORLAND (*alzandosi e andando un poco verso Simone*) — Vedi, Simone, io desidero essere assolutamente sincera. Qualche volta mi sono detto che la nostra figliuola è stranamente giovane per la sua età... come... quando un soffio gelato arresta la crescita di una pianta, eppure non le impedisce di fiorire... A volte mi è parso come se un dito gelido avesse toccato la nostra Mary Rose.

SIMONE — Signora Morland! Ma è la sua giovinezza, la sua innocenza... sono il suo fascino e mi sembrano cosa sacra!

LA SIGNORA MORLAND — E' vero... (*Viene verso il davanti*).

SIMONE — Se questo è tutto... (*Va verso il centro*).

MORLAND — Simone... (*Simone si ferma*) A volte abbiamo creduto che avesse qualche lampo, come una brevissima visione del passato; ma prima che potessimo prudentemente interrogarla, lo spiraglio si era richiuso, ed ella non ricordava più nulla. Non ti è mai accaduto di sentirla parlare casualmente con una persona che... che non poteva esser presente?

SIMONE — Mai.

LA SIGNORA MORLAND — Nè tendere l'orecchio a un suono che non esisteva?

SIMONE — Un suono? Intendete dire un suono proveniente dall'isola?

LA SIGNORA MORLAND — Sì; questo è quello che crediamo. Ma da molto tempo queste brevissime stranezze non si verificano più. (*Va alla scrivania e prende un album che porge a Simone*) Questi sono alcuni schizzi fatti da lei. Puoi portarti via l'album e guardartelo con comodo.

SIMONE (*prende l'album mentre Morland va al camino*) — Strano che non mi abbia mai parlato di quella vacanza nelle Ebridi. Mi dice tutto...

LA SIGNORA MORLAND — Non c'è niente di strano... l'isola è scomparsa dal suo ricordo. Sarei turbata se cominciasse a ricordarsene. Insomma, Simone, abbiamo creduto nostro dovere dir tutto. Non sappiamo altro, e sono certa che non sapremo mai altro. Ora che intendi fare?

SIMONE (*con forza*) — Che cosa credete, voi? (*Salta sulla sedia, picchia nel soffitto ed ha in risposta*

qualche colpo. L'ombra che per poco aveva oscurato il suo volto è scomparsa. Ora egli sorride di nuovo lietamente) Avete sentito? Vuol dire che tutto va bene. Vedrete come scenderà di corsa!

LA SIGNORA MORLAND (si alza e gli va vicino) — Sei un caro ragazzo! (Lo abbraccia) Le vado incontro. (Esce da destra. Simone le ha aperto la porta. Morland viene in centro a sinistra).

SIMONE (andandogli vicino) — Amo Mary Rose, signor Morland!

MORLAND — Anche noi la amiamo, Simone. Ormai non parliamo più del passato. E' un affare finito e non mi turba più in nessun modo... E spero che non turbi neanche te.

SIMONE — Siate tranquillo a questo proposito. (Spinge la sedia di sinistra sotto la tavola) Ma ditemi: quale può essere la spiegazione?

MORLAND — Certo tu penserai ad un'infinità di cose; le abbiamo già pensate tutte anche noi... ed è inutile. Abbiamo fatto bene, no? a non dirle nulla?

SIMONE — Certo, sì! «L'isola che desidera essere visitata». Mi sembra uno slogan piuttosto sinistro. (Infantile) E' meglio non pensarci più. (Guarda il soffitto) Avrei quasi preferito che sua madre non andasse di sopra... Ci vorrà più tempo perchè Mary Rose venga giù. (Si muove irrequieto).

MORLAND (con solennità umoristica) — Fanny le dirà delle cose più carine di quelle che le diresti tu?

SIMONE — Questo è certo. (Si accorge che Morland scherza) Vi state burlando di me! (Lo minaccia scherzosamente) Lo sapete che la mia licenza finisce domani! (Rumore di tacchi. Mary Rose irrompe) Mary Rose!

MARY ROSE (gli passa davanti come una freccia e va a gettarsi nelle braccia di suo padre) — Non penso a te, adesso... ma al babbo! Oh! Simone, come hai osato?... Non è una bella cattiveria da parte sua, paparino?

MORLAND — Pare anche a me! Ma tu stai piangendo?

MARY ROSE — Sì.

MORLAND — E anche tua madre piange?

MARY ROSE (tremula) — Sì.

MORLAND — Prevedo che avrò una brutta giornata. (Va verso destra) Se a voi altri non dispiace troppo essere lasciati soli, andrò di sopra a piangere un pochino con la mamma nella stanza delle mele. (Sulla soglia si volta) Lassù c'è buio e umidità; quando sentirò che non ne posso più picchierò nel pavimento per avvertirvi che stiamo scendendo, (Esce con queste parole scherzose. Simone gli apre la porta. I due giovani rimasti soli sono intimiditi. Stanno a un metro di distanza).

SIMONE — Mary Rose! (Fa un passo verso il fondo).

MARY ROSE — Oh, Simone... tu ed io!

SIMONE — Tu ed io... cioè... ora possiamo dire «noi». (In un mormorio) Ti piace?

MARY ROSE (sottovoce) — E' terribilmente solenne.

SIMONE — Non hai paura, spero? (Mary Rose accenna di sì) Di me? (Mary Rose accenna di no) E di che cosa, allora?

MARY ROSE — Di essere... sposata. (Gli va vicino) Simone, quando saremo marito e moglie mi lascerai qualche volta andar fuori a giocare?

SIMONE — Giocare? (Mary Rose accenna di sì) Perchè no? Giocheremo insieme. Ci sono tante coppie di sposi che giuocano insieme!

MARY ROSE — Sono contenta. (Lo conduce al divano. Siedono) Voglio chiederti una cosa, Simone. Mi ami?

SIMONE — Tesoro... amore... dolcezza... quale nome preferisci? (Sono tutti un po' solenni) Su, da brava, dimmelo.

MARY ROSE — Non lo so. Sono tutti molto carini.

SIMONE — Io credo che Mary Rose sia il nome più bello di tutti. E secondo te, qual è il nome più bello per un uomo? Se me lo dici, mi farai piacere.

MARY ROSE — Credo che ci sia un nome anche più bello di Simone.

SIMONE — Quale?

MARY ROSE — Harry! Non so perchè mi pare tanto bello. Non ho mai conosciuto nessuno che si chiamasse Harry... ma mi piacerebbe tanto se un giorno... (Nasconde il capo nel suo petto).

SIMONE — Che stai pensando, gioia?

MARY ROSE — Non me lo chiedere, caro.

SIMONE — Non te lo chiederò.

MARY ROSE (guardando il soffitto) — Mi pare che siamo egoisti. Non dovremmo dire a quei due tesori di scendere?

SIMONE — Non è egoismo, amor mio. Vedi, ho tante di quelle cose da dirti! Devo raccontarti come ho fatto a parlare con loro e come mi sono ricordato quello che mi avevi detto di dire... e come ho saputo prenderli per il loro verso! Loro hanno già sentito tutto; sicchè farli venire a sentirlo di nuovo, quello sì che sarebbe egoismo.

MARY ROSE (riflettendo) — Non ne sono sicura. Lassù c'è odor di muffa, e il soffitto è così basso che non si può stare in piedi.

SIMONE (alzandosi) — Allora sai che cosa facciamo? Torniamo alla darsena, così loro possono venire giù e starsene qui comodamente.

MARY ROSE (allegra, alzandosi) — Benissimo! Possiamo restarci fino all'ora del tè.

SIMONE — Bada che fa fresco... meglio che tu metta una giacca.

MARY ROSE — Che seccatura... una giacca!

SIMONE (con fermezza) — Bimba mia, ora sono

io che debbo aver cura di te... Ne ho la responsabilità... e ti ordino di mettere la giacca.

MARY ROSE — Che cose carine sai dire! La metto subito. (*Si avvia. Si volta*) Voglio dirti una cosa strana, Simone: forse avrò torto, ma mi pare che a volte desidero essere baciata, ed a volte no. (*Torna verso di lui*).

SIMONE — Niente di male. Ora dimmi: che cosa pensavi mentre stavi lassù ad aspettare?

MARY ROSE (*in un sussurro*) — Delle cose sante!

SIMONE — Riguardanti l'amore? (*Mary Rose annuisce*).

MARY ROSE — Cercheremo di essere buoni, vero, Simone?

SIMONE — Come il pane! E dimmi: hai pensato al giorno del nostro matrimonio?

MARY ROSE — Un pochino

SIMONE — Solo un pochino?

MARY ROSE — Sì. Ma mi pareva già di vederlo. (*Simone le bacia la mano. Siede a destra sul bracciolo del sofà*) Ho avuto una magnifica idea, per la nostra luna di miele. C'è un posticino in Iscozia... nelle Ebridi... Mi piacerebbe andare là.

SIMONE (*sbalordito*) — Le Ebridi? (*Fa un passo verso di lei*).

MARY ROSE — Sì. Ci siamo andati una volta, quando ero piccola. Strano. Me ne ero quasi dimenticata e tutto ad un tratto l'ho rivisto chiaramente mentre ero seduta lassù, al buio. (*Breve pausa. Poi innocentemente*) Cioè, è venuta la vecchietta e me lo ha indicato. Che buffo tipo! (*E' una strana osservazione. I Morland hanno prevenuto Simone, ma egli è turbato. Mary Rose sembra quasi in trance*).

SIMONE (*dopo una pausa*) — Mary Rose! (*Dopo altra breve pausa*) Mary Rose! (*Mary Rose si alza e va verso di lui*) In casa ci siete solo voi altri e le due donne di servizio, vero?

MARY ROSE (*stupita perchè ha già dimenticato quello che ha detto*) — Ma sì; lo sai! Perchè lo domandi?

SIMONE (*guardingo*) — Non c'è nessuna vecchietta in casa, no?

MARY ROSE — Una vecchietta? (*Perplessa*) Che diamine vuoi dire?

SIMONE — Niente, non ci badare. (*E' turbato ma si domina. Fa qualche passo verso sinistra e si volta*) E che c'era di speciale, in quel punto delle Ebridi?

MARY ROSE (*è dietro al sofà*) — C'era un posto dove papà pescava tanto pesce e c'era un'isoletta dove andavo spesso... la mia isoletta! Chi sa se sente la mia mancanza!

SIMONE (*muovendosi un poco*) — Non credo che andremo là.

MARY ROSE — Perchè?

SIMONE — Non ci tengo a pescare... durante la luna di miele!

MARY ROSE — Oh, hai ragione! Ma mi piacerebbe farti vedere il tronco d'albero e il frassino dove mi mettevo a disegnare mentre il babbo restava in barca. Credo che mi facesse stare ad attenderlo nell'isola perchè era un posto così sicuro!

SIMONE (*ha un piccolo brivido e guarda il soffitto*) — Certo! (*L'abbraccia come a proteggerla*) Eppure mi piacerebbe andarvi... un giorno... per vedere l'isola.

MARY ROSE — Sì, andiamoci! Ora vado a mettere quella fastidiosissima giacca! (*Si volta. Corre verso la porta a sinistra e di là gli getta un bacio*) Tiranno! (*Esce. Simone, un po' turbato, siede alla estremità destra del sofà con la fronte corrugata e riflettendo. Si vede la figurina della pendola che batte l'ora mentre cala il sipario*).

ATTO SECONDO

L'isola. Nel 1894.

Siamo nell'isola, cinque anni dopo. Nel fondo della scena si suppone l'acqua e una vera barca, o parte di essa deve apparire quando occorre. Il fondale rappresenta la terra ferma che è a circa 200 metri. Particolari sulla scena verranno indicati più oltre. Per il momento basterà indicare la presenza di un grande abete di Scozia battuto dai venti. Il suo effetto è tetro, ma una pennellata viva è data alla scena da un frassino scintillante di bacche rosse. Vi è un banco coperto di musco che più tardi si rivelerà per un vecchio tronco mutilato su cui il musco è cresciuto. Dovunque sassi, erbe alte, musco di diversi colori e sfumature di leggiadro effetto. Dev'essere una scena piuttosto piacevole, sebbene con una certa severità come un paesaggio di Corot. Ai lati masse di alberi e di sottobosco; non si può giungere in quella radura per terra a meno di non farsi strada faticosamente fra tutto quel verde. E' una giornata d'agosto piena di sole.

(*Si sente Mary Rose che ride gaiamente; un attimo dopo lei e Simone appaiono da sinistra facendosi strada fra la boscaglia. Simone non è più in uniforme; indossa un abito di tweed con knickerbockers, ecc. Anche Mary Rose è vestita da viaggio o campagna ma non di lana; ha un abito di tinta soave, un po' smorta, ad esempio color malva, assai semplice e che deve accentuare la sua giovanilità. Sono passati più di quattro anni, dal primo atto; e i due giovani sono una coppia di coniugi esuberantemente felici. Mary Rose è più impulsiva che mai. Simone è un marito che l'adora, ma che ama contraporre agli entusiasmi di lei la propria mancanza di fantasia*).

MARY ROSE (*si guarda attorno emozionata e getta*

via il cappello) — Credo... mi pare... Non mi pare affatto! Sono sicura! Il luogo è questo. (*Ansante*) Baciami, Simone, baciami subito! Mi hai promesso di baciarmi subito, subito, appena saremmo arrivati. SIMONE (*col suo fare scherzoso*) — E non sono davvero uomo da mancare alla mia parola! (*La bacia*) Ma vorrei farti osservare, Mary Rose, che questo è il terzo luogo che tu hai riconosciuto con sicurezza; e tre volte ti ho baciata subito subito. Non si può andare avanti così!

MARY ROSE (*si guarda attorno volgendo le spalle al pubblico*) — Ma è proprio qui... qui! Ti avevo detto che c'era il grande abete e il frassino...

SIMONE (c. s.) — Anche negli altri luoghi c'era l'abete e il frassino.

MARY ROSE (*trionfante*) — Non questo abete... non questo frassino!

SIMONE — Allora eccoci qui. (*Siede su un pezzo di roccia a sinistra*).

MARY ROSE — Riconosco, Simone, che sono poco intelligente; ma devi ammettere che ho sempre ragione. (*Rivolgendosi al frassino*) Caro frassino, non mi sembri punto invecchiato. Come ti sembra, io, dopo tanto tempo? Ora ti dico un segreto. (*Si avvicina al frassino e ne trae a sè un ramo*) Sono sposata! (*Il ramo, lasciato, torna al suo posto*) Non gli è piaciuto, Simone. E' geloso. (*Accarezzando il ramo*) Ma pensa, sono sposata da quasi quattro anni... questo qui è lui... il tenente Simone. (*Improvvisamente ha un altro pensiero*) Oh!

SIMONE (*con un sospiro*) — Che c'è adesso? (*Comincia ad accendersi la pipa*).

MARY ROSE (*andando a destra in centro*) — Quel musco! Sono certa che sotto dev'esserci un ceppo... una vecchia radice su cui mi sedevo sempre.

SIMONE (*andando a scostare un poco il musco*) — Difatti, è proprio un vecchio tronco.

MARY ROSE (*si inginocchia e lo aiuta*) — Credo di averci intagliato sopra il mio nome con un temperino.

SIMONE — Eccolo. « Mar... » e basta. E' sempre alla terza lettera che la lama si spezza.

MARY ROSE — Caro ceppo! (*Sempre inginocchiata*) Quanto ti ho desiderato!

SIMONE (*tornando verso sinistra*) — Non crederlo, vecchio tronco. Le sei tornato in mente vagamente, perchè siamo capitati da queste parti. E che isola ingannatrice! Pensa; forse a un centinaio di metri dal nostro albergo!

MARY ROSE — Anche se fosse vero, non devi dirlo davanti a loro. (*Si volge di nuovo a parlare col ceppo*) Un bacio per ogni anno che sono stata lontana. (*Lo bacia numerose volte*).

SIMONE (*contando i baci*) — Undici. Avanti, dagli tutte le notizie. Digli che non abbiamo ancora una casa nostra.

MARY ROSE (*al ceppo*) — Sai, caro, abitiamo con paparino e mamma, perchè Simone è tanto spesso assente, imbarcato... Ma ho un segreto molto più bello; ne sarai proprio stupito! Figurati... che ho... un bambino! Ha due anni e nove mesi e mi dice tante cose carine, dice che mi vuole tanto bene... (*Con ansia al frassino*) Oh, frassino, credi che sia proprio vero?

SIMONE (*sedendo*) — Ho sentito che ha detto chiaramente di sì.

MARY ROSE (*guardando lontano a destra e rizzandosi in piedi*) — Oh!

SIMONE — Non fingere di vederlo da qui!

MARY ROSE — Ma sì... Tu non lo vedi? Qualcosa di bianco... Ci saluta agitando il poppaio.

SIMONE (*si alza e va a sinistra di Mary Rose*) — E' la cuffia della bambinaia.

MARY ROSE — Vuol dire che agita quella. Com'è birichino! (*Saluta con la mano*) Se ne sono andati. Ciao, tesoro, ci vediamo tra un'ora. (*Volgendosi a Simone*) Non è curioso, pensare che da qui salutavo sempre il babbo... (*Venendo sul davanti*) Eravamo felici qui!

SIMONE — Anch'io sarei felicissimo qui se non avessi fame. Vorrei sapere dov'è Cameron. Vedo che ha preparato il fuoco. Sarà meglio accenderlo... (*Va a destra a raccogliere qualche ramoscello secco*).

MARY ROSE — Come puoi pensare a mangiare in questo momento...?

SIMONE — Oh, vedrai che anche tu mangerai di buon appetito! (*Mentre Simone si dispone ad accendere, Mary Rose siede sul ceppo. Una pausa*).

MARY ROSE — Sai, Simone? Credo che babbo e mamma non amino quest'isola.

SIMONE (*in guardia, sebbene da molto tempo abbia cessato di credere alla famosa storia*) — Davvero? Perchè?

MARY ROSE — Non lo so; ma non ne vogliono mai parlare.

SIMONE — Forse non se ne ricordano più. (*Va a sinistra coi rametti*).

MARY ROSE — Scriverò stasera. (*Gioconda*) Saranno stupiti di sapere che siamo qui.

SIMONE (*sapendo che la cosa li allarmerà*) — Io non scriverei da quest'isola. Aspetta quando saremo tornati in terraferma. (*Siede sul sasso e aggiunge i rami a quelli già preparati da Cameron*).

MARY ROSE — Perchè non da quest'isola?

SIMONE — Oh... dicevo così per dire. Ma se hanno antipatia per questo luogo, forse non saranno contenti di sapere che ci siamo venuti. (*Vorrebbe cambiare argomento di conversazione*).

MARY ROSE — Che motivo potrebbero avere?

SIMONE — Non ne ho idea.

MARY ROSE — Per molto tempo mi è sembrato che anche tu non ci volessi venire.

SIMONE (*con indifferenza mentre si alza*) — Solo perchè è tanto difficile arrivarci. (*Va a destra dietro a Mary Rose e guarda in quinta*) Malgrado questo, ho sempre pensato che mi sarebbe piaciuto venire a vedere quest'isoletta.

MARY ROSE — Perchè a me piaceva tanto?

SIMONE (*benchè in realtà stia pensando alla strana storia*) — Sicuro!

MARY ROSE — Oggi ci volevi venire solo. (*Volgendosi a metà verso di lui*) Perchè?

SIMONE (*le sorride. Poi raccoglie due o tre rametti*) — Semplicemente perchè mi sembravi stanca. Avevo pensato di prendere la barca e fare un giro attorno alla tua isoletta.

MARY ROSE (*alzandosi*) — Ti pareva che la mia fosse un'infatuazione di bambina?

SIMONE — Precisamente. (*Viene sul davanti e torna al fuoco*) E pensavo a un sogno che tuo padre mi disse di aver fatto una volta.

MARY ROSE (*seguendolo con lo sguardo*) — Un sogno?

SIMONE (*inginocchiandosi al fuoco, volgendo le spalle*) — Veramente non lo aveva definito così; ma ora capisco benissimo che fu soltanto un sogno. (*Ne è veramente convinto*).

MARY ROSE — Devi raccontarmelo.

SIMONE — Un giorno te lo racconterò. (*Per cambiare discorso*) Ma dove diavolo è Cameron? Ah! (*Alzandosi*) Lo sento che arriva. E' un tipo strano. Immaginavo che parlasse soltanto il dialetto del luogo. Ah, eccolo! (*Siede accanto al fuoco*).

MARY ROSE — Sii gentile con lui, caro; sai come sono permalosi. (*Per quasi tutto il rimanente dell'atto Simone e Mary Rose sono seduti a terra. La barca con Cameron giunge dal fondo a sinistra. Cameron è un goffo giovine di venti anni o poco più, vestito poveramente ma fiero e molto compito. Parla con voce dolce ed ha un accento bizzarro; ha maniere assai cortesi*).

CAMERON (*dalla barca*) — Il signor Blake desidera che io leghi la barca qui?

SIMONE (*accende un fiammifero*) — Precisamente. (*Accende il fuoco da cui si leva il fumo*).

CAMERON — Lego la barca secondo il desiderio del signor Blake. Il signor Blake desidera che io sbarchi?

SIMONE — Sì, Cameron; e che portiate il cestino con la roba da mangiare.

CAMERON — Posso dare il cestino al signor Blake senza sbarcare.

SIMONE — No! no... ci fate quasi tanto piacere quanto mettere qualcosa sotto i denti. (*Maria Rose lascia il ceppo e siede a terra accanto ad esso*).

CAMERON (*sbarca. Timoroso*) — Il signor Blake desidera che vuoti il cestino? (*Posa il cestino sul ceppo*).

SIMONE — Dopo; prima vorrei che ci trovaste un paio di trote. Voglio far vedere a mia moglie come le cucinate sulla sponda dell'acqua.

CAMERON (*indietreggiando verso la barca*) — Col massimo piacere. (*Si ferma*) C'è una piccola cosa; non è molto importante. Dovete aver notato che mi rivolgo sempre a voi chiamandovi signor Blake. Ho notato che voi mi chiamate sempre Cameron. Non me ne offendo. (*Va verso il fondo a sinistra*).

MARY ROSE — Dio mio! Sono sicura di avervi sempre chiamato signor Cameron. (*Toglie il cestino dal ceppo*).

CAMERON (*si ferma di nuovo*) — Verissimo, signora. E avrete notato che io mi rivolgo sempre a voi come « signora ». In tal modo faccio comprendere che vi considero una gentile signora della quale sono l'umile servo. (*Si volge di nuovo*) Dire che sono il vostro umile servo non implica che io non valga quanto voi. Dopo questa breve spiegazione, signora, vado a prendere le trote. (*Va in fondo sulla sponda dell'acqua. Mary Rose stende la tovaglia sul suolo a destra*).

SIMONE (*si inginocchia e la aiuta a togliere la roba dal cestino*) — Sarebbe una lezione per me; ma mi lascio impiccare piuttosto che chiamarlo « signore »!

MARY ROSE — Bada, Simone. Se vuoi dirmi qualche cosa di poco gentile sul suo conto, dimmelo in francese. (*Posa sulla tovaglia marmellata, panini, ecc.*).

CAMERON (*nella barca sta lavando due trote. Quando egli parla gli altri due alzano il capo a guardarlo*) — Dopo aver pulito le trote in modo semplicissimo, signore, cioè sciacquandole nell'acqua, si procede in questo modo. (*Avvolge ogni trota in un pezzo di carta che deve sembrare bagnato e le immerge nell'acqua*).

MARY ROSE (*a Simone*) — Pare che faccia un gioco di prestigio. Che cosa fa adesso?

SIMONE — Inzuppa la carta. Osservalo.

CAMERON (*lascia la barca venendo vicino al fuoco*) — Ora metto sul fuoco i due involti inzuppati d'acqua (*eseguisce*) e quando la carta comincia a bruciare, vuol dire che le trote son cotte e pronte al vostro servizio, signora, come lo sono io. (*Si volge alla barca*).

MARY ROSE — Non ve ne andate. (*Si alza*).

CAMERON — Se alla signora Blake non dispiace, vorrei tornare nel battello.

MARY ROSE — Perchè? (*Una pausa. Cameron si guarda intorno imbarazzato*) Sarei ben lieta se rimaneste con noi.

CAMERON — Allora... (*si guarda attorno*) rimarrò malgrado il mio parere contrario.

SIMONE — Bravo figliolo... sorvegliate le trote. E' il modo più squisito di cuocere il pesce, sai, Mary Rose. E' divino.

CAMERON (*appoggiandosi all'abete*) — E' un modo molto gustoso, signor Blake, ma non userei l'aggettivo « divino ».

SIMONE — Merito la correzione. (*Bruscamente alzandosi*) Ma devo dire...

MARY ROSE — Prend garde, mon ami!

SIMONE (*va verso destra passando dietro a Mary Rose*) — Mon Dieu, qu'il est drôle! (*Va a destra del ceppo*).

MARY ROSE — Mais moi je l'aime; il est tellement... (*Lasciando il francese*) Come si dice « originale? ».

CAMERON — Nel senso che intendete voi si potrebbe dire « coquin »; ma uno scrittore classico userebbe probabilmente la parola « original ».

SIMONE (*rimane scosso. Come pure Mary Rose. Con un sospiro*) — Mi pare una cosa piuttosto seria... Ditemi, Cameron, che libro stavate leggendo mentre io pescavo?

CAMERON — Un piccolo « Euripide » che porto sempre in tasca, signor Blake.

SIMONE (*prendendo un sandwich*) — Figurati, Mary Rose: latino! (*Mangiano tutti e due*).

CAMERON (*sempre appoggiato all'albero*) — Può darsi che sia latino; ma da queste parti preferiamo dire che è greco.

SIMONE — Battuto un'altra volta! Suvvia, Erasmo, venite a mangiare un boccone con noi.

CAMERON — Grazie, signor Blake; ma non è educazione, per uno stipendiato, mangiare coi suoi datori di lavoro.

MARY ROSE — Anche se io vi invito, signor Cameron?

CAMERON (*ostinato*) — Molto gentile da parte vostra, signora; ma non vi sono stato presentato.

MARY ROSE — Oh... permettete. (*Simone si alza*). Il signor Blake, mio marito, il signor Cameron. (*I due uomini si inchinano*).

CAMERON — Molto lieto di fare la conoscenza del signor Blake.

SIMONE — Altrettanto, signor Cameron. Felice di vedervi. Bella giornata, non è vero?

CAMERON — Molto bella. (*Simone sta per sedere*).

MARY ROSE — Simone! (*Si alza*).

SIMONE — Oh! Non conoscete mia moglie? Permetti, cara... Il signor Cameron, la signora Blake. (*Mary Rose fa una piccola riverenza*).

CAMERON — Felicissimo di fare la conoscenza della signora Blake. La signora conta trattenersi a lungo da queste parti?

MARY ROSE — No, purtroppo! Partiamo domani.

CAMERON — Spero che il tempo sarà bello; per la traversata.

MARY ROSE — Grazie. Ed ora, sapete che siete nostro ospite... (*Gli porge un sandwich in un tovagliolino di carta*).

CAMERON — Molto grato! (*Guarda i sandwiches*) Mmm... di carne! Devono essere eccellenti!

MARY ROSE (*sedendo a destra*) — Quest'aria stuzzica l'appetito.

CAMERON — Grazie per quest'elogio al mio paese. (*Va verso il centro. Simone siede sul ceppo. A un tratto Cameron scoppia in una risata che lo rende umano e perfino simpatico*) Vi prego di scusare il mio contegno. Avete riso di me tutto questo tempo, ma non sapevate che anch'io ne ridevo, pur dominandomi. Ora che ho riso, mi spiegherò. (*Un'altra risata poi si padroneggia*) Ora vi spiego. Non sono il solenne saputello e presuntuoso che ho finto di essere; sono in realtà un ragazzo piuttosto simpatico ma sono timido e non volevo che vi prendeste troppe confidenze con me, non per me stesso quanto per la nobile professione che ho l'ambizione di intraprendere.

MARY ROSE — Diteci qual è.

CAMERON — Desidero diventare ecclesiastico. Studio all'Università di Aberdeen e durante le vacanze faccio il barcaiole o il domestico o qualunque altra cosa, per potermi pagare le tasse universitarie.

SIMONE — Questo vi fa onore.

CAMERON — Molto grato, signor Blake. (*Qualche passo verso sinistra*) Ed ora che ci conosciamo socialmente, posso dire che vi sono molte cose nel signor Blake che cerco di imitare.

SIMONE — Qualche cosa in me merita di essere imitato? Urrà!

CAMERON — Non la cultura del signor Blake: non è molto colto, ma so che per gli inglesi non è indispensabile. Quello che ammiro nel signor Blake sono le sue buone maniere e il suo contegno in generale. (*Simone si inchina*) In questo campo ho ancora molto da imparare; perciò osservo il signor Blake e prendo degli appunti in un taccuino.

MARY ROSE — Oh, signor Cameron, ditemi se sono anch'io nel vostro taccuino!

