

ANNO 21 - N. 2-3 (NUMERO DOPPIO)  
10 e 15 DICEMBRE 1945

LIRE CENTO  
Sped. in abb. postale (2° Gruppo)

# IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI



*Donne*

è la commedia "terribilmente americana" in tre atti  
e dodici quadri di CLARE BOOTHE che per duemila sore

si è rappresentata al Teatro Barrymore di Nuova York. Vi prendono parte solo donne: quarantaquattro donne \*

Questo fascicolo contiene inoltre: LA GUERRA DI TROIA NON SI FARÀ commedia in due tempi di JEAN GIRAUDOUX



## *L'italiana di oggi*

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

TABACCO D'HARAR

*F. Vi. P. M. ne*  
MILANO

Giorgio Catterello  
Torino

# SOCIETÀ PRINCEPS CIOCCOLATO

GENOVA-NERVI

*Creatrice dei famosi prodotti: PRODIGIO  
SIBILLA - PRIMEROSE oggi rinnovati  
al cioccolato e della serie d'oro:  
PRINDUJOTTI - ALPIA - SUPERLA -  
DA CAPO - VELBONA primato e  
vanto dell'industria alimentare dolciaria  
nazionale. In vendita nelle migliori  
pasticcerie e confetterie d'Italia*



ASCOLTATE OGNI MERCOLEDÌ ALLE ORE 20,30 DALLE  
STAZIONI DEL GRUPPO NORD DELLA RADIO ITALIANA IL  
**CONCERTO PRINCEPS DEL PIANISTA SANGIORGI**

# ULTRA



UN'OPERA DI CONSULTAZIONE SENZA PRECEDENTI \* UNA  
INTERA BIBLIOTECA CONDENSATA IN UN SOLO VOLUME



Le edizioni *Ultra* sono in vendita presso: la *Distributrice libraria*, via Cavalieri, 6 - Telef. 67-058, *Milano*; il deposito di *Padova*, sig. *Gino Ferrari*, via Prati, 3; il deposito di *Firenze*, sig. *L. F. Mazza*, piazza D'anzani, 3; il deposito di *Bologna*, signor *Cesare Benso*, via Tagliapietra, 3; *Le Messaggerie Italiane*: Filiali di: *Bologna*, *Genova*, *Milano*, *Torino*, *Firenze*, *Roma*, *Napoli*, *Palermo*.

*D*opo due anni di minuziosa preparazione, è finalmente pronto, e rappresenta il regalo più intelligente, più utile, più gradito, più insostituibile per le prossime feste, il nostro

# DIZIONARIO DEI CAPOLAVORI

# DIZIONARIO DEI CAPOLAVORI

DELLA LETTERATURA DEL TEATRO E DELLE ARTI

CON UN INDICE DEI PERSONAGGI E UN REPERTORIO BIOGRAFICO DEGLI AUTORI

*Compilato a cura di*

**ALDO GABRIELLI**

*con la collaborazione di*

GUIDO BÈZZOLA, ALBERTO CANETTA  
CARLO BOSELLI, DECIO CINTI, MARIO  
CORBELLINI, FRANCESCO FRANCAVILLA  
ANNA FRANCHI, RENATO PAGANELLI  
LINA PUTELLI, LUIGI TARONI



Ecco un'opera che alla sua indiscutibile originalità unisce un'utilità e una praticità eccezionali. Essa infatti contiene: 1) tutti i capolavori letterari di tutto il mondo, dai più antichi testi egiziani, greci e latini fino ai giorni nostri; 2) tutti i capolavori del teatro lirico dalle origini del melodramma a oggi; 3) tutti i capolavori dell'arte, architettura, scultura e pittura, di tutti i popoli e di tutte le età. Ogni capolavoro rappresenta una «voce» a sé stante, disposta non in freddo ordine alfabetico, ma secondo la stretta cronologia e la nazionalità. Tale divisione sistematica, che ha valore altamente didattico, è inoltre arricchita da efficaci panorami letterari, musicali e artistici, tali da formare essi soli un'esauriente storia

della letteratura, della musica e dell'arte mondiali. Ogni voce consta: dell'esatto titolo italiano del capolavoro; dell'esatto titolo nella lingua d'origine; del nome dell'autore e dell'anno di pubblicazione o esecuzione dell'opera; di un riassunto o descrizione diffusa e completa del capolavoro letterario, con l'indicazione di tutti i personaggi essenziali, e degli elementi costitutivi di esso; dei giudizi critici più autorevoli; di una bibliografia veramente pratica e aggiornatissima. Ogni voce è completata da un Indice generale alfabetico di tutti i capolavori citati; da un Indice generale alfabetico di tutti i personaggi e da un Dizionario biografico degli autori, che rappresenta di per sé solo un prezioso elemento di consultazione.



1500 capolavori \* 10.000 personaggi \* 1200 autori \* 360 illustrazioni fuori testo \* 50 illustrazioni nel testo \* 1000 pagine

RICCO VOLUME RILEGATO IN MEZZA  
TELA CON SOPRACOPERTA A COLORI

INDISPENSABILE PER CAPOCOMICI, ATTORI, APPASSIONATI DEL TEATRO IN GENERE

# PISANELLO

*L'arte pittorica di  
Antonio Pisano  
(Pisanello: 1395-1450)*



*Arte, mesura, aere et desegno, ma-  
nera, prospectiva et naturale gli  
ha dato el celo per mirabil dono.  
(Agnolo Galli 1442).*

*Testo di  
B. DEGENHART*



*In 4° - pp. 80 - 165 illustrazioni  
in nero ed 8 tavole a colori.  
Rilegatura in mezza tela, con  
sopraccoperta a colori. L. 1600*



**UN LIBRO VERAMENTE SPLENDIDO**

*Chiantore  
TORINO*

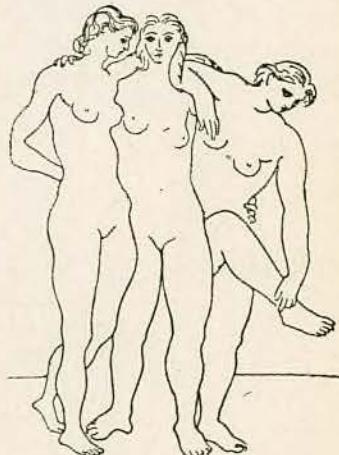
*Uno dei più grandi  
pittori contemporanei e  
la completa e veridica  
storia del cubismo*

**RAMON GOMEZ  
DE LA SERNA**

*È l'autore del magnifico volume su*

# Picasso

A CURA DI CARLO MOLLINO



*(Disegno di Picasso).*

*In 4° con numerosi disegni originali, 56  
tavole in nero e 15 tavole a colori fuori  
testo. Elegante rilegatura. Testo spa-  
gnolo e traduzione italiana allegata di  
G. M. BERTINI*



**BELLISSIMO E SINGOLARE LIBRO D'ARTE: Lire 1200**

*Chiantore  
TORINO*

AGLI AMATORI DEL LIBRO, AGLI APPASSIONATI DEL TEATRO, UN

# Magnifico regalo

PER SÉ E PER GLI ALTRI

TUTTO IBSEN NELL'EDIZIONE DI LUSSO IN CARTA  
SPECIALE NUMERATA E RILEGATA DA AMATORE

**IBSEN** L'ormai famoso volume **IBSEN** edito dalla SET, contenente le 15 opere più significative (dal 1862 al 1900) del Grande norvegese — nuovamente tradotte da scrittori e critici di indiscutibile valore — ha trovato nei nostri lettori e nel pubblico tutto, quel consenso che meritava e non poteva mancare ad un simile iniziativa. Tutte le copie, o quasi, dell'edizione normale sono state vendute e pochissime ne restano in qualche libreria avveduta che ha pensato di farne scorta anche per l'avvenire, giacchè un libro simile è sempre «nuovo» e sempre richiesto.

Noi abbiamo conservato per gli amatori del libro e per gli appassionati di Teatro, le 500 copie in finissima carta di lusso, appositamente fabbricata, rilegata in mezza pelle, con fregi oro. La rilegatura è da «amatore» e non in serie; ogni volume è differente, ha perciò anche il pregi della fattura, pelle e carta diversa. Queste copie non saranno assegnate ai librai, ma le daremo noi, direttamente, **AD PERSONAM**. Ogni volume, cioè, porterà il nome del compratore, stampato sul frontespizio e con le seguenti parole:

# IBSEN

*Questa copia è stata  
stampata per X... Y...*

In tal modo la copia del Volume Ibsen, che si vorrà conservare nella propria biblioteca, sarà veramente personale inconfondibile ed eterna. Poichè le 500 copie sono numerate, bibliograficamente vale anche che l'esemplare porti un numero basso sul totale dell'edizione. I primi solleciti saranno quindi anche i più fortunati. La numerazione incomincia dal N. 11 (numeri arabi) giacchè le prime dieci segnate da I a X (numeri romani) sono fuori commercio.

Quale miglior regalo per il prossimo Natale, il Capodanno, o per ricordo di amicizia, di affetto, di simpatia? Un nostro lettore che vuole far dono di un «esemplare da amatore» dell'«Ibsen» ad una persona che abita in qualsiasi altra città non avrà che da indicare il nome della persona, ordinando la copia e versando l'importo. Noi stampereemo quell'esemplare «ad personam» indicata, e faremo recapitare il libro, accuratamente spedito e raccomandato, inviando altresì una lettera nella quale sarà detto chi è il gentile donatore dell'opera.

Ogni ordinazione deve essere accompagnata dall'importo di L. 1500 senza di che non si può né stampare il nome, né eseguire la rilegatura. Tutte le richieste vanno fatte esclusivamente alla Amministrazione della SET, corso Valdocco 2 o per maggior sicurezza e sollecitudine fare i versamenti sul c/c postale intestato alla SET, N. 2/6540.



Enrico Ibsen nella celebre  
caricatura di Gullbranson



## IL TEATRO NEL TEMPO

### BIBLIOTECA SISTEMATICA ILLUSTRATA DI TEATRO

Se il lettore italiano vuole un'opera di Racine o di Tolstoi (citiamo a caso), o non la trova affatto o la trova in traduzioni antique e inadatte. La nostra Biblioteca offre, attraverso una successione di testi teatrali e rappresentabili di ogni epoca nazione e scuola, una storia della letteratura drammatica dalle tragedie classiche ai più attuali contemporanei. Ogni volume presenta due o tre opere teatrali corredate da un completo saggio introduttivo, dando un quadro sintetico di un autore o di un genere: e così uno strumento di conoscenza, di studio, di interesse e di lavoro. I volumi hanno carattere particolarmente *teatrale* e sono corredati di ampio materiale illustrativo, onde avvicinare i lettori, anche attraverso le illustrazioni, alla letteratura drammatica e interessandoli alla validità scenica dell'opera e non soltanto a quella letteraria. Scenografie inedite e originali compaiono pertanto fra le illustrazioni. *Il Teatro nel tempo* per vesti, per contenuto, per sostanza, per sistematicità, oltre indirizzare i lettori ad una cultura teatrale — viva e non filologica, attuale e non scolastica — è mezzo idoneo per lo studio e l'attività di quanti — professionisti o dilettanti — sono « uomini di teatro ».

### VOLMI DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

#### 1<sup>o</sup> GRUPPO:

1. CECOF: *Zio Vania - Tre Sorelle - Il giardino dei Ciliegi*: a cura di E. Ferriero formato 17×24, 232 pagine con 16 illustrazioni in nero - Prezzo L. 350.
2. I MONOLOGHI DEI COQUELIN: a cura di C. Cerati - formato 17×24, 172 pagine con 18 illustrazioni in nero e a colori - Prezzo L. 290.
3. WILDE: *Salomè - Il ventaglio di Lady Windermere - L'importanza di chiamarsi Ernesto*: a cura di G. Guerrasio - formato 17×24, 240 pagine con 16 tavole illustrate in nero e a colori - Prezzo L. 380.
4. MOLIERE: *Tartuffo - Avaro - Misanthropo*; a cura di G. Brera.
5. ANTICO TEATRO EBRAICO: *Giobbe - Cantico dei Cantic*: a cura di E. Villa.
6. OSTROVSKI: *Povertà non è vizio - L'impiego redditizio - Il sogno di Beelganinov*: a cura di A. Iljina Berbetti.
7. LABICHE: *Il cappello di paglia di Firenze - Un giovane frettoloso - Due ottimi padri*; a cura di V. Gasmann.
8. MAETERLINCK: *L'uccellino azzurro - Monna Vanna - Aglavaine et Selysette*: a cura di M. Vallini

#### 2<sup>o</sup> GRUPPO:

9. HUGO: *Ruy Blas - Hernani - Cromwell*: a cura di D. Guardamagna.
10. RACINE: *Fedra - Berenice - Les Plaideurs*: a cura di L. Budigna.
11. TOLSTOI: *La potenza delle tenebre - Il cadavere rivente - I frutti dell'istruzione*: a cura di K. Antonoff.
12. CALDERON DE LA BARCA: *La derisione della Croce - Il mago prodigioso - Il gran teatro del mondo*: a cura di C. Bo.



## BIBLIOTECA CINEMATOGRAFICA

### SAGGI - SCENEGGIATURE - DOCUMENTI

Una raccolta veramente organica e sistematica riguardante il cinema non è comparsa, sino ad oggi. Molti anni fa una serie di volumetti di un certo interesse comparvero in Olanda; a Parigi l'editore Alcan pubblicò sei volumi di una collana « *L'art cinématographique* », cui mancava però un criterio organico di sviluppo e di indagine; più vicino a noi, le romane Edizioni di Bianco e Nero con alcuni volumi sull'estetica cinematografica, aprirono la strada allo studio storico estetico del cinema. Partendo da tali notevolissimi apporti e dai teorici ormai classici — Pudovchin, Arnheim, Balàzs, Spottiswoode, Barbaro — « Poligono » inizia la sua « Biblioteca Cinematografica » con criteri sistematici e di approfondimento. La Biblioteca è suddivisa in tre serie: una di *Saggi critici*, volumi cioè che o inquadrano argomenti non ancora trattati con la dovuta ampiezza — per esempio, la scenografia — o procedono all'analisi approfondita di registi, scuole, o tendenze; una di *Sceneggiature*, cioè « film scritti » per opere di eccezionale valore artistico e ormai introvabili; infine una terza: *Documenti* che comprenderà storie esaurienti e documentatissime delle cinematografie nazionali. Con queste tre serie « Poligono » intende dare profondo impulso alla conoscenza del cinematografo considerato in quanto arte: la più giovane e la più complessa delle arti.

### VOLUMI DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

#### 1<sup>a</sup> SERIE (*Saggi critici*)

1. UMANITÀ DI STROHEIM ED ALTRI SAGGI: di U. Casiraghi — formato 17×24, 144 pagine con 127 illustrazioni — *Prezzo L. 280.*
2. RAGIONAMENTI SULLA SCENOGRADIA: di B. Bandini e G. Viazzi — formato 17×24, 184 pagine con 119 illustrazioni — *Prezzo L. 280*
- 3a. DIECI ANNI DI CINEMA FRANCESE: di O. Campassi formato 17×24, 196 pagine con 60 illustrazioni — *Prezzo L. 380.*
- 3b. DIECI ANNI DI CINEMA FRANCESE: di O. Campassi formato 17×24, 176 pagine con 100 illustrazioni — *Prezzo L. 480.*
4. RENÉ CLAIR: di G. Viazzi formato 17×24, 168 pagine con 100 illustrazioni — *Prezzo L. 380.*

#### 2<sup>a</sup> SERIE (*Sceneggiature di film*)

1. ENTR'ACTE: di René Clair, a cura di G. Viazzi — formato 17×24, 72 pagine con 80 illustrazioni — *Prezzo L. 230.*
2. ZUIDERZEE: di Joris Jvens, a cura di C. Terzi — formato 17×24, 72 pagine con 80 illustrazioni — *Prezzo L. 230.*
3. VAMPIRO di Carl Th. Dreyer, a cura di C. Terzi.
4. DRÔLE DE DRAME: di Jacques Prévert, traduzione di A. Buzzi e B. Lattuada.

Le Edizioni « Poligono » si trovano in tutte le buone librerie oppure chiedetele direttamente alla Esclusivista di vendita:

**COEDI** CONCESSIONARIA EDITORIALE  
*Milano*  
VIA FATEBENEFRATELLI 2, TEL.: 84.867, 84.872

# La nostra sottoscrizione a favore della "Casa di riposo degli artisti drammatici"

Il nostro gesto di fraterna solidarietà per i vecchi compagni ricoverati nell'Istituto di Bologna, ha trovato — come sapevamo, giacchè della gente di teatro conosciamo il cuore — larga eco non soltanto tra coloro che del teatro di prosa fanno parte, ma anche tra gli amici ed i simpatizzanti, che sono moltissimi. Alcuni hanno preso così vivo interesse alla nostra iniziativa (primi fra tutti Remigio Paona e Renato Perugia) da diventare propagandisti preziosi. A tutti diciamo la nostra anticipata gratitudine, pregando di allargare per quanto è possibile la cerchia di coloro che, oltre Roma, non hanno ancora rapidità di comunicazioni con noi.

Ogni amico di «Il Dramma» è prima di tutto un amico del Teatro, ed ogni lettore perciò può diventare propagandista di questa sottoscrizione che vuole portare un immediato aiuto alla

## CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

Ognuno può richiederci una «lista di sottoscrizione» e raccogliere fondi. Le «liste» con i nomi e gli importi devono essere rimessi unicamente al seguente indirizzo: Alfredo Falconi, Vice Direttore della Banca Commerciale Italiana, Sede di Torino, Via Santa Teresa. Per i versamenti non accompagnati da lista di sottoscrizione a stampa, indicare che si tratta di pagamento a favore della sottoscrizione di «Il Dramma» per la Casa di riposo degli Artisti drammatici.

### SECONDO ELENCO DI SOTTOSCRITTORI

Importo precedente L. 108.210

«Compagnia italiana di prosa Elsa Merlini», per «mattinata» al Teatro Odeon di Milano, con «Piccola città» di T. Wilder. (Spettacolo organizzato da Elsa Merlini e dal comm. Bernardo Papa, del Teatro Odeon) . . . . . 62.179

«Compagnia di prosa Maltagliati-Cimara»: Evi Maltagliati, L. 1000; Luigi Cimara, L. 1000; Eugenio Cappabianca, L. 500; Gianni Agus, L. 500; Mario Colli, L. 500; Augusto Mastrantoni, L. 500; Mirella Pardi, L. 500; Franco Lelio, L. 300; Aldo Santi, L. 200; Renato Fustagni, lire 200; Giulio Galliani, lire 200; Paola Veneroni, L. 200; Dino Rossi, L. 100; Dante Manzotti, L. 100; Lia Giovannella, L. 100; Luciano Allaria, L. 100; Luciano Alberici, L. 200; Capocomici della compagnia Maltagliati Cimara, L. 20.000 . . . . . 26.200

«Compagnia di prosa Renzo Ricci». Tutti i componenti la Compagnia di prosa Renzo Ricci, hanno rilasciato sulle loro paghe dell'anno teatrale in corso . . . . . 20.250

«Compagnia di prosa Borboni-Randone - Carnabuci - Cei»: Paola Borboni, L. 500; Piero Carnabuci, L. 500; Salvo Randone, L. 500; Mariangela Raviglia, L. 500; Paolo Raviglia, L. 2000; Pina Cei, L. 300; Adolfo Geri, L. 200; Luigi Squarzina, L. 200; Miranda Campa, L. 100; Emilio Castagna, L. 100; Mario Feliciani, L. 100; Nino Viana, L. 100; Enrico Piarella, lire 100; Gustavo Molssini, L. 50 . . . . . 5.250

I componenti la «Compagnia di prosa di Radio Torino» si sono impegnati a versare dal 6 novembre a beneficio della «Casa di riposo artisti drammatici» una quota di

lire dieci settimanali, aggiungendo molto affettuosamente, nel passarci l'elenco, «per ora». Gli attori di Radio Torino che hanno tutti aderito, sono: Anna Bologna; Nerina Bianchi; Anna Caravaggi; Lina Franceschi; Clara Ferrero; Nella Marcacci; Misa Mordegli Mari; Alda Mangini; Nora Prancrazy; Giovanni Cimara; Furio Caccia; Angelo Campominosi; Claudio Fino; Gino Leoni; Luigi Lampugnani; Gino Mavara; Edoardo Maltese; Umberto Mozzato; Cesco Ruffini; Riccardo Massucci - Il loro mensile di novembre, è » 1.000  
Barbara Ajmone Marsan . . . . . 5.000  
Antonio Gandusio . . . . . 1.000  
Eugenio Gara . . . . . 500  
Fanny Marchiò . . . . . 1.000  
Guido e Maria Rosa Ajmone Marsan . . . . . 2.000  
Norma Nova . . . . . 1.000  
Valtolina Agatino . . . . . 2.000  
Renato P., in luogo di due orchidee ad Andreina Pagnani » 1.000  
Rachele Cacciatori, in luogo di un regalo a persona cara . . . . . 1.000  
Elena Versè, lieta di entrare a far parte della «Spettacoli Errepi» . . . . . 1.000  
Roberto Novi . . . . . 200  
Rag. Enrico Donati . . . . . 500  
Med. d'Oro Giuseppe Albertini » 550  
Vinicio Marinucci . . . . . 500  
Domenico Ippolito . . . . . 1.000  
Demetrio Meacci . . . . . 500  
Randolfo Cima . . . . . 500  
Carlo Cases . . . . . 200  
Angela Comotti . . . . . 1.000  
Dott. Alberto Bianchi . . . . . 1.000  
Avv. Felice Gusberti Cazzani . . . . . 300  
Aurelio Schön . . . . . 500  
Ida Gasperini . . . . . 3.000  
Arturo Cavallo . . . . . 200  
Vito Bianchi . . . . . 1.000  
Erardo Aesclimann . . . . . 300  
Alberto Monferini . . . . . 1.000  
Federico De Giorgi . . . . . 1.000  
Lino Caldironi . . . . . 500  
Rag. Mansueto Fenini . . . . . 300  
Dott. Armando Cillario . . . . . 200

Domenico Coppa . . . . .	L. 100
Raccolte nella «Libreria teatrale Cesati» di Milano: Cesati Ettore, L. 200; Severo Cappellini, L. 100; Mario Cristini, L. 50; Maria Gallasi, L. 50; Giovanni Colini, L. 100; Umberto Bracchini, L. 50; Ezio Molteni, L. 100; Angiolino Polli, lire 100	750
Giovanna Marengo . . . . .	100
Francesco Callari, direttore del settimanale di teatro «Quarta Parete» . . . . .	1.000
Ada Mantovani . . . . .	500

Totale del secondo elenco L. 147.079

**Totale a oggi L. 255.289**

Attori, impresari, critici, maestranze della scena di prosa, amici del teatro:

I vecchi compagni della «Casa di riposo degli artisti drammatici» di Bologna, sono contenti di noi. Noi siamo felici per loro.

L'attrice, signora Medea Fantoni, ci scrive:

«Caro Ridenti,  
grazie, con tutto il cuore, grazie. Non so come dirle a parole la nostra gratitudine. Riceviamo la sua bellissima interessante Rivista che ci giunge come il saluto affettuoso di un amico, come un incoraggiamento, una speranza che risolleva. Quando finito, colla guerra, il lungo doloroso periodo di angoscia e sofferenza indicibili, stupiti di essere ancora vivi in questa nostra casa le cui mura avevano resistito, per grazia di Dio, a tante terribili scosse — che pure avevano danneggiato stanze, porte e tutte le finestre — eravamo come smarriti, staccati dal mondo, ansiosi di come la nostra Amministrazione avrebbe potuto provvedere per noi e riparare a tanti disastri colla carestia ed i prezzi astronomici del mercato d'ora. Cominciarono a giungere voci amiche confortevoli: ci fu detto che c'era chi pensava a noi. E sperammo. Ed ecco che ella, riprendendo a pubblicare «Il Dramma», ha voluto iniziare con generoso impulso una sottoscrizione in nostro favore. Il fine senso d'arte, la bella intelligenza che dirigono «Il Dramma» le hanno procurato una simpatica popolarità. L'esito non poteva mancare. Infatti la sottoscrizione ha già dato e indubbiamente darà ancora magnifici risultati. Ella aggiunge il dono a noi della sua Rivista che ci fa conoscere i nomi dei generosi offerenti, ai quali tutti vada la nostra riconoscenza. Le notizie, le critiche che vi leggiamo ci fanno rivivere un poco in quel nostro mondo ormai lontano da noi, ma non dimenticato. Signor Ridenti, per lei, per «Il Dramma», voglia gradire i voti più fervidi di tutta la fortuna che meritano e che siamo certi, non può mancare. Infiniti auguri e saluti riconoscenti.

**MEDEA FANTONI**

anche a nome di tutti gli ospiti della Casa di riposo che profondamente grati assureranno la loro perenne riconoscenza. E pregheremo tutti per lei.

**CORREZIONE.** — Nel «Primo elenco di sottoscrittori» dove è scritto: Antonio Venerandi, L. 500, leggi — invece — lo stesso nome, ma L. 100 :: Dove è scritto: Avv. Antonio di Capua, leggi — invece — Vittorio di Capua :: Dove è scritto: Adriana Cicerino, leggi — invece — Adriano Cicerino.

# IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE  
INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

Uffici: Corso Valdoceo, 2 - Torino - Telefono 40-443  
Un fascicolo L. 50 - Abbonamento: Annuo L. 1050  
Semestre L. 540 - Trimestre L. 275 - Servirsi del Conto  
Corrente Postale N. 2/6540 intestato a S. E. T. - Inser-  
zioni: Soc. Ital. Pubbli. S.I.P.R.A., Direzione: Via Arsenale 33  
Telefoni: 52-521 - 41-172 - 52-389: Uff. concessionario 42-245

Il fervore di consensi che ha ottenuto la nostra sottoscrizione a beneficio della «Casa di riposo degli Artisti drammatici» di Bologna è davvero fraterno e commovente. Si sono uniti a noi, con spontanea fraternità, non soltanto coloro che fanno parte del teatro — che potrebbe sembrare naturale — ma anche alcuni amici del teatro, coloro che vivono nel riflesso di un mondo che ha, ineguagliabilemente, un suo fascino ancora eccezionale. Sono coloro che un tempo si dicevano «ammiratori», ma che oggi, fortunatamente, non spassano scioicamente per un'attrice, ma dell'attrice e dell'attore sono amici, simpaticamente e disinteressatamente, che partecipano — dalla platea — alla gioia ed agli sconforti delle prime rappresentazioni, che si occupano di teatro, per amore al «Teatro», che prendono parte ai convegni ed alle riunioni, leggono e sanno di un autore nuovo straniero, di una commedia interessante rappresentata e pubblicata in qualsiasi parte del mondo. Il teatro ha di questi «grandi e veri amici» che sono la parte migliore del pubblico. La nostra sottoscrizione li ha trovati tutti propagandisti entusiasti e ve ne sono che hanno portato — tra nomi noti e familiari — nomi a noi sconosciuti di persone di tutte le categorie sociali, che hanno sottoscritto — e generosamente — solo per far del bene a degli «attori» che oggi hanno bisogno di aiuto, ma che un giorno vissero la loro splendida illusione e furono bei e furono bravi, e dalla ribalta si inchinarono e sorrisero agli applausi. Applaudivano, allora, i genitori di coloro che oggi sottoscrivono per recare loro un po' di conforto, ma la distinzione non conta per chi sente affetto per gli attori. Questa parte del pubblico — che si è unita alla schiera della gente di teatro in un'opera di bene — è quella che più tocca il nostro cuore, che ringraziamo anticipatamente con maggiore gratitudine. A Bologna, nelle loro stanzette della «Casa di riposo», gli ospiti, leggendo i nomi dalle liste di sottoscrizione che noi pubblichiamo in ogni fascicolo, fermeranno certo la loro attenzione su un nome che desta un ricordo personale, ed il passato riaffiorerà, ed il cuore di ognuno rivivrà un momento della propria esistenza. Ricordando con la nostra sottoscrizione i vecchi compagni della «Casa di riposo», abbiamo voluto, sì, recare un aiuto materiale del quale hanno urgente ed estremo bisogno, ma anche dir loro il calore del nostro affetto che vale, è risaputo, qualche volta più del benessere. Noi non sappiamo chi attende, a Bologna, l'aiuto che mandiamo; ignoriamo il nome degli ospiti e desideriamo non saperlo perché essi hanno tutti, per noi, lo stesso nome: attori. Sono alcuni attori, meno fortunati, della grande schiera dei comici italiani, probabilmente tutti «figli d'arte» cioè nati da genitori attori, discendenti di coloro che per secoli portarono in giro per il mondo la nostra lingua e l'estro comico, l'arguzia e la spontaneità, la fantasia e l'improvvisazione.

Il nostro teatro non morirà mai; ancora una volta gli attori lo riviveranno volgendo la loro attenzione ai giovani, a coloro che hanno sognato le parole che essi dovranno ripetere. Dal sogno dei nuovi autori nascerà la realtà che permetterà agli attori di continuare a sognare anch'essi sulla scena. E le generazioni si avvicenderanno nell'applauso, nell'entusiasmo, ed infine nel ricordo. Così in eterno, sempre rinnovantesi. Se il teatro è la più grande illusione della vita, come si potrebbe uccidere l'illusione?

**HANNO COLLABORATO A QUESTO FASCICOLO:**  
Clare Boothe, con la commedia **DONNE** (versione di Vincenzo Marinucci) - Jean Giraudoux, con la commedia **LA GUERRA DI TROIA NON SI FARÀ** (versione di Clara Ferrero). Con articoli e scritti vari: Alvaro - Beverley Baxter - D'Amico - Di Giacomo - H. R. Lenormand - Marinucci - Prosperi Ridenti - Salce - Talarico.

In copertina: sintesi della commedia «Donne» in un disegno del pittore **STROPPO**. - Leonardo Stroppa è nato a Crescentino (Vercelli) il 5 marzo 1900. Uscito dall'Accademia, completò la sua formazione artistica in libera spontaneità di inventi e di visioni, vivendo a Parigi, ad Anversa, Zurigo, dove i suoi quadri furono accolti da Gallerie Ufficiali e da privati amatori collezionisti. Risiede a Torino, dal principio della guerra.

## NEL PROSSIMO FASCICOLO



(Come il pittore Lee J. Cobb, ha visto «Stella», la sognante protagonista di «La brava gente». Quando la commedia fu rappresentata la prima volta, il 5 gennaio 1937, dal «Group Theatre» al Teatro Beasco di Nuova York «Stella» era Silvia Sidney, popolarissima attrice anche da noi per le sue interpretazioni cinematografiche).

## LA BRAVA GENTE

FAVOLA MODERNA IN TRE  
ATTI E UNDICI QUADRI DI

**IRWIN SHAW**

VERSIONE ITALIANA DI  
VINICIO MARINUCCI

«La brava gente» è fedele ai modi e all'atmosfera di una letteratura e di un cinema americano che hanno dato opere non facilmente dimenticabili. Irwin Shaw in questa sua commedia tagliata cinematograficamente, ha inteso rappresentare, più che la vita, le aspirazioni alla vita degli incalliti abitanti di una grande città. Tutti i suoi personaggi, qui, aspirano ad una vita migliore, ad un'evasione nei regni della vita poetica e del benessere mondano. Evasione non facile, né, per alcuni, lecita: specie se questi personaggi abitano Brooklyn, il popolare quartiere di Nuova York. Irwin Shaw proviene da quel «Group Theatre», che ha posto in luce quasi tutti i più interessanti fra gli ultimi commedografi americani. Fu costituito nel 1928, in seguito alla scissione di alcuni attori e giovani registi dal «Theatre Guild». Il «Group» — che allora non aveva questo nome — agiva a Brookfield Center, nel Connecticut.