CAMERON — No, signora; non ve ne sarebbe motivo. Ma il vostro nome è scritto nel mio cuore... e l'ho anche detto a mio padre che rimarrò celibe a meno che non mi imbatta in una signora che assomigli alla signora Blake.

MARY ROSE — Vostro padre coltiva un suo podere, nei dintorni del villaggio?

CAMERON — Sì, quando non è all'Università di Aberdeen.

SIMONE — Misericordia! Anche lui è universitario?

CAMERON — Sì! Abbiamo una stanzetta in due...

SIMONE — Padre e figlio! Vuol fare anche lui l'ecclesiastico?

CAMERON — No. Quando avrà preso il diploma tornerà qui a fare l'agricoltore.

SIMONE — Allora non vedo lo scopo...

CAMERON (*con dignità*) — Il più alto che si possa raggiungere. Educazione e cultura.

SIMONE — Mi fate sentire piccino piccino e...

MARY ROSE (*improvvisamente*) — Le trote! (*Cameron posa il suo sandwich accanto al ceppo. La carta ha cominciato a ardere. Cameron si avvicina al fuoco e recupera le trote. Mary Rose dà dei piatti a Simone, mentre Cameron porta le trote*) Mmm, devono essere buone!

SIMONE (*offrendo*) — Signor Cameron.

CAMERON — No, grazie. Mangio trote continuamente. Preferisco la carne di questi sandwiches: per me è quasi una novità. (*Riprende il suo sandwich*).

MARY ROSE — Sedete, signor Cameron. (*Prende da sinistra il piatto delle trote*).

CAMERON — Grazie, sto benissimo qui.

MARY ROSE — Vi prego!

CAMERON (*caparbio*) — Non voglio sedere, in quest'isola.

SIMONE (*prendendo da Mary Rose pane e burro*) — Olà! (*Curiosamente*) Siete superstizioso, voi che pensate di fare l'ecclesiastico!

CAMERON — L'isola ha una brutta reputazione; non vi ero mai sbarcato prima di oggi.

MARY ROSE — Perché? Che cosa straordinaria! Siamo stati qui una volta, quando ero piccola, e poi ci siamo ritornati spesso.

CAMERON (*sorpreso*) — Davvero? Ma non era cosa da farsi.

MARY ROSE — E' talmente carina! (*Mangia*) Non ho mai sentito dirne male da nessuno. E tu, Simone?

SIMONE (*cauto*) — Mah, qualche cosa... in paese mi hanno detto che il suo nome in gaelico ha uno strano significato... «L'isola che desidera essere visitata»... ma in questo non vi è nulla di terrificante.

MARY ROSE — Non lo avevo mai sentito, signor Cameron. Mi pare un nome delizioso.

CAMERON — Quanto a delizioso, signora Blake, può anche darsi che lo sia.

SIMONE — Ma che hanno contro quest'isola?

CAMERON — Prima di tutto, dicono che non avrebbe affatto il diritto di essere qui. Dicono che una volta non c'era. E poi improvvisamente apparve.

SIMONE — Ma questo piccolo incidente si verificò prima che voi possiate ricordarvene, immagino?

CAMERON — Prima che possano ricordarlo tutti quelli che oggi sono vivi, signor Blake.

SIMONE — Lo immaginavo. E l'isola non scompare mai, nello stesso modo, per qualche tempo?

CAMERON — Alcuni dicono di sì.

SIMONE — Ma voi non l'avete mai vista sparire?

CAMERON (*dignitoso*) — Io non sto sempre a guardarla, signor Blake.

SIMONE — E non c'è altro?

CAMERON — C'è il fatto degli uccelli. Questi alberi sono molto belli, magari per farvi i nidi; ma non si è mai visto un uccellino. (*Si avvicina alquanto*) E poi, il suo nome ha un altro significato, signor Blake. Riflettete: un'isola che abbia dei visitatori non ha bisogno di desiderare di essere visitata... e perchè non ha visitatori? Perchè la gente ha paura di venirci.

MARY ROSE — Ma di che ha paura?

SIMONE — E' quello che dico anch'io. Ma di che avete paura?

MARY ROSE — E voi, signor Cameron, di che avete paura?

CAMERON (*in fondo alla scena, un po' a sinistra del centro*) — Della stessa cosa che vi impaurisce. Ci sono certe storie, signora...

MARY ROSE — Oh, raccontatecele! (*Si riavvicina a Simone sedendo a terra accanto al ceppo*) Che bellezza, Simone, se ci racconta qualcuna di queste misteriose storie scozzesi! Non credi?

SIMONE — Non saprei. (*Alzandosi*) Può darsi che non siano affatto piacevoli. (*A Cameron*) Vi avverto, amico mio, che non sono un buon ascoltatore. Mi troverete piuttosto cinico per quanto concerne la vostra isola.

MARY ROSE — Vi prego, signor Cameron! Mi piace sentirmi agghiacciare il sangue.

CAMERON — Ci sono molte storie. C'è quello del bimbo che è stato portato qui nell'isola... dicono che non era più grande del vostro piccino.

SIMONE — E che cosa gli accadde?

CAMERON — Nessuno lo sa, signor Blake! I suoi genitori stavano raccogliendo bacche di frassino; e quando si voltarono per chiamarlo era scomparso.

SIMONE — Perduto?

CAMERON — Non fu più possibile ritrovarlo. Mai più.

MARY ROSE — Mai più? Terribile! Era caduto in mare?

CAMERON — E' la cosa migliore, credere che sia caduto in mare. E' quello che dico anch'io. (*Guarda fuori verso sinistra*).

SIMONE — Ma non lo credete?

CAMERON (*senza voltarsi*) — Non lo credo.

MARY ROSE — E cosa dicono quelli del villaggio?

CAMERON (*voltandosi*) — Alcuni dicono che è ancora nell'isola.

SIMONE — Quest'isola che gioca a saltare e a nascondersi? E che ne dicono le persone savie? Che ne dice vostro padre?

CAMERON (*avanzando di un passo o due*) — Dice che quelli non sono sempre qui ma che vanno e vengono.

SIMONE — Quelli! Chi sarebbero, quelli?

CAMERON (*guarda altrove. A disagio*) — Non lo so.

MARY ROSE — Ad ogni modo, il bimbo dev'essersi

allontanato. Come mai i suoi lo hanno lasciato andare?

CAMERON (*volgendosi a Mary Rose*) — Come potevano impedirglielo? Aveva sentito il richiamo dell'isola.

SIMONE — Conoscete qualcuno che abbia sentito questo richiamo?

CAMERON — No. (*Guarda al di là di Simone*) Nessuno lo sente, all'infuori di coloro a cui è rivolto.

MARY ROSE — Ma se il bimbo lo ha sentito, debbono averlo sentito anche gli altri... se erano con lui.

CAMERON — Non sentirono nulla. (*Va in centro, mette un piede su un sasso appoggiandosi al ginocchio*) E' così. Potrebbe levarsi vicino a voi, signora Blake, io potrei sentirlo, forte e terribile o dolce e sussurrante - nessuno sa com'è - ma dovrei seguirlo e voi avreste udito assolutamente nulla.

MARY ROSE (*alzandosi a sinistra di Simone*) — Non ti fa rabbrivire, tesoro? (*Gli pone un braccio sulle spalle*).

SIMONE — Mi pare una di quelle leggende inverosimili... Quanto tempo fa sarebbe successo questo fatto, mio credulo scozzese?

CAMERON — Prima che io nascessi, signor Blake.

SIMONE (*sorridendo*) — Ne ero certo!

MARY ROSE — Non burlarti della mia isola, Simone. (*Volgendosi a Cameron*) Non sapete altre storie, signor Cameron?

CAMERON — Forse sì e forse no; ma non voglio raccontarle se il signor Blake dice cose che all'isola non piace sentire.

SIMONE — Per non correre qualche rischio, forse?

CAMERON — Precisamente.

MARY ROSE — Simone! Promettimi di essere prudente!

SIMONE — Prometto. Dite pure, Cameron. (*Mary Rose siede a terra a sinistra di Simone e di fronte a Cameron*).

CAMERON — E' la storia di una giovinetta; dicono che aveva circa dieci anni.

MARY ROSE — Poco meno di quanti ne avevo io quando venni qui. Da quanto tempo è successo questo?

CAMERON — Una dozzina d'anni fa, credo.

MARY ROSE — Simone, deve essere stato proprio un anno dopo la mia venuta! (*Simone si alza. E' un po' a disagio perchè capisce che Cameron sta per raccontare la storia di Mary Rose*).

SIMONE (*rizzandosi sulle ginocchia e preparandosi a rimettere la roba nel cestino*) — E' probabile; ma non possiamo rimanere qui a chiacchierare. Dobbiamo tornare all'albergo. I remi sono a posto?

CAMERON — Vado subito, se il signor Blake desidera partire. (*Si muove verso sinistra*).

MARY ROSE (*alzandosi*) — Prima la storia. Non me ne vado se non la sento!

CAMERON (*voltandosi*) — Beh, ecco. Il padre di questa ragazza amava la pesca e spesso sbarcava la figlia qui, nell'isola, mentre lui girava attorno con la barca a pescare.

MARY ROSE (*a Simone*) — Senti! Proprio come faceva il babbo con me. (*Siede sul ceppo*).

SIMONE — Immagino che qui vengano molti turisti, non è vero?

CAMERON — Sì... l'ignoranza rende spavaldi e a volte...

SIMONE — Lo credo anch'io; ma ora bisogna proprio andare.

MARY ROSE — No, caro. (*A Cameron*) Vi prego. (*Simone si alza a va a destra di Mary Rose*).

CAMERON (*riprende il suo atteggiamento*) — Un giorno il padre venne in questo punto per riprendere, come sempre, la figlia. La vedeva dalla barca; era seduta e dicono che gli gettò un bacio. Un momento dopo il padre raggiunse l'isola, ma la ragazza non c'era più.

MARY ROSE — Non c'era più?

CAMERON — Aveva sentito il richiamo dell'isola, sebbene a lui non fosse arrivato alcun suono.

MARY ROSE — Mi viene la pelle d'oca!

CAMERON — Mio padre si unì alle ricerche. Durarono parecchi giorni.

MARY ROSE — Ma bastano pochi minuti per frugare quest'isoletta!

CAMERON — Continuarono a cercare per molto tempo, signora, anche dopo che ogni ricerca era diventata inutile.

MARY ROSE — Che storia agghiacciante! (*Si alza, si avvicina a Simone*) Pensa, amore mio, poteva succedere a me. E non c'è altro?

CAMERON — Sì; c'è ancora qualcosa. Era trascorso circa un mese e suo padre stava un giorno camminando laggiù, sulla terraferma, quando vide qualcosa che si muoveva qui nell'isola. Tutto tremante, signora, presa la barca arrivò qui e trovò figliola.

MARY ROSE — Viva?

CAMERON — Sì, signora.

MARY ROSE — Sono contenta che l'abbia ritrovata. Ma questo sciupa il mistero.

SIMONE (*curioso di sapere il pensiero di lei*) — Perchè, Mary Rose?

MARY ROSE — Perchè naturalmente lei potè raccontare quello che era successo, sciocchino. Che era stato?

CAMERON (*raddrizzandosi*) — Non è una cosa tanto semplice, signora Blake. La ragazza non sapeva assolutamente niente. Credette di essere stata separata da suo padre non più di un'ora.

MARY ROSE — Dio mio! (*Prende una mano di Simone*).

SIMONE (*la abbraccia. A Cameron*) — Smettetela con tutte queste storie fantastiche, uomo delle nebbie!

MARY ROSE (*sorridendogli*) — Non aver paura, Simone. Fingevo di credere e di aver paura, così per ridere.

CAMERON — Questo è quello che bisogna fare quando si è nell'isola. Io credo tutto, quando sono qui; poi, quando sono ad Aberdeen riconsidero tutto al freddo lume della ragione.

SIMONE (*seccato, mentre si fruga in tasca per cercare la pipa*) — E immaginate così di non correre rischi, amico? Un'isola che ha dei poteri così straordinari potrebbe benissimo mandare il suo richiamo ad Aberdeen e anche più lontano.

CAMERON (*turbato*) — Non ci avevo mai pensato. Potrebbe esser vero. (*Si volge verso il battello*).

SIMONE — Badate, signor Cameron, che non vi accada che un giorno, mentre state predicando lontano da qui, il richiamo vi raggiunga sul pulpito e vi riporti in un balzo nell'isola.

CAMERON (*guardando Simone*) — Non mi piace questo modo di parlare del signor Blake. Vado a mettere a posto i remi. (*Va a spingere il battello in quinta in modo che non lo si vede più*).

MARY ROSA (*seduta sul ceppo. Deliziosamente emozionata*) — E se fosse vero, Simone?

SIMONE — Dal momento che non lo è...

MARY ROSE — Lo so; ma se lo fosse, pensa che momento tremendo per la ragazza, quando suo padre le avesse rivelato l'avventura!

SIMONE (*la studia prudentemente mentre si riempie la pipa*) — Forse le avrà detto niente. Avrà creduto più saggio non turbarla

MARY ROSE — Povera piccola! Sì, credo anch'io che sarebbe stato meglio! Eppure... avrebbe corso un bel rischio!

SIMONE — Cioè?

MARY ROSE — Dio mio, non sapendo quello che era successo, la ragazza avrebbe potuto tornare qui ed essere nuovamente chiamata? (*Si alza. Si guarda attorno*) Mia piccola isola ho l'impressione che oggi non mi piaci.

SIMONE — Se un giorno dovesse tornare, speriamo che sia con un robusto marito, in grado di difenderla e proteggerla.

MARY ROSE — Sicuro, un marito è proprio quello che ci vuole. (*Fingendosi di rabbrivire ancora*) Tu non mi lasceresti prendere, vero, Simone? (*Gli posa le mani sulle spalle*).

SIMONE — Dovrebbero provarsi! (*Ripone la pipa senza averla accesa*) Ed ora, riponiamo gli avanzi... (*con tono burlesco per farla ridere*) e fuggiamo dal luogo del delitto. (*Eseguisce*) Non torneremo più qui, Mary Rose: ho troppa paura. (*Si inginocchiano accanto e ripongono le stoviglie, ecc.*).

MARY ROSE — Fai male a burlarti della mia isola. Vergognati! (*All'isola*) Povera isoletta che te ne stai qui sola sola! (*Tocca affettuosamente il ceppo*) Non avevo mai saputo che ti piacesse essere visitata; e questa è la mia ultima visita. (*A Simone*) L'ultima volta di qualunque cosa è sempre triste, vero?

SIMONE (*vivamente mentre si affaccenda*) — Dev'esserci sempre un'ultima volta, tesoro mio.

MARY ROSE — Credo anch'io... per qualunque cosa. Ci sarà anche un'ultima volta in cui ti vedrò, Simone. (*Mezzo scherzosa, accarezzandogli i capelli*) Un giorno accarezerò questo ciuffo per la millesima volta e poi non lo farò mai più.

SIMONE — Un giorno non avrò più capelli e dirò: « Tanto meglio! Una seccatura di meno! ».

MARY ROSE (*nelle seguenti battute è più fantastica che triste*) — E io piangerò.

SIMONE — Ochetta! (*La bacia. Breve pausa*).

MARY ROSE — Un giorno, Simone, mi bacerai per l'ultima volta.

SIMONE — Ad ogni modo, questa non era l'ultima! (*La bacia di nuovo. Uno strano tremito scuote lievemente Mary Rose. Essa non comprende che cosa vuol dire. Ma forse il pubblico comprende che quello è l'ultimo bacio di Simone. Turbato*) Che hai?

MARY ROSE — Non so... Mi è parso che mi succedesse qualche cosa...

SIMONE (*vivace*) — Stupidina, con le tue « ultime volte »! Debbo dirvi, signora, che vi sarà un'« ultima volta » per vedere il vostro bambino.

MARY ROSE — Oh!...

SIMONE (*in fretta*) — Sicuro: non potrà sempre rimanere un pupo; e il giorno in cui lo avrai visto per l'ultima volta come un bambino lo vedrai per la prima volta come un giovanotto. Pensaci!

MARY ROSE — Ci penso spesso. Sarà il più bel momento della mia vita quando lo vedrò uomo e mi prenderà sulle ginocchia invece di sedersi sulle mie. (*Con uno dei suoi subitanei mutamenti di umore*) Non credi che la cosa più triste è che non sappiamo quasi mai quando è l'ultima volta? Pensa come potremmo approfittarne, se lo sapessimo!

SIMONE — Dio mio, no! Se lo sapessimo si sciuperebbe tutto. (*Alzandosi*) Bisognerà spegnere il fuoco.

MARY ROSE (*alzandosi*) — Aspetta che venga Cameron. (*Stranamente*) Voglio che tu venga a sederti qui sul mio tronco d'albero, Simone. E che mi dica delle parole d'amore. (*Simone siede sul tronco. Mary Rose si mette ai suoi piedi accoccolandosi contro le sue gambe, alla sua sinistra*).

SIMONE (*scherzoso*) — Quanti capricci! (*Per stuzzicarla*) Ho paura di non saperti più fare la corte. Me ne sono dimenticato.

MARY ROSE — Allora farò io la corte a te. (*Si drizza, sempre in ginocchio e giocherella coi capelli di lui*) Sono stata una buona moglie per te, Simone?

Non dico sempre: c'è stato ad esempio quella brutta giornata, quando ti scaraventai il piatto del burro! Te ne chiedo ancora scusa... Ma in complesso sono stata una moglie sopportabile... non una moglie eccezionale, ma una che nella massa può passare, no? (*Gli dà una testata*).

SIMONE — Senti, se devi darmi delle testate in questo modo, bisogna che ti levi le forcine dai capelli.

MARY ROSE — E come mamma sono stata buona? Sono stata quel tipo di mamma che Harry Morland Blake può amare e rispettare?

SIMONE (*giudiziosamente*) — E' una domanda imbarazzante. Bisogna chiederlo a Harry Morland Blake.

MARY ROSE — Mi domando se...

SIMONE — Basta, Mary Rose! A momenti piangerai e non hai fazzoletto perchè ci ho avvolto dentro la trota.

MARY ROSE — Ad ogni modo, Simone, dimmi che mi perdoni per il piattino del burro.

SIMONE — Non ne sono ben certo.

MARY ROSE (*sedendo indietro sui calcagni*) — E ci sono altre cose... peggiori del piattino del burro.

SIMONE — Oh, lo so bene!

MARY ROSE (*rizzandosi sulle ginocchia*) — Come fai a dire una cosa simile, brutto che non sei altro! Cosa può esservi stato di tanto grave?

SIMONE (*con un sospiro*) — Ora posso sorriderne; ma in quel momento mi sono sentito molto infelice. Non so come non mi sono dato alla ubbriachezza!

MARY ROSE — Povero il mio vecchio Simone! (*Siede di nuovo sui calcagni*) Ma sei stato proprio stupido a non capire!

SIMONE — Come vuoi che un giovane sposo ignorante, capisca che è buon segno quando sua moglie gli scaraventa addosso il piattino del burro?

MARY ROSE — Dovevi indovinare.

SIMONE — Che aspettavi Harry? Come era possibile? Avevo sempre saputo che quando una sposa deve fare una simile confidenza al marito, lo trae in disparte, diventa rossa, o pallida, a scelta, gli nasconde la testa nel petto e gli fa la rivelazione con voce appena percettibile. Ammetto che lo speravo. (*Si tocca la testa*) Invece non ho avuto altro che un piattino sulla testa.

MARY ROSE (*gli dà nuovamente una testata e poi lo guarda*) — Forse ogni donna ha un metodo diverso.

SIMONE — Speriamo. (*Severamente*) E quel brutto scherzo che mi hai fatto dopo?

MARY ROSE — Quale? Ah, quello! Prima che lui nascesse! (*Timidamente*) Volevo che tu non ti trovassi presente in quel momento...

SIMONE — Non alludo al fatto di avermi mandato fuori di casa... spedendomi a Plymouth! Ma

quando tornai e non volesti che mi dicessero che era nato...!

MARY ROSE (*ridendo*) — Sì, fu una bella cattiveria. Ti ricordi: entrasti in camera e cercasti di confortarmi dicendo che oramai c'era poco da aspettare... E io ti lasciai chiacchierare...

SIMONE — ... guardandomi coi tuoi grandi occhi innocenti... Imbrogliona insopportabile!

MARY ROSE — Dovevi leggermi in faccia... E quando poi ti dissi: «Simone, che cos'è quella strana cosa in quel cestino?». E tu andasti a vedere... Non dimenticherò mai la tua espressione!

SIMONE — In un primo momento credetti che fosse un pupo che ti eri fatta prestare!

MARY ROSE — A volte mi pare ancora che sia così... (*Infantile*) Ma non era vero, eh?

SIMONE — Che buffo tipo! Quando mi pare di conoscerti, mi accorgo che sono al punto di prima e che dovrei ricominciare da capo!

MARY ROSE (*a un tratto*) — Simone!

SIMONE — Che c'è?

MARY ROSE (*si alza. Va a sinistra in centro. Poi viene un po' sul davanti*) — Se uno di noi dovesse... andarsene... e potessimo scegliere quale...

SIMONE (*con un sospiro*) — Ci siamo di nuovo! (*Si alza e la segue*).

MARY ROSE — No! Dico soltanto se... Vorrei sapere quale sarebbe meglio... Intendo per Harry, naturalmente.

SIMONE — Bisognerebbe pensarci...

MARY ROSE (*stringendosi a lui*) — Caro!

SIMONE (*la guarda curiosamente*) — Se me ne andassi io, so che il tuo primo pensiero sarebbe: «La felicità di Harry non deve essere turbata da questo neanche un attimo». E mi cancelleresti, per sempre, Mary Rose, piuttosto che egli dovesse perdere una delle sue cento risate quotidiane.

MARY ROSE (*colpevole*) — Oh, Simone!

SIMONE — Non è vero, forse?

MARY ROSE — Ad ogni modo, quello che è vero è che se toccasse a me andarmene, vorrei che tu facessi proprio così (*Con un nuovo pensiero*) O-oh! (*Va verso destra passando vicino a Simone*)

SIMONE — Che c'è adesso? Non pestare la marmellata.

MARY ROSE (*sul davanti a destra voltandosi*) — Simone, com'è bella la vita! Sono felice, felice, felice! E tu? (*Va verso il centro*).

SIMONE — Tanto, anch'io! (*Sta legando il barattolo della marmellata*).

MARY ROSE — Ma ti occupi della marmellata! (*Gli va vicino*) Perchè non gridi di gioia? Uno di noi deve gridare, per la felicità!

SIMONE (*mettendo il resto della roba nel cestino*) — Allora so chi dei due griderà. Grida pure: farai sobbalzare Cameron. (*Il battello riappare con-*

dotto da Cameron. Alzandosi) Oh, eccovi, Cameron. Come vedete, siamo ancora sani e salvi. Contate pure: siamo in due. (Piega la tovaglia).

CAMERON (nella barca) — Sono molto contento. (Mary Rose va gironzolando verso il fondo a destra).

SIMONE (porgendo il cestino a Cameron) — Restate pure lì; penso io a spegnere il fuoco.

CAMERON — Come crede, signor Blake.

SIMONE (volgendosi verso il fondo) — Sei pronta, Mary Rose?

MARY ROSE — Sì. (Mentre Simone, un po' sul davanti pesta il fuoco per spegnerlo, Cameron rimane nella barca leggendo il suo «Euripide» e Mary Rose dà il suo addio all'isola) Addio, vecchio sedile muscoso, addio bel frassino su cui è scritto «Mar.». Addio, piccola isola che desidera tanto essere visitata. (Abbraccia l'albero in fondo a destra) Forse tornerò quando sarò una vecchia signora tutta rughe e tu non riconoscerai più Mary Rose.

SIMONE (guardando se vi sono frasche fumanti e pestandole) — Smettila, tesoro. Non posso fare a meno di ascoltarti, mentre invece devo badare a spegnere il fuoco.

MARY ROSE — Non parlo più. (Caccia la lingua sedendo sul ceppo).

SIMONE — Quando pare spento, ecco che fa ancora qualche scintilla. Credi che se ci metessi sopra qualche sasso bagnato... (Alza la testa e vede che Mary Rose si sta tenendo comicamente la lingua con due dita. Entrambi ridono) Bambinona! (Comincia un suono di organo. Simone è occupato a portare qualche sasso dal mare, a metterli sul fuoco e ad osservare il risultato. Cameron è nella barca e legge. Mary Rose è seduta tranquilla. E' allegra e continua a tenersi la lingua. Ma sta accadendo qualche altra cosa. L'isola ha cominciato a chiamare Mary Rose. Il suono è come uno sciacquo di onde sulla spiaggia, accompagnato da un soffio di vento e da uno strano gemito che si può ottenere con un grido attraverso un tubo. Il suono di organo, che da principio è solo l'aria attraverso le canne, è accompagnato dopo qualche secondo da rumore di vento e di pioggia. Poi si ode la musica. Gli effetti aumentano di intensità col crescendo della musica e giunti al «climax» cessano improvvisamente. La musica diventa più sonora, il vento cessa. E' una musica misteriosa e minacciosa. Da principio dolce come un mormorio, poi rapidamente aumenta di volume fino a diventare orribilmente forte. E' terribile e seducente. E' una bella musica, ma sembra che il «richiamo» cerchi di manifestare la propria ineluttabilità. La sua melodia è ampiamente superata da altri suoni misteriosi. Alla vista tutto è placido e illuminato dal

sole come prima. Solo noi e Mary Rose sentiamo il «richiamo». I due uomini odono nulla. Da principio Mary Rose rimane seduta, sentendo soltanto un suono, però in breve è affascinata. Si alza. Per un attimo tende un braccio verso Simone come a chiedere aiuto, ma subito dopo quasi dimentica l'esistenza del marito. Non ha paura. Il suo volto non esprime gioia, sembra rapito. Quando l'uragano è al culmine, lei passa a destra con le braccia tese e scompare nel sottobosco. Poi il «richiamo» si spegne. Tutto è silenzio. L'isola l'ha ripresa). SIMONE (inginocchiato a terra accanto al fuoco, si rivolge a Mary Rose senza guardare dove immagina che sia) — Credo che ora sia spento e possiamo andarcene tranquilli. Non vedo più scintille. (Senza guardare) Non occorre che tu sia così silenziosa, sai! (Si alza e si guarda attorno dove Mary Rose dovrebbe essere. La sua assenza lo fa sorridere) Dove ti sei nascosta? (Si alza) Su, vieni fuori. Bisogna che andiamo. Mary Rose? (Un po' turbato) No, amore, non far così! (Ansioso andando verso destra) Mary Rose! (Scompare a destra cercandola. Cameron capisce che c'è qualcosa che non va, ma è riluttante a sbarcare. Si sente la voce di Simone che chiama di dentro) Mary Rose! Mary Rose! (Breve pausa. Poi in tono spaventato) Mary Rose! (Cameron ha il coraggio di sbarcare. Simone riappare e viene sul davanti a destra) Cameron! (Va verso il fondo, si trova di faccia a Cameron) Non la trovo! Non la trovo!

CAMERON — Oh, signor Blake... (Il suo volto fa comprendere il suo pensiero. Simone è pieno di spavento. Fuori di sè corre nuovamente fuori di scena lasciando Cameron che rimane sgomento vicino alla barca. In silenzio la scena passa alla luce della luna per dare l'idea del passare del tempo. Vediamo ancora Cameron immobile, inorridito. Non vediamo Simone ma udiamo il suo grido da lontano, sempre più angosciato: «Mary Rose! Mary Rose!». Dal momento in cui Mary Rose è scomparsa, sino alla fine dell'atto, non si odono più nè i suoni, nè la musica).

ATTO TERZO

QUADRO PRIMO

La stanza di soggiorno della casa Morland, come nel secondo quadro del primo atto, ma nel 1917. E' essenziale che sia la stessa che abbiamo veduta, pur con qualche lieve mutamento, giacchè sono trascorsi ventotto anni. Così i cinz sono alquanto logori e sono stati sostituiti con altri di diverso colore e disegno e le tende sono sbiadite. Però è ancora una stanza calda, accogliente e piacevole. E' un bel pomeriggio d'autunno, poco prima del crepuscolo. Attraverso la finestra si vede l'albero di

mele, non più carico di fiori ma di frutti e di foglie: una visione diversa ma ugualmente bella. (Nel caminetto arde il fuoco; attorno ad esso sono seduti i coniugi Morland e il signor Amy. Sono tutti ormai sulla settantina, ma ancora pieni di vigoria e ben conservati. La signora, più soave che mai, siede all'estremità destra del sofà, sicchè la si vede bene in faccia. Sta leggendo una copia del «Punch», aiutandosi con una lente d'ingrandimento e evidentemente, come dimostra la sua espressione, si diverte. Il signor Amy è alla sua sinistra e il signor Morland sta attizzando il fuoco. Il signor Amy, che era mezzo addormentato, improvvisamente si sveglia; vede il riso silenzioso sul viso della signora Morland e fa un cenno a Morland per trarre la sua attenzione. La signora non si accorge che la stanno osservando. A un tratto alza gli occhi e se ne accorge).