## *Le "gatte d'inferno".*

★ In una sapida prelazione polemico-esplicativa al volume della sua commedia, l'autrice si è divertita a registrare la serqua di aggettivi tutt'altro che cavallereschi dei quali sono state gratificate le sue eroine dai critici teatrali americani; tra questi, che vanno da « isteriche » a « criminali », da « pettegole inacidite » a « belve da giungla », c'è una qualifica che più delle altre ci colpisce come calzante, sì da spingerci ad adottarla: quella di « hell cats », ossia, letteralmente, « gatte d'inferno ». La Boothe, infatti, si duole, nelle pagine immediatamente successive, che la genericità del titolo di Donne abbia fatto ritenere a molti critici che ella intendesse raffigurare nei suoi personaggi la totalità del sesso femminile, mentre invece la sua esposizione ambientale è da considerare come rivolta a una particolare categoria di quel sesso che, in tal caso, di gentile non ha più che l'apparenza. Noi, però — e non ci si tacci di misoginismo — saremmo inclini ad estendere la definizione ad un particolare stato e ad una particolare possibilità del carattere femminile, che può insorgere — e, ahinoi, troppo spesso insorge — in tutte le donne, e che nella commedia si restringe ad un gruppo e ad un ambiente a causa della sua esasperata, morbosa continuità.

Commedia di costume, dunque, o di studio psicologico? Entrambe le denominazioni ci paiono aderenti alle intenzioni ed alle qualità del lavoro, al quale non comprendiamo perchè si dovrebbe ascrivere a demerito — come alcuni vorrebbero — la caratteristica di presentare unicamente dei personaggi femminili. Si obietta infatti che l'esclusione di parti maschili sia dovuta a una ricerca di originalità, che rende forzata tutta la costruzione del lavoro. Non ci sentiamo di aderire a questa tesi. Ogni autore vede la sua materia sotto un particolare angolo visivo, che trova in sede artistica la sua piena giustificazione e il suo riscatto da qualsiasi arbitrio apparente quando risulti valido ad esprimere nel modo migliore il proposito dell'autore stesso. Ora, ci sembra per l'appunto che la signora Boothe sia riuscita nel suo intento con una rara felicità narrativa ed una singolare acutezza di osservazione, rendendo quindi pienamente accettabile il suo espeditivo di costruzione, volto a porre nel più vivo ed acceso risalto i caratteri dell'opera. Nè, d'altro canto, la scelta degli ambienti o la condotta dell'intreccio richiederebbero la presenza in scena di elementi maschili, sì da farne apparire artificiosa la mancanza.

Clare Boothe, oltre che scrittrice e giornalista (fu anche nella direzione di *Vanity Fair*), è donna politica di singolare rilievo e siede alla Camera dei Rappresentanti quale deputato del partito repubblicano. E' autrice, oltre che di due commedie di scarsa risonanza — *O Pyramis e Abide with me* — di una movimentata satira sulla ricerca della protagonista cinematografica di *Via col vento*, intitolata *Kiss the boys goodbye*. E' nata a New York nel 1902 ed è moglie di Henry Luce, l'editore di *Life*, *Time* e *Fortune*. Dopo la liberazione d'Italia ha compiuto, con delle commissioni parlamentari americane, due visite al nostro Paese, esprimendosi con molta simpatia e con molta umana sollecitudine nei riguardi delle nostre popolazioni.

Donne fu rappresentata per la prima volta al Teatro Ethel Barrymore di New York il 26 dicembre 1936, con la regia di Robert Sinclair e le scene di Jo Mielziner. Nel 1938 ne fu compiuta una notevolissima riduzione cinematografica — non ancora apparsa in Italia — dalla « Metro Goldwin Mayer », sceneggiata da Anita Loos e Jane Murfin, diretta da George Cukor e interpretata da Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell, Paulette Goddard, Joan Fontaine e Mary Boland.

**Vinicio Marinucci**

# DOANE

( W O M E N )

COMMEDIA IN TRE ATTI (12 quadri) DI CLARE BOOTHE

VERSIONE DI VINICIO MARINUCCI

## PERSONAGGI

MARY HAINES - SILVIA  
FOWLER - CRYSTAL ALLEN - PEGGY - EDITH  
NANCY - CONTESSA DE LAGE - SIGNORA MOREHEAD  
MIRIAM - PICCOLA MARY - MISS FORDYCE - MISS  
WATTS - MISS TRIMMERBAK - OLGA - JANE - LUCIA  
HELENE - SIGNORA WAGSTAFF - PRIMA PARRUCCHIERA  
- SECONDA PARRUCCHIERA - PEDICURE  
MASCHERA DI FANGO - EUPHIE - INGRID - CAPO  
REPARTO - PRIMA COMMESSA - SECONDA COMMESSA  
TERZA COMMESSA - PRIMA INDOSSATRICE  
SECONDA INDOSSATRICE - SARTA - PRINCIPESSA  
TAMARA - ISTRUTTRICE - INFERMIERA - MAGGIE  
PRIMA RAGAZZA - SECONDA RAGAZZA - PRIMA  
DONNA DI MONDO - SECONDA DONNA DI MONDO -  
SADIE - VENDITRICE DI SIGARETTE - VECCHIA SIGNORA  
- «DEBUTTANTE» - UNA RAGAZZA IN IMBARAZZO

\*

Negli Stati Uniti d'America, oggi.

## ATTO 1<sup>o</sup>

### PRIMO QUADRO

Stanza di soggiorno in casa di Mary Haines. Oggi, le stanze di soggiorno in Park Avenue sono arredate con una significativa indifferenza verso il fatto che la nostra società non è ancora ridotta a un unico sesso. Esse riflettono in tutto il gusto delle loro proprietarie, senza la minima considerazione del perdonabile diritto del proprietario di trovarsi a suo agio nell'arredamento di casa propria. La stanza di soggiorno di Mary Haines non è così. Un uomo la riterrebbe perfettamente confortevole. Questo, senza sacrificare nulla del suo sottile fascino femminile. Sul caminetto v'è un grazioso ritratto dei figli di Mary, una bambina di undici anni e un bambino di cinque o sei. A destra, una porta verso l'interno, a sinistra, un'altra che conduce all'ingresso. Nel centro un divano, una poltrona, un tavolinetto da tè con le sedie. In buona luce verso la finestra, un tavolo da bridge.

(Al levarsi del sipario, Jane, una graziosa e correttissima cameriera di origine irlandese, sta preparando il tavolo da tè. Quattro donne stanno giocando al bridge, in una nuvola di fumo da vettura fumatori. Esse sono: Nancy, che è tagliente, ma non acida; Smilza, ma non elegante; di mondo e ancora vergine a 35 anni. La sua compagna è Peggy, graziosa, dolce, di 25 anni. Quindi

Silvia, elegante, levigata, felina, di 34 anni. E la sua compagna Edith, che è una grassoccia matrona di 33 o 34 anni, costosamente vestita. Indifferente a tutto tranne che a se stessa, Edith è incapace tanto di una deliberata malizia quanto di una spontanea generosità).

SILVIA — E così ho detto a mio marito: «Che vorresti che facessi? Che me restassi in casa a rammendarti le calze? Allora, perché si hanno i denari? Perché si tengono i servitori? ».

NANCY — Non li tenete a lungo, veramente... (Poggiando il mazzo di carte) A voi, Peggy.

PEGGY — Non spetta alla signora Potter? Io ho aperto con quattro picche. (Silvia pone con fermezza le carte dinanzi a Peggy. Peggy, di nuovo in errore, distribuisce).

SILVIA — La seconda mano, hai fatto. E sei andata sotto di mille. (Con aria di protezione) Tesoro, credo che sia troppo per te.

PEGGY — No, cara. Non sono povera.

SILVIA — Se il tuo bridge non migliora, lo diventerai presto.

NANCY — Oh, basta, Silvia. Gioca soltanto finché non torna Mary.

SILVIA (pettigola) — Jane, che cosa sta facendo la signora Haines?

JANE (in tono di rimprovero) — Sta con quella venditrice di biancheria che le avete mandato «voi», signora Fowler.

SILVIA — Glie l'ho mandata per liberarmene, e non perché comprasse qualcosa. (Jane esce) Peggy offri.

PEGGY — Oh, io? Passo.

SILVIA (fissando Peggy) — Non «vuole» concentrarsi.

NANCY — E' innamorata, Dio la benedica. Quando sarà sposata da tanto tempo quanto lo siete voi, forse sarà capace di concentrarsi su un argomento così vitale come il bridge.

SILVIA (annoiata) — Un'altra conferenza sulla donna moderna?

NANCY — Me ne guardo bene. Passo.

SILVIA — Io mi considero un'ottima moglie. Ho sacrificato una quantità di cose per Howard Fowler. Due picche. Dedico ai miei bambini altrettanto tempo quanto ogni altra mia amica.

NANCY — Eccetto Mary.

SILVIA — Oh, Mary, naturalmente. Mary è un'eccezione.

NANCY — Giustissimo. (Di nuovo aspettano Peggy) Peggy?

PEGGY (incerta) — Non era un atout? (Edith si alza improvvisamente. Ha delle nausee).

SILVIA (in tono di stanchezza) — Edith! Non mi dirai che sei ancora...

EDITH — Non avrei dovuto mangiare quella pera! Mi farà peso tutto il giorno. Ah, questa è l'ultima volta che passerò attraverso questi maledetti guai! Quattro picche. Se fossero gli uomini a fare i figli... non ci sarebbe mai...

NANCY — Più di un bambino in ogni famiglia. E sarebbe un maschio. Passo. (Edith si abbandona sull'orlo della sedia, poggiando le sue carte).

PEGGY — Vorrei averlo io, un bambino. Ma non possiamo permettercelo ancora.

SILVIA — E non ci arriverai mai, se non impari a giocare. (Aggiustando le carte di Edith) Ma, Edith! Potevi fare uno slam!

EDITH (alzandosi in fretta) — Oh, non posso resistere. Aspetta quando ne avrai tre anche tu, Peggy. Rimpiangerai le bambole, allora. (Esce precipitosamente).

SILVIA — Io voglio molto bene a Edith, ma certe volte non riesco a sopportarla. Sembra che passi chissà che cosa, e invece il dottore mi ha detto che per lei è come sbucciare un pisello. Avrebbe dovuto provare quello che è capitato a me. Hai un re, Peggy? (Peggy, compiacente, gioca il re) Grazie, cara. Slam. Quando è venuta Cinzia, ho avuto il taglio cesareo. (Si alza, accende una nuova sigaretta e va ad appollaiarsi sulla poltrona) Ma ho mantenuto la linea. Però non si può fare una colpa a suo marito se si diverte un po'...

PEGGY — Come, suo marito?...

SILVIA — Oh, ha fatto approcci con tutte. Veramente, è di cattivo gusto per un uomo passarsi le amiche della moglie, specialmente quando è grasso e calvo. Una volta gli ho detto: «Phelps Potter, la prossima volta che mi stringete, vado dilatato da Edith».

NANCY — E ci sei andata?

SILVIA — No! Non darei un dispiacere ad Edith per qualsiasi cosa al mondo. Beh, non si possono incolpare gli uomini. Però, bisogna dire una cosa a favore di Edith: non è stupida come «certe» mie amiche. Sa tutto di lui.

PEGGY — E credi che lui sappia di lei?

SILVIA — Che cosa vuoi dire?

PEGGY — Se la sentissi come parla di lui!

SILVIA — Cara Peggy, che ne sappiamo di quello che dicono di noi gli uomini, quando non li possiamo sentire?

NANCY — Qualcosa si sa...

SILVIA — Oh, ben poco! Tu sei sposata da troppo poco tempo per esserti fatta un'opinione personale di tuo marito.

PEGGY — Beh, se l'avessi, la terrei per me. Credi che andrei a parlare delle liti che facciamo io e John per il denaro? Sono troppo orgogliosa! (Edith rientra. Si avvicina al tavolo da tè e prende una manciata di sandwiches).

SILVIA — Tutto a posto?

EDITH — Oh, era un falso allarme. Novità?

SILVIA — Soltanto uno slam, cara.

EDITH — Scommetto che mi avete cucinato a puntino.

SILVIA — Io non dico mai alle spalle delle mie amiche

quello che potrei dire loro sul viso. Dicevamo che dovresti dimagrire.

EDITH — E' inutile digiunare, nelle mie condizioni. E poi, ho una cuoca meravigliosa. Era quella di Mary. Mi ha detto che Mary l'ha licenziata perché faceva cibi troppo stravaganti. Ma la nuova cuoca di Mary è tutto il contrario. (Esamina un sandwich) Crescioni. Mi sembra di ruminare in un prato.

SILVIA — Mi pare che Mary sia andata giù terribilmente, in questo inverno. Avete notato quei solchi, qui? (Fa segno col dito intorno alla bocca).

NANCY — Le rughe del sorriso. Tragiche, no?

SILVIA — Forse sì. Certe volte, ci si preparano dei dispiaceri, quando... quando ci si abbandona troppo.

NANCY — Vuoi dire... quando si è felici?

PEGGY — Suo marito le vuol bene in un modo!

SILVIA (lanciando ad Edith uno sguardo significativo e una risatina di soppiatto) — Già, vero?

NANCY (freddamente) — E tu non puoi proprio sopportarlo, no, Silvia?

SILVIA — Sopportare cosa?

NANCY — La felicità di Mary. Ti avvilisce.

SILVIA — Oh, senti! se c'è una cosa che posso dire di me stessa è che non sono mai stata gelosa di un'altra donna. Perchè dovrei essere gelosa di Mary?

NANCY — Perchè è tranquilla, soddisfatta. Soddisfatta di essere quello che è.

SILVIA — E che cos'è?

NANCY — Una donna.

EDITH — E si può sapere, che cosa siamo noi?

NANCY — Femmine.

SILVIA — Davvero?... E che cosa sei, tu tesoro?

NANCY — Quello che alla mia età la natura aborre maggiormente, una vergine. Un essere gelato.

EDITH — Vorrei tornare ad essere una vergine. L'unico divertimento che ho avuto è stato quello di resistere a mio marito. Dovresti ringraziare Dio tutte le notti di non dover fare sacrifici per un uomo.

PEGGY — Vorrei poter fare un po' di soldi scrivendo come voi, signorina Blake.

NANCY — Non ne faresti troppi, scrivendo come me.

SILVIA — Non sei una scrittrice molto popolare, vero, cara?

NANCY — Per te, no. Ma ho buone notizie: ho finito il mio libro e mi preparo a lasciarvi ancora una volta.

PEGGY — Oh, vorrei tanto poter viaggiare! Dove andrete stavolta, signorina Blake?

NANCY — In Africa, a caccia.

SILVIA — Ti approvo, cara. Preferirei trovarmi ogni giorno dinanzi a una tigre, piuttosto che agli articoli che hanno scritto sul tuo ultimo libro. (Entra Mary. E' un'amabile donna sui 35 anni. Il suo aspetto è quello delle nostre figlie felicemente sposate. Porta numerose scatole bianche).

MARY — Seusatevi ragazze. (Scherzando) Silvia, devi proprio mandarmi sempre delle creature afflitte e le grimose come quella venditrice di biancheria? E' stata una mezz'ora molto costosa, per me.

PEGGY (guardando Silvia) — Anche per me, signora Haines.

MARY (ridendo) — Sciocchezze, Peggy, giocavi per me. Tieni (porge a Peggy una scatola). Non aprirla,

ora. E' un giacchettino da letto o un giubbetto da tè. O qualcosa imbottita. Non so bene. Piangeva tanto.

SILVIA — Non avrai mica creduto alle storie patetiche di quella donna?