LA SIGNORA MORLAND — Oh, come siete cattivi!
MORLAND — Che hai da ridere, Fanny?

LA SIGNORA MORLAND — Sto leggendo il «Punch» di questa settimana... è così divertente!

AMY — Ah, il «Punch»... Non è più quello di una volta!

MORLAND (consentendo) — No davvero.

LA SIGNORA MORLAND — Non sono d'accordo. Non credo che possiate guardare questo senza ridere! (Dà il giornale a Amy il quale cerca di leggere tenendolo a distanza di braccio teso. Una pausa) Vi state sforzando per non ridere. (Amy sorride. Morland gli toglie di mano il giornale e lo esamina divertendosi. Tutti e tre ridono giocondamente).

MORLAND — Una vignetta spiritosa mi diverte sempre. (Siede nella poltrona davanti al camino).

LA SIGNORA MORLAND — Si capisce, vecchio spensierato!

MORLAND — Non tanto vecchio, Fanny. Ti prego di ricordarti che ho due mesi meno di te.

LA SIGNORA MORLAND — Come potrei dimenticarlo, se non hai fatto che rinfacciarmelo da quando siamo sposati!

MORLAND — Solo ogni tanto, cara, quando era necessario richiamarti all'ordine. (Ad Amy) Sono settantuno, sai? Tu sei un po' più giovine.

AMY — Eh sì. Sicuro.

MORLAND (un po' seccato) — Non si è mai saputo con precisione la tua età.

AMY — Sono nella sessantina. Sono certo però di avvertelo già detto.

MORLAND — Mi pare che la tua sessantina duri più a lungo che per le altre persone.

LA SIGNORA MORLAND (ammonendo) — Giacomo!

MORLAND — Non voglio offenderti, Giorgio. Dicevo soltanto che i miei settantun anni non li sento. Tu, Giorgio, te li senti i tuoi sessantadue?

Te li senti i tuoi sessantadue? (La seconda volta ha parlato a voce più alta chinandosi in avanti, come se Amy fosse un po' sordo).

AMY (caparbio) — Non ne ho più di sessantadue.

MORLAND (con leggero sarcasmo) — Chi lo avrebbe creduto!

LA SIGNORA MORLAND (c. s.) — Giacomo!

AMY — Ma certo non me ne sento di più. Figurati che solo l'inverno scorso ho imparato a patinare!

MORLAND — Io vado ancora fuori coi cani. L'ultima volta, Giorgio, ti sei dimenticato di venire.

AMY — Se intendi dire che ho poca memoria...

MORLAND — Ebbene?

AMY — Beh, ti dirò che io non ho mai portato occhiali in vita mia.

MORLAND (aspro, togliendosi gli occhiali) — Se qualche volta metto gli occhiali non è certo perchè la mia vista sia difettosa. Ma oggi stampano i giornali con caratteri così piccoli...

AMY — In questo sono d'accordo con te. Specialmente...

MORLAND (non lo sente) — Ti sto dicendo che oggi stampano con caratteri molto piccoli. Non trovi?

AMY — Ti ho detto di sì. (Scherzoso) Mi pare che tu stia diventando un po' duro d'orecchio, Giacomo.

MORLAND — Io? Questa sì che mi piace! Sono sempre costretto a gridare, quando parlo con te...

AMY — Quello che mi secca non è che tu sia un po' sordo: non è colpa tua. Ma dalle tue risposte spesso rilevo che fingi di aver sentito quello che ti ho detto, mentre non hai sentito nulla. Questa è una piccola vanità sciocca, Giacomo.

MORLAND (si alza irritato e va a destra della scrivania) — Vanità? A proposito, ho qui qualche cosa da farti vedere... qualche cosa della quale posso davvero essere orgoglioso. Non volevo mostrartela,

perchè so che ti farà torcere... Ma l'hai voluto tu, con le tue stupide accuse di vanità. (Amy si alza e va verso la scrivania) Vedrai se non ti farà torcere... (La signora Morland tossisce ammonendo. Morland tira fuori un acquerello senza cornice, da un cassetto, e lo porta sulla tavola in fondo. Rispondendo all'ammonimento della signora Morland) No, Giorgio, non volevo dir questo. Sono certo che sarai felicissimo... che te ne pare? (Spiega l'acquerello. Amy lo esamina tenendolo lontano. Morland cerca di riprenderlo). Te lo tengo io, visto che hai le braccia così corte.

AMY (seccatissimo, rifiuta indignato) — Molto carino. Di chi è? (Restituisce il dipinto).

MORLAND — Hai qualche dubbio? Io non ne ho affatto. Sono sicuro come sono sicuro di essere al mondo che è un Turner della prima maniera.

AMY — Turner!?! (Siede a sinistra della tavola).

MORLAND (*dà nuovamente il dipinto ad Amy che lo esamina con una lente*) — E chi altro vuoi che sia, se non Turner? Holman aveva accennato alla possibilità che fosse un Dayes. Che assurdità! (*Sedendo*) Del resto, mi lusingo di non ingannarmi giudicandolo un Turner. Ha qualche cosa di inconfondibile, che non saprei definire... E' anche molto grazioso il soggetto, la scelta di questo paesaggio... Dev'essere l'abbazia di Kirkstall, evidentemente.

AMY — No; è quella di Rivaulx. Ne sono certo.
MORLAND — Ti dico che è Kirkstall. (*La signora Morland tossicchia. Morland riprendendo il dipinto*) Forse hai ragione; del resto non ha importanza.

AMY — Aspetta; mi pare che ci sia un'incisione dell'abbazia di Rivaulx in quell'album di stampe che stavamo guardando poco anzi. Dov'è? Aspetta. (*Prende l'album, lo sfoglia*) Eccola... Rivaulx. Oh, che strano! E' proprio una riproduzione di questo dipinto e... (*Trae di tasca una lente di ingrandimento*) Guarda, guarda, guarda! E' firmato E. Dayes! (*Morland è tutto un tremito; esamina il dipinto accostandoselo molto agli occhi e rimane male*) Non prendertela, Giacomo. Mi spiace che tu abbia avuto questa delusione...

MORLAND (*alzandosi*) — Io... io... io... (*Incontra lo sguardo di sua moglie*) No, Fanny, niente... Sessantadue! Sessantadue anni! (*Va verso il fondo*).
AMY (*offeso, si alza e si volge altrove. Poi va verso il fondo e si trova di fronte a Morland*) — Capisco benissimo il tuo dolore, Giacomo; ma credo che il tuo senso di umanità... Chiedo scusa di essermi trattenuto così a lungo. Vi auguro buon pomeriggio. E vi ringrazio, signora Morland, per la vostra immutabile ospitalità. (*Morland è voltato verso la finestra e guarda fuori*).

LA SIGNORA MORLAND (*come nel primo atto*) — Vi aiuto a mettere il soprabito, Giorgio.

AMY — Grazie, signora Morland. Non ho bisogno di aiuto. (*Esce. La signora Morland lo segue tranquilla. Morland getta il dipinto sulla tavola. Poi, ripensandoci, lo riprende e va a rimmetterlo nel cassetto della scrivania. Amy ritorna. Ha indossato il soprabito. La signora Morland lo conduce. Si avvicina al marito, gli fa una riverenza. Poi ne fa una ad Amy che si arrende. Vicino alla tavola, tendendo la mano*) Non posso allontanarmi in collera da questa casa, Giacomo.

MORLAND — Sono un vecchio irascibile, caro Giorgio. Non so che farei senza di te... (*Si stringono la mano. La signora Morland è andata verso il fondo*).

AMY — E io senza di te. E tutti e due senza quella cara vecchia (*guarda la signora Morland*) per la

quale siamo un'inesauribile fonte di gaiezza. (*La signora Morland fa la riverenza*) Di nuovo buon pomeriggio. Di' a Simone quando viene che domani sarò in casa ad aspettarlo. Arrivederci, Fanny. Certo ci considerate due rimbambiti, non è vero?
LA SIGNORA MORLAND (*aggiustandogli la sciarpa*) — No, perchè sarebbe la seconda infanzia, e non conosco nessun uomò che sia uscito completamente dalla prima... (*Amy la minaccia scherzosamente col dito ed esce seguito fino alla porta da Morland*).
MORLAND (*torna alla tavola, si riempie la pipa*) — E' un caro amico; ma è buffo com'è sensibile sulla faccenda dell'età. E come si addormenta mentre si sta parlando con lui...

LA SIGNORA MORLAND — Non è il solo a far questo. (*E' presso alla finestra. Sta scendendo il crepuscolo. Morland le va vicino e si ferma alla sua destra*).

MORLAND — Beh? Che stai pensando?

LA SIGNORA MORLAND — Pensavo all'albero di mele; e che hai dato ordine di abbatterlo.

MORLAND — Per forza. E' diventato un pericolo. Un giorno o l'altro potrebbe cadere addosso a qualcuno.

LA SIGNORA MORLAND — Lo capisco. (*Ricordando ma senza commuoversi*) Il suo albero! Quante volte se ne serviva come scala per scendere in giardino!
MORLAND — Chi? Ah, già, sicuro. Si arrampicava su quell'albero? Ma sì, è vero. (*Va vicino alla tavola*).

LA SIGNORA MORLAND (*con bontà*) — Avevi dimenticato anche questo, Giacomo?

MORLAND (*dolente*) — Mi pare che sto dimenticando molte cose.

LA SIGNORA MORLAND (*dolcemente*) — Che vuoi farci?

MORLAND — E' passato tanto tempo da quando.... Quanto tempo è, Fanny?

LA SIGNORA MORLAND (*guardando fuori della finestra*) — Venticinque anni... un quarto di secolo. A momenti è buio: mi pare di vedere il crepuscolo che si addensa sui campi. (*Va verso il sofà*) Chiudi le tende, caro. (*Morland eseguisce. Poi gira l'interruttore che è accanto alla porta. L'orologio suona la mezza. Sedendo sul sofà*) Il treno di Simone dovrebbe arrivare a momenti, no?

MORLAND — Fra una diecina di minuti. Gli hai trasmesso quel telegramma?

LA SIGNORA MORLAND — No. Ho pensato che lo avrebbe avuto più presto trovandolo qui. (*Prende il suo lavoro a maglia*).

MORLAND — Credo anch'io. (*Si muove dietro al divano. Turbato. Le toglie il lavoro dalle mani e si lascia cadere sul sofà vicino a lei*).

LA SIGNORA MORLAND (*voltandosi*) — Che c'è, caro?
MORLAND (*contrito. Chinandosi su lei*) — Temo di

essere stato uno stupido quando ho parlato dell'albero di mele.

LA SIGNORA MORLAND (*sorridendo*) — Ma no!

MORLAND — Sì. Ti ho fatto male.

LA SIGNORA MORLAND (*vivamente*) — Che sciocchezza! Riaccenditi la pipa, caro. (*Riprende il suo lavoro*).

MORLAND (*caparbio, girando dietro al sofà*) — Non voglio fumare. Starò un mese senza fumare, per punirti. (*Va al caminetto*).

LA SIGNORA MORLAND (*lo guarda con tenerezza*) — Stupidone!

MORLAND — Come mai il mio cuore non si è spezzato? Se fossi stato un uomo con del sentimento, mi si sarebbe spezzato il cuore venticinque anni fa... come si spezzò il tuo.

LA SIGNORA MORLAND — Ma no, caro, non si spezzò.

MORLAND — In un certo senso, sì. Allora io credevi che non avrei mai più potuto alzare la testa; ma in me c'è ancora qualche cosa del vecchio Adamo.

LA SIGNORA MORLAND — Quanto a questo... se in te c'è ancora qualcosa del vecchio Adamo, in me pure c'è qualcosa della vecchia Eva. Quando abbiamo fatto quel viaggio in Svizzera con Simone, due anni fa... l'ho goduto senza restrizione!

MORLAND (*andando a sederle vicino*) — La tua gaiezza non era finta?

LA SIGNORA MORLAND — No davvero. Sono passata attraverso la valle delle tenebre, mio caro; ma grazie a Dio posso dire di essere tornata alla luce del sole. (*Leggermente tremula*) Credo che sia un bene che, col passare degli anni, i morti si allontanino da noi.

MORLAND — Alcuni dicono che non è vero.

LA SIGNORA MORLAND — Tu ed io possiamo affermarlo, Giacomo.

MORLAND — Credo che lassù, nelle Ebridi nebbiose, ritengano che lei è ancora nell'isola. (*Breve pausa*) Fanny, per quanto tempo... lo hai quasi creduto anche tu?

LA SIGNORA MORLAND (*posando il suo lavoro*) — Sono passati tanti anni... Da principio, no; mi aggrappavo all'idea che... (*Si interrompe. Morland le accarezza dolcemente la mano. Lei sospira e riprende il lavoro*) E' una idea strana, impenetrabile. Come se Mary Rose fosse una cosa bella che tu, io e Simone abbiamo sognato insieme. Tu hai dimenticato molto; ed io pure. Anche quella stanza... (*guarda verso sinistra*) ...è stata la sua per tanto tempo... anche durante la sua breve vita di sposa... spesso mi capita di entrarvi senza ricordarmi che era la sua.

MORLAND (*alzandosi*) — Strano! E anche terribile...

(*Va vicino alla tavola. Un po' amaro*) Sei bell'e dimenticata, Mary Rose!

LA SIGNORA MORLAND — Sai benissimo che non è vero, mio caro. Ma Mary Rose appartiene al passato e noi dobbiamo vivere nel presente.... sia pure ancora per breve tempo. Anche se potessimo farla tornare per raccontarci e spiegarci il significato di tutte queste cose, credo che sarebbe... non so, un disonore.

MORLAND — Pare anche a me. (*Facendo qualche passo*) Credi che Simone la pensi anche lui così?

LA SIGNORA MORLAND — Non essere amaro con la tua vecchia moglie, Giacomo. Simone le voleva molto bene. Era un vero innamorato.

MORLAND (*volgendosi altrove. L'amarezza torna lentamente*) — Era! Era! Ma è tutto «era» per quanto riguarda Mary Rose?!

LA SIGNORA MORLAND — Ma non poteva fare diversamente! Si è rivolto a tutti per consiglio, per aiuto, per ogni tentativo. E per molto tempo è tornato ogni anno nell'isola...

MORLAND — Già; ma poi un anno non è andato e così la cosa è finita.

LA SIGNORA MORLAND — Però non ha mai ripreso moglie. Molti altri lo avrebbero fatto. (*Posa il lavoro e si alza lasciandosi le pieghe del vestito*).

MORLAND — E' sempre di buon umore...

LA SIGNORA MORLAND — Vuoi dire che non è caduto nella disperazione? No, per fortuna la sua ferita si è risanata.

MORLAND — Non è che io voglia criticarlo, Fanny. Ma penso che se una persona tornasse dopo venticinque anni... per quanto sia stata amata... noi... insomma... che cosa potremmo dirle, Fanny?

LA SIGNORA MORLAND — No, Giacomo, ti prego! (*Gli ha posato una mano sulla spalla, guarda la pendola*) Simone è in ritardo, no?

MORLAND — Un poco. (*Si alza, guarda il proprio orologio, va a sinistra*) Ho sentito il treno pochi minuti fa... Potrebbe già essere qui, se avesse avuto la fortuna di trovare una carrozza; ma se viene a piedi attraverso i campi...

LA SIGNORA MORLAND — Ssst... Senti!

MORLAND (*tende l'orecchio*) — Sì; è rumore di ruote. Probabilmente è Simone. Ha trovato la carrozza.

LA SIGNORA MORLAND (*va alla finestra e scruta fuori*) — Speriamo che non rida di me che ho acceso il camino!

MORLAND (*con finta gravità, volgendole le spalle*) — Immagino che gli avrai preparato le calze di lana da mettere a letto...

LA SIGNORA MORLAND (*credendogli*) — Credi che le metterebbe? (*Si volta e vede che ride*) Canaglia! (*Aprè la porta di destra ed esce. Di dentro*) Sei tu, Simone?

SIMONE (d. d.) — Eccomi qui! (*Entra portando in braccio la signora Morland. Ha il pastrano di ufficiale e il berretto di ordinanza. Dimostra i suoi cinquantacinque anni o giù di lì. Brizzolato, sebbene senza molti capelli. Il ciuffo è scomparso. Appesantito, vigoroso, con tono autorevole. Un tipo molto virile. Può essere anche serio, ma in questo momento è gaio ed espansivo*).

LA SIGNORA MORLAND — Mettimi giù, brutto orso!
SIMONE — Mettiamo a bordo la signora! (*La posa a terra e fa il saluto militare*).

LA SIGNORA MORLAND — Sai che detesto essere strapazzata! (*E' contentissima*).

MORLAND — Non è vero: le piace moltissimo! E' sempre stata così!

SIMONE — Dio la benedica; sono tutte eguali (*Si toglie il pastrano. La signora Morland lo prende e va a metterlo su una sedia dietro la tavola. Simone siede sul divano stropicciandosi le mani*).

LA SIGNORA MORLAND (*dandosi da fare attorno a lui*) — Che mani fredde! Vieni vicino al fuoco. (*Lo fa mettere all'estremità del sofà e siede alla sua destra*).

MORLAND — Però ha l'aria di star bene! (*Siede davanti al fuoco*).

SIMONE — Sto benone, difatti. (*Si scalda le mani*).

LA SIGNORA MORLAND — Sono tanto contenta di averti qui. Il tuo treno è arrivato in ritardo, vero?

SIMONE — Di pochi minuti. Ho dovuto fare delle acrobazie per riuscire ad accaparrarmi l'unica carrozza; ma ci sono riuscito!

MORLAND — Credevamo che venissi a piedi, per i campi.

SIMONE — No, ma ho visto due persone scese dal treno che si avviavano da quella parte. Una era una signora. Mi è sembrato che il suo modo di camminare non mi riuscisse nuovo; ma era già piuttosto buio e non ho potuto riconoscerla.

LA SIGNORA MORLAND (*alzandosi*) — Sarà stata Berta Colinton. (*Va verso la tavola*) So che era andata a Londra.

SIMONE — Può darsi. Se avessi immaginato che era lei, le avrei offerto un passaggio. (*Con importanza*) Mamma, ho una buona notizia: ho ottenuto l'imbarco sul « Bellerofonte ».

LA SIGNORA MORLAND (*volgendosi estatica*) — Proprio la nave che desideravi!

SIMONE — Precisamente! (*La signora Morland appareccchia la tavola*).

MORLAND — Bravo, Simone!

SIMONE — E' la realizzazione di un'ambizione di tutta la vita. Devo riconoscere che sono fortunato.

MORLAND (*scherzoso*) — Brutta vita, però, quella del marinaio!

SIMONE — Brutta! L'ho detestata fin da quando dormivo sul vecchio « Britannia » coi piedi fuori

dell'oblò per rinfrescarli. Dormivamo tutti in quel modo. Doveva essere uno spettacolo molto grazioso visto dall'acqua! Sì, brutta vita; ma non la cambierei con nessun'altra al mondo.

LA SIGNORA MORLAND — Simone, dimenticavo... C'è un telegramma per te.

SIMONE — Date qua!

LA SIGNORA MORLAND — L'ho messo in camera tua: vado a prenderlo. (*Esce da sinistra*).

SIMONE — Purchè non mi richiamino... Avevo sperato di avere almeno cinque giorni di riposo. (*La signora Morland rientra e gli dà il telegramma*).

LA SIGNORA MORLAND — Non lo abbiamo aperto.
SIMONE (*a Morland mentre si alza*) — Scommetto che mi richiamano.

LA SIGNORA MORLAND — E' arrivato dall'altro ieri.
SIMONE (*voltandosi sorpreso*) — Due giorni! Vorrei sapere...

LA SIGNORA MORLAND — Non mi piacciono i telegrammi, Simone: troppe volte contengono cattive notizie...

SIMONE — Ma anche buone, molte volte. Forse sarà finalmente del mio Harry. Credete, mamma, che io sia stato troppo duro con lui?

LA SIGNORA MORLAND — A volte penso di sì... Ma apri il telegramma, Simone. (*Simone apre, legge e riceve una tremenda impressione. La signora Morland è spaventata dall'espressione del suo volto. Morland si alza, fa un passo, prende il telegramma, lo legge. La signora Morland rompendo il silenzio penoso*) Non può essere una notizia così terribile! Siamo tutti qui... (*Supplichevole*) Giacomo!

MORLAND — Non può essere! Non può essere!

SIMONE (*il suo primo pensiero è per la signora Morland. La conduce affettuosamente a sedere sul sofà. Siede accanto a lei, le accarezza le guance con bontà e tenerezza*) — Non abbiate paura, mamma. Non c'è da aver paura. Sono buone notizie e voi siete tanto coraggiosa; avete sopportato bravamente ogni cosa, avrete coraggio ancora per un minuto, non è vero? (*La signora Morland annuisce*) Mamma cara, è Mary Rose!

MORLAND (*ancora sbalordito*) — Non può esser vero! E' troppo bello per esser vero!

LA SIGNORA MORLAND (*piano*) — E' viva, la mia Mary Rose?

SIMONE (*sempre pieno di sollecitudine per lei*) — Va tutto bene, mamma... tutto bene. Non lo direi se non fosse vero. Mary Rose è tornata. (*Prende il telegramma dalle mani di Morland*) E' di Cameron. Vi ricordate chi è... Ora è parroco della località. Ve lo leggo. (*Legge*) « Vostra moglie tornata. E' stata trovata oggi nell'isola. Ve la riaccompagno. Sta benissimo ma dovrete usare molta cautela ».

LA SIGNORA MORLAND — Ma come può essere, Simone?

SIMONE — Non ho nessun dubbio. Cameron non mi ingannerebbe.

MORLAND — Può ingannarsi lui. Era un semplice conoscente...

SIMONE — Sono sicuro che è vero. La conosceva bene come noi.

MORLAND — Ma dopo venticinque anni!

SIMONE — Credete che io non l'avrei riconosciuta, dopo venticinque anni?

LA SIGNORA MORLAND — Dio... Dio... chi sa com'è cambiata...

SIMONE — Per quanto sia cambiata, mamma, credete che non riconoscerei immediatamente la mia Mary Rose? I suoi capelli possono essere diventati grigi come i miei... il suo viso... la sua figurina... la sua andatura così carina... anche se tutto fosse scomparso, credete che non la riconoscerei subito?!

(A un tratto è colpito da un pensiero penoso. Si alza lentamente) Dio mio... l'ho vista e non l'ho riconosciuta!

LA SIGNORA MORLAND — Simone!

SIMONE (andando lentamente nel centro) — Era Cameron con lei. (Si volge a loro) Dovevano essere sul mio treno. E' lei che ho visto avviarsi per i campi... i suoi passi svelti di quand'era eccitata e si metteva quasi a correre... Ho riconosciuto il suo passo senza ricordare che era lei...

MORLAND (confortandolo) — Era quasi buio...

SIMONE (quasi in un sussurro) — Mary Rose sta venendo attraverso i campi! (Esce da destra. Una pausa. I due sentono ora la loro età. Morland va lentamente alla finestra e guarda fuori aprendo uno spiraglio fra le tende. La signora Morland fissa il fuoco con le mani abbandonate in grembo).

MORLAND — Si è fatto quasi buio del tutto... Non... non mi stupirei se stanotte brinasse. (Dopo breve pausa) Vorrei poter essere utile... (Non sa dire altro. Passa dietro al sofà, posa per un momento la mano sulla spalla della moglie, poi va vicino al fuoco, rimanendo alla sinistra di lei nel momento in cui Cameron entra da destra. Cameron ha già quasi l'aspetto di un vecchio. E' grave e conturbato. E' un brav'uomo. Indossa un pesante cappotto e una sciarpa al collo che nascondono l'abito ecclesiastico scozzese).

LA SIGNORA MORLAND (alzandosi) — Il signor Cameron?

CAMERON — Sì.

LA SIGNORA MORLAND — Diteci presto, signor Cameron: è proprio vero?

CAMERON — E' vero, signora. Il signor Blake ci è venuto incontro e ora è con lei. Mi sono affrettato a precederli per dirvi quello che credo necessario sappiate. E' bene per lei che lo sappiate subito.

LA SIGNORA MORLAND (in fretta) — Vi prego. (Prende il braccio del marito che le accarezza la mano).

CAMERON — Dovete essere preparati a trovarla... diversa.

LA SIGNORA MORLAND (sedendo sul sofà) — Tutti siamo cambiati. L'età...

CAMERON (sedendo su una sedia accanto alla tavola) — Voglio dire, signora Morland, diversa da quella che vi aspettate. Non è cambiata come siamo cambiati noi. E' tale e quale com'era il giorno in cui è andata via. (La signora Morland si ritrae un poco rabbrivendo) Crede che questi venticinque anni siano soltanto un'ora, passata dal momento in cui il signor Blake la lasciò per uno scherzo incomprensibile.

LA SIGNORA MORLAND (al marito) — Giacomo! Lo stesso come l'altra volta?

MORLAND (a Cameron) — Ma quando glielo avete detto?

CAMERON — Non ha voluto capirlo.

LA SIGNORA MORLAND — Deve pure aver visto che siete molto più vecchio...

CAMERON — Non ha riconosciuto in me il ragazzo che era con lei quel giorno. E quando ho visto che non mi riconosceva ho creduto bene, era già abbastanza turbata, non dirglielo.

MORLAND — Ma ora che ha visto Simone... il suo aspetto, i suoi capelli grigi... quando lo ha visto, ha dovuto capire.

CAMERON — Non ne sono sicuro. (Occhiata alla porta) Là fuori è buio.

MORLAND — Deve capire che lui non l'avrebbe mai abbandonata!

CAMERON — Questo è ciò che segretamente la preoccupa, ma non vuole parlarne. Ha nel cuore qualcosa come un terribile timore.

LA SIGNORA MORLAND (comprendendo) — Ho capito! Harry! (Si alza) Deve certamente credere che Harry sia ancora un bambino.

CAMERON — Non ho mai saputo che ne è stato del ragazzo.

LA SIGNORA MORLAND — Povero Harry! (Indicando la porta a sinistra) Quella stanza era quella dove giocava. Era talmente vivace! A dodici anni scappò di casa per andare sul mare. Abbiamo avuto qualche lettera dall'Australia... pochissime... e non sappiamo neppure dove si trovi adesso.

MORLAND (facendo qualche passo) — Come è stata trovata, signor Cameron?

CAMERON — Due uomini che erano andati in barca a pescare l'hanno vista. Era addormentata sulla riva, proprio nel punto dove il signor Blake accese il fuoco venticinque anni or sono. Vicino a un frassino. In un primo momento avevano paura di sbarcare, ma poi si decisero. Hanno detto che il suo volto, mentre dormiva, esprimeva una tale gioia che sembrò loro un peccato svegliarla.

MORLAND — Gioia? E quando la svegliarono?

CAMERON — Non sapeva niente di quanto era accaduto.

LA SIGNORA MORLAND — Niente! (Si copre il viso con le mani. Cameron si alza e viene sul davanti a destra).

MORLAND — A volte mi sono chiesto... (Si interrompe perchè ha udito chiudersi una porta. La signora Morland si avvicina a lui. Si sente per le scale il rumore dei tacchi di Mary Rose. Se nel primo atto è stato fatto bene, ora deve produrre una strana impressione. Morland va verso il sofà. La porta si apre e Mary Rose entra di corsa. E' tale e quale come l'abbiamo vista l'ultima volta. Stessa età e stesso abito, soltanto molto sbiadito; Simone la segue).

MARY ROSE — Mamma! (Corre da sua madre nello stesso modo impetuoso di una volta. La signora Morland le tende le braccia. Ma prima che le due donne si incontrino Mary Rose si accorge del mutamento nell'aspetto di sua madre e si ferma di scatto. Tutta questa scena è però molto quieta) Che cos'è?...
LA SIGNORA MORLAND — Amore mio! (Ma Mary Rose si ritrae).

MORLAND (fa un passo verso di lei) — Mary Rose!
MARY ROSE — Babbo! (Corre a lui. Simone muove dietro alla signora Morland e va vicino al sofà, quindi si ferma. Vede che Morland produce lo stesso effetto su Mary Rose. Questa difatti si ritrae e poi si volge timidamente a Simone con la mano tesa, più stupita che spaventata) Che cos'è, Simone?

(Fino a questo momento essa non ha visto il cambiamento di lui. Ora vede i capelli grigi e si ritrae ancora).

SIMONE (prendendola fra le braccia) — Moglie mia diletta! (Per un momento Mary Rose riposa contenta fra le sue braccia, ma poco dopo si svincola dolcemente perchè ha in mente qualche cosa. Si dirige verso la signora Morland).

LA SIGNORA MORLAND (accarezzandola) — Mary Rose... Mary Rose...

MORLAND (debolmente, incapace di fronteggiare la situazione) — Siamo contenti di... Hai fatto buon viaggio, Mary Rose? (Mary Rose si volge a guardarlo) Vuoi una tazza di tè?

MARY ROSE (i suoi occhi vanno da lui alla porta di sinistra. Vorrebbe correre in quella stanza ma non osa. Corre di nuovo alla madre. Carezzevole) — Dimmi!

MORLAND — Che cosa, cara? (Mary Rose volge il viso verso la porta di sinistra e la signora Morland e Simone involontariamente guardano nella stessa direzione. Mary Rose lascia Morland e muove vivamente verso Cameron).

MARY ROSE (a Cameron, supplichevole) — Voi?... (Cameron le tocca la mano e si volge altrove. Mary Rose fa un passo indietro, si volta, va da Simone,

gli accarezza un braccio, lusinghevole. Tutti sono molto quieti, senza agitazione) Simone... Sii buono con me, caro Simone e dimmi.

SIMONE — Amore caro, da quando ti ho perso... è passato tanto... tanto tempo...

MARY ROSE (petulante e supplichevole) — Non è vero... non è passato tanto tempo. (Si volta e va dalla madre) Dimmelo tu, mamma cara.

MORLAND — Non so che cosa vuol sapere...

LA SIGNORA MORLAND — Io lo so.

MARY ROSE (sottovoce, come una bimba infelice) — Dov'è il mio bimbo? (Non possono risponderle. Lei guarda tutti, poi corre in fondo ed esce da sinistra. Simone e la signora Morland la seguono frettolosi. Morland e Cameron restano soli. Una pausa. Entrambi si rendono conto di quanto sta accadendo in quell'altra stanza. Cameron siede a destra della tavola. Morland va a sinistra della tavola).

MORLAND — Siete mai stato prima d'ora da queste parti, signor Cameron?

CAMERON — Mai. E' la prima volta che vengo in Inghilterra. (Cercano di far conversazione, ma ognuno dei due non ascolta, o quasi, le parole dell'altro. Pensano a ciò che accade nell'altra stanza) Non mi sono mai allontanato tanto dal mare. Di qui non se ne sente il rumore. Mi sembra tanto strano. (I suoi occhi vanno alla porta di sinistra).

MORLAND — Siamo a circa venticinque chilometri dal mare; ma il nostro paesaggio è molto bello. Spero che mi concederete il piacere di farvi visitare il paese, mentre siete qui.

CAMERON (costringe il suo sguardo a distogliersi dalla porta. Vagamente, ma cercando di esser gentile col vecchio) — Grazie, signor Morland. Ma... date le circostanze, non disturbatevi per me. (Si alza. Fa qualche passo sempre fissando la porta di sinistra. Entrambi tendono l'orecchio, ma da quella stanza non giunge nessuna voce).

MORLAND — Faccio collezione di stampe, nella misura che i miei mezzi mi permettono. Non so se vi può interessare. Ho un disegno a lapis di Cousins... indubbiamente autentico.

CAMERON (passando dietro alla sedia di Morland) — Mi spiace di essere ignorante in materia. Questa cosa così strana, così inesplicabile...

MORLAND (senza emozione: non è più capace di provarne) — Vi prego, non me ne parlate. Sono... sono vecchio. Per tutta la vita mi sono occupato di piccole cose... piacevoli... e non posso affrontare... non posso affrontare... (Cameron gli posa una mano sulla spalla con simpatia) Credete che abbia fatto bene a tornare, signor Cameron? (Cameron volge lentamente il capo verso la porta di sinistra mentre la luce diminuisce e cala il sipario).

QUADRO SECONDO

Siamo nuovamente nella stanza spoglia del primo quadro del primo atto. Tutto è come nel momento in cui il velario si era chiuso su quella scena; soltanto un poco più buio. Il fuoco, benchè ancora acceso, arde lentamente. Si scorge Harry indistintamente; è seduto e fissa il fuoco con gli occhi sbarrati. La porta a sinistra in fondo è ancora aperta.

(La signora Otery viene dalla porta di destra portando una candela accesa e una grande tazza e piattino da colazione).

LA SIGNORA OTERY — Ecco il tè, signore. State qui al buio? Ve l'ho preparato in non più di dieci minuti, come vi avevo promesso. Ho dovuto... (Si interrompe bruscamente spaventata dall'aspetto di lui. Avvicina di più la candela che è la sola luce nella stanza oltre a quella fioca del fuoco. Ora si vede più chiaramente il volto di Harry intento a fissare il fuoco quasi vedesse strane cose, tanto strane, che è incapace a muoversi. E' come se fosse in «trance» ad occhi aperti) Che cos'avete? Eccevi il tè, signore. Vi ho portato una tazza di tè... Sono stata in cucina dieci minuti.

HARRY (alzandosi) — Un momento. (Si guarda attorno come se volesse rendersi conto del luogo. Poi fissa il piccolo corridoio. Poi alla donna) Datemi il tè! (Afferra la tazza e beve avidamente. La signora Otery va a sinistra e posa la candela sulla mensola del camino) Ora va meglio. Grazie.

LA SIGNORA OTERY (prende la tazza e la posa sulla mensola. Harry volge nuovamente lo sguardo dal corridoio a lei che intuisce che è successo qualcosa di strano) — Avete visto qualche cosa?

HARRY (va alla porta. Poi si ritrae dietro ad una cassa, ma sempre fissando la porta) — Venite qui! (La signora Otery si avvicina. Con asprezza) Sentite: mentre ero lì seduto - badate bene, non dormivo - non è un sogno; ma sono cose del lontano passato, che riguardano questa vecchia casa, cose che ignoravo... sono sbucati tutti e si sono riuniti attorno a me: li ho visti tutti chiaramente. Non so che pensare, donna. Ma non importa. (Siede sulla cassa) Perciò ora... ditemi... di questo spettro.

LA SIGNORA OTERY (dalla poltrona a destra) — Non è cosa che vi riguarda.

HARRY — Sì che mi riguarda! Quelli che stavano qui... i Morland...

LA SIGNORA OTERY — Questo è il nome. Immagino che ve lo abbiano detto in paese?

HARRY — L'ho sempre saputo. E' il mio nome. Appartengo alla famiglia.

LA SIGNORA OTERY (che lo aveva sospettato) — Ah!

HARRY — Immagino sia questa la ragione per cui

sono venuti, quando mi sono seduto qui. Parlatemi di loro.

LA SIGNORA OTERY — So ben poco. Se n'erano andati prima che venissi io. Il vecchio e sua moglie erano ormai troppo deboli per rimanere soli... sono andati a stare con certi loro amici, in un'altra parte della contea. Stanno là... se sono ancora vivi.

HARRY — Sono vivi. Infatti vado a trovarli. (Rauco) Non è di loro che vi chiedo.

LA SIGNORA OTERY — Avevano un genero, un marinaio. In guerra si è molto distinto: è diventato un grand'uomo.

HARRY — Andrò a trovare anche lui. E' mio padre. Ho sempre pensato male di lui, ma ora capisco di più... Avanti: c'è ancora qualcuno.

LA SIGNORA OTERY — No, nessuno.

HARRY — C'è ancora una persona.

LA SIGNORA OTERY — E' morta. Non l'ho mai vista viva.

HARRY (dopo una pausa) — Dov'è sepolta?

LA SIGNORA OTERY — Vicino alla chiesa.

HARRY — C'è una lapide?

LA SIGNORA OTERY — Sì.

HARRY — E c'è scritta la sua età?

LA SIGNORA OTERY — No.

HARRY — C'è qualcuno che si occupa di quel luogo sacro?

LA SIGNORA OTERY — Potete vederlo voi stesso.

HARRY — Lo vedrò. Dunque, è il suo spettro che gira in questa casa? (La signora Otery rabbrivisce e non risponde. Harry finge di essere nuovamente cinico) Gli spettri non esistono. Eppure... (Guarda la sedia) E' vero che coloro che abitavano qui sono partiti in fretta e furia? (La signora Otery accenna di sì) A causa di uno spettro... di una cosa che esiste? (Ma non è troppo sicuro. Getta uno sguardo al corridoio).

LA SIGNORA OTERY — Quando sono entrata avete lo sguardo fisso. Ho creduto che l'aveste veduta.

HARRY — Voi l'avete mai vista? (La signora Otery accenna di sì) Dove? In questa stanza? (La signora Otery guarda la stanza a sinistra) Ah! Ed è mai stata vista fuori da quella camera?

LA SIGNORA OTERY — In tutta la casa... in tutte le stanze e per le scale. (Fa un passo verso di lui come a sfidare la sua incredulità) Vi dico che l'ho incontrata per le scale; si è scansata per lasciarmi passare e mi ha detto «buonasera» timidamente; un'altra volta mi è passata davanti come una folata di vento.

HARRY — Com'è?

LA SIGNORA OTERY — Si direbbe una di noi. Ma è leggera come l'aria. E ho visto... delle cose.

HARRY — Ah sì? Ma pare che sia innocua, no?

LA SIGNORA OTERY — Alcuni hanno un'opinione

diversa. Per esempio, quelli che sono andati via in tutta fretta. Se lei sapesse che voi glielo nascondete, vi farebbe certamente del male.

HARRY — Le nascondessi che cosa?

LA SIGNORA OTERY — Quello per cui gira instancabile in questa vecchia casa cercando, cercando, cercando... Ma non so che cosa sia.

HARRY (*cupò, sebbene sia veramente commosso*) — Forse potrei dirvelo io. Forse potrei anche metterla sulla buona via per trovarlo.

LA SIGNORA OTERY — Allora... Dio volesse che poteste farlo, per darle riposo.

HARRY (*amaramente*) — Cara la mia vecchia, c'è qualcosa di peggio di non trovare quello che si cerca... ed è il trovarlo così diverso da quello che si sperava. (*Tornando ad aggrapparsi al suo cinismo*) Uno spettro! Macchè! Eppure... eppure... (*Alzandosi*) Sapete una cosa? Ora vado in quella stanza.

LA SIGNORA OTERY — Come credete. A me non importa nulla.

HARRY (*andando verso sinistra*) — Sfonderò la porta.

LA SIGNORA OTERY — Inutile: non è chiusa a chiave. L'ho detto apposta. (*Va a destra*).

HARRY (*la segue con lo sguardo*) — Oh! Eppure ho provato ad aprirla e non sono riuscito. Credete (*indicando col mento*) che sia là dentro?

LA SIGNORA OTERY — Può darsi.

HARRY (*ha un brivido. Viene verso il centro*) — Lasciatemi qui, adesso. Voglio vedere...

LA SIGNORA OTERY (*che indovina il suo scopo*) — No. Credete di non essere in pericolo, ma...

HARRY — E' necessario, buona donna. (*La signora Otery esita, poi va alla porta di destra. Si ferma sentendo che Harry parla ancora*) Avete detto che siete stata assente da questa stanza solo dieci minuti?

LA SIGNORA OTERY — Non di più. (*Esce*).

HARRY — Dio! (*Sebbene finora abbia fatto il possibile per conservare la sua spavalderia, in questo momento si sente soverchiato dal mistero della situazione. Il suo sgomento è più profondo della sua pietà per Mary Rose. Si volge verso la porta, esita, poi va a prendere la candela sul caminetto e va alla porta di sinistra ed esce. La camera rimane così al buio. Si vede Harry che solleva la candela per guardare nella camera interna ma evidentemente non vede nulla. Rientra in scena riparando la candela con la mano che pertanto non getta più luce davanti a sè, finchè non toglierà la mano. Allora lui e noi vediamo Mary Rose ritta a destra in centro. E' tale e quale, soltanto più pallida. Indossa lo stesso abito ormai completamente scolorito. La candela illumina il volto di Harry, ma Mary Rose è in una luce azzurra-grigia che è dif-*

fusa in quella parte della stanza e la sua figura è piuttosto vaga. L'effetto si ottiene ponendo lui in luce e lei in una semi-oscuità. Non bisogna tentare di raggiungere effetti troppo teatrali. La camera è adesso assai meno illuminata di quando c'era la signora Otery. Per il momento Mary Rose non si muove. Ma quando si muove i suoi movimenti debbono essere assolutamente silenziosi in contrasto con quelli di Harry. Vedendola, Harry ha una scossa ma rimane tranquillo. Tutto quanto vi è di meglio in lui viene a galla in questo incontro. Ed egli è molto desideroso, nella sua maniera rozza, di essere buono. La accetta come spettro e questo giustifica il suo contegno. Lei ha un po' di paura e lui dal principio è troppo sbalordito per parlare, sebbene gli sembri di sentirsi sicuro. Non ha paura. Nessuno potrebbe aver paura di quel piccolo spettro malinconico.

MARY ROSE (*dopo averlo scrutato rimane al suo posto. E' pur sempre uno spettro infantile*) — Sei venuto per comprare la casa?

HARRY (*sempre con la candela in mano. Ha un momento di esitazione non sapendo come deve rispondere a quella visitatrice ultraterrena*) — No, davvero.

MARY ROSE (*prendendo le difese della casa*) — Ma è una casa molto bella... (*Dubbiosa*) O no?

HARRY — Era una bella casa, una volta.

MARY ROSE (*contenta*) — Vero? (*Sospettosa*) La conoscevi, questa casa?

HARRY (*ha l'impressione che possa accadere qualunque cosa se distoglie gli occhi da lei*) — Quando ero un ragazzo.

MARY ROSE — Ragazzo! Allora eri tu che ridevi!

HARRY — Quando?

MARY ROSE (*sconcertante*) — C'era qualcuno che rideva in questa casa. (*Malinconica*) Non credi che il riso sia un suono molto piacevole?

HARRY (*sconcertato*) — Può darsi. Forse sì. Non ci ho mai pensato.

MARY ROSE — Sei vecchio, tu.

HARRY — Sto invecchiando.

MARY ROSE (*confidenziale, perchè la cosa è molto importante per lei*) — Vorresti dirmi perchè tutti sono tanto vecchi? (*A un tratto è curiosa di lui*) Non ti conosco. O ti conosco?

HARRY — Non saprei... Guardami. (*Mary Rose va verso di lui e lo guarda in modo infantile. Egli solleva la candela in modo da illuminare meglio il proprio viso ma non quello di lei*) Forse mi hai visto tanto tempo fa... mentre giocavo... in giardino... o anche in casa.

MARY ROSE (*è un po' conturbata ma non sa perchè*) — Tu... non sei Simone, a volte?

HARRY — No. Mi chiamo Harry. (*Sa che questo nome può turbarla*).

MARY ROSE (si irrigidisce istantaneamente e indietreggia di un passo) — Non lo credo. E non ti permetto di dire questo.

HARRY — Sono un tipo un po' strambo e mi piacerebbe che tu mi chiamassi Harry.

MARY ROSE — Declino la proposta. (Cortesemente) Mi spiace, ma declino la proposta recisamente. (Ora ha un certa diffidenza).

HARRY — Senz'offesa. (Ora il suo volto esprime grande pietà per lei).

MARY ROSE (notandolo) — Forse ti faccio pena. HARRY (con sentimento) — E' vero.

MARY ROSE (infantile) — Anch'io mi faccio pena. HARRY (commosso) — Se almeno ci fosse qualche cosa che io potessi. (Desidera disperatamente di aiutarla. Guarda la poltrona) Non mi intendo di spettri... non ne so proprio nulla... possono sedersi? Potresti... (Va verso la poltrona. Vorrebbe che lei sedesse. Volta la poltrona verso di lei).

MARY ROSE — Quello è il tuo posto. HARRY (stupito) — Come sarebbe a dire?

MARY ROSE — Eri seduto là, prima. HARRY (a disagio) — Eri in questa stanza mentre io stavo seduto là?

MARY ROSE (occhiata al corridoio) — Sono venuta per vederti e sono stata dietro a te.

HARRY (rabbrivisce e cerca in tasca il coltello. Poi, ricordandosi, va alla cassa dove lo aveva lasciato. Il coltello non c'è più) — Dov'è il mio coltello? (Si volge a lei) Eri dietro alla mia sedia col coltello in mano? (Mary Rose rimane in silenzio, imbronciata. Harry va verso di lei) Dammi il mio coltello. (Mary Rose lo ha nella mano destra. Harry glielo prende e se lo mette in tasca. Poi va a posare la candela sulla mensola) Perchè lo avevi preso?

MARY ROSE — Perchè avevo pensato che forse eri tu.

HARRY — Io? Io che cosa? Perchè?

MARY ROSE — Quello che me lo ha portato via. Che me lo ha rubato.

HARRY — Dio mio! Capisco! In certo modo, si potrebbe dire che sono proprio io.

MARY ROSE (facendo un passo verso di lui) — Restituiscimelo.

HARRY — Magari potessi! Ma temo che non potrebbe ubbidire a nessun richiamo...

MARY ROSE (in modo inatteso) — Chi è?

HARRY (sorpreso) — Vuoi dire che hai dimenticato chi stai cercando?

MARY ROSE (accenna di sì) — Una volta lo sapevo. Ma non mi ricordo. E' passato tanto tempo. E sono tanto stanca. (Un altro passo verso di lui) Per favore, posso andare a giocare adesso?

HARRY — Vuoi andar via? Dove? Là, in quel

luogo lontano? (Mary Rose accenna di sì) Che luogo è? Ci si sta bene? Si gioca?

MARY ROSE — Oh! E' bello, bello, bello!

HARRY — Ma non è l'isola, che è tanto bella?

MARY ROSE — No.

HARRY — L'isola è forse solo il principio di tanta bellezza?

MARY ROSE — Sì.

HARRY — Lo avevo immaginato... E vi sono spettri in quel luogo?

MARY ROSE (sorpresa ed enfatica) — No!

HARRY — Certo?

MARY ROSE — Parola d'onore!

HARRY — Allora sono... i morti?

MARY ROSE — Che cosa vuoi dire?

HARRY — Come se un pezzetto di paradiso fosse andato a cadere in quel braccio di mare...

MARY ROSE (carezzevole facendo ancora un passo verso di lui) — Ti prego. Non ho più voglia di essere uno spettro.

HARRY — E' inutile che spero che io possa aiutarti. Non so proprio cosa potrei fare. (Siede nella poltrona. Esita un momento) Spettro... «spettro-lino», vieni da me. Non vuoi?... (Indica che vorrebbe affettuosamente prenderla in grembo).

MARY ROSE (comprendendo) — No, davvero.

HARRY — No? Se vieni... posso cercare di aiutarti. (Mary Rose si avvicina e siede sulle sue ginocchia senza che egli la aiuti) Benissimo! Vedi, mentre stavo qui solo seduto davanti al fuoco, mi è sembrato di sentirti quando dicevi che un giorno, quando il tuo Harry fosse stato un uomo, ti sarebbe piaciuto sedere sulle sue ginocchia.

MARY ROSE (citando se stessa ma senza espressione) — Il momento più bello della mia vita sarà quando lui sarà un uomo e mi prenderà sulle sue ginocchia invece di sedersi sulle mie. (Il fuoco e la candela ora illuminano lui ma non lei, la quale ha sempre un aspetto irreal).

HARRY — Adesso vedi chi sono?

MARY ROSE — Un brav'uomo.

HARRY — Ed è tutto quello che sai di me?

MARY ROSE — Sì.

HARRY — C'è un nome col quale vorrei che tu mi chiamassi; ma è meglio che io non ti tormenti... povero piccolo spettro. (Si sente smarrito) Vorrei sapere se c'è mai stato un uomo con un fantasma a sedere sulle ginocchia.

MARY ROSE (ingenua) — Non saprei.

HARRY — Mi pare che il fatto di essere un fantasma ti faccia paura.

MARY ROSE — Sì.

HARRY — Credo che per un'anima timida essere uno spettro sia peggio che vederne uno.

MARY ROSE — Sì.

HARRY — Sì.

MARY ROSE — Sì.

HARRY — Sì.

MARY ROSE — Sì.

MARY ROSE — Sì.

HARRY — Ci si sente molto soli, quando si è spettri?

MARY ROSE — Sì.

HARRY — E ne conosci altri?

MARY ROSE (*con tristezza*) — No.

HARRY — Ti piacerebbe conoscerne?

MARY ROSE — Sì.

HARRY — Lo capisco. Ed ora vorresti andare a giocare?

MARY ROSE — Sì, per favore!

HARRY — In questa casa fredda, invece di andare in giro a cercare, ti metti a volte a giocare da sola?

MARY ROSE — Sì, ma non dirlo a nessuno.

HARRY — Non parlerò. Sei molto carina. (*Come a una bimba*) Che belle scarpine!

MARY ROSE (*solleva il piede, contenta*) — Belle fibbie.

HARRY — Hai anche dei bei capelli.

MARY ROSE — Bei capelli.

HARRY — Ti ricordi quel ciuffo che era sulla... sulla testa di Simone?

MARY ROSE (*allegro*) — Brutto ciuffo!

HARRY — L'ho anch'io. (*Si toglie il cappello, sicchè si vede il ciuffo*).

MARY ROSE — Oh, mio Dio, che brutto ciuffo! (*Sembra che voglia accarezzarlo ma essendo uno spettro in realtà non lo tocca. Anche il braccio di Harry non le circonda la vita sebbene sia sulle sue ginocchia*).

HARRY — Mi chiamo Harry.

MARY ROSE (*felice ma senza molta importanza*) — Harry, Harry, Harry, Harry! (*In questo momento tutti e due sono proprio allegri*).

HARRY — Ma non sai quale Harry sono io.

MARY ROSE — No.

HARRY — E così non ci avviciniamo a quello che bisognerebbe fare per te... Dicono che c'è modo di liberare le anime in pena; ma io sono tanto ignorante.

MARY ROSE — Dimmelo!

HARRY — Vorrei potertelo dire; ma, vedo che sei più ignorante di me!

MARY ROSE — Dimmelo!

HARRY — Tutto quello che so è che essi sono infelici perchè non riescono a trovare una cosa; ma se la trovano se ne vanno felici e non tornano mai più.

MARY ROSE — Che bellezza! (*Lascia cadere il capo come se fosse stanca*).

HARRY — Ma dove vanno dopo... è cosa loro. Ora tu hai trovato quello che cercavi e sei terribilmente stanca. Hai bisogno di tornare in quel luogo che dici che è tanto bello.

MARY ROSE — Sì, sì!

HARRY — Sai che è bello, ma non puoi dire altro.

MARY ROSE — No!

HARRY — Strano... tu che sai tanto non puoi dir nulla e quelli che sanno niente possono dire tanto. Se ci fosse modo di farti andare in quel luogo...

MARY ROSE — Dimmelo!

HARRY (*disperato*) — Certo verrebbero a prenderti, se ti volessero.

MARY ROSE (*sgomenta per la giustezza di questa affermazione*) — Sì.

HARRY (*che è assolutamente sincero*) — Pare che ti abbiano dimenticata.

MARY ROSE (*dolente*) — Sì.

HARRY — Come se nessuno ti desiderasse... nessuno avesse bisogno di te.

MARY ROSE — Sì. (*Scende dalle sue ginocchia va in centro*) Cattivo uomo!

HARRY (*goffamente*) — E' facile insolentirmi; ma come vuoi che un individuo come me sappia che cosa può fare per uno spettro che si è smarrito sulla terra? Un pover'uomo è così... così inabile... (*Si sente il suono dell'organo seguito dal « richiamo » dell'isola. Si accorge che in lei è sopravvenuto un mutamento*) Che c'è? Senti qualche cosa? Io sento niente... (*Benchè Harry non oda nulla, il « richiamo » comincia a farsi sentire da Mary Rose e da noi, nel momento in cui egli ha detto « così inabile... », e continua sino alla fine. In questa scena vi è solo l'effetto dell'organo. Non più quello della pioggia e del vento. Frattanto la finestra si apre automaticamente. Dal principio vediamo Mary Rose vagamente. Ma a poco a poco una luce celeste si diffonde sul suo viso e vediamo le sue braccia che si spalancano in una estasi di gioia. La grande gloria sta venendo a lei. Nella musica si odono voci soavi che chiamano dolcemente « Mary Rose; Mary Rose! ». Si volge lentamente, sempre con le braccia spalancate, finchè è ritta di fronte alla finestra. Ora si vede scendere veloce una stella filante. L'organo tace. Come se fosse la sua stella che viene a prenderla, e allora, sempre con le braccia aperte, Mary Rose esce dalla finestra e si avvia fiduciosa verso l'empireo. Cessa anche la musica. Harry è rimasto a fissarla, ma è poco visibile nell'oscurità, perchè lei sola è nel mare di luce. Harry va alla finestra e guarda fuori mentre cala il sipario*).

F I N E

questa



STAGIONE TEATRALE

* Al Piccolo Teatro di Milano, il 30 novembre 1951, la Compagnia Stabile di quel teatro ha rappresentato la commedia in un prologo e due tempi di Ernest Toller: *OPLÀ, NOI VIVIAMO*. Questa opera di Toller (1891-1942) fu realizzata per la prima volta nel 1927 dal regista Piscator, alla «Piscatorbühne» di Berlino.

■ E' questa la prima opera drammatica di Toller che si rappresenta in Italia? Non posso affermarlo con certezza. Toller è considerato un espressionista. E' vero che l'«espressionismo», in pratica, dovrebbe significare reazione contro il realismo e, sopra tutto, scoppio dell'istinto che manda tumultuosamente in pezzi quella delicata costruzione che è la psicologia dei personaggi, e scatena, su dagli abissi dell'inconsciente, le furie del sesso; perchè da Wedekind in qua, il sesso è il torbido, sadico, frenetico, crudele, talora martirizzante protagonista del teatro tedesco. In *Oplà, noi viviamo*, questo non avviene; il wedekindiano «spirito della terra» non esagita i personaggi, non rompe l'ordine dell'azione con frenetici soprassalti. Dell'espressionismo, in questo dramma di Toller, è rimasta la rapidità scattante delle scene brevi e appariscenti come inquadrate cinematografiche, spesso fulmineamente dissolventi in altre sintesi, in luci, in tenebre, presentando insieme personaggi in carne ed ossa e proiezioni di disegni, di fotografie e di frammenti di film.

Il Toller, che, obiettore di coscienza, ha, durante l'altra guerra, consumato molti anni in prigione, sconfitta la Germania, aveva partecipato alla «Comune» bavarese. E *Oplà, noi viviamo*, che deriva il titolo da un jazz molto in voga allora, vuole amaramente mostrare come i rivoluzionari, giunti al potere, si corrompano e s'imborghesiscano.

Il primo quadro si svolge in una tetra stanza d'una prigione dove quattro uomini e due donne, condannati alla pena capitale, aspettano, con tremenda angoscia, di essere condotti a morire. E' il quadro più umanamente semplice di tutto il dramma. Ogni minuto che passa è terribile; l'attesa del supplizio imminente mette quasi una cupa impazienza nel terrore di quegli infelici,

tra i quali sono una vecchia, un giovane di grande cuore, Carlo Thomas, e la fanciulla che egli ama e lo ama, Eva Berg. La tenerezza di questi due non è soffocata dal terrore della morte imminente; ma questo terrore determina talora parossismi che sfiorano la demenza. Poi, ecco il miracolo. Entra un ufficiale e comunica che la pena di morte è commutata, per cinque dei condannati, in anni di reclusione; e Carlo Thomas è graziato e liberato. Egli per la gioia impazzisce. Subito dopo, rapide cinematografie rappresentano otto o nove febbrili anni di storia tedesca e del mondo, e ci mostrano il liberato Thomas al manicomio, dove hanno dovuto portarlo. Così finisce il prologo. Poi vediamo Carlo Thomas in persona, nel momento in cui, guarito, viene dimesso dall'ospedale dei pazzi. Continuano le alternanze di scene recitate e di proiezioni; e, anche nelle scene recitate, la rappresentazione della convulsa vita tedesca dopo la sconfitta, è accennata, dimostrata, sottolineata quasi, in sonori frammenti di scene che si alternano nei vari scompartimenti nei quali è stato diviso il palcoscenico, adottando la tecnica, accettata dall'autore, che, per questo *Oplà*, aveva prescelto, in Germania, il regista Elvin Piscator: una specie di gabbia di ferro divide in due piani il palcoscenico, e, l'uno e l'altro dei due piani, in parecchi «luoghi deputati», cioè in brevi spazi, ciascuno dei quali rappresenta un reparto, idealmente separato dagli altri, e, al momento opportuno, percosso dalla luce mentre gli altri si oscurano. Ecco, ora, uno è il gabinetto d'un ministro, un altro una stanza privata, un altro la sintesi d'una sala d'albergo, un altro la cucina di quell'albergo dove hanno luogo adunanze carismatiche d'intellettuali.