MARY — Certo che le ho credute. (*In realtà non è vero*) In ogni modo, si trova molto peggio di te e di me. (*Poggiano un'altra scatola*) Edith, piccole garnizioni...

EDITH — Quanto sei cara! (*Di nuovo le riprendono i suoi disturbi*) Oh, mio Dio! Sono proprio mal ridotta. (*Siede*).

SILVIA — E' una femmina. Le femmine danno molte noie.

NANCY — Anche prima di nascere?

EDITH — Non m'importa cosa sia. Ho perduto tutto, compresa la mia curiosità. Perchè Dio lo fa durare nove mesi?

NANCY (*incoraggiante*) — Per gli elefanti, dura sette anni.

EDITH — Vorrei essere un elefante. Ci somiglierò prima di finire, ma non doversi preoccupare più per sette anni, sarebbe il paradiso.

MARY (*ridendo*) — Oh, Edith, lo so che è penoso, ma quando è finito, non è la cosa più splendida del mondo, avere i piccoli?

EDITH — Li amerei ugualmente se nascessero sotto i cavoli.

NANCY — E tuo marito si accorgerebbe appena della differenza.

JANE (*entrando con la teiera*) — Signora, il signore vorrebbe parlarvi al telefono.

MARY — Oh, me lo sentivo! (*Alle altre*) Dovrà rimanere in ufficio anche stasera. (*Esce*).

SILVIA — Digli tante cose da parte mia, tesoro.

MARY (*fuori scena*) — Bene.

SILVIA (*non ne lascia passare una*) — Nancy, non potresti sbagliarti di più riguardo a me e Mary.

NANCY — Ti sei offesa?

SILVIA — Sono addolorata per lei, piuttosto.

NANCY — E perchè?

SILVIA (*misteriosamente*) — Beh, per quanto se ne sa, lei vive nelle nuvole, riguardo a Stefano.

NANCY — Rimandiamo questo a più tardi, Silvia, Jane, sono tornati i bambini?

JANE — Sì, signorina. Appena ora, dal parco. (*Edith si alza. Silvia, coi gesti, le fa segno di non lasciare la stanza. A Nancy, che si è avviata, non sfugge. Per un momento ella esita sulla porta*).

PEGGY (*alzandosi*) — Mi piacerebbe vedere la bambina, signorina Blake.

NANCY (*precedendo Peggy*) — Venite, piccola. E' il nostro turno sulla graticola, ma non c'è da preoccuparsi. Voi avete un marito povero, io non ho nessuno. (*Escono*).

EDITH (*va al tavolo da tè e riempie due tazze. Jane vuota i portacenere*) — Questa è l'ultima volta che gioco a bridge con Nancy. Non perde occasione per lanciare una frecciata. Eppure, non le restano che le amiche. (*Jane esce da sinistra, chiudendo la porta di destra con aria furtiva*) In che modo ti perseguitava per Mary! Mi ha fatto diventare così nervosa! Avrei gridato. E nelle mie condizioni...

SILVIA — Edith, devo dirtelo per forza! Scoppio se sto zitta!

EDITH — Avevo capito che c'era qualcosa! (*Porta con sè la tazza e il piatto ben fornito e si aggiusta con aria felice accanto a Silvia sul divano*).

SILVIA — Morirai!

EDITH — Mary?

SILVIA — No, Stefano! Pensa!

EDITH — Non vorrai dire che...

SILVIA (*annuendo*) — Ma sì!... Stefano inganna Mary!

EDITH — Non ci credo.

SILVIA — Aspetta! (*Ora è lanciata*) Tu sai che io vado da Michele a farmi i capelli. Dovresti andarci anche tu, cara. Chiunque faccia i tuoi, è un assassino. Bene, lì c'è una meravigliosa manicure venuta da poco. (*Mostra le sue unghie scarlate*) Non è divino? Rosso Giungla...

EDITH — Semplicemente divino. Continua.

SILVIA — E' venuto tutto fuori nel modo più straordinario, stamattina. Ho cercato di telefonarti...

EDITH — Ero nel bagno.

SILVIA — Questa manicure, che è meravigliosa, mi stava facendo le unghie. Io sfogliavo un numero di «Vogue», quello dove c'è Mary nel suo costume al ballo degli Artisti...

EDITH — Con quella parrucca bianca che le donava tanto?

SILVIA (*annuendo*) — Bene, allora questa manicure dice: «Oh, signora Fowler, quella lì è la signora Haines, che è così terribilmente ricca?».

EDITH — E' strano come quella gente creda che le persone come noi siano terribilmente ricche.

SILVIA — Non ricordo più quello che ha detto dopo. Sai come sono quelle ragazze: chiacchierano, chiacchierano, chiacchierano e non la smettono un minuto. Quando all'improvviso mi dice: «Io conosco la ragazza che è mantenuta dal signor Haines!».

EDITH — No!

SILVIA — Te lo giuro!

EDITH (*emozionata*) — Qualcuna che conosciamo?

SILVIA — No! E questo è il più tremendo. E' un'amica di quella manicure. Oh, non sarebbe stato male se Stefano avesse scelto qualcuna della sua classe. Ma una sgualdrinella bionda!

EDITH — Come avrà fatto ad incontrare una ragazza di quel genere?

SILVIA — Come fanno gli uomini ad incontrare ragazze di quel genere? Non vivono che per questo, quelle iene!

EDITH — E allora?

SILVIA — Non posso entrare in dettagli, ora. Ma è fantastico!

EDITH — Credi che Mary sappia?

SILVIA — No. E' il tipo che non potrebbe fare a meno di dimostrarlo.

EDITH (*annuendo, con la bocca piena della sua terza fetta di torta*) — Non si controlla. Beh, un giorno se ne accorgerebbe. Se una donna ha un minimo d'istinto, sente subito quando il marito è uscito dalla riserva. Io me ne accorgerei immediatamente.

SILVIA — Tu certo, cara, ma Mary... (*Si alza, e cam-*

mina per la stanza, dibattendo tra sé il triste problema di Mary) Se ci fosse qualche modo per avvisarla!

EDITH (con orrore, seguendola) — Non vorrai mica dirglielo! —

SILVIA — No, certo. Morirei, prima di farle un male simile!

EDITH — Non si potrebbe far tacere quella manicure?

SILVIA — Con una storia di questo genere? Sai quanto se ne importano, quelle lì, di rovinare la vita degli altri! Non sarebbe un gran male se lo sapessero soltanto le amiche di Mary. Noi potremmo tenere la bocca chiusa.

EDITH — Oh, io so tante di quelle cose sui mariti delle mie amiche e non respiro nemmeno!

SILVIA — Figurati io! (Si scambiano un improvviso, tagliente sguardo di sospetto) Ma è una disgustosa ingiustizia verso Mary. Mi sembra quasi di essere una traditrice, a saperlo e non...

EDITH — Io le voglio troppo bene...

SILVIA — Io l'adoro. È la più cara amica che abbia al mondo... (Voci fuori scena. Esse seggono al tavolo da gioco e cominciano a disporre in fretta un solitario. Nancy e Peggy rientrano).

NANCY — Ebbene, Silvia, ti senti meglio?

SILVIA (con innocenza) — Che vuoi dire?

NANCY — Dev'essere un caso. Avete un'aria così sollevata...

SILVIA — Stavi ad ascoltare alla porta?

PEGGY — Oh, signor Fowler, eravamo dai bambini... (Entra Mary).

SILVIA (subito) — Ebbene, tesoro, come sta quel caro Stefano? Gli hai detto tante cose da parte mia?

MARY — Sì. Stefano non si sente troppo bene...

SILVIA — Oh... Di che soffre?

MARY — Disturbi nervosi allo stomaco. Per questo ho preso una cuoca che cucina molto semplicemente.

SILVIA — Non c'è nulla... che lo preoccupi?

MARY — Oh, no. Ha lavorato troppo, in questi ultimi tempi. Anche stasera non può tornare a casa. Oh, vorrei proprio... (Bruscamente ridendo) Beh, l'amore, nella vita di un uomo, è una cosa a parte, mentre per la donna...

SILVIA — Sei sicura che si tratti di lavoro, cara, e non di qualche bella bionda?

MARY — Stefano? (Ridendo, forse un po' affettatamente) Oh, Silvia!

EDITH (temendo che Silvia si spinga troppo) — Continuiamo a giocare!

SILVIA — Stefano è molto attraente.

MARY — Vero? Non riesco a immaginare come non m'abbia abbandonato da molto tempo per qualche creatura affascinante.

NANCY (allarmata) — Mary, non dirai mica...

MARY — Oh, Nancy, non si può mai essere troppo sicuri.

SILVIA — Io non sarei sicura nemmeno di un santo. Dico sempre ad Howard: «Se riuscirai ad ingannarmi, me lo sarò meritato».

NANCY — Certamente. (Affrontandola) Beh! Silvia, ora diciamoci tutto.

SILVIA — Tutto... di che?

NANCY — Di quello che pensavi quando hai detto che Mary vive tra le nuvole.

MARY — Cosa?

SILVIA (con ira) — Nancy, non essere assurda! (Pausa. Poi, trovando l'uscita) Oh, Mary, cercavo di dire una tipica freddura alla Nancy Blake. Ho detto. «Il paradiiso di una donna è sempre fra le nuvole!».

MARY — Non c'è male, vero, Nancy? Ma io sono felice ugualmente. Taglia le carte, Nancy.

SILVIA (si esamina accuratamente le unghie, quindi le mostra improvvisamente a Mary) — Che ne dici di questo smalto?

NANCY (senza guardare) — Oh, adorabile!

SILVIA — Non puoi immaginare come resiste. Me lo hanno fatto da Michele. Dovresti andarci anche tu, Mary!

EDITH (protestando) — Oh, Silvia!...

SILVIA — Una meravigliosa nuova manicure. Olga, si chiama. È magnifica.

EDITH — Vuoi tagliare le carte, Silvia?

SILVIA — Guarda, Rosso Giungla.

NANCY — Sembra che tu abbia tagliato la gola a qualcuno.

SILVIA — Smettila, Nancy!

MARY — Ma Silvia, è per dimostrare che anche lei è intelligente.

SILVIA — Ogni cosa che dico, una freddura. Anche sulle mie unghie!

MARY (ridendo) — Beh, hai ragione! Mi piace! È nuovo ed elegante. (Le batte sulla mano) Da Michele, eh? Olga? Rosso Giungla. Non dimenticherò. (Taglia il mazzo di carte) Tu ed io, Silvia. Mi sento in vena di fortuna, oggi.

SILVIA (con un dolce sorriso di compassione) — Davvero, cara! Beh, sai come si dice: «Fortunato alle carte...».

## SECONDO QUADRO

Un pomeriggio, alcuni giorni dopo. Una cabina di parrucchiere da «Michele», elegantemente attrezzata. A destra, uno specchio incastrato nel muro. A sinistra, dall'alta asta divisoria, una tenda fino a terra. La parete di fondo è un semplice tramezzo. Nel centro, una poltrona girevole da parrucchiere, sulla quale pendeva il groviglio della macchina per la permanente. Nel muro, su degli scaffali, ferri da ricci, asciugacapelli, necessario per la manicure, scannetti per la pedicure.

(Al levarsi del sipario, la cabina è, per esprimersi moderatamente, piena. La signora Wagstaff, una donna grassa ed anziana, è sulla poltrona, sottoposta alla penitenza della permanente. Fili ed uncini, a guisa di Medusa, si levano dalla sua testa fino alla sommità della macchina. Olga, alla sua destra, le sta facendo le unghie. Il suo grasso piede nudo riposa in grembo alla pedicure. La prima parrucchiera le asciuga i riccioli fumanti con una pistola elettrica. La seconda parrucchiera, con l'orologio alla mano, regola il tempo dell'operazione e maneggia i fili. Quando la macchina è in moto, una piccola luce rossa brilla in mezzo ai fili. La signora Wagstaff, evidentemente abituata alle operazioni in pubblico, fuma, legge una rivista che ha in grembo, di tanto in tanto morde un sandwich che la manicure le passa da un vassoio accanto ai suoi

strumenti. L'asciugatore, ogni volta che funziona, produce un forte rumore, sommerso le voci, che sono costrette a levarsi aspramente. Ora l'asciugatore è in moto, le voci altissime).

SIGNORA WAGSTAFF — Mi brucia il collo!

SECONDA PARRUCCHIERA — Siate coraggiosa, signora! Un minuto ancora!

SIGNORA WAGSTAFF (*lamentandosi*) — Oh-o-ooo!

PRIMA PARRUCCHIERA — E' un sacrificio che vale la pena di essere fatto, signora Wagstaff!!

SIGNORA WAGSTAFF — Le mie orecchie!

SECONDA PARRUCCHIERA — Siate coraggiosa!

SIGNORA WAGSTAFF — Oh-o-o! I miei nervi! Oo... mio Dio! (*Alla pedicure*) Il mio sandwich... (*Olga le porge il sandwich*).

SECONDA PARRUCCHIERA — Dieci secondi. Bisogna soffrire per essere belle. (*La tenda si apre e una figura in un bianco fluttuante entra a metà. E', a giudicare dalla voce, una donna, ma il suo viso è completamente nascosto sotto una maschera di fango.*)

MASCHERA DI FANGO — Oh, scusate... Credevo fosse la mia... oh, salve, signora Wagstaff. (*Civettuola*) Indovinate chi sono? (*Un secondo viso appare oltre la spalla dell'intrusa. Dapprima, sembra un'altra maschera di fango; non lo è. E' l'inseriente negra, Euphie. Prende la maschera di fango per la spalla.*)

EUPHIE — Non dovete parlare, signora, o vi spezzerete tutta. (*La maschera di fango esce, seguita da Euphie.*)

SIGNORA WAGSTAFF — Chi era?

PRIMA PARRUCCHIERA — La signora Phipps... (*Spegne l'asciugatoio. Ora tutte abbassano le voci al tono normale*) Ecco qui, cara, l'agonia è terminata. (*Tolgono gli uncini della permanente dai capelli della signora Wagstaff. Un asciugatore è in moto nella cabina accanto. Si ode una voce fuori scena che grida al di sopra del suo rumore.*)

VOCE — ...e così mi sono sentita terribilmente male. Avevo mangiato un'aragosta all'inaugurazione del Ritz. (*L'asciugatore si spegne.*)

OLGA (*alla signora Wagstaff*) — La signora Mordie Barnes. E' stata all'ospedale. Ma non si trattava di pesce guasto. Era un abor...

SECONDA PARRUCCHIERA — Olga! Ti sente...

SIGNORA WAGSTAFF (*pensosamente*) — Credo che farò bene a farmi una maschera di fango...

SECONDA PARRUCCHIERA (*passando fuori l'ordinazione*) — Euphie! Prepara il fango per la signora Wagstaff!

SIGNORA WAGSTAFF (*con invidia*) — La signora Phipps ha una pelle così liscia!

PRIMA PARRUCCHIERA — Mai più della vostra, signora Wagstaff.

CORO (*seconda parrucchiera, Olga, pedicure*) — Oh, la vostra è splendida! Non c'è confronto! Più liscia della vostra?

SIGNORA WAGSTAFF (*civettuola*) — Credo che sia abbastanza bella per una donna della mia età.

PRIMA PARRUCCHIERA — Parlate come se foste vecchia, signora.

SIGNORA WAGSTAFF (*mentendo*) — Ho 42 anni.

SECONDA PARRUCCHIERA — Non ditelo a nessuno! Non dimostrate un giorno più di 35!

CORO (*seconda parrucchiera, pedicure, Olga*) — Oh, nessuno lo crederebbe! Neppure un giorno! Non lo dimostrate affatto!

SECONDA PARRUCCHIERA — Ora che vi siete tanto dimostrata!

SIGNORA WAGSTAFF — Sono diventata più magra, vero?

CORO (*pedicure, Olga, prima parrucchiera*) — Oh, come un'ombra! Terribilmente magra! Proprio giusta, ora!