E il dramma procede tra scatti, lampeggiamenti, clamori e musi-

che, ora concretandosi in un luogo, ora nell'altro: e i quadri, battuti dai riflettori, ci mostrano uno dei condannati a morte del prologo, Guglielmo Kilman, rivoluzionario veemente allora e divenuto, nove anni dopo, essendo prevalso il suo partito, ministro, con tutte le furberie, le avidità, lo spirito di compromesso e la disposizione a lasciarsi corrompere dal denaro, attribuiti dalla polemica e dalla satira ai ministri dei regimi precedenti. Questo ex-rivoluzionario autoritario e profittatore, ora che la rivoluzione ha vinto, non è il solo che ha cambiato bandiera. Ma Eva Berg, come il Thomas, è scrupolosamente rimasta quella che era. Altri, che prima lottavano contro i sovversivi, ora fanno umilmente, vilmente la corte agli ex-rivoluzionari insuperabili. Insomma, nel clima espressionistico, si muovono parecchi Rabagas; perchè, lo stile è diverso, ma la materia teatrale è sempre quella; imprecano al potere i poveri che non l'hanno; ma, se arrivano a impadronirsi, mutano sentimenti e idee e diventano oppressori. Il tema è antico. In fondo, è sempre quello del villan rifatto che diventa più avido e spietato del padrone contro il quale, quand'era servo, impreca. Carlo Thomas ha orrore della società dominata dai rivoluzionari d'un tempo, divenuti ormai peggiori dei capitalisti e più corrotti di quelli che essi accusavano di corruzione. Indignato, dopo aver assistito a fatti ignominiosi, si arma per uccidere il ministro Kilman; ma, quando sta per sparare, un altro uomo, in nome d'un ideale tutto diverso, cioè in nome dell'onore della patria, della rivincita dopo la sconfitta, spara prima di lui; e si delega in tempo, sì che l'assassino del ministro, già rivoluzionario e ora milionario, è attribuito al Thomas, che, invece, era stato preceduto in nome d'una idea che egli detesta. La sua innocenza è presto riconosciuta, ma egli si impicca nella sua cella, deluso degli uomini, della vita, della storia.

Questa tragedia dell'ingenuo che, durante gli otto anni di assenza dalla vita contemporanea, ha ignorato l'evoluzione dei partiti, le crisi della storia, la malleabilità e la fragilità degli ideali nel mondo ferocemente pratico ed egoista, risulta clamorosa, ma non commovente, perchè *Oplà, noi viviamo* è un'opera polemi-

ca, e perciò più eloquente e fragorosa che tormentata, più melodrammatica che poetica. La sua forza patetica dovrebbe dimostrarsi nella crudezza dei cinisimi contrapposti alle illusioni; ma questa contrapposizione è un po' grossolana, perchè l'opportunismo, l'avidità e l'imborghesimento degli ex-rivoluzionari ascisi al potere ha manifestazioni troppo facilmente grossolane; sì che la protesta contro di essi risuona quasi sempre di facili retoriche.

Ma lo spettacolo, presentato dal Piccolo Teatro, con la energica, concitata, pittoresca regia di Strehler, è risultato ingegnoso, serrato, concitato, vivo, ricco di invenzioni e di sorprese; una successione risonante, ritmica, lucente di rapide e fulminee appariscenze, di figure, di macchiette, di luci, di ombre, di grida. Tutti gli attori hanno recitato con intensa precisione; in particolare Gianni Santuccio; e poi il Feliciani e Checco Rissone e il gustoso Moretti in una parte comica d'ingenuo sempre inopportuno e Lilla Brignone e la Graziosi. Gli attori, il regista e lo scenografo Ratto furono molte volte evocati alla ribalta con fervore d'approvazioni e di battimani.

* Al Teatro Excelsior di Milano, il 30 novembre 1951, la Compagnia di Ruggero Ruggeri, ha rappresentato la commedia in tre atti di Fabio Maria Crivelli: **QUESTI NOSTRI FIGLI.**

■ Il dramma dei figli d'un grande attore era adombrato in una commedia di Colette, rappresentata di recente a Milano: *La seconda*. Vero è che, in essa, come del resto, nei tre atti di Crivelli, la figura del grande attore è designata piuttosto secondo una inflazione retorica che secondo la realtà del personaggio. Dal Diderot in poi, ai caratteri professionali che contribuiscono certo a foggare la personalità, s'è dato sempre un certo efficiente rilievo; ma, quando si tratta di descrivere un attore drammatico noto, non so quale processo di amplificazione si compie quasi sempre; e un po' della maniera patetica e avventurosa che il primo Dumas attribuiva al suo Kean s'appiglia anche a personaggi che, per rimodernarsi, vorrebbero distaccarsi dalla genericità romantica e romanzesca. Il grande attore della commedia di Crivelli, Stefano Renzi, ha

un'amante giovine e assai leggiadra, Marta, e convive sì e no con due figli, Sergio e Norma. La sua casa è il domicilio scabro e smorto del disordine. Vi manca il focolare degli affetti. Norma, la figlia, è una ragazza perbene, ma con certa perversità di tendenze; e Sergio, il figlio, è un giovane senza passioni, senza fe-di, deluso, disincantato perchè vive all'ombra della fama paterna. Una ragazza che ha più anni di lui e può disporre di più denaro, Vanna, lo perseguita per essere presa e magari disonorata; ma invano. Sergio ha accettato e accetta da lei denaro in prestito, che rimarrà prestito eternamente, ma non vuole il suo amore; ed ella si uccide. Fino a questo suicidio si vive in casa del grande attore una svogliata vita cinica e amorale; forse anche immorale; ma senza scandalo. La morte tragica di Vanna sommuove quelle onde grige di apatia senza vizio, ma anche senza difese morali. Il suicidio dell'attore illustre, che, appunto quella sera, stava interpretando una commedia nuova, suscita commenti, sospetti, calunnie. Norma, furiosa contro il fratello che, secondo lei, ha provocato la lugubre pazzia di Vanna, prevede che il chiasso sarà grande, che tutta la famiglia resterà macchiata di quel sangue e che il grande attore sarà oggetto di stolte accuse, di malvagie dicerie; e aspetta, con terrore, che egli, dopo la recita, torni a casa, dove troverà il cadavere e la polizia.

Stefano Renzi, invece, quando rincasa, non si spaventa affatto di quell'insieme di sciagure e forse di peccati. Dichiarò che vuol dissipare intorno al suo tormentatissimo figlio ogni oscurità sospetta. Dirà alla polizia e al giudice istruttore che, da anni, quella Vanna s'era accesa di lussuria e di romanticismo per lui, ed egli l'aveva sempre respinta. Per questo s'è uccisa.

Sergio e sua sorella sono sorpresi e disgustati da questo atteggiamento del padre. Pensano ch'egli lo assuma per vanità, sfruttando la morte di quella donna giovane per far credere che, celebre e anziano, può ancora suscitare tremendi amori. Dallo scandalo, il suo istrionismo morale ha tutto da guadagnare. Ed ecco che la famiglia Renzi, già disarticolata, sconnessa e priva d'ogni commozione d'affetti,

si disgrega ancora di più. Per Norma, il padre è un vanitoso ciarlatano che ha molto talento, ma trae partito anche dalle sciagure per ragioni pubblicitarie; per Sergio, è l'uomo che, per mettersi in vista di più, spoglia anche della giusta punizione moralizzatrice la sua famiglia, della quale s'è sempre curato poco. Per di più, il giovanotto, sciolto da ogni ritegno, dichiara alla bella attrice Marta, amante del padre, che, da un pezzo, proprio come nella su citata commedia di Colette, la desidera con avido patimento; sì che, anche per amore di lei, si scaglia contro il padre e lo accusa di furberia e di vanagloria, perchè usurpa, a profitto della propria riputazione galante e teatrale, una povera morta che appartiene al suo figliuolo. A questo punto il grande attore, che ha taciuto, che ha sopportato, mostra lettere disperate che la suicida, veracemente innamoratissima di lui, gli aveva scritte davvero. Riusata da lui, aveva sperato di ritrovare qualche cosa di lui nel suo figliuolo; e poi, delusa, aveva voluto morire.

Questa discolta, invece di riospingere il figlio verso il padre, lo allontana anche di più. Anche Sergio se ne va. Così il grande attore è abbandonato dai figli. Che resta a lui? La finzione della scena, il monologo di Kean che, quando ha il cuore in pezzi, deve recitare passioni e dolori falsi, mentre lo bruciano e lo straziano passioni e dolori suoi propri. E' prigioniero del teatro, adora il teatro e non potrà mai staccarsi da esso.

Questo è l'aspetto esteriore della commedia; ma fortunatamente essa ha qualità intime migliori di quelle più appariscenti. La tristezza che chiude in sé non riguarda la professione dell'attore che all'arte sua deve sacrificare i propri affetti e le consolazioni della famiglia. Sotto le intrecciate vicende, alle quali abbiamo assistito ieri e che non mancano di esagerate sottolineature, abbiamo sentito una pena lunga e più significativa: il distacco delle generazioni dei figli da quelle dei padri, l'abisso di strane e confuse incomprensioni che si apre tra i vecchi e i giovani, tra l'ieri e l'oggi, e che dividerà il domani dall'oggi con un taglio profondo, che fa, ai figli, sembrare i padri estranee parvenze entro nebbie crepuscolari. La commedia del padre at-

tore tra i figli non attori m'è sembrata artificiosa; ho sentito però che dietro di essa si approfondiva un pallido dissidio ben più grave.

Il pubblico ha applaudito molto; moltissimo, con vive e ripetute acclamazioni, dopo il terzo atto, dove l'interpretazione di Ruggeri ha raggiunto profondità stupende, una poesia semplificatrice e commovente, magnifica. Fino a quel punto il nostro grande attore aveva recitato con una lucidezza essenziale straordinaria, dando, a certi tratti del dialogo, gli accenti d'una umanità disperata. I suoi attori lo hanno secondato molto bene, particolarmente Mario Colli, Germana Paolieri, Giovanni Caverzagli e il caro e bravo Verdiani, ed è giusto ricordare il Costa, il Conti e la Carera.

Renato Simoni

* Al Teatro delle Arti di Roma, il 30 novembre 1951, la Compagnia Stabile del Piccolo Teatro di Roma, ha rappresentato la commedia in tre atti di Peter Ustinov: **L'AMORE DEI QUATTRO COLONNELLI**. Di questa commedia il nostro corrispondente da Londra, Basil Maloney, ha ampiamente scritto nel fascicolo 145 del 15 novembre 1951 in occasione della rappresentazione al Wyndhams Theatre di Londra. Nello stesso fascicolo abbiamo pubblicato una fotografia dell'autore ed una della commedia nell'edizione londinese.

■ Anni fa ci fu un gran lottare per il cosiddetto « teatro di poesia ». La poesia era invece cattiva letteratura, e noi fin da allora le preferivamo del tranquillo ed onesto teatro. Perché a teatro si accetta volentieri lo svago, anche se resta in superficie, mentre è insopportabile e intollerabile la presunzione intellettuale, il vuoto sforzo filosofeggiante o abbandonato ad un lirismo di derivazione esteriore. E nel teatro è sempre piacevolissima e giustificabilissima l'abilità teatrale, che lascia almeno un ricordo sorridente. Perciò il lavoro di Peter Ustinov non può essere condannato. Messo nei suoi giusti limiti, tra i confini del divertimento — confini che del resto non sono facili da raggiungere come sembra — regge discretamente, ha battute e situazioni di uno spirito abbastanza sorprendente e attuale, e il solo rimprovero da fargli, una volta che sia posto sul piano della commedia brillante, è di non restarvi, di ave-

re infelici aspirazioni shawiane e una fantasia, un moraleggiare che sono d'accatto e disturbano (quanto più agile, funzionale e a volte persino sincero nel suo sentimentalismo e nel suo sorriso, lo stile di Noel Coward; quanto più misurato ed elegante).

Sul confine tra Germania Orientale e Germania Occidentale, quattro colonnelli dei « quattro grandi » paesi che occupano la Germania, discutono da anni su di una demarcazione di confine (la presentazione di questi personaggi è molto comica, anche se il suo umorismo ha espressioni piuttosto banali). Vorrebbero stabilirsi in un castello poco distante e abbandonato da decenni. Non riescono ad aprirsi la strada verso di esso, e non vi riuscirebbero se non intervenissero alcune potenze diaboliche che li conducono al castello e li fanno assistere ad una serie di parodistiche rappresentazioni, a cui prendono parte, uno alla volta, i quattro colonnelli, portando ognuno vizi e virtù del proprio paese e del suo repertorio teatrale. Il francese, un'evocazione di Molière; l'inglese un'evocazione elisabettiana; il russo Cecov; l'americano qualcosa tra O'Neill e Maxwell Anderson di *Winterset*. I diversi spettacoli sono costruiti farsescamente e raggiungono effetti sicuri: ma si scivola sempre più sul piano della rivista, su cui del resto tutta la commedia minaccia continuamente di cadere nell'impostazione e nel dialogo (che ci dicono ampiamente censurato nelle sue parti più scabrose) senza averne i pregi spettacolari. Per finale ecco la presentazione delle quattro mogli: e di conseguenza una sonda negli abissi familiari, che ripete i soliti scherzi sui caratteri dei quattro diversi popoli e dei loro quattro antitetici modi di considerare i rapporti familiari. Seguono complicate, verbose quanto inutili conclusioni di scettico moralismo, che interessano scarsamente lo spettatore e che gli fanno rimpiangere il sale di alcune battute sparse soprattutto all'inizio e infallibili suscitatrici di risa. La compagnia, guidata con agilità e discrezione dalla regia di Mario Ferrero, ha dato ottima prova di sé: il quartetto dei colonnelli — formato da Antonio Battistella, Tino Buazzelli, Nino Manfredi, Enrico Salerno — ha colori-

to le figure con molta finezza e scintillante senso del carattere. Tino Carraro ha risolto come meglio non si sarebbe potuto la insopportabile loquela del Diavolo (che riteniamo assai più simpatico e spiritoso di come lo raffigurano i commediografi) ed Anna Proclemer ha brillato con molta grazia come interprete dei quattro spettacoli, Bella Addormentata nel Bosco. Piuttosto grigie le scene di Valeria Costa. Circa il valore culturale dello spettacolo, i lettori lo avranno già capito. Le mie osservazioni in calce alla precedente rappresentazione ibseniana di questo teatro, ne vengono suffragate.

Vito Pandolfi

■ Al Teatro Olimpico di Milano, il 28 novembre 1951, la Compagnia diretta da Luigi Almirante, con Laura Carli, Calindri e Volpi, ha rappresentato la commedia in quattro atti di Barillet e Gredy *Il dono di Adele*. Si tratta di una commedia comica, molto divertente — senza altre pretese oltre la piacevolezza dell'intenzione — che ha ottenuto un vivissimo successo. Il dono di Adele, cameriera in casa di un'eccellente famiglia per bene, è quello della chiaroveggenza. Con un dono simile a propria disposizione si può immaginare di quante risorse possono disporre anche i due autori. Non le risparmiano, ma anche non ne abusano. E poichè il sipario deve pur calare sulla vicenda scenica, questo avviene quando Adele, per essere stata sedotta, ha perduto di colpo la chiaroveggenza con l'innocenza. Ma gli esperimenti fatti l'hanno convinta che può ora, da cameriera, diventare indovina di professione: venderà delle illusioni, una merce che molti sono disposti a comperare.

Allegra, animata da personaggi vivi, la commedia supera la difficoltà di ripetere per tre atti lo spunto originale del primo. Sotto la guida esperta di Luigi Almirante, tutti hanno dato festività alla rappresentazione. Laura Carli è stata varia, colorita, brillante, piacevolissima e assai elegante; Valeria Valeri ha ben figurato nella parte di Adele per una misurata e intelligente comicità; Ernesto Calindri ha suscitato frequente ilarità e così Franco Volpi e Roberta Mari che è stata gaia e piccante. Il pubblico ha applaudito ripetutamente a ogni atto.



Fabio Maria Crivelli

CRIVELLI: QUESTI NOSTRI FIGLI NEL PROSSIMO FASCICOLO

Il nostro orgoglio è di poter sempre tendere la mano per primi ad un nuovo autore italiano, ad un attore, un regista, a chiunque abbia intelligenza e qualità per accostarsi e vivere nel Teatro. E ciò per merito proprio e non per le sciocchezze dell'Idi per cui ogni autore « deve » essere un genio e va comunque difeso. Non va difeso affatto, se non lo merita. Ma quando improvvisamente si affaccia alla porta del Teatro un Crivelli, il più grande attore italiano gli va incontro spontaneamente e noi lo accogliamo nella nostra Rivista, che avendo soprattutto carattere internazionale, ripete immediatamente all'estero un nuovo nome italiano. Calvino ed altri sanno che dopo la loro prima opera pubblicata da noi, e sempre attraverso noi, le richieste di rappresentazione dall'estero hanno superato le dita delle mani. « Un credito aperto — dice Carlo Terron nella sua critica alla commedia di Crivelli — a un autore nuovo che se lo merita. La commedia ha ottenuto un successo unanime, fervido e crescente ». La leggerete nel prossimo fascicolo.

IL PRIMO SUCCESSO ITALIANO DI QUESTA STAGIONE È DI UN ESORDIENTE



Due scene del primo atto con gli attori Giovanna Caverzagli e Mario Colli.



Scene del secondo e terzo atto, con Colli, Ruggeri e la Paolieri.



RUGGERO RUGGERI



Ruggero Ruggeri e Guido Verdiani.

L'attore e i suoi figli: questo il tema della nuova commedia di Fabio Maria Crivelli. I figli cioè dell'attore moderno (una volta i « figli d'arte » imparavano a recitare) che esclusi volontariamente dal palcoscenico formano poi delle non-famiglie, il prototipo delle quali è stata presa ad esempio da Crivelli: nessun affetto, nessuna solidarietà, nessun rapporto, insomma. Da tali nuclei amorfi non possono esplodere che tragedie e disinganni. Crivelli lo ha dimostrato molto bene; Ruggeri ha dato la sua arte mirabile al protagonista, impersonando un attore famoso.



Mario Feliciani nella parte del Ministro Kilman



Mario Feliciani e Gianni Santuccio

Vivissimo successo al Piccolo Teatro della Città di Milano, la commedia di Ernest Toller « Oplà noi viviamo », autore del quale si conosce in Italia anche il dramma « Uomo massa ». Le due opere sono tipiche di un'epoca (1919-1927): proprio gli anni più validi di quella Germania in crisi politica e di squilibrio, tra sofferenze morali e materiali non dimenticate. Se queste esperienze sceniche di Toller non hanno lasciato tracce eccezionali nella letteratura drammatica, in compenso esse sono rimaste fondamentali della regia espressionista.



Lieta Carraresi, Mario Feliciani e Darma Pozzoni



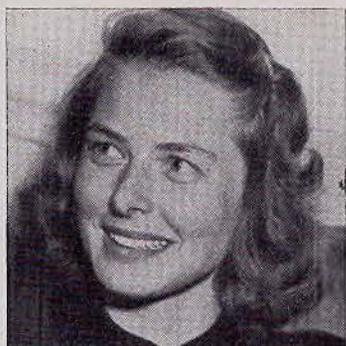
PORELLI ATTORE NUOVO?

Come tutti i Giuseppe napoletani, anche Porelli è per gli intimi « Peppino »; per noi lo è da moltissimi anni perché fummo insieme in varie Compagnie, quando Alda Borelli era maestra di teatro. Porelli era, a quel tempo di ruoli guadagnati con fatica, « secondo brillante », ma a suo onore, i primi erano Gandusio e Amerigo Guasti, per ricordare soltanto due dei maggiori. Peppino non è cambiato molto da allora, nemmeno d'aspetto: gioviale e scattante, conosce molto bene e per intero l'alfabeto della recitazione; ha consolidata la sua bravura con l'esperienza e l'osservazione, ha stabilizzata la sua notorietà senza smancerie né trucchi, con calma riflessiva e soprattutto con smagliante sfaccettatura del suo ruolo che ancora oggi è quello del « brillante » secondo la tradizione. Una tradizione alla quale il pubblico tiene moltissimo, se al momento opportuno si dimostra la più valida. Non sono state, infatti, dimenticate le repliche di tre mesi consecutivi ed oltre, al teatro delle Arti di Roma, con la « Presidentessa », protagonista Porelli nella parte del Ministro, e uguale successo si rinnova clamoroso in questa Stagione con « La pulce nell'orecchio » di Feydeau, protagonista Porelli nella doppia parte di Chandebise e Poche. La verità è come sempre, semplice ed evidente: il palcoscenico non si inganna; meglio: non si lascia ingannare da nessuno. Coloro che si improvvisano, ballano su un piede solo per qualche tempo senza d'altronde riuscire a posarli mai per terra entrambi; mentre gli attori che sono tali veramente, i piedi li posano sempre per terra. Ognuno nel suo genere, siano Ricci o Gigetto Cimara o Luigi Almirante o Porelli, questi si salvano da qualunque Zeffirelli e sono preziosi per qualsiasi Vitaly. Porelli è uno dei maggiori attori comici che abbia oggi il nostro teatro: non è una pulce nell'orecchio; è un riconoscimento nazionale.



Laura Solari e Porelli in una scena di *La pulce nell'orecchio* di Feydeau.

QUESTI INTERPRETI PER UNA NUOVA GRANDE COMPAGNIA



Ingrid Bergman



Rina Morelli



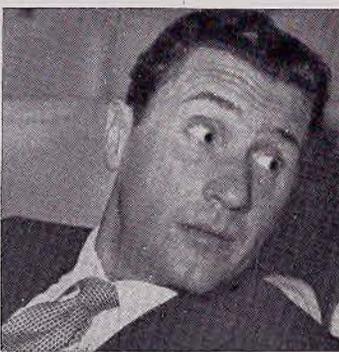
Sarah Ferrati



Gino Corvi



Vittorio Gassman

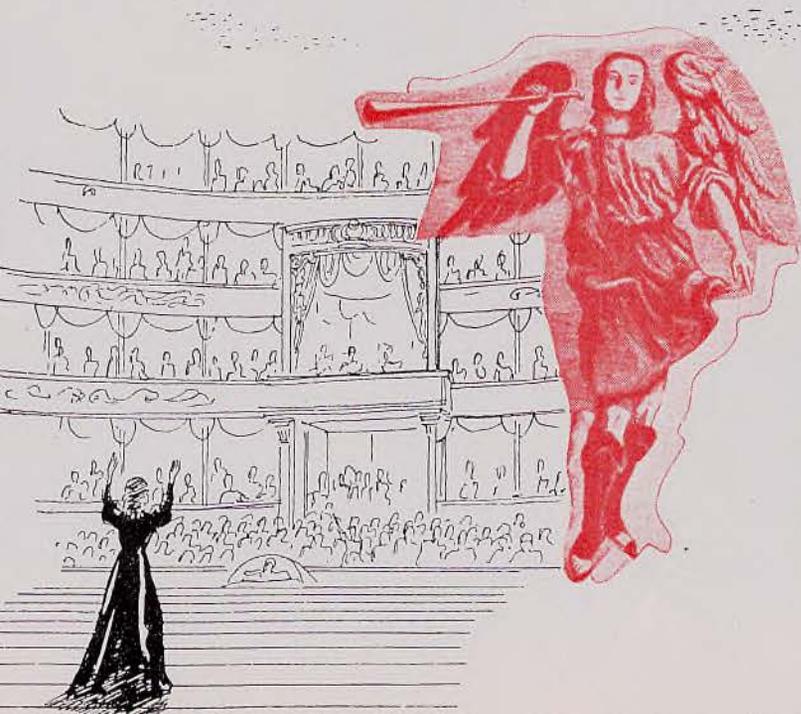


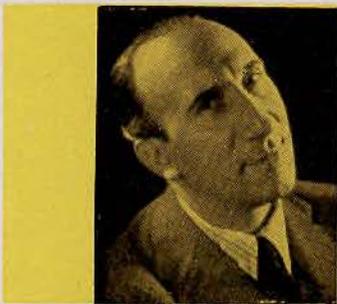
Paolo Stoppa

Un avvenimento molto importante, al quale auguriamo la più grande fortuna, sta per essere tentato. Ed avrà inizio il mese prossimo. Si tratta di una Compagnia che avrà caratteristiche tali da poter dare un nuovo indirizzo alla compagine del teatro di prosa in Italia: la durata triennale della formazione ed i ruoli doppi. La Compagnia darà al teatro Eliseo di Roma ed a quello di via Manzoni a Milano determinati spettacoli per poi sdoppiarsi in «Compagnia del Teatro Eliseo» e «Compagnia del Teatro di via Manzoni» per recitare nelle rispettive sedi ed avvicen-

darsi scambievolmente. Ove le esigenze tecniche degli spettacoli lo permetteranno le due Compagnie agiranno anche in altre città. E saranno fatti tutti gli sforzi perchè ciò avvenga. Per questa stagione Teatrale, la Compagnia si riunirà a metà febbraio per recitare a Roma e Milano e per rappresentare Santa Giovanna di Shaw, interprete principale Rina Morelli, con la regia di Luchino Visconti; Le tre sorelle, di Cecov, con la regia non ancora stabilita, ma possibilmente di Strelher, interpreti Ingrid Bergman, Rina Morelli e Sarah Ferrati. Seguirà una novità italiana, come sempre si spera. Fanno parte delle Compagnie per l'attuale Stagione, tutti gli attori presentati in questa pagina. La Compagnia fa capo a Vincenzo Torracca, Remigio Paone, Diego Fabbri e un industriale-editore milanese che già altre volte ha partecipato a combinazioni teatrali e cinematografiche.

Oltre gli attori già elencati, l'anno prossimo, libera dagli impegni personali, sarà parte della Compagnia anche Andreina Pagnani.





Paone «Errepi»

Nell'ultimo mese del 1951, Remigio Paone ha aggiunto nuovi punti alla sua splendida carriera di teatrante: è stato prima eletto all'unanimità Presidente dell'Associazione Capocomici e, poco dopo, Consigliere delegato della «Suvini-Zerboni». Al lettore non informato delle curve e degli avallamenti del nostro teatro, diremo che con la prima carica hanno inteso affidarsi alla esperienza e alla accortezza di Paone; ma è la seconda — anche se meno armoniosa agli orecchi inesperti — che ha vitale energia per gli interessi commerciali del teatro; utili, agli effetti risolutivi, quanto quegli artistici perchè l'attore non recita equilibrandosi sul fil di ferro disteso all'aperto tra due pali, ma in teatri che debbono essere sempre più moderni in ogni parte e attrezzatura. La «Suvini-Zerboni», proprietaria del maggior numero dei teatri di Milano, con lodevole e saggio proponimento, ha messo sul piano della reciproca comprensione i propri interessi, e — trovato un accordo con Remigio Paone — lo hanno chiamato a far parte del Consiglio d'amministrazione, con la qualifica suindicata e con compiti strettamente tecnico-organizzativi di programmazione e di allestimento spettacoli. Della società, come noto, è presidente l'ing. Michele Suvini e, altro Consigliere delegato, il nostro amico avvocato Luigi Riboldi.



Paone «Consigliere delegato»

REGISTI STRANIERI: PERICOLO IN CASA ?



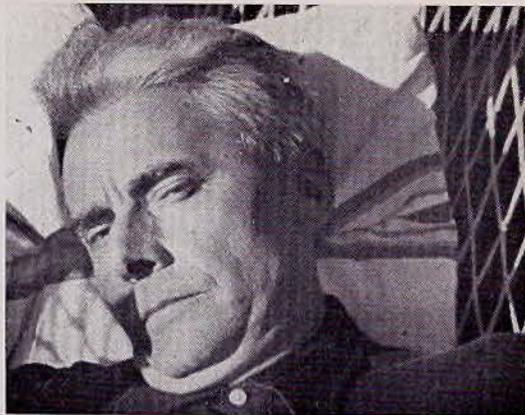
André Barsacq, in Italia per la regia di *Chéri* con Andreina Pagnani, ha tenuto una conversazione alla Casa della cultura di Milano, esponendo idee e concetti teatrali molto interessanti. Nella foto è con Paolo Grassi.

Barsacq, Vitaly, Morton Da Costa: tre registi stranieri sono venuti in Italia a portare i loro talenti al nostro teatro. Barsacq ha messo in scena «Chéri»; Vitaly «La pulce nell'orecchio»; Morton Da Costa «Sogno ad occhi aperti». Alla prova dei fatti ha funzionato eccellentemente solo Vitaly, perchè senza la sua regia mai al mondo «La pulce» di Feydeau avrebbe avuto cinque settimane di repliche a Milano, due a Torino



Il regista Georges Vitaly, in azione ad una prova, con Laura Solari, per *La pulce nell'orecchio* di Feydeau.

e manterrà l'esaurito ovunque per tutta la durata della Compagnia: facile previsione. Merito notevolissimo degli attori, si capisce, ma in quel meccanismo teatrale occorre un artefice che sapesse rimontare l'orologio alla perfezione. Sotto questo punto, Vitaly, si è mostrato un perfetto orologiaio. Noi siamo del parere che queste prove in casa nostra siano utili; basta non abusarne.



TEATRO DI BONTEMPELLI

■ Che cosa rappresentano venticinque anni (o pochi meno) nella vita di un artista? Nulla probabilmente; oppure qualche cosa di inafferrabile, perchè tutti i fatti contenuti in questo attimo denso di sviluppi e di sofferenza creativa, sfuggono all'osservazione esteriore — compresa quella della critica — la quale riesce, tutt'al più, a formulare vaghi aforismi o dicerie che trasferiti dalla carta stampata nella aneddotica, creano l'incomprensione tipica del luogo comune e della superficialità. Qualche cosa di simile accadde una venticinquina di anni or sono per il Teatro di Massimo Bontempelli. Fu scritto, e si continua a dirlo oggi, che egli aveva «avversione» per il Teatro. Perchè? E' difficile a spiegarlo un «perchè» quando non esiste, o, come nel caso del Bontempelli, si crea la «diceria del perchè» non sull'opera di teatro ma deducendola da una specie di commento che l'Autore volle far precedere a una

sua commedia: *Minnie la candida*.

Si dice che la maggior parte dei lettori «non sappia leggere», ed è vero, purtroppo; ma la maggioranza della critica è addirittura analfabeta perchè pretende di essere «acuta»; e questo è il guaio

DEL MITO FATTO UOMO



grosso. Il lettore non è affatto obbligato a conoscere profondamente né a percepire in giusta armonia il travaglio spirituale che può aver condotto lo scrittore a rivelare gli urti e le contraddizioni del suo pensiero (sempre creative e perciò costruttive); ma la critica sì, ha questo dovere preciso, ed è l'unico che valga e che raramente osservi. Dall'antica premessa a *Minnie la candida* (1928) bisognava penetrare fino all'equilibrio intimo del Bontempelli creatore e non fer-

marsi a delle proposizioni che staccate l'una dall'altra potevano anche irritare; occorre la *sensitività* e non l'*acutezza* per illuminare il giusto senso delle parole, e ricordarsi che le origini dell'arte pura e della pura figurazione bontempelliana provengono dalla preziosa purezza del Classicismo. Il suo «realismo magico», che ha trovato gli sviluppi maggiori e concreti nel Teatro perfezionando, diremmo quasi, la sua narrativa, è la prova di come e quanto egli abbia saputo classicamente conciliare la prodigiosa limpidezza della scrittura con gli ardimenti fantasiosi del pensiero, raggiungendo nel Teatro quei risultati che la *teatralità-spettacolo* non accolse dal sintetismo futurista ma dovette di poi riconoscere vitali allorché l'*invenzione* purgata dell'*artificio* apparve nel Teatro del Bontempelli trasfigurata in novissima arte poetica.

Molta confusione si è fatta, anche, agguagliando il *relativismo* pirandelliano con la immaginazione magica compiuta dal Bontempelli; e di certo nulla di più inesatto di ciò poteva affermarsi. Perché se l'uno e l'altro scrittore giocano ambedue sugli abissi, come effettivamente avviene, è vero altrettanto che la ghiacciata follia del Pirandello nulla ha di comune con la *umanità extraterrena* delle creature bontempelliane, le quali nascono da una vitale e feconda predestinazione, e mirano a risolversi in un'altra dimensione in cui la vita loro si proietta e da cui riceve le sue leggi.

Antitetico, quindi, le concezioni teatrali di Pirandello e di Bontempelli: il primo che precipita nell'abisso dello spirito senza una soluzione di continuità; il secondo che mira ad una solarità di aurata follia partendosi proprio dall'abisso per raggiungere un equilibrio nuovo.

Ma ecco un esempio di come i fatti e gli uomini hanno spesso frainteso il lavoro e i punti di arrivo di Bontempelli sul teatro: il ventidue aprile del 1925 ebbe luogo a Roma la prima rappresentazione di *Nostra Dea*. Un trionfo. Successo pieno di stampa e di pubblico. Venticinque repliche. Teatro di eccezione, il piccolo Odescalchi con i famosi «undici» che avevano eletto a loro guida ideale Luigi Pirandello. Interprete di «Dea», Marta Abba che da poco aveva esordito a Milano nella compagnia di Talli e che Marco Praga aveva segnalato con molte lodi. La regia di Pirandello aveva fatto miracoli, e alla prima prova — racconta Bontempelli — l'Abba all'improvviso, alla fine della prima scena, creò un vortice, da una *lontananza prenatale in meno d'un attimo conquistò la terza dimensione entrando in pieno nella prima delle sue incarnazioni*.

E' importante e decisiva, questa frase indicativa del Bontempelli, perché si può dire che in essa abbia coniato la sintesi di tutto il suo travaglio creativo che ebbe subitanea e totale comprensione (ma più ancora e meglio: unificazione) nella quasi esordiente giovine attrice.

Sette mesi dopo il successo di Roma, *Nostra Dea* fu recitata anche a Milano (9 novembre del 1925). Cadde. Ossia: non piacque. L'amore e il lungo studio di Tatiana Pavlova non valsero. Gli eccessi della messa in scena si appalesarono nocivi e quindi errati; la regia dello Strenkowski snaturò l'opera e la sua favola. Mirabili artisti di eccezione (la Pavlova e i suoi compagni, lo sappiamo tutti per esperienza di anni) che vollero però — dice Bontempelli — «fare ad ogni costo qualche cosa di diverso da quanto avevano fatto Pirandello e i suoi. Invece di presentare l'azione come una vicenda naturale (e allora ai momenti voluti può davvero risultare e avvalorarsi lo stupore del miracolo) vollero, nonostante le mie supplicazioni, che ogni gesto e ogni intonazione riuscissero strabilianti, che vi si sentissero non so quali simboli e sottintesi metafisici, e il tutto ne riuscì incredibilmente appesantito».

Ed è precisamente quanto accade anche nella critica; nella «critica acuta» che vuole strafare e crea le «dicerie» e che invece di porre ogni suo sforzo nella fatica di ascoltare la voce dello scrittore, imbocca baldanzosa la strada delle sofisticazioni (intendendo nel senso di adulterare) e dei notomismi personali, ritrovandosi, com'è logico che avvenga, agli

antipodi della verità creatrice che era pur valida e bella nella sua semplicità originale.

Perché tutto ciò succeda è molto difficile da spiegarsi; ma pure è avvenuto e avviene, per il Teatro di Bontempelli (ci occupiamo di lui, ora, e non di altri); e da parecchi anni siamo giunti anche al peggio: nessuna delle compagnie di prosa, cosiddette regolari, «riprende» qualche sua commedia. E sarebbero «riprese» di novità per la maggior parte delle città italiane. Noi non crediamo affatto alle vecchie favole dei «nuovi orientamenti» (quali, di grazia? e che Dio glie li perdoni nella sua infinita misericordia) del pubblico; neghiamo la fondatezza di qualsiasi ipotetico rivolgimento dello spirito in seguito a fatti esteriori (guerre rivoluzioni massacri vari infamie collettive ecc.); respingiamo come una fandonia, e disgustati, che nel nostro mondo ci sia qualcuno, oggi, assetato di nuove «esperienze» quando tali esperienze esistono e sono ignorate da almeno una generazione. Crediamo invece, sinceramente, nella imbecillità collettiva e progressiva davanti al fenomeno arte perché l'Arte è davvero troppo difficile, mentre la *moda* è una ipocrisia facilissima da impararsi a papagalgo. Nel tempo in cui le lepidozze di Totò fan testo di filosofia, siamo certi che il Teatro di Bontempelli, riportato nel Teatro, apparirebbe come un nuovo *Sturm und Drang* nei poveri spiriti affaticati da una troppo prolungata astinenza di vitamine essenziali. Già: tempesta e assalto. Lo fu per noi, pochissimi, allorché con gioioso stupore ci accorgemmo di esserci imbattuti con parole e visioni di sapienza eterna. Dalla disperata angoscia di Pirandello ci ritrovammo come per incanto nella solare umanità di Bontempelli; ma non cademmo nell'equivoco del «ragguaglio» tra i due spiriti cui sopra abbiamo accennato. Ed è logico; l'uomo segue e insegue i miti perché sono eterni, e lo consola di poter assistere alla mitizzazione della parte migliore e più candida di se stesso che è l'inconscio. Il Teatro di Bontempelli ci dette allora questa piena consolazione. Eravamo dunque noi i migliori? non lo crediamo. Le creature che camminano buffamente a due gambe su questa terra sono probabilmente simili in ogni tempo. Forse non avevamo insistito troppo nell'abbruttimento cosciente che anche il primo dopostrage offrì agli uomini come ricompensa dei dolori subiti. Rifiutammo, insomma, di farci sopraffare dalla disintegrazione dello spirito. Se Pirandello ci indusse a pensare con orrore agli ignoti (fino allora per noi) precipizi su cui l'umanità vive in equilibrio senza tenere in mano nemmeno il tradizionale ombrellino di carta giapponese, Bontempelli ci salvò con la fiducia nella mitica solarità della vita. Ed è proprio questo il mito del Teatro di Bontempelli: nettamente distante e staccato da ogni problema che sia di spicciola umanità terrena, sereno nella perfetta conquista di un impegno favoloso che riconduce gli uomini agli dèi, lieto di millenaria sapienza poeticamente trasfigurata in un senso augusto, che vince e conquide. La *forma mentis* del Bontempelli — unita ad una vivacità e varietà di esperienze tuttavia eccezionali — ha saputo risolvere teatralmente le zone morte del mestierume scenico e, più ancora, la frammentarietà sterile di cui il nostro teatro contemporaneo è pietosamente piagato perché sempre ottusamente tradizionale pur nelle sue finte ribellioni. Bontempelli ha dunque risolto il grande problema della vitalità teatrale, che è poi la sua arte; e vi è riuscito muovendo dall'umano senza sconfinare per comodità nel Mito consueto, ma trasformando, con uno sforzo poeticamente valido e seducente, la bassa umanità in Mito lucido e sereno.

Ciò che Pirandello aveva perseguito per tutta la sua vita — senza riuscire a concludere in sapienza il dissidio delle sue ricerche, che era poi uno degli spasimi della umanità — Bontempelli lo ha risolto da poeta e da filosofo insieme, creando il tipo del personaggio *uomo-mito* ormai in accordo perfetto con l'Universo ma disancorato talmente dalla umanità corrente fino al punto di considerare, forse con nostalgia o stupore, la fallacia della felicità comune.

Alberto Viviani



Tabet

Questo è l'ultimo scritto di Sabatino Lopez: lo aveva preparato gli ultimi giorni di sua vita per la Radio italiana, e la sua ultima parola è Teatro. Lo pubblichiamo per la cortesia e la fraternità d'affetto di suo figlio Guido. Ringraziamo commossi e con viva gratitudine

I MIEI PERSONAGGI

La Radio, signore e signori, ha chiesto anche a me di tenervi una chiacchierata. «L'argomento?». «Scelga lei: la sua vita, le persone che ha conosciute...». Ho scelto: la mia vita. Nel mio caso la parola giusta, riassuntiva, sarebbe quella: Teatro. Perché io dai venti ai più di ottant'anni non vissi, non scrissi che di teatro. Poche infedeltà, e di quelle che non danno motivo a divorzio e nemmeno a separazione legale: qualche novella, qualche articolo, e anche questi e queste per lo più sul teatro, di teatro, per il teatro; un romanzo, Gli ultimi zingari, di vita teatrale; un libro, Le Loro Maestà cioè l'Attore, il Pubblico, l'Autore; e, quasi fresco di stampa, un volumetto di ricordi che s'intitola S'io rinascessi, dove a pagina due è detto (e lo confermo): «Se rinascessi, tornerei a scrivere per il teatro». Dunque: Teatro. E basta. Ora passo al tema numero due: le persone che ho conosciute. Molte. Vediamo di ricordare come la memoria detta: Carducci, Boito, D'Annunzio, Verga, Bracco, la Duse, Ferravilla, Niccodemi... Quante persone care, amabili e amate! A sceglierne una, due, cinque, mi parrebbe di far torto alle altre; a parlare di tutte — o quasi — mi ci vorrebbe (mi ci è voluto, e forse non bastava) un libro intero. E allora vi parlerò invece delle persone che soltanto la mia fantasia — e poi il pubblico — ha conosciute: cioè delle persone delle mie commedie.

Con le persone vere accade talvolta di incontrarle e conoscerle per un caso, o che noi le andiamo a cercare; a volte sono loro, invece, che desiderano di fare la tua conoscenza. Così avviene con i personaggi della fantasia. Puoi incontrarli d'improvviso, in un momento di gaiezza o di malumore, o leggendo un «fatto di cronaca» su un giornale; oppure puoi avere in mente un intreccio, un titolo, un nome che ti piace, e per quell'intreccio, quel nome sentirti spinto a trovare la persona adatta, proprio come cerchi la segretaria o il maestro ripetitore per il tuo figliolo. Qualche volta il personaggio ti si fa innanzi mentre stai scrivendo un atto o un capitolo, si inchina e par che ti dica: «Mi vuoi?». E' un personaggio secondario ma caratteristico, una creatura buffa o dolo-

rosa che all'attore, all'attrice farà prendere il suo bell'applauso a scena aperta: l'interprete si mette in luce fra i comprimari e tu che hai scritto la scena, magari, passato qualche tempo, ci ripensi e di quella macchietta fai il protagonista d'una nuova commedia. Così il personaggio secondario, salito di grado, serve l'attore e l'autore portandogli a casa applausi e quattrini.

Questo mi capitò col banchiere Ferante: nel secondo atto della Buona figliola l'aveva chiamato Cesarina. La conoscete Cesarina? Una brava ragazza che ha sofferto, ha rinunciato, ha patito umiliazioni per far del bene alla sorella minore: che non patisca, non soffra, non si umilia anche lei. Dunque il banchiere Ferante compariva in casa di Cesarina; un tipo originale, un uomo brutto che giudiziosamente si era servito della sua bruttezza per farsi strada, nel cuore delle donne e nella pratica degli affari. Lo trovai subito simpatico; e, sebbene non lo facessi più entrare in scena nella Buona figliola, pensai che, anche per quella rapida apparizione, il pubblico gli avrebbe fatto festa e forse se lo sarebbe ricordato persino dopo la recita tornandosene a casa. Infatti, quando la commedia si rappresentò prima a Roma poi in tutte le altre città, il banchiere Ferante si ebbe sempre i suoi bravi applausi di sortita. Ed io non lo perdetti di vista: dopo qualche anno lo feci protagonista di quel Brutto e le belle che piacque a Zaccari e a Ruggeri, i nostri grandi interpreti, e anche al famoso attore austriaco Harry Walden, che lo aveva sentito in Italia da Ruggeri e lo fece applaudire molte e molte sere di seguito al Hofburg-theater di Vienna.

Invece Parodi, il «sciù Giobatta Parodi», lo conobbi per combinazione, un giorno che, passando per strada, vidi un cartello attaccato alla vetrina d'un negozio; c'era scritto: «Si chiude!». Tutto qui? direte voi. Tutto qui: in più che sessant'anni di lavoro per il teatro io non ho mai badato al fatto d'eccezione, che sbalordisce, alle creature fuor della regola umana; ma piuttosto a passioni e bisticci, incontri e contrasti della vita d'ogni giorno; a persone sbandate o impuntate, ridenti o dolenti, di casa mia, dell'uscio a fronte, in abito da sera o in grembiule da fatica. Così quel giorno me ne tornai a casa con una domandina semplice semplice: «Per qual ragione quel negozio si chiude?». E là, nel mio studio, mi si presentò Parodi a spiegarmi perché quel negozio si chiudeva; o quanto meno per qual motivo lui, «Sciù Parodi», avrebbe chiuso il suo «scagno», la sua azienda di stoccafisso a Genova. Me lo vidi lì, come se fosse vivo: genovese, rozzo ma cuor d'oro, tirchio di centesimi ma generoso di biglietti da mille, furbo di cervello e semplice d'animo, che non ammette soperchierie nè di essere giocato da nessuno. Era lì davanti a me, con i suoi baffoni, il vestito comprato fatto: gran divoratore di «trenette co' u' pesto» e fumatore accanito di «toscani».

Scrissi subito per lui un atto unico: Si chiude. E Armando Falconi lo recitò, gustoso e delizioso. Un successone. Ma lui, Parodi, non era soddisfatto: chiusa bottega, si annoiava; starsene in ozio, lui! Così, senza toccare quella scena a due già recitata, feci come col Passerotto prima, con Questa o quella e con Giovannino poi: scrissi altri due atti. Si riapre, e poco tempo dopo, Si lavora. Ne venne fuori una commedia sola, Parodi e Compagni. Andò in scena al

«Fossati» di Milano, per la Compagnia del Teatro del Popolo che io dirigevo, interprete Ettore Berti; e poche settimane dopo a Roma, di nuovo con Falconi; e poi con Gilberto Govi, e sempre il pubblico giudicò Parodi un simpaticone.

Giobatta Parodi, lavoratore e galantuomo, brusco e cuor d'oro, è della stessa razza del Sor Felici detto Zàzzerà. Il Sor Felici è di Lucca, emigrato in Argentina con una fetta di «buccellato» come unico patrimonio, e tornato dopo vent'anni tra le mura della sua città a godersi i quattrini sudati oltremare. Fu proprio vicino a Lucca, in una campagna della Garfagnana, che me lo vidi arrivare, baffuto anche lui come e ancor più di Parodi.

La sua compagna di scena, invece, la signora Rosa, dovette andarmela a cercare.

Fu quando mi dissero che Alda Borelli aveva intenzione di formar Compagnia — non subito, c'era tempo qualche mese — ma intanto voleva assicurarsi qualche novità da mettere in cartellone: una novità di Lopez, se possibile. Non ne avevo — nemmeno uno spunto — ma cercai lì per lì un titolo non impegnativo per me, che la Borelli potesse annunciare. E poichè il lavoro avrebbe dovuto far perno su di lei, scelsi quel nome sano e casalingo, La signora Rosa, che andava bene per qualsiasi trama. Poi la Borelli non fece più Compagnia, o io non scrissi in tempo il lavoro?, fatto sta che per un pezzo non pensai più alla Rosa. Ma il titolo aveva girato nei giornali teatrali; una specie di impegno: dovevo trovare una signora Rosa... per La signora Rosa. E poi c'era quel Zàzzerà che mi ronzava in testa e chiedeva una compagna.

E c'era Tina: Tina di Lorenzo, che da qualche anno non recitava più ma era ancora amata e desiderata dal pubblico e che pensava di tornare alle scene. Bella, buona, virtuosa, mamma impareggiabile come la mia Rosa. Per lei nacque il personaggio: accanto al Sor Felici detto Zàzzerà, incontrato per le campagne lucchesi, trovai la signora Rosa, cercata per un titolo e per due attrici.

Ma la Tina non la poté recitare: glielo impedì il male inesorabile che la divorava. Zàzzerà e la Rosa apparvero poi sul palcoscenico per merito di Giulio Donadio con Maria Melato, di Ruggero Lupi con Vera Vergani e di molti altri attori e attrici «di giro». E anche di tanti attori dilettanti, che fecero conoscere il mio Zàzzerà e la mia Rosa nei più remoti paesini d'Italia.

Questi «patiti» del teatro, i filodrammatici, che non chiedono paghe nè ricompensa di critiche ufficiali, che serbano alle scene i ritagli del loro tempo fra impieghi e fatiche per amore schietto dell'arte, sono i benemeriti del teatro, e io debbo molto alla loro passione. Alcune delle mie commedie sono state scritte anche pensando a loro: quelle in un atto. Già: gli atti unici... Quanti ne ho scritti? non so. In volume ne sono stati raccolti una trentina: Teatro color di rosa, Le bianche e le nere... Ma più ancora ne avevo stampati nella «Lettura».

Vi dirò: io debbo molto a Renato Simoni. Intanto la gioia della sua ininterrotta amicizia, il piacere della sua conversazione ricca, lucente; e siamo andati e siamo ancora generalmente d'accordo dopo cinquanta anni che ci conosciamo. Ma non soltanto per questo gli debbo, e per la generosa sua critica alle mie commedie, ma perchè, appunto, mi spinse a scrivere quelle brevi commedie, ora drammatiche, ora

agrodolci, ora scherzose. Fu negli anni in cui Renato dirigeva «La Lettura»: voleva pubblicare una commedia ogni numero, e quando non ne trovava pronta una che lo soddisfacesse, telefonava a me: «Mi occorre...». Non lo lasciavo finire: «Sì, ho capito. Per il numero di gennaio?» e per gennaio era stampata. Avevo allora — ed ho tutt'oggi — un debole per i lavori teatrali in un atto, e li scrivevo con facilità e con gioia. E tra le più belle e calorose critiche di Renato Simoni alle mie commedie ricordo quella per Ombre, quando l'atto fu recitato — ultimo, prima della guerra — da Ruggero Lupi. Ebbero, i miei atti unici, molti altri interpreti di primo piano: Zacconi, Benassi, Lupi...

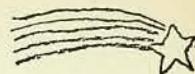
Per suggerimento, quasi per comando d'un gruppo di signorine genovesi le quali desideravano da me una commedia adatta per loro, scrissi i tre atti del Principe azzurro, ristampati pochi mesi or sono a Firenze e recitati per la prima volta nella stessa sera da due grandi Compagnie regolari: quella di Virgilio Talli a Firenze e quella di Flavio Andò a Milano. (Bei tempi per il teatro!).

Anche Mario e Maria piace ai filodrammatici. La protagonista che vuol far vita da uomo rinunciando ai privilegi e ripudiando gli intralci del proprio sesso, mi nacque insieme da un dispetto e da una compiacenza. Dispetto mi ispiravano, e mi ispirano tuttora, le donne che si mascolinizzano: per lo più fanno un brutto vedere, per i pantaloni che pronunciano quel che le gonnelle ammorbidiscono, per i capelli corti che tolgono grazia al viso, ma soprattutto per la rinuncia alla dolcezza, alla femminilità, alle doti della donna — sorella, compagna, mamma — creatura consolatrice. Questo era il dispetto. La compiacenza che mi indusse a incontrarmi con Maria fu la speranza, quasi la certezza di sentir recitato un lavoro mio da Emma Gramatica: in quei giorni l'avevo vista sulla scena in una parte da uomo, e lei sì, eccezionalmente, in vesti maschili era deliziosa. Infatti fu una impareggiabile Mario ribelle, una impareggiabile Maria innamorata. Quando, nel second'atto, Maria ancora vestita da uomo, per consolare l'amico pittore d'un suo disinganno sentimentale, si risò donna, gli porge un garofano e dice, umile, affettuosa: «Vuoi un fiore? lo vuoi un fiore?», Emma trovò un gesto, un tono, una voce che dopo trentasei anni dalla prima della commedia rivedo, risento ancora. Come lo diceva! Tanto può un grande interprete sorprendere e incantare persino chi le ha prestato le parole; e rendere un servizio a lui e alle sue creature.

E adesso, mettendo in fila i miei personaggi, mi accorge che quasi tutti — dal primo, Oriana, all'ultimo, Pasquali della commedia in un atto Anniversario pubblicata ora con Ombre e con Giovannino — quale più quale meno, sono brave e simpatiche persone; ed anche i più viziosi, i più aspri, non sono cattivi sino in fondo, completamente bacati. Un caso? No: una scelta dettata da un istinto; quasi un comando. Perchè i nostri personaggi son persone che amiamo: ed io non mi sono mai sentito vicino ai cattivi per cattiveria, ai corrotti sino al piacere della corruzione. Ce n'è — come no! — nella vita; ma bastano quelli. L'arte è un'altra cosa; l'arte almeno come l'ho intesa io...

Eh? come dite? che i minuti concessi sono trascorsi da un pezzo? Sì, giusto, giusto. Calo la tela.

Sabatino Lopez



LA COMETA SI FERMÒ

RADIODRAMMA DI

Vittorio Calvino

* LE PERSONE *

L'Oste - Noemi, la servetta - Lo Straniero - Ariè, il primo ladro - Boz, il secondo ladro - Il marito - La moglie
Voci maschili

L'azione si svolge nel corso di una notte in una locanda a Betlemme in Giudea, nei giorni in cui, sotto Cesare Augusto, Quirinio, governatore della Siria, ordinò il censimento delle popolazioni soggette ai Romani. La locanda è condotta dall'oste Azael, ed è piena di gente, di fumo, di odori di vivande, di voci. Ecco appunto, su questo sfondo sonoro, si inizia la vicenda.

UNA VOCE (grossolanamente) — Allora il marito disse: o mi rendete mia moglie, oppure mi consentite di tagliarle il dito... E sapete perchè? Perchè la moglie era tanto ingrassata che l'anello d'oro non le usciva più! (Un coro di risate).

SECONDA VOCE — Giusto! Giusto! Anch'io avrei rinunciato alla moglie ma non all'anello...



Un'altra donna si trova sempre, ma un anello d'oro chi te lo dà?

PRIMA VOCE — E quella dello zoppo che faceva il cambiavalute la sapete?

TERZA VOCE — Basta con le storie! Vogliamo un po' di musica! Ehi, suonatore, ti sei addormentato?

QUARTA VOCE — Sono stanco, signore...

TERZA VOCE — E che razza di suonatore ambulante sei? Suona, suona se vuoi guadagnarti il tuo posto accanto al braciere...

QUARTA VOCE — Potrei avere un poco di vino, signore? Quando bevo le mie vecchie dita si fanno più agili...

PRIMA VOCE — Diamo vino al vecchio suonatore! Tieni, bevi e facci stare allegri! La notte è lunga, il giorno è lontano, e la cantina è ben fornita! Forza ragazzi!

QUARTA VOCE — Grazie, signore, grazie... Vi piacerebbe sentire «Il lamento di Sionne»?

SECONDA VOCE — Uh, che noia! Suona una cosa allegra se non vuoi che ti gettiamo fuori al fresco!

QUARTA VOCE — Subito, subito... Suonerò una danza greca. Si chiama «Il giorno dell'amore»... (Musica. Si immagina che il suonatore ambulante suoni la cetra o il sistro. In ogni caso uno strumento a corde che può essere efficacemente sostituito dalla chitarra).

PRIMA VOCE (soverchiando la musica) — Ehi! Oste della malora! Riusciremo ad avere un po' di vino prima che faccia giorno?

L'OSTE — Subito, subito, signore! Un poco di pazienza. I clienti sono tanti e noi siamo pochi. Mia moglie, poveretta, ha una sciatica e non può muoversi. Sta in cucina a badare all'arrosto...

SECONDA VOCE — Eh! Eh! Altro che arrosto! Te la tieni in cucina perchè hai paura che te la rubino!

TERZA VOCE — Muoviti, oste! Trovati un aiuto!

L'OSTE — Oh, un aiuto ce l'ho... purtroppo! E' una povera ragazza, una sciocca che tiene sempre il naso per aria e la testa fra le nuvole... Eccola, eccola lì. (Con rabbia) Guardatela! Si intrattiene sulla porta con un forestiero... Come se ci fosse tempo per fare conversazione... (In tono irritato, chiama) Noemi! Noemi!

NOEMI (una voce giovane, fresca, umile) — Ecco mi, padrone! Comandate...

L'OSTE (irritato) — Non ti sembra ora di svegliarti, piccola stupida? O credi di essere qui a pensione? (Un coro di risate grossolane).

NOEMI (timida, confusa) — Ecco, padrone... Io parlavo con un forestiero che cerca alloggio...

L'OSTE (con malgarbo) — Un altro? Gli hai detto che non c'è posto?

NOEMI — Glie l'ho detto. Ma lui insiste. Dice che non vuol passare la notte all'aperto e pretende di parlare con voi...

L'OSTE — E cosa posso farci io? La mia locanda non è mica il palazzo di Erode che ha cento stanze... NOEMI (sommessa) — Ma lui dice...

L'OSTE — Se tu dai retta a tutto quello che la gente dice perderai la testa, ragazza mia. Vai, vai a servire i clienti. Corri. E cerca di svegliarti. Con lo straniero parlerò io...

UNA VOCE — Ehi, oste! E il vino per noi?

L'OSTE — Certo, illustrissimo... Noemi! Un boccale di quello rosso come il rubino per questi signori... E presto!

UN'ALTRA VOCE — Oste! Oste! Una porzione di formaggio piccante da questa parte!

L'OSTE — Viene subito. Un minuto solo. Il tempo di parlare con il signore che chiede alloggio e... uffà! Non ne posso più! (Dopo un attimo, in tono ossequioso) Buona sera, signore. Siete voi che volete alloggio?

LO STRANIERO (in tono altezzoso) — Sì, sono io. E mi meraviglio che mi si faccia attendere tanto tempo prima di darmi retta... Se sono sceso in questa modesta locanda, io Beniamino figlio di Giosia abituato a ben altri alloggi, lo si deve unicamente al fatto che Gerusalemme è piena come un uovo e nemmeno uno spillo vi troverebbe più posto. Dunque voglio una buona camera per questa notte.

L'OSTE — Signor mio, ve lo dico con il cuore in pezzi, non ho modo di ospitarvi, purtroppo.

LO STRANIERO — Come? Come? Osereste negarmi una stanza? A me, Beniamino, figlio di Giosia, discendente del profeta Osea? Ma non vi rendete conto d'avere di fronte uno degli uomini più notevoli d'Israele?

L'OSTE (umile) — Signore, apprezzo moltissimo l'onore che fate alla mia modesta locanda, ma che volete? Il mio locale è pieno di forestieri, come non lo è stato mai prima d'ora... A motivo del censimento, sapete? Quirinio, il nostro eccellente governatore, che Dio lo conservi a lungo, per ordine di Cesare Augusto il nostro potente imperatore, a cui sia gloria e onore, ha ordinato il censimento generale nella Siria e nella Palestina...