SIGNORA WAGSTAFF (*ammirandosi lo smalto delle unghie*) — Delizioso!

OLGA — Rosso Giungla. Tutte lo adorano. Conoscete la signora Fowler?

PEDICURE (*alzandosi, riunendo le sue cose*) — Non mettete ancora le calze, signora Wagstaff, imbrattatevi il vostro bel pollice... (*Esce*).

OLGA — Dicono che il signor Fowler abbia guadagnato una fortuna con certe azioni. Ma una delle signore che la signora Fowler mi ha mandato, mi diceva che al signor Fowler piace bere! Proprio ieri!

PRIMA PARRUCCHIERA (*seccamente*) — E' pronto, signora Wagstaff. (*La fa alzare*) Ora li sbroglieremo nello shampoo. (*Chiamando*) Euphie!

SECONDA PARRUCCHIERA (*accompagnando la signora Wagstaff alla porta*) — Da questa parte, signora. Che ve ne pare della vostra permanente? Sarà magnifica a vedersi... (*La guida fuori della cabina, e la signora Wagstaff esce camminando sui calcagni, perché le dita dei suoi piedi sono ancora imbottite di cotone. Entra Euphie, che, durante il dialogo seguente, spazza i rifiuti dal pavimento.*)

OLGA — Quella vecchia baraccia! Cinquantadue, e manco un giorno...

PRIMA PARRUCCHIERA — Un'altra permanente e non le resterà più un capello in testa.

OLGA — Ce n'ha abbastanza sulla faccia e sul labbro superiore!

EUPHIE — Certo che ne spreca, eh?

OLGA — Sfido! Così pazza da sposare un uomo dieci anni più giovane!... Sai che m'ha detto una cliente? Che suo marito era la prima volta... (*Esce, seguita dalla parrucchiera*).

SECONDA PARRUCCHIERA (*entrando*) — Pronto?

EUPHIE — Sì, pronto. (*La seconda parrucchiera tiene aperta la tenda*).

MARY (*fuori scena*) — Così, stamattina, mi sono svegliata, e senza nessun motivo ho deciso di cambiare (*entra, seguita da Nancy*) la mia pettinatura. (*Euphie esce*).

SECONDA PARRUCCHIERA — Il signor Michele sarà libero tra dieci minuti, signora. Desiderate particolarmente qualche manicure?

MARY — Chi fa le unghie alla signora Fowler?

SECONDA PARRUCCHIERA — Olga. Vado subito. (*Esce*).

NANCY — Oh, Dio, mi piacerebbe tanto fare le unghie alla signora Fowler, fino ai polsi, con una splendida sega.

MARY — Silvia è una buona amica, dopo tutto.

NANCY — Ah sì! dopo tutto?...

MARY — Oh, tu l'hai offesa. Non ha fatto che ridirmelo,

continuamente. (*Cogliendo la sua immagine nello specchio*) Invechi, Nancy?

NANCY — Chi te lo ha messo in testa, Silvia?

MARY — Dimmi la verità.

NANCY — La bellezza è nell'occhio di chi guarda, il resto sono sciocchezze.

MARY — Ma è così pauroso vedere quelle piccole rughe che s'insinuano...

NANCY — I topolini del tempo.

MARY — E quelle prime striature bianche nei capelli. E' come se si avvertisse l'autunno, sapendo che non ci sarà primavera.

NANCY (*bruscamente*) — Non c'è che una tragedia per una donna.

MARY — Invechiare.

NANCY — Perdere il proprio uomo.

MARY — E' per questo che ci spaventiamo tanto d'invecchiare.

NANCY — E tu sei spaventata?

MARY — Sai, ero molto carina quand'ero giovane. Non ci pensavo due volte, allora. E invece, era per quello che Stefano mi amava. L'ho capito ora.

NANCY — Meglio tardi...

MARY — E non faccio che pensarci, da allora.

NANCY — Non è amor quell'amore che il mutamento muta. Shakespeare.

MARY — Il giorno del mio compleanno m'ha detto che sarei rimasta sempre la stessa, per lui.

NANCY — Molto grazioso. Niente gioielli?

MARY — Pioveva, quel giorno. Mi dette una bottiglia di profumo chiamato « Pioggia d'estate ».

NANCY — Di che grandezza?

MARY — Tu non sei mai stata innamorata.

NANCY — Chi lo dice?

MARY (*sorpresa*) — Ah sì?... Non me ne hai mai parlato.

NANCY — Non me lo hai mai chiesto... (*Melanconica*) E nemmeno lui. (*Olga entra con una bacinella d'acqua*) A te, ingenua. (*Dà un libro a Mary*) Il libro atteso dai miei lettori con tanta indifferenza.

MARY — « Tutte le donne morte? »

NANCY — Titolo originale: « Dal silenzio del grembo ». L'editore ha creduto che avrebbe fatto troppo chiasso.

MARY — Di che tratta? (*Olga comincia a limare le unghie di Mary*).

NANCY — Delle donne che io detesto: le « signore ».

OLGA (*togliendo dall'acqua la mano di Mary*) — E' ancora presto, per l'acqua.

MARY — Oh, Nancy!

NANCY — Non approvi? Peccato. E' la frecciata d'addio. Vado via.

MARY — Dove?

NANCY — In Africa.

MARY — Ma... non partirai oggi?

NANCY — Se te l'avessi detto prima, ti saresti messa in agitazione, a preparare chissà quante cose. Cestini di frutta acre per il mal di mare. Mai così acre come i telegrammi spiritosi che le tue amiche mi avrebbero mandato. Quindi non muoverti. Niente lagrime. E' ancora presto per l'acqua, no? Arrivederci, Mary.

MARY — Arrivederci, Nancy. Sentirò la tua mancanza.

NANCY — Ne dubito. Quasi nessuno sente la mancanza di una donna intelligente. (*Esce*).

OLGA — Curiosa, no?

MARY — E' tanto cara.

OLGA (*limando le unghie di Mary*) — E' una scrittrice? Come fanno queste scrittrici a pensare quegli intrecci... Non è tanto l'intreccio, che è difficile da pensare, quanto la fine. Io credo che la vita di ognuno sarebbe un intreccio interessante, se potesse avere una fine interessante. Vi ha mandato la signora Fowler? (*Mary, assorta nella lettura del libro, annuisce*) Mi ha mandato già tre clienti, questa settimana. Conoscete la signora Parrish, che prima era la signora Leeds? Mi raccontava del suo divorzio. Sembra che il signor Parrish sia tornato a casa una sera con del rossetto sulla camicia. Prima era riuscito sempre a spiegare tutto, ma stavolta non ci si provò nemmeno. Conoscete la signora Potter? E' terribilmente incinta.

MARY (*che desidera leggere in pace*) — Lo so.

OLGA — Bagnate, prego. (*Mette nell'acqua le dita di Mary e incomincia l'altra mano*) Conoscete la signora Haines?

MARY — Cosa?

OLGA — Immagino che la signora Fowler ve l'avrà raccontato. E' rimasta così male per lei!

MARY (*ridendo*) — Ma di che?

OLGA — Conoscete quella ragazza?

MARY — Quale ragazza?

OLGA — La Crystal Allen.

MARY — Crystal Allen?

OLGA — Sì, la ragazza che vive con il signor Haines. (*Mary sussulta violentemente*) Vi dà fastidio la limatura? La signora Potter dice che fa alligare i denti al suo bambino che deve nascere.

MARY (*indignata*) — Chi vi ha detto una cosa simile?

OLGA — Credevo lo sapeste. La signora Fowler non vi ha...

MARY — No.

OLGA — Allora v'interesserà. Sapete, Crystal Allen è amica mia. E' una terribile cacciatrice d'uomini. Bagnate, prego. (*Mary, istupidita, affonda la mano nell'acqua*) E' una commessa di profumeria, da Saks. Lo ero anch'io, prima di venire qui. E' così che lo ha conosciuto.

MARY — Il signor Haines?

OLGA — Un paio di mesi fa. Era un giorno in cui pioveva terribilmente. Così questo signore entra e si avvicina al banco. Era un tipo serio, simpatico, un po' calvo in cima. Crystal immediatamente lo agguanta. « Voglio un profumo », dice lui. « Per che tipo di donna? », dice Crystal, in un tono molto mondano. Questo non significava nulla, perché gli avrebbe venduto ad ogni modo « Pioggia d'estate », che era l'unico rimasto. « E' giovane? », dice Crystal. « No », dice lui, un po' imbarazzato. « E' un tipo affascinante? », dice Crystal. « No, grazie a Dio », dice lui. « Grazie a Dio? », dice Crystal, e mette in moto gli occhi. Ha degli occhi che corrono su e giù per un uomo, come un riflettore. Bene, allora si mette il profumo nel palmo della mano e nella piega del braccio per farglielo odorare. Così lui ha cominciato ad odorare e credo che gli sia piaciuto, perché udimmo che le diceva il suo nome, che una delle ragazze rammentò di aver letto in una rubrica del « Mirror »... uh, come

siete nervosa... E' stato poco dopo che sono andata via. Non ci avrei più pensato se un paio di settimane fa non mi fossi fermata dove abitava Crystal per salutarla. La padrona di casa mi dice che si era trasferita in un appartamento dove avrebbe potuto ricevere il suo amico liberamente. « Che amico? », dico io. « Oh, quel signor Haines che è venuto a trovarla tutte le ore della notte », dice la padrona... (Mary ritira la mano) Uno strato o due? (Prende una bottiglia rossa).

MARY — Niente. (Si alza e si dirige alla sedia su cui ha lasciato la borsetta).

OLGA — Ma non eravate venuta per questo? Tutte le amiche della signora Fowler...

MARY — Credo che le amiche della signora Fowler non desiderassero altro. (Lascia del denaro sul tavolo).

OLGA (prendendo il denaro) — Oh, grazie. Ebbene... arrivederci. Le dirò che siete venuta, signora.

MARY — Signora Haines.

OLGA — Signora!... Oh, Dio, Dio! Signora Haines... perdonatemi! Posso... posso fare qualcosa per...

MARY — Smettete di raccontare questa storia.

OLGA — Oh, certo, certo, senza dubbio!

MARY — E vi prego, non dite a nessuno... (la sua voce si frange) che l'avete raccontata a me...

OLGA — Oh, potete contarcia, ve lo prometto! Sarebbe troppo umiliante per voi! (Come per difendersi) Ma da un certo punto, signora, sono quasi contenta che lo abbiate saputo. Crystal è una ragazza terribile... terribilmente furba, voglio dire. Ed è terribilmente carina, anche, signora Haines... voglio dire che se fossi in voi non perderei tempo ad allontanare il signor Haines da lei... (Mary si volge bruscamente) Dico, ora che lo sapeste, signora Haines! (Olga, a disagio, guarda il denaro che ha in mano, lo poggia sul tavolo ed esce. Mary, sola, fissa lo sguardo nello specchio, poi, rilevando all'improvviso la sua immagine, si china in avanti scrutandosi il volto fra le mani tremanti. Un asciugatore si mette in moto nella cabina a fianco. Una voce acuta si leva sul suo ronzio).

VOCE — Non così caldo! Le mie orecchie! E allora «lei» ha detto: «Non vorrei che un'anima viva lo sapesse». E io ho detto: «Cara, sai bene che puoi fidarti di me!».

### TERZO QUADRO

Un'ora dopo. Il boudoir di Mary. Squisito, naturalmente. Una porta a destra, verso la stanza da letto, una a sinistra, verso l'ingresso. Una poltrona a sdraio e vicino ad essa un tavolino con libri, fiori e il telefono. Una toletta.

(Al levarsi del sipario, Mary è distesa sulla poltrona e si sforza di leggere. Jane entra dall'ingresso. E' agitata per qualche motivo. Di tanto in tanto si asciuga gli occhi).

MARY — Il tè, Jane?

JANE — Sta venendo, signora.

MARY — Mia madre sarà qui tra qualche minuto. Una tazza anche per lei.

JANE — Sì, signora. (Aspirando lievemente, come stesse per piangere) Signora...

MARY — E dite alla cuoca di preparare la cena in tempo. Andiamo a teatro, e il signore desidera arrivare al principio. Metterò il mio abito scuro, Jane.

JANE (guardando nervosamente verso la porta dietro a lei) — Sì, signora.

MARY — No, meglio il blu, quello nuovo.

JANE — Signora, c'è la cuoca. Vuole parlarvi. (In tono di difesa) Si tratta di me. Dice che io...

MARY — Più tardi, Jane.

JANE — Non crediate una parola di quello che dice, signora. La colpa è tutta di lui.

MARY (accorgendosi per la prima volta dell'agitazione di Jane) — Colpa di chi?

JANE — Di suo marito, Ford.

MARY (sorpresa) — Che cosa ha fatto Ford? E' un ottimo maggiordomo.

JANE — Oh, certo, fa il suo lavoro, signora. Ma voi non sapete come si comporta con noi. Non fa che scherzare con le ragazze. Nulla di male, ma la cuoca... (Entra bruscamente la cuoca, con il vassoio del tè per Mary. E' una donna grassa, gentile, con un forte accento scandaloso. In questo momento è arrabbiatissima).

CUOCA — Buon giorno, signora. (Fissando Jane) Vorrei parlarvi da sola, signora.

JANE — Ve l'ho detto, non è colpa mia.

CUOCA — Tu lo hai provocato!

JANE — Non è vero. (Rompendo in lacrime) Sono con la signora Haines da sette anni. Lei sa che non ho mai fatto nulla di male. (Esce verso l'ingresso).

MARY — Ebbene, Ingrid?

CUOCA — Voi siete la signora più buona che ho mai avuto, ma me ne devo andare. Devo allontanare mio marito da quella ragazza.

MARY (con fermezza) — Jane non è una cattiva ragazza.

CUOCA (rompe in lacrime) — Oh, sì, è vero! E' lui, che è stato sempre così. Certe volte vorrei morire, per la vergogna!

MARY (gentilmente) — Lo manderò via, e voi resterete.

CUOCA (più calma) — No, non lo fate, signora.

MARY — Vi darò cento dollari. E' più della metà di quello che guadagnate insieme.

CUOCA — Grazie, signora, ma ce ne andiamo tutti e due.

MARY — Vi sembra ragionevole?

CUOCA — No. E' la stupidaggine più grossa.

MARY — E allora, perchè?

CUOCA (dopo una pausa, dondolandosi da un piede all'altro) — Oh, nessuno lo capirebbe. Certo, è stata disgrazia sposarlo. Mia madre mi diceva sempre che era un Don Giovanni. « Non lo sposare, diceva, sua moglie sarà un'infelice ». Oh, è terribile. Ma, a parte le donne, è un uomo buonissimo. Dice sempre: « Ingrid, prendi tu il denaro. Sei una brava amministratrice ». Non ha voluto sposare che me. Questa è una cosa molto importante, signora.

MARY — E' questa la cosa che veramente importa?

CUOCA — Con donne come noi, sì, signora. Ci darete le referenze? (Mary annuisce) E non direte niente su di lui?

MARY — No.

CUOCA (dirigendosi verso la porta) — Zuppa di fagioli neri, fricassea, frittura e torta di mele per cena, signora. (Apre la porta. Jane è rimasta ad origliare. A bassa voce ma con veemenza) Sguadrina! (Esce).

JANE (entrando con l'altra tazza su di un vassoio) — Avete sentito cosa mi ha detto, signora?

MARY — Ti prego, Jane.

JANE (allegramente) — Preferirei esserlo, piuttosto che lasciarmi portare in giro da un uomo! (Entra miss Fordyce. E' un'efficiente, ossuta zitella inglese di 32 anni).

MISS FORDYCE — Posso parlarvi, signora Haines?

MARY — Certo, miss Fordyce.

MISS FORDYCE — Si tratta della piccola Mary. Dovreste rimproverarla severamente, signora. Ha colpito il suo fratellino, fortemente. Senza motivo, soltanto per uno scatto.

MARY — Che cosa le aveva fatto il piccolo Stevie?

MISS FORDYCE — E' successo mentr'ero di sotto a prendere il tè. Quando sono salita, era così sconvolta da sentirsi male. Non ha voluto discutere l'incidente con me. Ma sono certa che il caro bambino non le aveva fatto nulla.

MARY — Siete sempre disposta a difendere il ragazzo, signorina Fordyce.

MISS FORDYCE — Non si tratta di questo. Ma in Inghilterra, signora Haines, le nostre ragazze non sono così viziate. Dopo tutto, il nostro mondo è un mondo di uomini, e quanto prima si insegna alle ragazze ad accettare graziosamente questa realtà...

MARY (gentilmente) — Mandatela a me, signorina. (Miss Fordyce esce) Oh, Jane, non riesco a capirlo. La signorina Fordyce preferisce realmente Mary, ma insiste nel dire che dobbiamo fare di Stevie un piccolo Iddio. (Esce dirigendosi in camera da letto, lasciando la porta aperta).

JANE — Queste inglesi tengono sempre per i ragazzi. Ma si dice che dopo la guerra, laggiù da loro, ci sono sei donne per ogni uomo. La concorrenza dev'essere forte! Qui, invece, possiamo permetterci di trattare gli uomini come si meritano, ce ne sono abbastanza. (Entra la piccola Mary. E' una bambina ben sviluppata per la sua età, sana, pensosa, dalla fronte alta).

PICCOLA MARY — Dov'è mamma?

JANE — Ora le prendi. Battere il fratellino. (Imitando miss Fordyce) Un ragazzo così caro, così dolce... Vergogna. (La piccola Mary non risponde) Che c'è? Il gatto ti ha mangiato la lingua? (Entra Mary, in vestaglia).

MARY — Vieni qui, cara. Non vuoi darmi un bacio? (La piccola Mary non si muove) Che occhi rossi! Che ti ha fatto Stevie? Ti burlava? (La piccola Mary guarda Jane imbarazzata. Jane capisce e va via) Ebbene, cara?

PICCOLA MARY — Mamma, non so come cominciare.

MARY (sedendo sulla sdraia e tendendole la mano) — Vieni qui. (La piccola Mary non si muove) Vuoi aspettare più tardi e dirlo al babbo?

PICCOLA MARY (atterrita) — Oh, no, mamma, non potrei mai dirlo a lui! (Con fierazza) E morirei prima di dirlo a quella vecchia risciacchita della signorina Fordyce...

MARY — Non è il modo di parlare, per la mia cara bambina.

PICCOLA MARY (stringendo la maschella) — Non voglio essere la tua cara bambina. (Improvvisamente corre in lagrime nelle braccia tese di sua madre) Oh, mamma, mamma cara!

MARY — Piccina, che c'è?

PICCOLA MARY — Quello che ha detto Stevie!

MARY — Che ha detto, quel cattivaccio?

PICCOLA MARY (sciogliendosi dall'abbraccio) — Dice... che ho i bernoccoli. (Pausa) Sì, dice che sono coperta di disgustosi bernoccoli.

MARY (allarmata) — E dove?

PICCOLA MARY (toccandosi le anche e il petto vergognosa, delicatamente, con la punta delle dita) — Qui e qui!

MARY — Oh... (controllando la sua risata di sollievo e attirando la bambina al suo fianco) Ma certo, cara. Soltanto, non sono dei disgustosi bernoccoli, ma delle piccole, graziose sporgenze, e le hai perchè... perchè sei una bambina.

PICCOLA MARY (lamentandosi) — Ma io non voglio essere una bambina, mamma cara, non voglio. Le odio, le bambine! Sono sceme, e chiacchierano, chiacchierano...

MARY — Ma no, Mary.

PICCOLA MARY — Sì, mamma, lo so. Oh, mamma, che divertimento c'è ad essere una donna? Che cosa può fare una donna?

MARY (allegramente) — Oggi, cara, le donne possono fare le stesse cose che fanno gli uomini. Volare in aereo attraverso l'oceano, occuparsi di affari e di politica...

PICCOLA MARY — Ma tu non lo fai, mamma.

MARY — Perchè sono più contenta di fare quello che faccio.

PICCOLA MARY — E che cosa fai, mamma?

MARY — Mi occupo di te, di Stevie e del babbo.

PICCOLA MARY — Non è vero, mamma. Questo lo fanno i servi e la signorina Fordyce.

MARY (scherzando) — Ho capito, non c'è più bisogno di me da queste parti.

PICCOLA MARY (abbracciandola) — Oh, mamma, non volevo dire questo. Non ci sarebbe più nessun divertimento senza di te. Però, mamma, anche quando le signore fanno le cose sul serio, smettono sempre quando cominciano le svenevolezze.

MARY — Cosa?

PICCOLA MARY — Sì, come al cinema. Finiscono sempre in un modo così stupido. (Disgustata) Sbaciucchiamenti e sbaciucchiamenti ogni minuto!

MARY — Cara, sei troppo piccola per capire...

PICCOLA MARY — Ma, mamma...

MARY — «Ma, mamma; ma, mamma!». C'è una cosa che una donna può fare e nessun uomo può farla.

PICCOLA MARY (ansiosa) — Che cosa?

MARY — Avere una bambina. (Teneramente) Come te.

PICCOLA MARY — Oh, questo! Ma questo lo sanno tutti. E' un divertimento, forse, mamma?

MARY — No. Ma è... una gioia. (Abbracciandola) Una gioia molto particolare.

PICCOLA MARY (sgusciando via) — Beh, non mi sembra tanto emozionante... Ti voglio bene, mamma. Ma scommetto qualunque cosa che babbo si diverte più di te! (Vede l'espressione malinconica della madre e la bacia con trasporto) Oh, perdonami, mamma! Ma tu non capisci, ecco! (Dopo una pausa) Dovrò essere punita, ora?

MARY (che sta pensando a qualcos'altro) — Che ne dici, tu?

PICCOLA MARY — L'ho colpito molto forte... Vuoi che scelga io la punizione?

MARY — Dovrai sceglierla abbastanza severa.

PICCOLA MARY (*solennemente*) — Allora, non andrò a colazione con papà nè domani nè dopodomani. Va bene, mamma?

MARY — Va bene. (*La piccola Mary si dirige, a capo chino, verso la porta. Entra Jane ed ella mette fuori la lingua.*)

PICCOLA MARY — Ecco la lingua. Sei contenta? (*Esce saltellando*).

JANE (*ridendo*) — Non la dà vinta a nessuno, vero, signora?

MARY — Povera piccola. Non vorrebbe essere una donna.

JANE — E chi lo vorrebbe?

MARY — Io, per esempio, non ci ho mai pensato. (*Entra la signora Morehead, madre di Mary. È una borghese aristocratica di 55 anni. Mary si alza e la bacia.*)

SIGNORA MOREHEAD — Buongiorno, cara.

JANE — Buon giorno, signora Morehead.

SIGNORA MOREHEAD — Buon giorno, Jane. (*Jane esce nella camera da letto*).

MARY — Cara mamma! (*Si dirige lentamente alla toiletta*).

SIGNORA MOREHEAD (*allegramente*) — Bene, che c'è di grave? (*Siede*).

MARY (*volgendosi*) — Come hai pensato che...

SIGNORA MOREHEAD — La tua voce al telefono. Si tratta di Stefano?

MARY — Come lo sai?

SIGNORA MOREHEAD — Hai chiamato tua madre. Perciò deve trattarsi di lui. (*Pausa*).

MARY — Non so come cominciare, mamma.

SIGNORA MOREHEAD (*compiaciuta che la sua intuizione sia giusta*) — C'è una donna. Chi è?

MARY — Si chiama Crystal Allen. È... è una commessa di Saks. (*I modi allegri e pratici di sua madre le scoraggiano le lagrime e così ella prende invece a passarsi sul viso la crema e il tonico*).

SIGNORA MOREHEAD — Immagino che sia giovane e carina.

MARY — Sì. (*In difesa*) Ma volgare.

SIGNORA MOREHEAD — Naturalmente. Stefano te ne ha parlato?

MARY — No, l'ho saputo oggi.

SIGNORA MOREHEAD — Fino a che punto è arrivato?

MARY — Sono circa tre mesi...

SIGNORA MOREHEAD — Stefano sa che tu lo sai?

MARY (*scuotendo il capo*) — Ho voluto prima parlare con te. (*Le lagrime le sgorgano ugualmente*) Oh, mamma, che dovrò dirgli?

SIGNORA MOREHEAD — Niente.

MARY — Niente? (*Entra Jane con l'abito nuovo*).

JANE — Gli darò una toccatina col ferro.

MARY — Fai vedere... (*Jane solleva il vestito*) Come sono faticose, queste gonne strette con le tuniche...

SIGNORA MOREHEAD — Personalmente, ti preferisco in abiti più semplici. (*Jane esce*).

MARY — Mamma, dici sul serio che non debbo dirgli nulla?

SIGNORA MOREHEAD — Certo.

MARY — Ma come posso...

SIGNORA MOREHEAD — Mia cara, anch'io mi sono sentita come te, vent'anni fa.

MARY — Come, papà...

SIGNORA MOREHEAD — Tuo padre era un uomo eccezionale in molte cose (*filosoficamente*) ma non in questa, disgraziatamente.

MARY — E non gli hai mai detto niente?

SIGNORA MOREHEAD — Niente. E avevo una madre molto saggia, anche. Senti, cara, questa non è una storia nuova. Succede a molte mogli.

MARY — Ma Stefano...

SIGNORA MOREHEAD — Stefano è un uomo. È stato sposato per dodici anni...

MARY — E si è stancato di me, vuoi dire!

SIGNORA MOREHEAD — Smetti di piangere. Ti farai il naso rosso.

MARY — Io non piango. (*Si massaggia il tonico sul viso*) E' questo che brucia.

SIGNORA MOREHEAD (*avvicinandosi a lei*) — Stefano è stanco di sè. Stanco di sentire le stesse cose dentro di sè anno per anno. Viene il momento in cui ogni uomo ha bisogno di sentire qualcosa di nuovo... sentirsi ancora giovane, proprio perché sta diventando vecchio. Per le donne è lo stesso. Ma quando noi ci sentiamo così, cambiamo pettinatura, o prendiamo una nuova cuoca o facciamo rinnovare i parati alla casa da cima a fondo. Ma un uomo non può rifare il suo ufficio o licenziare la segretaria. Non può nemmeno cambiare pettinatura. E generalmente questo impulso lo assale con tanta violenza proprio quando incomincia a perdere i capelli. No, mia cara, un uomo non ha che un modo per sfuggire al suo vecchio se stesso: vederne uno diverso, nello specchio dello sguardo di qualche donna.

MARY — Ma, mamma.

SIGNORA MOREHEAD — Probabilmente, questa ragazza non ha più importanza per lui di quel vestito nuovo per te.

MARY — Ma, mamma.

SIGNORA MOREHEAD — «Ma, mamma; ma, mamma!». Non le dà nulla che appartenga a te, altrimenti te ne saresti accorta molto tempo prima.

MARY — Oh, pensavo sempre che me ne sarei accorta. Gli voglio tanto bene.

SIGNORA MOREHEAD — E anche lui te ne vuole, bambina. (*Attriando Mary accanto a sè sulla poltrona*) Ora ascoltami: parti, vai lontano per un mese o due. Non c'è niente di meglio che una buona dose di un'altra donna per fare apprezzare ad un uomo la propria moglie. Parlo per esperienza.

MARY — Ma non c'è mai stata una bugia tra di noi, prima...

SIGNORA MOREHEAD — Vuol dire che non c'è mai stato un «silenzio» tra di voi, prima. Bene, ora è tempo. Mantenersi calme quando l'impulso a parlare diventa un dolore, è l'unico sacrificio che le donne deluse come noi debbono fare.

MARY — Ma io lo perdonerei.

SIGNORA MOREHEAD (*con impazienza*) — E di che cosa? Di essere un uomo? Accusalo, e non avrai mai la possibilità di perdonarlo. Lo costringerai a giustificarsi...

MARY — Come potrebbe?

**SIGNORA MOREHEAD** (sospirando) — Meglio non far glielo provare. Lo perderesti. Ricordati, cara, che quello che realmente importa è di rimanere insieme alla fine. (Alzandosi) Un altro piccolo consiglio materno: non fidarti con le tue amiche.

**MARY** — Credo che ormai lo sappiano tutte.

**SIGNORA MOREHEAD** — E pensano che tu non lo sappia? (Mary annuisce) Lascia stare così, allora. Se chiederai consiglio a loro, faranno in modo, in nome dell'amicizia, di farti perdere il marito e la casa. Sono vecchia, cara, e conosco il mio sesso. (Dirigendosi alla porta) Vado a prendere i biglietti.

**MARY** — I nostri biglietti?

**SIGNORA MOREHEAD** — Mi accompagni alle Bermude, cara. I miei reumatismi ne hanno molto bisogno. Non te l'ho detto prima per non preoccuparti, ma il dottore vuole assolutamente...

**MARY** — Oh, mamma! Grazie!

**SIGNORA MOREHEAD** — Non ringraziarmi, cara. E'... è quasi piacevole sapere che hai ancora bisogno della mamma. (Esce. Il telefono suona. Mary va a rispondere).

**MARY** — Pronto? Oh, Stefano. Di', caro... (desolata) Oh, Stefano! No, no... non sono arrabbiata. E'... è che desideravo vedere quel lavoro. Oh, certo, posso andare con la mamma... farai molto tardi? (Un po' di lotta, poi riesce a dare alla sua voce un tono allegro) Oh, sì, va bene. Divertiti. Certo, so che si tratta di lavoro... No, caro, non ti aspetterò... io ti... (Uno scatto. Dall'altro lato lui ha riagganciato. Entra Jane. Mary si volge di spalle, perchè il suo viso tradirebbe la calma della voce) Jane... io e i bambini pranzeremo soli...

## QUARTO QUADRO

*Due mesi dopo. In una sartoria. Vediamo due cabine di prova, del medesimo arredamento: grandi specchi su tre pareti, attaccapanni, tavolini per fumare, due piccole sedie. Sono divise da un tramezzo a specchio. In fondo a ciascuna cabina, una tenda e una porta, che dà su di un corridoio che conduce al salone.*

*(Al levarsi del sipario, la cabina di sinistra è vuota. L'altra è zeppa di vestiti. Due commesse se li stanno caricando sulle braccia).*

**PRIMA COMMESSA** (con vivace risentimento contro una cliente appena uscita) — Bene, e ora possiamo pure rimetterli a posto! Ti fa tirare fuori tutto il negozio e non compra nemmeno una panceria!

**SECONDA COMMESSA** — Eppure ne avrebbe bisogno.

**PRIMA COMMESSA** — Oh, mi piacerebbe lavorare in un negozio per uomini, una volta tanto!

**SECONDA COMMESSA** — Hai mai visto un uomo provarsi dei cappelli? Per quello che ti fanno passare, si direbbe che una testa sia una cosa mai vista. (Escono. La capo-reparto entra nella cabina di sinistra, d'ora in poi chiamata « la cabina di Mary »).

**CAPO REPARTO** — Signorina Myrtle, entrate un momento qui. (Una graziosa ragazza, in un negligé molto succinto, entra).

**INDOSSATRICE** — Dite, signorina Shapiro.

**CAPO REPARTO** — Vi ho detto cento volte che quando indossate quella combinazione, dovete camminare col

petto in fuori. Se camminate così (la imita), toglierete tutto il fascino. Questa, invece, è la seduzione! (Dimostra in un modo per nulla convincente la sua concezione di una andatura affascinante).

**INDOSSATRICE** (con voce lagrimosa) — Proverò, signorina Shapiro.

**CAPO REPARTO** — Bene, signorina Myrtle, dovete decidervi o perdete il vostro posto! (Esce l'indossatrice. Nella cabina di destra, d'ora in poi chiamata « la cabina di Crystal », entra una terza commessa).