LO STRANIERO (annoiato) — Lo so, lo so... Io mi sono mosso, appunto, dalla mia casa in Samaria per raggiungere qui il paese della mia gente... Io appartengo alla tribù di Giuda... Per conto mio questo censimento è un affare inutile e una perdita di tempo... La gente mio pari non può essere soggetta alle medesime leggi che governano i pastori o i contadini... Io discendo, ve l'ho detto, dal profeta Osea...

L'OSTE — E' con profondo rammarico, signore, che io devo rinunciare all'onore di ospitarvi... Tutta la mia locanda è gremita... Vedete? A malapena trovereste posto a un tavolo...

UNA VOCE — Ehi! Oste! Due porzioni di stufato!
L'OSTE — Vengo subito!

LO STRANIERO (*altezzoso*) — Un momento! Non vorrete mica che io trascorra la notte all'aperto col freddo che si avvanza?

L'OSTE — Lo capisco, signore. Ma cosa posso fare io? Se voleste adattarvi, ecco, una soluzione ci sarebbe...

LO STRANIERO — E quale?

L'OSTE — Dormire nella stalla.

LO STRANIERO (*indignato*) — Nella stalla io? Io, discendente del profeta Osea...

L'OSTE (*cercando di placarlo*) — Signore mio, non c'è niente di male. La stalla è pulita e calda. La paglia è fresca e accogliente, forse meglio d'un letto. E del resto non sarete solo. Una coppia di sposi che non ha trovato posto nella locanda si è sistemata nella stalla... Lui è un falegname di Nazareth, degnissima persona... Gente semplice, si capisce, ma tranquilla... Vi troverete in buona compagnia...

LO STRANIERO (*indignato*) — Mi domando se vi ha dato di volta il cervello! Offrire a me di dividere la vostra sudicia stalla con un falegname! A me!

L'OSTE — Abbiate pazienza: vi ho offerto tutto quello che io... Di più non posso fare... Ne sono desolato, credetemi... E per darvi prova della mia buona volontà vi invito a sedervi accanto a un braciere. Starete almeno al caldo e vi offrirò un boccale di vino di Cipro... La vostra presenza onora il mio modesto locale... Ecco, ecco la servetta che vi troverà un posto adatto... (*Chiama*) Noemi!

NOEMI (*affannata*) — Padrone, eccomi. Cercavo proprio voi! La moglie del falegname, povera donna, non si sente bene... Vorrebbe un braciere...

L'OSTE — Un braciere? Un braciere nella stalla fra il fieno e la paglia? Ma tu sei matta!

NOEMI — La stalla è tanto fredda, padrone...

L'OSTE — E con questo? Sono forse io che ho ordinato il censimento? Sono forse io che ho costretto la gente a lasciare le proprie case?

NOEMI — No, padrone, ma quei due poveretti nella stalla...

LO STRANIERO (*ironico*) — E voi volevate mandare me sulla paglia a intirizzire, non è vero? Bella ospitalità!

L'OSTE — Oh, ve ne prego! Non date retta a questa sciocca! Sulla paglia, il falegname e sua moglie stanno proprio bene. Del resto non hanno soldi per pagarsi nulla di meglio... Che vogliono di più? Venite, venite... Noemi, accompagna questo signore di riguardo e trovagli un buon posto accanto a un braciere. E bada di servirlo come si conviene.

NOEMI — Sarà fatto, padrone. Volete seguirmi, signore? Da questa parte... (*La musica della chitarra ancora per un momento, poi, di nuovo, un rapido*

passaggio di voci. Sono due vecchietti cavillosi che discutono).

UNA VOCE — No, no: la legge di Mosè parla chiaro. In questo caso bisogna offrire in sacrificio due colombi...

UN'ALTRA VOCE — Mi dispiace contraddirvi, ma devono essere due tortore...

PRIMA VOCE (*accalorandosi*) — Non sono d'accordo con voi. L'offerta richiesta secondo i testi sacri è di due colombi. Altrimenti il sacrificio non sarà gradito al Signore.

SECONDA VOCE (*con energia*) — Vi dico che siete in errore. Soltanto due tortore saranno bene accette al Signore.

PRIMA VOCE — No.

SECONDA VOCE — Sì.

PRIMA VOCE — Vi dico di no. E domani, se volete, saliremo al tempio per chiedere il parere al Rabbino...

SECONDA VOCE — Voi potete fare quello che volete. Per conto mio sono sicuro di quello che affermo. Solo il sacrificio di due tortore è gradito al Signore...

PRIMA VOCE — Vi dico che avete torto. Siete un vecchio ostinato...

SECONDA VOCE — E voi un vecchio caparbio! (*Un coro di risate grossolane. Sono i bevitori, ora, che attorniano il suonatore ambulante*).

TERZA VOCE — Adesso vi canterò un'altra canzone, con accompagnamento musicale!

QUARTA VOCE — Ma no! Smettila! Basta!

TERZA VOCE — Lasciatemi stare. Non è vero che ho bevuto troppo. Il vino è una bevanda degna di rispetto perchè riscalda il cuore e fa cantare. Adesso ascoltate. (*Alcuni accordi di chitarra e poi l'ubriaco canta con voce malsicura*):

« Sulle montagne di Gherazim,
mentre le pecore brucavano,
la pastorella dai capelli neri
mi attendeva con amor! ».

ALCUNE VOCI — Basta! Smettila! Taci! Uh! (*Un coro di risate grossolane. La musica saltellante riprende per un momento poi si allontana*).

BOZ (*una voce grave che dice in tono sommesso*) — Ehi! Ariè! Cosa fai, dormi?

ARIÈ (*una voce giovanile*) — No, no. Ascolto la musica e penso.

BOZ — Io però ti vedo con la testa appoggiata alle braccia proprio come se dormissi...

ARIÈ — Macchè! Io fingo di dormire. Tengo gli occhi socchiusi. La gente pensa che io dormo, mentre invece io guardo...

BOZ (*ironico*) — E cosa guardi, i formaggi appesi al soffitto? Bei formaggini freschi come te, messi a stagionare all'asciutto...

ARIÈ (*annoiato*) — E smettila!

Boz — Smettila tu di sognare a occhi aperti. Quando imparerai a diventare uomo? Sai a che penso? C'è tanta confusione qua dentro che se non ne approfittiamo siamo proprio dei buoni a nulla...

ARIÈ — Cosa sperì di fare? Un colpo grosso?
Boz — Ci vorrebbe proprio. Guarda quel tipo laggiù, nell'angolo, che mangia tutto solo. Giurerei che è un mercante di cavalli... Vogliamo andare a tenergli compagnia?

ARIÈ — A che scopo?

Boz — Mi fai proprio pena: non capisci mai le cose al volo. Dovresti cambiar mestiere e metterti a fare la persona onesta...

ARIÈ — Purtroppo non ci sono tagliato...

Boz — Allora cerca di comprendermi: sono più anziano, ho più esperienza. Se quel tipo laggiù è un mercante di cavalli, i casi sono due: o torna dall'aver venduto i cavalli, e allora ha la borsa bella gonfia di monete d'argento e d'oro, oppure deve ancora vendere la sua merce e in questo caso...

ARIÈ — Pensì che potremmo portarglieli via?

Boz (*ironico*) — Straordinario! Cominci veramente a capire qualche cosa... Ah, ragazzo mio, se tu non avessi un maestro come me che t'insegna i segreti del mestiere, come vivresti?

ARIÈ — Già! Non dimenticare che il colpo dell'orefice di Lidda l'ho combinato io...

Boz — Bene, bene. Non ho detto nulla in contrario. E adesso ascoltami: io andrò a tastare il terreno da quel tipo che mangia tutto solo... Fingerò che ci siamo incontrati chi sa dove. E' un sistema che riesce sempre. Lui mi inviterà a bere. Allora chiamerò te... In due lo faremo bere meglio. E si vedrà. Mi hai seguito?

ARIÈ — Perfettamente.

Boz — Occhio al mio segnale, allora. Io vado. (*Una esclamazione di disappunto*) Oh! Ma stai attenta come cammini, stupida oca!

NOEMI (*umile, quasi piangente*) — Vi chiedo scusa, signore, ma siete voi che mi avete urtato mentre vi alzavate... Io passavo con la mia ciotola di latte in mano...

Boz (*con malgarbo*) — Che latte e latte! Me ne hai versato metà sulla veste! Sei proprio stupidal!
L'OSTE (*affannato*) — Cosa c'è? Che succede? Chi ha versato il latte per terra?

Boz (*risentito*) — E' stata questa ragazza che cammina a occhi chiusi, e mi ha rovesciato mezza scodella di latte sulla tunica!

L'OSTE — Sei stata tu, Noemi!

NOEMI — No, padrone, non sono stata io... veramente il signore, alzandosi mi ha urtata...

L'OSTE — Basta, basta! Ho capito! Sei sempre la solita sventata... Vergognati! Corri a prendere uno straccio per asciugare! Anzi, no: chiedi scusa al signore, prima...

NOEMI (*umile*) — Chiedo scusa...

Boz — Va bene, va bene... Ma tieni gli occhi aperti, ragazza mia, e adesso lasciami passare...

L'OSTE — Dimmi un po', Noemi... Chi ha ordinato il latte? Gliene porterai subito un'altra tazza... Anzi, no. Gliela porto io. Di te non ci si può fidare...

NOEMI — Veramente, signore, il latte non è stato ordinato...

L'OSTE — Non è stato ordinato?

NOEMI — No, signore. Sono io che ho pensato di portare un poco di latte caldo a quella donna che è nella stalla... La moglie del falegname di Nazareth... Poveretta, ha tanto freddo e credo che... credo che le avrebbe fatto piacere...

L'OSTE (*arrabbiato*) — Ah, ma questo è inaudito! Da quando in qua ti è permesso di regalare la roba mia? Il mio latte! Meriteresti un paio di schiaffi! Svergognata, buona a niente, ladra! Chi comincia come te diventa ladro!

NOEMI (*piangente*) — Padrone, io vi chiedo perdono, ma che cosa è un bicchiere di latte? Voi avete ragione: ma se aveste visto quella donna nella stalla, con uno sguardo così mansueto e dolce, certo anche voi le avreste offerto una scodella di latte bollente perchè si scaldasse...

L'OSTE (*c. s.*) — Ma tu sei pazza! Io sono qui per vendere e non per regalare la mia roba! Vai subito in cucina e guai a te se metti ancora piede nella stalla! Hai capito? In quanto al latte che hai versato ti sarà trattenuto sul salario.

ARIÈ — Scusate se intervengo. Voglio dire una cosa.

L'OSTE — Che volete dire?

ARIÈ — Pagherò io il latte.

L'OSTE — Pagherete voi il latte?... E perchè?

ARIÈ — Così. Perchè mi va di pagarlo. Sono affari miei... Avete qualcosa da opporre?

L'OSTE (*rabbonito e servizievole*) — Per carità! Se voi volete pagare la scodella di latte che questa sventata ha gettato per terra, fate pure...

ARIÈ — Ne pagherò due. Una, quella che è andata perduta e l'altra quella che la ragazza porterà alla donna che sta nella stalla...

L'OSTE — La conoscete forse?

ARIÈ — Io? Macchè. Soltanto non voglio che questa ragazza sia trattata male per così poco...

L'OSTE — Oh! Vi pare che io tratti male Noemi?

ARIÈ — Basta, basta. Ciò non riguarda che voi e lei. Ed ora lasciatemi passare: il mio amico laggiù mi chiama... (*Di nuovo la musica monotona e lamentosa e la voce tremula del cantore ubriaco*)

«Eccoti bella, amica mia, eccoti bella; i tuoi occhi per entro la tua chioma, somigliano a quelli dei colombi che tubano al mattino...».

(*La musica si allontana.*)

LA MOGLIE (*una voce querula, noiosa, insistente*) — Ecco, siamo alle solite... Tu sei sempre contrario a quello che dico io...

IL MARITO (*infastidito*) — Non ricominciare, non ricominciare... Oh, perchè mai siamo qui, in questo posto insopportabile? Chi ci ha condotto qui?

LA MOGLIE — Dovevo aspettarmelo, dovevo... Era tanto dolce per me ritornare al luogo in cui ci siamo sposati, al nostro paese... Se non avessero ordinato il censimento, ci saremmo mai ritornati?

IL MARITO — Oh, lasciami in pace. Non era meglio restare a casa nostra e badare ai nostri affari? Maledetto il censimento e maledetti questi pagani che governano e impongono tasse... Ecco tutto si riduce a trascorrere dei giorni inutili in una sudicia locanda di Betlemme...

LA MOGLIE — Eppure qui ci siamo sposati un giorno... E il nostro pranzo di nozze si svolse proprio qui, sotto il pergolato...

IL MARITO (*ironico*) — Bell'affare che ho fatto! Proprio un magnifico affare!

LA MOGLIE (*veemente*) — Ah, è così? Ma quando venisti da mio padre a chiedermi in sposa non ragionavi a questo modo... Perchè ero giovane e bella e avevo una ricca dote... Adesso, invece, che non ho più la giovinezza e la dote l'hai consumata tu per i tuoi commerci...

IL MARITO — Non parlarmi della tua dote! Non voglio sentire ogni giorno questo discorso.

LA MOGLIE — Ah, no?! E dove lo hai messo il mio denaro, dimmi un po'? Cosa ne hai fatto? Questo devi dirmi, tu che fingi di non aver memoria del passato... Cosa è rimasto del tuo amore per me, ora che anche la dote è svanita?

IL MARITO (*lamentoso*) — Oh, povero me, povero me! Chi mi libererà d'una simile piaga? Chi mi ha costretto a venire qui, in questa squallida osteria, dove non c'è che il tedio di una lunga attesa, e le interminabili querimonie di una moglie insopportabile?

LA MOGLIE (*aggressiva*) — Rispondimi, rispondimi, invece di sviare il discorso. Rispondimi se sei capace... Cosa ne hai fatto della mia dote? Cosa ne hai fatto della mia vita?

IL MARITO — Taci! Non alzare la voce. Sono tuo marito!

LA MOGLIE — Oh, potessi andarmene presto da questo luogo! Potessi andarmene e dimenticarlo per sempre! (*Ancora la musica e il canto che riprende*)

« Furono giorni d'amore e dolcezza
giorni di gioia, di felicità,
sulle montagne di Gherazim,
sulle montagne di Gherazim... ».

VOCI MASCHILI — Bravo! Bene! Benissimo.

ALTRA VOCE — Forza, ragazzi! Avanti il coro! (*Varie voci riprendono in coro*)

« Furono giorni d'amore e di dolcezza,
giorni di gioia e di felicità,
sulle montagne di Gherazim,
sulle montagne di Gherazim... ».

(*Il canto si allontana, dissolve. Silenzio*).

LA VOCE DI ARIÈ (*improvvisamente*) — Chi è là?

NOEMI (*timidamente*) — Sono io, signore. Noemi.

ARIÈ — Cosa fai di fuori al buio? Il padrone ti ha scacciata?

NOEMI — Oh, no.

ARIÈ — E allora? Non mi dirai che sei uscita per guardare le stelle?

NOEMI — No. Se vi dico la verità non mi tradirete?

ARIÈ — E perchè dovrei farlo?

NOEMI — E' vero. Siete stato tanto buono con me offrendovi di pagare il latte che ho versato...

ARIÈ — Vieni qui... (*Ride*) Perchè tremi? Sembri una cerbiatta spaventata...

NOEMI — Quando vi ho visto muovervi nell'ombra ho avuto paura... Non sapevo che eravate voi... Ho sempre tanta paura dei ladri...

ARIÈ (*ride*) — Che sciocchezze! Cosa può fare di male a te un ladro?

NOEMI — E' vero. Anche se rubasse me non farebbe un grande affare...

ARIÈ — Lo credo. Allora, mi vuoi dire perchè mai passeggi al buio fuori dell'osteria?

NOEMI — Sono stata nella stalla.

ARIÈ — Già. Dovevo immaginarlo. Hai portato il latte alla moglie del falegname...

NOEMI — Sì. E' stata molto contenta. Mi ha detto grazie... Così devo dire grazie a voi che avete pagato il latte...

ARIÈ — Per carità! Non ne vale la pena.

NOEMI — Signore, posso domandarvi perchè lo avete fatto?

ARIÈ — Così. Io faccio quello che mi pare senza un perchè. Tu, piuttosto, per quale ragione ti prendi tanto a cuore le sorti di quella donna?

NOEMI — Non lo so nemmeno io. Quando è arrivata, questo pomeriggio, era stanca e affaticata... Mi ha chiesto un bicchiere d'acqua. E quando glie l'ho dato mi ha accarezzato... Nessuno mi aveva più accarezzato da quando è morta mia madre... Allora, proprio quando mi ha passato la mano sul viso, ho pensato a mia madre... Avrei voluto baciare quella mano. Pensavo che non ho mai baciato abbastanza la mano di mia madre... Ma non ho avuto tempo: lei è morta troppo presto... Oggi, quando ho ricevuto la carezza di questa donna, ho risentito il tocco delle mani di mia madre... Sembrava velluto... Si chiama Maria, questa donna. E' bel

nome, Maria, non è vero? E mi ha confidato un segreto. Lo ha detto solo a me: aspetta un bambino...

ARIÈ — Oh! E la lasciano nella stalla?

NOEMI — La locanda è piena. C'è molta altra gente di maggior riguardo. E poi non hanno denaro per pagare... Sono venuti anche loro a Betlemme per il censimento...

ARIÈ — Be', ma il tuo padrone potrebbe sistemarli meglio...

NOEMI — Oh, quella donna che si chiama Maria non si lamenta affatto... E' così tranquilla e fiduciosa... Sembra che aspetti qualcosa... qualcosa di straordinario. Forse perchè il bambino deve nascere, non è vero?

ARIÈ — Chi sa. Forse è come tu dici. Tutte le madri aspettano con ansia i loro bambini. Magari poi muoiono di crepacuore per cagione loro. Ma come li aspettano! Anche quando siamo nati noi, tu ed io, alle nostre madri sarà sembrato un fatto straordinario. E poi? Voglio dire, loro non sapevano che tu avresti lavato i piatti in un'osteria di Betlemme e io...

NOEMI — E voi, signore?

ARIÈ (*bruscamente*) — Niente. Io sono quello che sono. (*Dopo un attimo*) Dimmi un po', hai visto un gruppo di cavalli da queste parti?

NOEMI — Certo, signore. Stanno all'aperto dietro la stalla. Appartengono a quel grasso mercante che siede presso la finestra.

ARIÈ (*rapido*) — Lo so, lo so. E' lui che mi ha pregato di dargli un'occhiata. Per vedere se sono tranquilli.

NOEMI — Oh, certo sono tranquilli. E' una così bella notte, questa. Guardate quante stelle nel cielo! Non vi piace vedere le stelle?

ARIÈ — Qualche volta. Quando ho tempo. Ma non mi dicono proprio nulla.

NOEMI — A me piace vederle scintillare...

ARIÈ — Mia nonna, che era egiziana, era capace di leggere nelle stelle. L'aveva imparato nel suo paese, da ragazza...

NOEMI — Oh! E cosa leggeva?

ARIÈ — Tutto. Il passato e il futuro. I presagi fasti e nefasti.

NOEMI — Che vuol dire un presagio?

ARIÈ — Una cosa che si avvererà.

NOEMI — E a voi non ha detto nulla?

ARIÈ (*ride*) — No. E' morta prima che nascessi. Così non ha fatto in tempo a leggere nelle stelle qualcosa per me. Poco male.

LA VOCE DELL'OSTE (*in distanza*) — Noemi! Noemi!

NOEMI (*impaurita*) — Il padrone mi chiama! Corro via! Non ditegli per carità che sono stata nella stalla.

ARIÈ — Oh, no. Vai pure tranquilla...

NOEMI — Grazie, signore... (*Il suono della chitarra, forte. E un rapido passaggio di voci.*)

UNA VOCE — Ehi, oste. Ho ordinato il pesce arrosto e ancora non si vede!

L'OSTE — Vengo subito, signore... Un momento di pazienza...

LA VOCE — Ho capito! Lo stanno ancora pescando. (*Risate.*)

SECONDA VOCE — Ehi, gente! Chi viene a servire la nostra tavola? O volete che veniamo in cucina a servirvi da noi?

TERZA VOCE — Non sarebbe una cattiva idea: la moglie dell'oste mi pare appetitosa quanto una polastrella al forno... (*Risate.*)

Boz (*impaziente, irritato*) — Oh, finalmente! Quanto tempo hai impiegato! Temevo già che te ne fossi andato da solo!

ARIÈ (*insofferente*) — Ma no! Ho dovuto camminare al buio con cautela per non spaventare i cavalli...

Boz — E allora? Si può fare?

ARIÈ — Certo che si può. Se quello non si sveglia...

Boz — Sta tranquillo. Quello dorme fino a domattina... A quest'ora sogna beato mandrie di cavalli da vendere... E noi ringraziamo questo oste provvidenziale che, avendo messo dei clienti nella stalla, ha obbligato il mercante a lasciare i cavalli all'aperto... Non poteva andare meglio...

ARIÈ — Nella stalla c'è rimasto appena un bue con un asino, ma insieme non valgono nemmeno il fieno che mangiano...

Boz (*ride soddisfatto*) — Così mi piace! Ed ora aspettiamo il momento propizio per saltare fuori... Mentre l'oste è occupato e la ragazzina... Ma dov'è la servetta?

ARIÈ — Sarà ancora nella stalla... Poveretta! Sembra una capretta appena divezzata che bela cercando la mamma!

Boz (*ironico*) — Ecco che spunta fuori il cuore tenero... Se continui così non farai carriera, ragazzo mio! Dai retta a me. E vieni accanto a quelli che suonano e cantano. E' meglio. Approfittando della confusione potremo uscire senza destare sospetti... (*La musica e il coro dei bevitori riprendono.*)

CANTORE

« Lasciamo le montagne
e i fiumi d'Israel.
Addio bellezza mia,
non piangere per me... »

CORO

Addio bellezza mia,
non piangere per me... »

(*La musica da sola, che va spegnendosi.*)

NOEMI (*con voce eccitatissima*) — Padrone! Padrone! Padrone! E' nato un bambino! E' nato un bambino nella stalla!

L'OSTE (*brusco*) — Che cosa?!

NOEMI (*timidamente*) — E' nato un bambino...

L'OSTE (*irritato*) — Sei stata ancora nella stalla, vero?! Vai subito a servire i clienti, piccola fannullona! Subito! Subito! (*La voce dell'oste si fa più forte, minacciosa, imperiosa*) A servire i clienti! A servire i clienti! Non abbiamo tempo da perdere! (*Uno scoppio di risate che rimbalza, ora vicino, ora lontano*).

LA VOCE DI NOEMI (*lontanissima, diafana*) — E' nato un bambino. (*Si odono le voci di tutti quelli che hanno parlato prima e che ora giungono in fretta, cadenzate, deformate, come in un incubo*).

LO STRANIERO (*con molto sussiego*) — A me un posto nella stalla? A me Beniamino, discendente del profeta Osea? Questo no, questo no.

PRIMA VOCE — Il signore gradisce il sacrificio di due colombe! Ho detto due colombe!

SECONDA VOCE — Niente affatto! Due tortore hanno da essere! Due tortore! Così è scritto nella Legge di Mosè!

LA VOCE DI NOEMI (*smarrita, dolente*) — E' nato un bambino... Oh, ascoltatemi! E' nato un bambino nella stalla... (*Un coro di risate e poi la voce grossolana del bevitore che canta*).

TERZA VOCE

« Sulle montagne di Gherazin...
mentre le pecore brucavano... ».

ALTRE VOCI — Pesce arrosto! - Formaggio piccante!
- Pasticcio di lepore! - Vino rosso! - Vino bianco!

IL CORO DEI BEVITORI

« La pastorella, la pastorella... ».

LA VOCE DI NOEMI (*vicinissima, scandisce lentamente*) — Questa notte è nato un bambino nella stalla...

IL MARITO (*con rabbia cupa*) — Vorrei sapere perchè sono capitato in questa squallida osteria di Betlemme...

LA MOGLIE (*aggressiva*) — E la mia dote? Cosa ne hai fatto della mia dote? Non cercare di cambiare discorso...

LA VOCE DI NOEMI (*lontana, quasi implorante*) — Ascoltatemi... Ascoltatemi... E' nato un bambino...

IL CORO (*con vigore*)

« Addio dolcezza mia,
non piangere per me! ».

LA VOCE DELL'OSTE (*minacciosa*) — Ebbene? A

servire i clienti, piccola fannullona! A servire i clienti! Non c'è tempo da perdere!

LA VOCE DI NOEMI (*scoraggiata, come in un soffio*) — E' nato un bambino... Un bambino... (*Un silenzio*).

Boz (*in un tono imperioso*) — Su, muoviti! Nessuno ci ha visti uscire! Dove sono i cavalli?

ARIÈ — Aspetta... Non hai visto che la servetta piangeva? Il padrone l'ha maltrattata. Lei stava dicendo qualcosa che non ho capito...

Boz (*impaziente*) — Ma cosa ti succede stasera? Spicciati! Se perdiamo tempo non combineremo nulla. Fai attenzione: bisogna avvicinare i cavalli con molta cautela. Slegarli piano piano, altrimenti nitriscono. Avanti!

ARIÈ — Aspetta! Aspetta! Guarda lassù; nel cielo... Non vedi? C'è una stella che cammina. (*Con stupore*) Guarda come si muove! Ha una coda luminosa e corre, corre nello spazio... corre verso di noi!

Boz — Vuoi muoverti, sì o no! Lascia perdere le stelle, stupido!

ARIÈ — No. Aspetta! La stella corre ancora! Che luce! Che luce meravigliosa!... Si è fermata... Adesso si è fermata... Proprio sopra di noi! (*Quasi gridando*) La stella si è fermata sopra di noi! La vedi? La vedi come splende lassù? (*Con ansia*) Boz, Boz, dimmi... Perchè la stella si è fermata qui?

Boz (*irritato*) — Cosa ne so io! Vuoi muoverti o no?

ARIÈ (*con ansia*) — Dimmi, Boz, te ne intendi tu di stelle? Credi che sia un presagio, questo? Credi che significhi qualcosa?

Boz (*scherzando, con ironia*) — Ah, certo. Non può essere che un presagio...

ARIÈ — E quale? Dimmi... quale presagio?

Boz (c. s.) — Per te che sei un ladro, principiante, è vero, ma ladro, non può trattarsi che di un presagio solo... Un giorno, quando invecchierai, ti coglieranno con le mani nel sacco e finirai crocifisso...

ARIÈ (*con spavento*) — No, no... Non può essere!

Boz (*brusco*) — Stupido, cammina! Che altra fine vorresti fare, tu, un ladro? E chi vuoi che pensi più a te quando sarai sulla croce? Avanti, non farmi perdere la pazienza... I cavalli sono lì. Corriamo, finchè la notte è profonda. Domani saremo lontani...

FINE

Tutti i diritti sono riservati, e per l'utilizzazione rivolgersi alla Società degli Autori.

* Questo radiodramma è stato tradotto e trasmesso in varie lingue.



Segue

QUESTA STAGIONE TEATRALE

* Al Teatro Quirino di Roma, il 6 dicembre 1951, la Compagnia di Peppino De Filippo ha rappresentato la commedia in due parti e quattordici quadri di Ramon Maria del Valle Inclán y Montenegro: **LE CORNA DI DON FRIOLERA**.

Quest'opera, in una riduzione di Anton Giulio Bragaglia e con la sua stessa regia, fu rappresentata al Teatro delle Arti di Roma nel 1941 e poi ripresa questa estate alla «Floridiana» di Napoli, interpreti principali Peppino De Filippo e Paola Borboni. La nuova edizione della Compagnia De Filippo ha però avuto la regia dello stesso interprete.

La commedia è stata pubblicata in «Il Dramma» n. 347 del 1° febbraio 1941, con una introduzione di Carlo Boselli.

■ Dinanzi a questa rappresentazione, si resta disorientati. Che essa non giunga in modo felice alla nostra sensibilità, che non ci convinca insomma è certo. In quale proporzione ciò sia da attribuirsi al testo e agli anni che sono trascorsi dopo la sua stesura, in quale alle deficienze dell'esecuzione, non è facile stabilirlo. D'altra parte va sottolineato l'impegno sia artistico che finanziario della compagnia, e va lodato il suo proposito di arricchire e nobilitare il suo repertorio.