**TERZA COMMESSA** (alla prima e alla seconda, che sono tornate a prendere un altro carico di vestiti) — Sbrigatevi, ho una cliente che aspetta. (La seconda commessa esce con gli ultimi vestiti, mentre Crystal entra, seguita dalla terza commessa. Esce anche la prima commessa, e la si vede attraversare il corridoio da destra a sinistra).

**CAPO REPARTO** (nella cabina di Mary, alla prima commessa, dandole un bigliettino mentre passa) — Portate giù le prove della signora Haines. (Esce, lasciando vuota la cabina).

**TERZA COMMESSA** (nella cabina di Crystal) — Desiderate aprire un conto?

**CRYSTAL** (togliendosi i guanti e il cappello) — Sì, prego.

**TERZA COMMESSA** — Posso avere il nome?

**CRYSTAL** (con grande sicurezza di sè) — Allen. Signorina Crystal Allen. Hotel Waverly.

**TERZA COMMESSA** — La vostra banca, prego?

**CRYSTAL** — Non ho depositi, per il momento. (Mary entra nella sua cabina, con una sarta e la capo reparto, che porta il suo abito in prova. Durante la scena seguente, Mary si sveste, indossa un brillante abito da sera e lo misura).

**CAPO REPARTO** (a Mary, entrando) — Desiderate vedere le ultime cose arrivate durante la vostra assenza?

**MARY** — Sì, grazie! Ma vorrei vedere degli abiti più giovanili di quelli che indosso generalmente.

**TERZA COMMESSA** (nella cabina di Crystal) — Scusate, signorina Allen, ma è necessario un riferimento.

**CRYSTAL** (disinvolta) — Oh, certamente. Il signor Stefano Haines, 40 Wall. È un vecchio amico di famiglia.

**TERZA COMMESSA** (scrivendo) — Molto bene. La signora Haines è una nostra ottima cliente.

**CRYSTAL** (alla sprovvista) — Ah, sì?

**TERZA COMMESSA** — Provate subito, o volete terminare di vedere la rassegna?

**CRYSTAL** — Non ho mai conosciuto la signora Haines.

**TERZA COMMESSA** — È molto simpatica.

**CRYSTAL** — Quindi preferirei che non le diceste che ho dato il nome di suo marito come riferimento.

**TERZA COMMESSA** (con un leggero sorriso) — Oh, certo, signorina. Capisco.

**CRYSTAL** (con ira) — Ah, capite? E che cosa capite?

**TERZA COMMESSA** (imbarazzata) — Volevo dire...

**CRYSTAL** (con aria molto offesa) — Non importa.

**TERZA COMMESSA** — Vi prego, non crediate che io...

**CRYSTAL** (ridendo, di nuovo disinvolta) — Oh certo. È terribile, vivere sola in una città sconosciuta. Bisogna stare così attenti a non far nulla che si possa interpretare diversamente. Capite, io non sono stata an-

cora presentata alla signora Haines, e quindi non vorrei dare un'impressione sbagliata, prima di conoscerla ufficialmente. .

TERZA COMMESSA (*dimostrandosi convinta*) — Naturalmente. Le donne sono strane, per certe piccole cose.

SILVIA (*entrando nella cabina di Mary*) — Yu-huu! Posso entrare?

MARY (*niente affatto lieta di vederla*) — Vieni, Silvia.

TERZA COMMESSA (*nella cabina di Crystal*) — Che cosa v'interessa di più, signorina? Abiti da sera?

CRYSTAL — No... Finchè... finchè non avrò organizzato la mia vita in società, non avrò molto bisogno di abiti da sera.

TERZA COMMESSA — Allora vi mostrerò delle belle cose da giorno. (*Deliberatamente senza alcun tono*) E abbiamo della biancheria da notte emozionante... (*Escono entrambe*).

SILVIA (*nella cabina di Mary gira intorno a questa esaminando con occhio critico l'abito in prova*). —

MARY — Oh, Silvia, perchè non ti siedi?

SILVIA (*alla sarta*) — Non mi piace questa linea. (*La indica su Mary*) La gonfia di dietro. Le fa il sedere di un'oca.

MARY (*tirando via*) — E' così stretta questa cabina, che la signora Fowler non può nemmeno sedersi.

CAPO REPARTO — Signora Fowler, vado a vedere se le vostre prove sono pronte?

SILVIA — Grazie, mi avvertiranno.

MARY (*indicando il vestito che la capo reparto ha sul braccio*) — Hai visto quello?

CAPO REPARTO (*spiegando il vestito*) — Ha una linea molto graziosa, indosso. Così non sembra niente. (*Porge il vestito a qualcuno fuori la cabina*) Fate vedere questo modello, ragazze.

SILVIA (*accomodandosi su di una sedia e accendendo una sigaretta*) — E così, ti sei divertita, alle Bermude?

MARY — Mi sono riposata, soprattutto.

SILVIA (*con inavvertita ironia verso di sè*) — Mio marito vorrebbe sempre che facessi il giro del mondo. A proposito, cara, come va Stefano?

MARY — Splendidamente. (*Sorride, molto felice di poter dare a Silvia questa risposta*) Non ha più tanto lavoro. Non ha passato una sera... in ufficio da quando sono tornata. (*Entra l'indossatrice di prima con un elaboratissimo negligé. Mary scuote il capo*) Grazioso, ma non ne ho bisogno...

SILVIA — Oh, tu no, di certo. Un numeretto piccante, per dei pomeriggi intimi... (*L'indossatrice esce*) Mio marito dice che Stefano non si è più fatto vedere al club, nel pomeriggio, da mesi.

MARY (*il pensiero che Stefano abbia potuto mutare il suo orario extraconiugale le attraversa la mente per un istante, ma ella immediatamente lo allontana: Stefano non ha mai lasciato interferire nulla con le sue ore di lavoro*) — Non preoccuparti tanto di Stefano, Silvia. Gli bado io. (*Entra una seconda indossatrice, con un bustino. E' molto ben fatta. Da capo a piedi cerca di dare la maggior grazia possibile al pugno di merletti che indossa, ma non può far nulla che la natura non abbia già fatto meglio per lei*).

SECONDA INDOSSATRICE — Questo è il nuovo busto in

un sol pezzo, di nostra creazione. (*Fa una piroetta*) Rialza le spalle senza stecche. (*Esce*).

SILVIA — Proprio quello di cui avresti bisogno, Mary, di essere un po' rialzata. Ho sempre detto che ti saresti pentita di avere allattato. Guarda un po' me. Non credo che ci sia un'altra ragazza della nostra età che abbia dei seni come i miei. E' perchè io ne ho avuto sempre cura. Acqua gelata ogni mattina, canfora la notte.

MARY — Avrai odore di una vecchia pelliccia. (*La principessa Tamara, una indossatrice, passa nel corridoio*).

SILVIA — E chi se ne importa?

MARY — Eh, tuo marito...

SILVIA (*con un riso aspro*) — Mio marito!

CAPO REPARTO (*chiamando fuori della porta*) — Principessa Tamara, fate vedere qui. (*Entra la principessa Tamara, in un abito da sera vistoso. E' russa, dall'aspetto regale, sognante*).

MARY — Oh, Tamara, com'è bello!

TAMARA — Dovreste prenderlo. Vostro marito sarebbe stupefatto.

MARY — Lo credo bene. E' troppo vistoso per me.

SILVIA (*si alza*) — E poi non si adatta al tuo fisico. (*Dà un'assestata al vestito*) Tamara, non lo indossate bene. L'ho visto in «Vogue». (*Lo tira*). Alto qui e lungo di là.

TAMARA (*battendo sulla mano di Silvia per togliersela di dosso*) — Smettetela di tormentarmi!

CAPO REPARTO — Principessa!

TAMARA — Che ne sapete di come s'indossano gli abiti?

SILVIA — Non faccio l'indossatrice, Tamara, ma nessuno ha mai discusso il mio modo di portare gli abiti!

TAMARA — Perchè nessuno vi ha mai preso per un modello di eleganza!

CAPO REPARTO — Principessa Tamara! Vi consiglio di chiedere scusa.

MARY (*alla capo reparto*) — Semplice gelosia professionale. Ma sono tanto buone amiche!

SILVIA (*maliziosamente*) — Vuoi dire che Tamara e mio marito sono tanto buoni amici.

TAMARA (*dimostrandosi disgustata al solo pensarci*) — Mi accusate di civettare con vostro marito?

SILVIA (*allegramente*) — Fate pure quello che volete. Ma vi assicuro che perdetec tempo.

TAMARA (*molto arrabbiata*) — Ma forse qualcun'altra no! (*La capo reparto la spinge nervosamente*) Attenta a non scivolare, cara! (*Esce adirata, seguita dalla capo reparto*).

SILVIA — Hai capito l'allusione? Mi piacerebbe che mio marito cercasse d'ingannarmi! L'ho sempre detestata, quella donna. Mette in mostra il suo titolo in quel modo! (*Crystal e la terza commessa entrano nella cabina di Crystal*).

TERZA COMMESSA (*chiamando per il corridoio*) — Principessa, fate vedere alla signorina Allen. (*La capo reparto rientra nella cabina di Mary e ode la chiamata*).

CAPO REPARTO — Ragazze, mostratevi nel numero 3 alla signorina Allen.

SILVIA (*sempre vigile*) — La signorina Allen?

CAPO REPARTO — Sì.

SILVIA — ...Crystal Allen?

CAPO REPARTO — Sì. L'ho vista in salone. E' così attreante che le ho domandato il suo nome.

SILVIA (osservando strettamente Mary) — Ah, e così anche Crystal Allen si serve qui? (Mary siede improvvisamente).

CAPO REPARTO — E' una nuova cliente. Signora Haines, vi sentite male? (Mary ha colto nello specchio lo sguardo di Silvia. Ora Silvia sa che Mary sa).

MARY — No. Sono un po' stanca. (Tamara entra nella cabina di Crystal).

SARTA — Vi ho tenuto in piedi troppo a lungo...

CAPO REPARTO — Vi porterò un cordiale. (La sarta e la capo reparto escono. Silvia chiude la porta).

CRYSTAL (ammirando l'abito da sera di Tamara) — Voglio prenderlo, anche se dovessi portarlo a colazione.

TERZA COMMESSA — Mandatelo qui, principessa. (Torna esce).

SILVIA — Mary, tu sai! (Con tono di profonda simpatia) Perchè non ti sei confidata con me?

MARY — Silvia, va via.

SILVIA (sdegnata) — Stefano è un infame. Sprecare il tuo denaro con una ragazza come quella!

MARY — Silvia, ti prego, occupati dei tuoi affari.

SILVIA — Ti ha reso ridicola davanti a tutte le tue amiche. Credi che le commesse non sappiano chi paga i conti?

MARY (disperata) — Non me ne importa, ti dico, non me ne importa!

SILVIA — Oh, sì, invece. (Indicando nello specchio il viso eloquentissimo di Mary) Non fare come lo struzzo, Mary. (Pausa. Indica la cabina accanto) Va' lì dentro.

MARY — Vado a casa. (Si alza e comincia a vestirsi).

CAPO REPARTO (spongendosi dentro) — Il cordiale.

SILVIA (lo prende e le chiude la porta sul viso) — Grazie. (A Mary) E' il momento. Ora sei tu che puoi umiliare lei. Non le devi dire che poche parole, calmissima. Dille che renderai un inferno la vita di Stefano finchè lei non l'abbandonerà.

MARY — Stefano non l'abbandonerà finchè non sarà stanco di lei.

SILVIA — Già, ma « quando » sarà stanco di lei?

MARY — Stefano non è innamorato.

SILVIA — Ma tu non sai di che sono capaci le donne come quelle, una volta che hanno accalappiato un uomo.

MARY — Silvia, ti prego, lascia decidere a me che cosa sia meglio per me stessa e per la mia famiglia. (Nella sua cabina, Crystal si è svestita, ammirandosi nello specchio. Ora ella scivola nell'emozionante « negligé »).

SILVIA — Beh, può darsi che quella donna eserciti una magnifica influenza su Stefano, ma non si può dire certo altrettanto per i tuoi bambini!

MARY (volgendosi a lei) — Che vuoi dire?

SILVIA (con aria di mistero) — Non ci pensare.

MARY (avvicinandosi a lei) — Dammelo!

SILVIA — Lungi da me l'idea di dirti delle cose che non vuoi sentire. Io sapevo tutto da molto tempo. (Nobile) Ho mai detto una parola?

MARY (violentemente) — Che hanno da vedere con questo i miei bambini?

SILVIA — E' stato mentre tu eri lontana. Edith li ha visti. Stefano, quella vagabonda e i tuoi bambini... insieme, a far merenda al Central Park.

MARY — Non è vero!

SILVIA — Perchè Edith avrebbe dovuto mentire? Ha detto che si divertivano moltissimo. Il piccolo Stefano mangiava seduto in grembo a quella donna. Lei lo baciava ad ogni boccone. Quando ho sentito questo, ho provato un tuffo al cuore, te lo giuro! (Si accorge di aver colpito nel segno. Festeggia il suo successo ingiando il cordiale di Mary).

CRYSTAL — Oh, prendete quell'abito da sera. Questa roba mi dà fastidio.

TERZA COMMESSA — Subito, signorina Allen. (Esce).

SILVIA — Ma, come tu dici, cara, non è affare mio, ma tuo. (Si dirige alla porta, con espressione molto offesa perchè Mary ha rifiutato il suo consiglio) Senza dubbio quella ragazza riuscirà una perfetta matrigna per i tuoi bambini! (Esce. Mary, ora vestita, è sola. Fissa il tramezzo che la separa da quell'ancora ignoto nemico della sua ben ordinata tranquillità familiare, l'altra donna). Il suo buon senso le suggerisce di tornare a casa, ma ora prova un violento desiderio di parlarle. Lo combatte per un po', quindi, amaramente decisa, si reca alla porta. Esce. Un secondo dopo si ode bussare alla cabina di Crystal. Chystal è sola).

CRYSTAL — Avanti! (Mary entra e chiude la porta) Desiderate?

MARY — ...Sono la signora Haines.

CRYSTAL (con una posa perfetta) — Scusate... ma non credo di conoscervi.

MARY — Per favore, non recitate.

CRYSTAL — E così, Stefano finalmente ve l'ha detto?

MARY — No, me ne sono accorta io. (La terza commessa fa capolino).

CRYSTAL — Restate fuori! (La commessa esce).

MARY — L'ho saputo fin dal principio.

CRYSTAL — Interessante. E ora?

MARY — Sono rimasta calma...

CRYSTAL — Molto di spirito. (La seconda commessa fa dei segni lungo il corridoio ad un'altra ragazza di unirsi a lei. Entra nella cabina di Mary. Ad una ad una, durante il seguito della scena, le sarte, le commesse e le indossatrici entrano in punta di piedi nella cabina di Mary e applicano le orecchie al tramezzo).

MARY — Non si tratta di spirito. Ho voluto risparmiare a Stefano la vergogna. Ma ora siete andata troppo oltre. Non vi permetterò di toccare i miei bambini!

CRYSTAL — Per amor di Dio, non fate l'isterica. Che me ne importa dei vostri bambini? Non ne posso più sentir parlare.

MARY — Non ne sentirete più parlare. Quando Stefano rifletterà all'umiliazione che mi è costata, vi lascerà immediatamente.

CRYSTAL — Chi lo dice?

MARY — Stefano si sarebbe stancato ugualmente di voi.

CRYSTAL — Parlate per esperienza? Posso garantirvi che non è ancora stanco di me.

MARY (con disprezzo) — Perchè si diverte, con voi.

CRYSTAL — E si diverte largamente.

MARY (volgendosi alla porta) — Dovrete fare altri progetti, signorina Allen.

CRYSTAL — Sentite, i miei ordini di marcia non li prendo che da Stefano.