Ramon Del Valle Inclán, grande e generoso cavaliere, scrittore di ampie e preziose forme, sfiora nelle sue opere i peggiori pericoli della letteratura. Cammina su di un filo; ma finisce quasi sempre per reggersi in equilibrio. La sua Spagna sembra a volte ammantarsi di folklorismo dannunziano (poniamo *Le novelle della Pescara*). Ma poi un accento più vivo, un piglio drammatico più brillante e incisivo, riportano il discorso ad una presa in profondità. La sua tenera ironia (patetica in quanto i suoi personaggi dal comico cadono inevitabilmente nel tragico) sa di visione superiore ed inumana, distaccata dal suo oggetto, inutilmente aristocratica. Ma prende poi una svolta, che rivela un'improvvisa partecipazione, un dolore ritenuto, ma non per questo meno grave e cocente. La stessa costruzione drammatica si articola in una struttura soltanto poetica, da

epopea. Pure ha nodi e progressioni che la rendono di una teatralità corale ed aperta, che trascina. In questo senso *Divinas palabras* — fra le opere che conosciamo — ha raggiunto un equilibrio e un'economia di singolarissima efficacia (e a nostro parere persino più diretta ed umana del teatro di Garcia Lorca). *Le corna di don Friolera* ci sembra invece un dramma assai legato al gusto dell'epoca, sia nell'elaborazione formale che nei motivi conduttori. L'epoca, probabilmente, di Ramon Gomez de la Serna e delle sue «greguerias» (divagazioni tra fantastiche e sentimentali), di Azorin e dei suoi apocrifi «autos sacramentales», dell'ultraismo e del falso «novecento»: a cavallo tra Miguel de Unamuno e José Ortega y Gasset. Sta in questo circuito d'opinioni la sfida che egli lancia con audacia e generosità al pregiudizio dell'onore che per secoli è stata la ossessione, in verità poco nobile, della nazione spagnuola. L'onore del tenente dei «carabineros» Don Pasquale Friolera, viene calunniato. Si accusa Donna Loreta, sua moglie, di tradirlo col galante barbiere del villaggio. In verità non si era giunti a questo punto, ma a forza di sentirselo dire i due finiscono col dar fondamento di verità alla cosa. Don Friolera non ha nessuna voglia di farsi vendetta. Ama troppo la moglie e il sangue gli ripugna. Ma i suoi colleghi gli impongono di lavare la vergogna che il tradimento di donna Loreta sparge sul corpo dei «carabineros», pena l'espulsione dall'esercito. E Don Friolera spara, forse per la prima volta in vita sua. Uccide la sua bambina. E dopo ucciderà anche i due traditori. Anzi, come racconta un cantastorie sotto il monumento erettogli nella piazza del paese, ne decapiterà le teste e le porterà al suo colonnello, convinto d'aver compiuto il suo dovere, per quanto la sua coscienza e il suo cuore fossero istintivamente così contrari a tal gesto, così indifferenti alla implacabile deità dell'onore.

Nel gusto dell'epoca è anche affidare la parabola al piacevole colore del cantastorie, nascondendo, secondo la tecnica del grottesco, sotto effetti e situazioni di amara comicità, conflitti psicologici che sboccano nel tragico. La satira del mondo milita-

re — che contiene gli spunti più felici di tutta la vicenda — ha un piglio marionettistico, che allora era «up to date». Non sarebbe detto, tuttavia, che pur conservando così visibili i segni di una moda — moda del resto che dette risultati artistici di grande rilievo e fu certamente più feconda e generosa di quella attuale — il dramma non avrebbe potuto trasmettere sentimenti umani, commoventi verità. Ma è l'impostazione stessa che ne smiunisce l'interesse e la forza comunicativa. Una impostazione chiaramente pre-costituita: in cui i personaggi si muovono piuttosto meccanicamente. I motivi sono evidenti fin dalle prime scene, nè trovano sviluppo o arricchimento. La materia di un atto si è prolungata per tutto lo spettacolo, senza cambiare strada, e senza sorprese. Le intenzioni — sulle quali del resto ci troviamo perfettamente d'accordo, ma che in materia di giudizio critico hanno un interesse marginale — venivano facilmente scoperte. L'autore preferiva domare la realtà, anziché seguirne gli sconcertanti e complessi divertirsi nei suoi meandri, obbedire al suo autentico gioco.

La qualità letteraria del testo, come le sue evidenti debolezze spettacolari, ponevano problemi quasi irrisolvibili alla direzione artistica. Molto non è stato fatto per risolverli. Ma cura e impegno non sono davvero mancati, sia con le graziose scene di Mario Pompei, sia con una recitazione spigliata e divertente, se pure quasi sempre tenuta alla superficie. Peppino De Filippo ha dato una raffigurazione molto gustosa e pungente di Don Friolera. Forse sarebbe stato necessario muoverla più sul brillante che sul comico. Ma gli effetti sono apparsi sicuri e di un umorismo travolgente, senza per questo abbandonare il testo (tuttavia quanto è più spontaneo e felice, e qualche volta di grande vena, il nostro attore nei suoi personaggi o in quelli che gli creava il fratello: l'attore-autore, resta per noi il culmine ideale dell'arte drammatica, e anche se si resta su di un piano farsesco, il risultato è più genuino che non quello di qualsiasi interpretazione dall'esterno). Piero Pratera apparve un focoso e al tempo stesso pavido barbiere, con buona coloritura. Lidia Martora (Donna Loreta)

fu più comica che «coquette», gradevolmente, del resto. E divertenti caricature delinearono Mario Siletti, Emilio Petacci ed altri ottimi elementi. Maria Marchi ed Antonella Vigliani dettero vivace rilievo a due pepate e accese figurette femminili. Il

pubblico si diverte dal principio alla fine e Ramon Del Valle Inclán dà sempre un divertimento di qualità, condito di finezza e di poesia. Che dovrebbe servire, se non altro, a smorzare sul nascere qualche sventurato delitto passionale.

Vito Pandolfi



DIARIO DI CHI DICE E DI CHI FA

■ E' avvenuto a Roma, al Teatro delle Arti (Piccolo Teatro della città di Roma) un episodio professionale estremamente grave: certo Manlio Busoni ha offeso il nostro critico drammatico di quella città, Vito Pandolfi. Lo ha offeso nell'esercizio delle sue funzioni e nel teatro stesso. E le parole non sono state rivolte a Pandolfi soltanto, ma «in tutte lettere» anche a noi e alla nostra Rivista «oltre che ad alcuni tra i più eminenti critici italiani». La grave infrazione alla libertà di critica ed al rispetto personale, dovrà avere comunque seguito e giustificazione. Non siamo in grado, al momento che scriviamo ed andiamo in macchina, di riassumere con precisione ed obiettività la vicenda (che è in pieno sviluppo); ne parleremo quindi nel prossimo fascicolo. Il signor Busoni può essere certo che non perderà nulla nell'attesa.

A Vito Pandolfi, con un abbraccio fraterno, la nostra solidarietà e quella — siamo certi di poterlo dire — di tutta la critica drammatica italiana. Ma se tra questi ce n'è uno, molto vicino al signor Busoni, che vuole tenersi fuori, avverta.

■ «Un bell'esempio di fedeltà» scrive la rivista dell'Istituto del Dramma Italiana — IDI — che protegge difende, e guai a chi li tocca, gli autori italiani. Con quel titolo si spiega, subito dalla prima riga dell'editoriale, che «nella Stagione teatrale che si è ora iniziata saranno rappresentate circa quaranta nuove commedie italiane, comprese le dialettali; ma essa rimane tuttavia cifra importante e costituisce negli ultimi lustri un fatto nuovo». Scrivono proprio così. E ancora: «Quaranta sono le nuove commedie e press'a poco quaranta

sono le commedie già rappresentate che saranno riprese». Ancora un passo, per piacere: «Non saranno — scrivono — naturalmente ottanta capolavori; ma nessuno lo presume e non è neppure necessario che lo siano». E va bene. Ma la rivista dell'IDI nello stesso fascicolo — il n. 23 del 1° dicembre — affermando questo pubblica una commedia del francese Deval. Come non si accorgano quanto ciò sia non solo mortificante, ma offensivo, per gli autori italiani non sarebbe concepibile, ma l'IDI lo dimostra con tranquilla incoscienza. In quelle ottanta commedie, metà da rappresentare e metà già rappresentate, proprio non si trova uno straccio delle stesse, da pubblicare in una rivista che a parole difende e protegge gli autori italiani? Sembra impossibile. Ma poi queste cose con tranquillità e sublime incoscienza se le dimenticano e scrivono, come hanno scritto, che la nostra è una rivista «straniera». Infine quando poi assegnano i premi alle commedie migliori hanno la sorpresa di trovarsi davanti dei premiati (da De Benedetti a Eduardo, da Giannini a Terron a Possenti, ecc.) che le loro commedie le hanno pubblicate sulla nostra rivista straniera. E quando un esordiente si affaccia alla ribalta (leggi, Fabio Maria Crivelli: *Questi nostri figli*) la commedia premiata con la rappresentazione, personalmente da Ruggero Ruggeri, e avallata dal suggello del pubblico, siamo noi a stamparla.

■ «Pubblicità e informazioni» scrive sullo stesso fascicolo la medesima rivista, cercando di scantonare da qualche parte per difendersi da tutto quanto è stato scritto per l'IDI, dopo aver insultato Eligio Possenti. E tirano fuori la storiella che «allora

ogni notizia è pubblicità» (ma guarda); però di aver fatto o no le scuse a Possenti, non parlano. E fanno finta di non aver capito che tutta la faccenda dipende dall'essere Saint Vincent una casa da gioco e l'IDI un Ente morale che vive paga e premia col denaro dei contribuenti. Una piccola sfumatura.

■ «La sacra romana censura» dice Carlo Terron nella sua critica sul «Corriere Lombardo» alla commedia di Crivelli, *Questi nostri figli*. E legge un po' se per caso vi è sfuggita, una storiella così edificante: «Abbiate pazienza se, infine, vi devo nominare anche quella simpatica e squisita persona che è il signor Ghedratti, amministratore della Compagnia. Lo faccio per puro spirito di carità cristiana chiedendovi di mandargli qualche pacchetto di sigarette — possibilmente non del nostro monopolio — nel caso che a quest'ora sia stato tradotto a San Vittore per reato censorio. Ieri sera, infatti, un quarto d'ora prima che si alzasse il sipario, un autorevole commissario di Pubblica sicurezza, assistito da due agenti comandati di servizio, s'è presentato in palcoscenico munito di un cablogramma urgente giunto da Roma. Circondato dal suo stato maggiore, ha preso da parte il non malfattore cittadino italiano Gianni Ghedratti, lo ha severamente diffidato e gli ha fatto firmare una dichiarazione con la quale si riteneva responsabile a tutti gli effetti nel caso che la sua scritturata signorina Caverzagli, al second'atto della commedia, si fosse azzardata a dire: "L'amavo, l'amavo!" secondo era scritto originariamente sul copione e non l'avesse invece voltata con: «Le volevo bene, le volevo bene!» come la sacra romana censura aveva deciso.

■ La censura per il teatro è la stessa di quella per il cinema, oppure esistono occhiali diversi per i censori? Si sa nulla presso le «Autorità competenti» di una piccola faccenda di pellicole e di seni scoperti, della quale Mario Luciani si occupa in «Corriere del Popolo» di Genova, con un suo servizio da Roma «Vita segreta del cinema»? Scrive Luciani:

«Pochi sanno che molte scene vengono da noi girate in doppia versione, ma non linguistica, bensì in quanto a dose di... nu-

dità. Un'edizione puritana, con i seni coperti, è riservata al mercato italiano, spagnolo, inglese, svizzero... Mentre, un'edizione che li mostri... come mamma li ha fatti, è destinata ai pubblici sud-americani, francesi, nordeuropei. In quasi tutti i film comici, da un po' di tempo a questa parte, ove appaiano donne in funzioni ammaliatrici — e anche

se la vicenda non lo comporta, ce le ficcano lo stesso! — queste doppie « edizioni » sono all'ordine del giorno. Una « figurante », per la versione *cochonne*, percepisce trentamila lire a posa ». I pubblici sud-americani, francesi e nordeuropei, debbono essersi formata un'ottima opinione della nostra moralità.

■ Guglielmo Giannini, rivolgen-

dosi dal suo giornale all'on. Andreotti, scrive: « Bisogna mettere D'Amico in condizioni di non più nuocere: questo il primo provvedimento da prendere se si vuol davvero fare qualcosa per il Teatro Italiano ». E noi, allora, che cosa andiamo ripetendo da anni?

■ Giannini parla di una commedia data al Teatro delle Arti (Piccolo Teatro di Roma) della quale D'Amico ha detto bene, mentre tutti gli altri hanno fatto delle riserve, e spiega perchè D'Amico ne ha detto bene. Per questo (sono parole di Giannini): « E' stata data al Teatro delle Arti, che è feudo di D'Amico, sotto la suprema direzione di Curiazio Costa, allievo di D'Amico. La riduzione-traduzione è di Brancati, amico di D'Amico, nonchè della signora Proclemer, moglie di Brancati e allieva di D'Amico. Le scene sono di Valeria Costa, moglie di Curiazio. Tutto in famiglia: teatro, attori, regia, scene, costumi, traduzione. A chi vanno i diritti d'autore non sappiamo: ma potrebbe valer la pena d'indagare. Gl'incassi, naturalmente, non copriranno le spese: ma per questo c'è lo Stato, ci sono i premi, le sovvenzioni. Si tratta o non si tratta d'uno spettacolo artistico? D'una manifestazione di quel "Teatro d'Arte" ch'è il solo degno d'avere i milioni assegnati dalle Commissioni in cui imperano D'Amico, gli amici, gli allievi, i famuli di D'Amico? E dunque! ».

■ Quando la parte fotografica di questo fascicolo era già stampata, Remigio Paone ci ha comunicato di rimandare — se possibile — l'annuncio della Compagnia alla quale dovrebbero prendere parte Bergman, Morelli, Ferrati, Cervi, Gassman, Stoppa, ecc. perchè già al primo risveglio, dopo l'euforia della proposta, qualche rotellina del complicato ingranaggio non funziona più troppo bene. E' quindi probabile che di tali rotelline qualcuna debba essere sostituita. Nessuna meraviglia, Remigio caro; siamo nel Teatro da tutta la vita; sappiamo benissimo quanto sia difficile portare in porto felicemente un convoglio simile sovraccarico di « grandi ». Ma ci auguriamo ugualmente che la bella iniziativa possa concludersi.

PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

L'elenco della nostra sottoscrizione permanente si apre, questa volta, con la generosa elargizione di Raul Picello, per onorare la memoria di suo padre, recentemente scomparso. Fu un eccellente attore, Emilio Picello, che i giovani non possono ricordare perchè non recitava più dal 1916. Era nato a Venezia nel 1866, non « figlio d'Arte ». Allora questo aveva gran significato in un mondo strettamente borghese dove la professione dell'attore se non era più considerata disonorevole, restava ancora vicina alla dissolutezza. Emilio Picello fece parte di molti e vari e ottimi complessi, da Italia Vitaliani a Emanuel, da Teresa Mariani a Paladini, infine fu « brillante » con Virgilio Talli e questo dà la misura del grado raggiunto nella sua carriera. Zacconi l'ebbe come scritturato per l'ultima volta, che subito dopo fu capocomico e formò con l'eccellente attrice Bonini, sua moglie, la Compagnia goldoniana intitolata « Le Maschere ». Fu un uomo esemplare. Diciamo addio, con commozione e dolore a Emilio Picello.

SECONDO ELENCO DEL SESTO MILIONE

RAUL PICELLO, per onorare la memoria di suo padre	L.	50.000
ARMANDO ROSSI, per gli « Amici della Piccola Ribelta di Torino », settimo versamento della Stagione Teatrale 1951-52	»	25.000
TOMMASO CECCONI, per onorare la memoria di Emilio Picello	»	15.000
FEDERICO DE CARLO, per onorare la memoria di Emilio Picello	»	10.000
SARTORIA SORELLE FONTANA di Roma	»	10.000
GIOVANNI BOZZO	»	5.000
R. P., per ricordare Fulvia Freud Tevarotto, che tanto amava il teatro	»	2.000
GIULIO GIROLA, in memoria di Franco Becci e di Ottorino Lippi	»	2.000
ANDREA DELLO SIESTO	»	2.000
ACHILLE VALDATA	»	1.000

In memoria di SABATINO LOPEZ e perchè una camera della Casa di Riposo porti il suo nome

ELENA ATTI, in nome di Adriano Atti, Guardiamarina, medaglia di bronzo al valor militare, laurea ad honorem dell'Università Cattolica, disperso la notte dall'8 al 9 novembre 1941	L.	1.000
ALFREDO VANNI	»	1.000

TOTALE	L.	124.000
Somma precedente	»	350.475
TOTALE A TUTT'OGGI	L.	474.475

termocauterio

* Ve l'abbiamo già detto che il pittore Bianconi quando è venuto a Torino e pioveva a dirotto, si è fatto prestare un ombrello da noi. Ora quell'arnese è rotto e Bianconi, per cavarsela, dice che l'ombrello è di Ridenti. A Carlo Terron, che non voleva crederci, ha dato la parola d'onore. Terron ce lo ha riferito e noi abbiamo confermato di aver prestato un ombrello a Bianconi. Ma Terron non sa che Bianconi fa i buchi negli ombrelli col temperino perchè quando sta sotto vuole vedere se ha smesso di piovere.

* Andrea Dello Siesto è autore drammatico, e alcune sue commedie le abbiamo pubblicate noi nella « Vecchia Serie », ma non si sa bene se ama più il teatro o le canzonette. Spiegabilissimo. Dello Siesto è napoletano. Tempo fa si imbattè in un « pianino » che suonava « Acquarello napoletano » e si fermò ad ascoltare. Quando fu finita la canzone, diede cinquanta lire al manovratore e chiese il bis. Prima di ricominciare a girare la manovella, l'uomo disse: — Signuri, o siete pazzo o siete napoletano.

(Non sappiamo se questa storiella sia bella o brutta; quando Dello Siesto ce l'ha raccontata avevamo freddo e siamo rimasti impassibili. Ma Dello Siesto ha preso dal borsellino duemila lire, le ha messe sulla nostra tavola, ed ha detto: « per la Casa di Riposo ». In tutta la redazione si è levato un coro: « Ma che bella storiella racconti, Dello Siesto »).

* Onorato va nel camerino di Benassi e, tra altre cose inutili, gli domanda: — Ma tu perchè dici sempre bugie? — Perchè non amo la verità.

* In un suo articolo, Sacha Guity ha scritto che a tredici anni conosceva già tutti i segreti del suo mestiere. Lì aveva imparati da suo padre il grande Lucien, che a sua volta — pure a tredici anni — li aveva tutti imparati dall'attore Monrose che l'aveva fatto entrare al Conservatorio. Poi aggiunge: « Ora qualcuno vorrebbe sapere quando, mio padre ed io, abbiamo imparato qualche cosa oltre il mestiere; tengo molto a precisare che,

dopo quell'età, conoscendo già tutti i segreti del mestiere, mio padre ed io non abbiamo più avuto bisogno di imparare altro, perchè poco dopo, ciascuno a sua volta, ci siamo trovati celebri ».

* Un nostro amico ha rivolto a Orio Vergani una domanda imbarazzante. Questa: « Perchè da ciò che si sa del teatro dell'Ottocento, la più grande fortuna di un "uomo di mondo" era quella di poter andare a letto con un'attrice? Che cosa è cambiato, adesso, l'uomo di mondo o l'attrice? ».

— L'attrice, l'attrice.

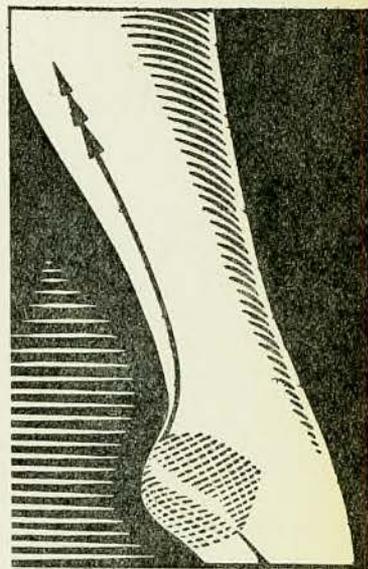
* Carla Calò, un'attrice scoperta qualche tempo fa da Anton Giulio Bragaglia in Sicilia e con la quale il « corago sublime » ebbe poi una lite in palcoscenico e fu minacciato con una forbice, come i giornali pubblicarono, ha avuto una crisi spirituale e si è scritturata con Macario. Durante le rappresentazioni di questa Compagnia al cinema Reposi di Torino, la giovane attrice ha concesso un'intervista ad un cronista della « Gazzetta del Popolo » — vistosamente pubblicata — raccontando al pubblico che intende abbandonare la scena per dedicarsi alle opere di bene, ed è quindi incerta se recarsi come crocerossina in Corea o aprire in Italia un ospizio per bambini abbandonati. Aggiunge che se il pubblico sapesse quanto le costa di sacrificio « fare la passerella » avrebbe per lei molta compassione. Comunque si affida alla bontà dei vari Santi con i quali è in relazione, a mezzo di un certo frate del quale il giornale pubblica la fotografia.

Naturalmente tutto ciò, corredato da abbondanti altri particolari sulla crisi spirituale dell'attrice, ha acuito la curiosità del pubblico che la stessa sera ha affollato in modo eccezionale il cinema-teatro. E quando Carla Calò è passata sulla passerella, l'hanno tanto applaudita da fargliela percorrere più volte sempre accompagnata da entusiastici evviva. Infine uno spettatore, resosi conto dell'avvenenza dell'attrice, le ha gridato: « Ha ragione di farsi proteggere dai Santi; noi poveri uomini non ne saremmo capaci ».

Macario, sul palcoscenico, non si era mai divertito tanto.

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Editrice Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile

*Una carezza a fior
di pelle per le lettrici
di « Il Dramma »*



★ **ULTIMA MODA** ★

Brevetto Franceschi

CALZE
“MILLE AGHI”
NYLON

velatissime, senza cucitura con
baghetta posteriore ricamata
(custodite nel cofanetto Poesie)

DUEMILA LIRE
IL PAIO

Contro assegno - franco di porto

FRANCESCHI

VIA MANZONI 16 - MILANO

C. C. Postale 3/32295



*Il teatro drammatico non può morire.
Unico pericolo: la brutta recitazione.
Da un'intervista col Direttore della S.T.D.*

S. C. D.

SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO

diretta da Giovanni Orsini

CORPO INSEGNANTI

**Giovanni Orsini, Luciano Chailly, Vincenzo Costantini, Rosetta Pampanini,
Ottorino Scognamiglio, Coniugi De Carli, Igino Delneri, Giancarlo Franceschetti
Prof. Dott. Giorgio Kaiserlian**

Comitato d'onore

PRESIDENTE PERPETUO
SABATINO LOPEZ
*(...tornerà sempre tra noi,
per i Saggi e per gli Esami).*

Dott. VIRGILIO FERRARI, Sindaco di Milano - Gr. Cr. Prof. Avv. GIUSEPPE MENOTTI de FRANCESCO, Rettore dell'Università di Milano - Prof. Dott. Fr. AGOSTINO GEMELLI, Rettore dell'Università Cattolica del S. Cuore - Prof. Dott. MARIO MARCAZAN, Provveditore agli Studi - Dott. ANTONIO GHIRINGHELLI, Sovrintendente alla Scala - Comm. SEVERINO PAGANI, Presidente della «Famiglia Meneghina» - Nob. Avv. GIOVANNI MARIA CORNAGGIA MEDICI - Comm. EMILIO DE MARTINO - FRANCO ALFANO - FRANCESCO MESSINA - ARMANDO FALCONI - SARAH FERRATI - IRMA GRAMATICA - RENZO RICCI - FRANCESCO PRANDI



DAL CALENDARIO DELLA S.T.D. PER L'ANNO 1951-1952

10 GENNAIO 1952, GIOVEDÌ:
PRIMO SAGGIO INTERNO

6 MARZO 1952, GIOVEDÌ:
GUSTAVO SALVINI
Oratore: Maso Salvini

20 MARZO 1952, GIOVEDÌ:
IL TEATRO DI UGO BETTI
Espositore: Giorgio Kaiserlian

27 MARZO 1952, GIOVEDÌ:
IL TEATRO DI SABATINO LOPEZ
Espositore: Alberto Colantuoni

3 APRILE 1952, GIOVEDÌ:
SECONDO SAGGIO INTERNO

17 APRILE 1952, GIOVEDÌ:
IL TEATRO DI GINO ROCCA
Espositore: Gino Damerini

24 APRILE 1952, GIOVEDÌ:
IL TEATRO
DI GIUSEPPE BEVILACQUA
Espositore: Francesco Prandi

NEL GIUGNO 1952:
SAGGIO FINALE DEI CORSI DI RECITAZIONE E PERFEZIONAMENTO

30 GIUGNO 1952, LUNEDÌ:
SAGGIO FINALE DEL CORSO
DI DIZIONE

SAGGIO DI SPETTACOLI CLASSICI
nell'interpretazione scenica degli Allievi

8 MAGGIO 1952, GIOVEDÌ:
LA ORAZIA di Pietro Aretino
Atto Secondo

15 MAGGIO 1952, GIOVEDÌ:
ELETTRA di Sofocle
Terzo Episodio, Terzo Stasimo, Esodio



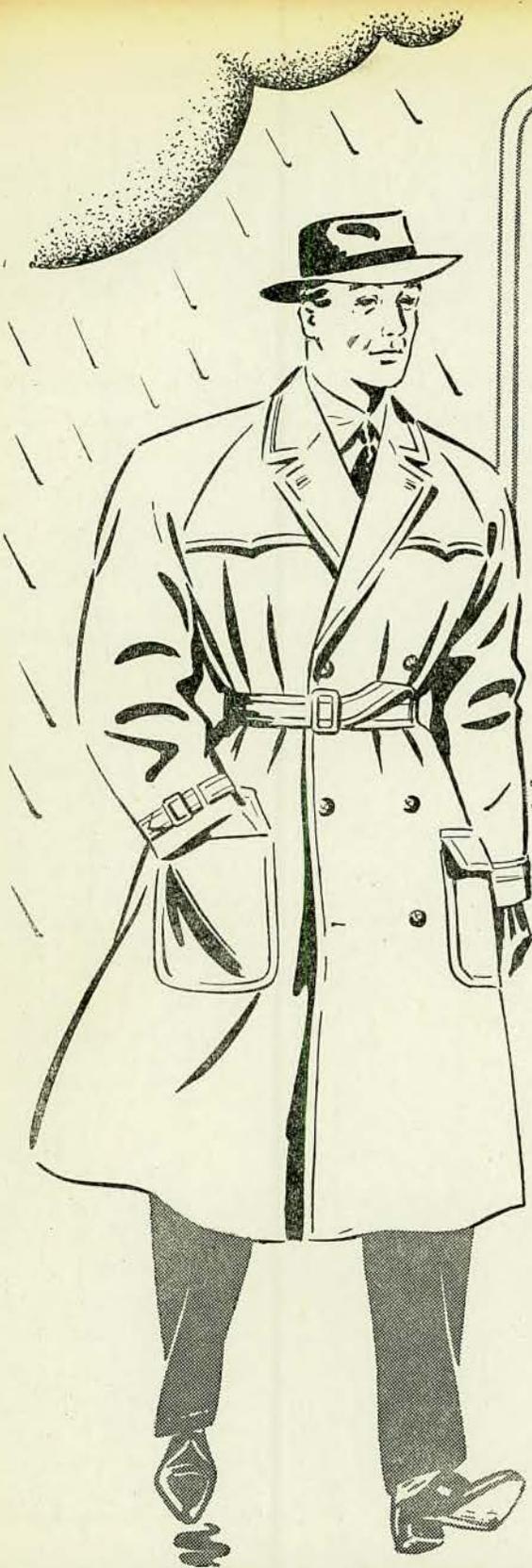
Gli spettacoli

e i saggi della S. C. D.

hanno la finalità dimostrativa d'una sintesi di Ernesto Rossi: «... la direzione e l'istruzione sono gli elementi infallibili e necessari per fare di mediocri attori dei buoni artisti; senza direzione, accade precisamente il rovescio: i buoni si viziano e diventano cattivi. Vi sono teorie che illuminano l'intelletto, assodano il metodo di un attore, e possono accrescere la sua grandezza e la sua potenza».

SAGGI INTERPRETATIVI DEGLI ALLIEVI ATTORI, PER OGNI LEZIONE

DIREZIONE E SEGRETERIA IN MILANO - VIA CASTELMORRONE 5 - TELEFONO 262-490



IMPERMEABILI



TRADE MARK

DURATA

ELEGANZA

PERFEZIONE

STILE

SUPERIMPERMEABILITÀ



SAPONE AL LATTE
RUMANCA
DETERGE E NUTRE LA PELLE



Disegno di ARTIOLI

OMBRE *sul* CANALGRANDE

ISA POLA * ANTONIO CENTA * ELENA ZARESCHI

LEONY LEON BERT * GIANNI CAVALIERI * CARLO HINTERMAN * ATTILIO TOSATO * EMILIO
BALDANELLO * VANDA BALDANELLO * Fotografia di Mario Montuori

Regia di GLAUCO PELLEGRINI

Produzione ROVERE FILM

Distribuzione LUX FILM