MARY — Stefano non vi ama.

CRYSTAL — Fa quello che può, date le circostanze.

MARY — Non potrebbe amare una donna come voi.

CRYSTAL — Che cosa credete che abbiamo fatto, in questi sei mesi, le parole incrociate? E voi, che avete da protestare? Tutte le cose che importano veramente sono vostre: il nome, la posizione, i denari...

MARY (perdendo il controllo) — Non m'importa altro che di Stefano!

CRYSTAL — Oh, chiudete il rubinetto, signora Haines. Credete che sia la prima volta che Stefano v'inganna? Non fatevi illusioni che sia rimasto con voi per affetto...

MARY — Affetto?

CRYSTAL — Voi non siete che una vecchia abitudine, per lui. Sono quei marmocchi, che ha paura di perdere. Se non fosse uno stupido sentimentale, se ne sarebbe andato da anni!

MARY (con ferocia) — Non è vero!

CRYSTAL — Oh, sì, invece! Vi dico delle semplici verità, che non potreste mai sentire da Stefano.

MARY — Stefano mi ha sempre detto la verità.

CRYSTAL (maliziosamente) — Beh, non direi... (Dopo una pausa) Sentite, Stefano è soddisfatto di questo accomodamento. Non cercate di forzare le cose, se non volete andare incontro a guai.

MARY — Siete voi che mi costringete a questo! Dove sperate di arrivare?

CRYSTAL — Al vostro posto, signora Haines!

MARY — Avete molta fiducia.

CRYSTAL — Più restate qui e più acquistate fiducia. Santa o non santa, siete una donna veramente scippata!

MARY (la fissa con gli occhi spalancati, colpita dall'orroso pensiero che possa essere la verità. Improvisamente si vergogna di essersi lasciata condurre così pateticamente sulla difensiva) — Oh, ma perché resto qui a parlare con voi? Sono cose che riguardano me e Stefano! (Esce).

CRYSTAL (sbattendo la porta dietro a lei) — All'inferno!

TERZA COMMESSA (nella cabina di Mary) — E questo, secondo lei, significherebbe «conoscerla ufficialmente».

PRIMA COMMESSA — Oh, mi dispiace per la signora Haines. E' tanto cara.

INDOSSATRICE — Avrebbe dovuto tenere la bocca chiusa. Ora ha fatto la frittata.

CAPO REPARTO — Certo, è uno sbaglio terribile, mettere un ultimatum ad un uomo.

PRIMA INDOSSATRICE — Questa Allen è furba. Ha fatto in modo che qualunque cosa avesse detto la signora Haines, sarebbe sembrata dalla parte del torto.

PRIMA COMMESSA — La sputterà?

SARTA — Guardate che corpo!

SECONDA COMMESSA — L'ha già spuntata.

SECONDA INDOSSATRICE (in tono di lamento) — Anche...

FINE DEL PRIMO ATTO

# CATTO 2°

## PRIMO QUADRO

Due settimane dopo. Piccola sala di ginnastica nell'istituto di bellezza di Elizabeth Arden. A destra, una parete a specchi. In fondo, una porta. A sinistra, un fonografo a valigia sotto una finestra aperta. Sul pavimento, un materasso di satin rosa.

(Al levarsi del sipario, Silvia, in mutandine, è distesa sul materasso e descrive dei leziosi archi con le gambe, al ritmo sensuale di un disco di tango; l'istruttrice, una ragazza intelligente e graziosa in un costume da bagno di seta rosa, è in piedi di fronte a lei e le dà ordini con voce esperta).

ISTRUTTRICE — Su... alto... su... giù... su... stesa... su... insieme... su... stesa... su...

SILVIA — Naturalmente, tutte le mie simpatie sono per la signora Haines. Bisogna sempre sostenere le donne contro gli uomini.

ISTRUTTRICE (ad alta voce, decisa ad ignorare e, se possibile, a scoraggiare le chiacchiere di Silvia, per l'onore dell'istituto) — Su... alto... su... giù: Su... stesa... su... insieme: Su...

SILVIA — Però, si è comportata proprio da idiota.

ISTRUTTRICE — Stesa... su... insieme. Per favore, non parlate, signora Fowler.

SILVIA — Ma certe donne non riescono a mantenere la testa a posto...

ISTRUTTRICE (torva) — Stesa... su... insieme... su...

SILVIA — Fanno delle cose che poi rimpiangono per tutta la vita...

ISTRUTTRICE (afferra la gamba troppo languida di Silvia e le dà uno strattone) — Stesa!

SILVIA — Oh! Le mie cicatrici!

ISTRUTTRICE (insensibile) — Fa molto bene per le adesioni. Su...

SILVIA (risolutamente inerte) — Sono sfinita.

ISTRUTTRICE — Riposatevi. (Silvia manda un lamento di sollievo) E rilasciate i muscoli del diaframma, signora Fowler. (Amararamente) Se potete. (Cambia il disco in un fox trot).

SILVIA — Naturalmente, vorrei che la signora Haines si decidesse, se vuol divorziare. E' terribile, per le sue amiche, non saper nulla. Non si può certo domandarlo a loro...

ISTRUTTRICE — Naturalmente. Ora, sul fianco, (Silvia si rotola sul fianco, appoggiandosi sulla spalla) Pronta? Su... giù... su... giù... (Schiocca le dita. Silvia dondola in alto una gamba inerte) Non piegate il ginocchio.

SILVIA (pensosamente) — Certo, per il bene dei bambini, farebbe meglio a rimanere. (In tono più) Io resterei, (Le sue ginocchia sono più che piegate).

ISTRUTTRICE (implorante) — Non piegate, per favore...

SILVIA — E non avrebbe dovuto affrontare suo marito in quel modo. Quando un uomo si trova così sprofondato in una relazione, bisogna dargli tempo...

ISTRUTTRICE (raddrizzando con forza considerevole la gamba di Silvia) — La coscia in dentro, non in fuori.

SILVIA (dolorante ma non doma) — Ma la signora Hayes non dà mai ascolto alle sue amiche. E' una donna molto strana.

ISTRUTTRICE — Dev'esserlo proprio. Ora, prego... su... giù... su... giù...

SILVIA (raddoppiando i suoi sforzi e i suoi errori) — Oh, io dico a tutti che qualsiasi cosa lei voglia fare, è la cosa giusta. Devo restare fedele a lei, naturalmente. Oh, sono semplicemente esausta. (Si affloscia sul ventre ansimando).

ISTRUTTRICE — Vogliamo provare qualcosa di più semplice... l'arrampicata sul muro? (Silvia leva un viso da martire. L'istruttrice cambia il disco con un valzer).

SILVIA (rimettendosi in piedi) — Cosa bisogna soffrire per mantenere la linea! (Siede contro il muro di fondo).

ISTRUTTRICE — Ruotate sulle natiche. (Silvia esegue, poi giace all'indietro, le ginocchia tirate su fino al mento, le piante dei piedi contro il muro) Braccia inerti. Arrampicatevi lentamente per il muro.

SILVIA (arrampicandosi) — Speravo che non me l'ordinaste.

ISTRUTTRICE (inginocchiandosi accanto a lei) — Non parlate.

SILVIA — C'è un paio di persone che mi piacerebbe di avvelenare.

ISTRUTTRICE — Ora al contrario. (Silvia discende, mentre Peggy entra in tenuta d'esercizio. L'istruttrice sorride) Come state, signora Day? (A Silvia) Giù, lentamente.

PEGGY (allegramente) — Bene, e voi? Ciao, Silvia.

SILVIA — Ancora in ritardo Peggy.

PEGGY — Scusami.

SILVIA (sedendosi) — Dopo tutto, li pago io i tuoi esercizi.

PEGGY — Sai bene che ti sono grata, Silvia...

SILVIA — Beh, non piangerci sopra. Non sono che cinquanta dollari.

PEGGY — E' molto, per me...

SILVIA (con dolcezza) — Per te o per tuo marito, cara?

ISTRUTTRICE — Prego, signore. Cominciamo con gli esercizi di camminatura. (Silvia si alza) Una signora entra sempre in una stanza in posizione eretta.

SILVIA — Una quantità di amiche mie escono in posizione orizzontale. (Silvia e Peggy si dirigono al muro coperto di specchi e vi rimangono con le spalle contro).

ISTRUTTRICE — Ora... ginocchia staccate. Sedete al muro. (Esse seggono su sedie immaginarie). Rilasciatevi (Esse si piegano in avanti col busto, toccando il pavimento con la punta delle dita) Ora, alzatevi lentamente contro il muro... premendo ogni piccola vertebra contro la parete più forte che potete... Spalle indietro. Testa indietro. Sollevatevi perpendicolaramente. Mento in alto. (Mette una mano al livello del mento sforzato di Peggy) No, signora Day, più alto. Gomiti piegati... alzatevi sulle punte dei piedi... braccia in fuori... spingete avanti il basso della schiena... via! (Silvia e Peggy incedono vicine per la stanza a passetti minimi).

PEGGY (sussurrando) — Silvia, perchè insinui sempre che John sia un avaro?

ISTRUTTRICE (riferendosi alle anche ondeggianti di Peggy) — Tenetevi rigida!

SILVIA — Tu hai la tua piccola rendita. Perchè la dai a John?

ISTRUTTRICE — Indietro, prego! (Esse riattraversano la stanza camminando all'indietro).

PEGGY — John guadagna così poco...

ISTRUTTRICE (riferendosi all'addome rilasciato di Silvia) — Controllate i muscoli!

SILVIA — In questo modo gli fai perdere ogni senso di responsabilità. Lo fai diventare un gigolò. Un po' di danaro proprio, che nessun uomo tocchi, è l'unica protezione di una donna. (Sono giunte di nuovo contro lo specchio).

ISTRUTTRICE — Vi trovate tutte e due nella stessa posizione in cui avete lasciato il muro?

SILVIA (sorridendo, con sicurezza) — Io sì.

ISTRUTTRICE — No, invece. (Imita l'atteggiamento di Silvia, mostrando come il suo didietro sporga, contro i dettami dell'eleganza, se non della natura) Non così, signora Fowler. (Rettifica di colpo la posizione) Ma così! (Conduce avanti Silvia) Provate per favore. (L'una di fronte all'altra, eseguono un paio di «mosse» al contrario) Ora, riposatevi sul materasso. (Le due donne si pongono l'una a fianco dell'altra con le braccia diritte sopra il capo. Al conto di «uno» da parte dell'istruttrice, ciascuna lascia cadere inerte una mano, dal polso. Al conto di «due» cade l'altra mano, quindi la testa sul petto, le braccia si afflosciano sui fianchi, il busto si piega, le ginocchia vengono meno ed esse cadono, come disossate, sul materasso. L'istruttrice cambia il disco) Pronte, ora? Piegare... stendere, sapete. Cominciate. (Eseguono un altro esercizio di gambe sul materasso) Piegare... stendere... piegare... giù... tirate bene i muscoli delle cosce, prego! Piegare... stendere... piegar... giù... (Entra Edith. E' avolta in un lenzuolo bianco. La sua faccia sta subendo un trattamento «di sostegno», ossia reca delle larghe strisce bianche sotto il mento e attraverso la fronte. Appare profondamente angosciata).

EDITH — Oh, Silvia! Ciao, Peggy...

SILVIA (ponendosi a sedere) — Edith, che cosa fai qui?

EDITH — Un trattamento al viso, dal basso. Oh, Silvia, sono così contenta di averti vista. Ho fatto una cosa terribile...

ISTRUTTRICE — Scusate, signora Potter, ma siamo a metà del nostro esercizio...

SILVIA (all'istruttrice) — Per favore, volete avvisare di prepararmi un bagno di paraffina?

ISTRUTTRICE — Ma, signora Fowler.

SILVIA — Sono esausta.

ISTRUTTRICE — Se non avete mosso un muscolo!...

SILVIA (con pazienza di sopportazione) — Di chi è questa carcassa, mia o vostra?

ISTRUTTRICE — E' vostra, signora Fowler, ma io son pagata per tenerla in esercizio.

SILVIA — Parlate come un allenatore di cavalli.

ISTRUTTRICE — Bene, signora, riposate pure. (Esce).

EDITH — Ho fatto una cosa spaventosa... Avvicinatevi (Peggy e Silvia si avvicinano. Edith si lascia cadere pesantemente in mezzo a loro sul materasso) Me ne sono

accorta quando sono arrivata qui, durante l'esercizio. Vorrei tagliarmi la lingua, quando ci penso...

SILVIA — Beh, che cos'è?

EDITH — Stavo a pranzo con Frances Jones e...

SILVIA — Ho capito!

EDITH — Ho dimenticato che...

SILVIA — Hai dimenticato che Frances Jones è Dolly de Peyster.

EDITH — Ma io non ho mai letto la sua terribile rubrica che lei firma così.

SILVIA (con veemenza) — Le hai detto qualcosa di me? Cosa?

EDITH — Oh, cara, sai che di te non direi mai nulla! (Con rimorso) Le ho raccontato di Stefano e di Mary...

SILVIA (sollevata) — Ah!

PEGGY — Oh, Edith, verrà stampato su quei terribili fogli scandalistici!

EDITH — Lo so... mi sono torturata il cervello per ricordarmi esattamente quello che le ho detto. Credo di averle detto che quando Mary entrò in quella cabina di prova, strappò la pelliccia di ermellino di dosso alla ragazza...

SILVIA — Le hai detto così?

EDITH — Beh, non mi ricordo se ho detto di ermellino o di visone, ma ho detto certamente che prese a schiaffi la ragazza!

PEGGY — Edith!

EDITH — E' quello che mi ha raccontato Silvia!

SILVIA — Mai ho detto questo!

EDITH — Sì, invece!

SILVIA (offesa) — Ad ogni modo, non avrei mai creduto che lo avresti riferito a una cacciatrice di scandali...

EDITH — Beh, del resto, poco importa, ormai. Il divorzio è praticamente deciso.

SILVIA (prontamente) — Chi l'ha detto?

EDITH — Tu!

SILVIA (spiegando con pazienza) — Io ho detto che Mary non avrebbe potuto raccontare ai quattro venti i suoi affari privati senza trovarsi coinvolta in uno scandalo.

PEGGY — Mary non li ha raccontati ai quattro venti!

SILVIA — E chi, allora?

PEGGY — Voi! Voi avete fatto tutto il possibile per non lasciarle altra soluzione che il divorzio!

SILVIA — Ci lusinghi, cara. Non sapevamo di avere tanta influenza sulle vite delle nostre amiche!

PEGGY — Tutte vanno da lei, tutte le dicono che è una vittima.

SILVIA — Invece, io le ho detto che avrebbe fatto un grande errore. Che cosa ha da guadagnare una donna, divorziando? Qualsiasi somma ottenga, non avrà mai quello che aveva come moglie. E poi, tu sai bene quanto me che lui sposerà quella ragazza. Con tutto quello che ha speso per lei, dovrà farlo se non altro per proteggere l'investimento del suo capitale! (Dolente) Ma io, cara Peggy, ho tanta influenza su Mary quanta ne ho su di te! (Rientra l'istruttrice).

ISTRUTTRICE — Il bagno di paraffina è pronto, signora Fowler.

SILVIA (si alza) — Bene, non preoccuparti, Edith. Telefonerò alla De Peyster. Posso aggiustare tutto.

EDITH — E come?

SILVIA (graziosamente) — Le dirò che hai mentito.

EDITH — Non farai una cosa simile!

SILVIA (stringendosi nelle spalle) — E allora, lascia che la storia circoli. Domani sarà dimenticata. Ti ricordi tutte le cose terribili che pubblicarono su di... come si chiama?... prima che si gettasse dalla finestra? Vedi, non mi ricordo più nemmeno il suo nome, perciò, chi se ne importa, Edith? (Esce).

ISTRUTTRICE — Signora Potter, ritornate nel vostro reparto.

EDITH — Oh, si direbbe che stiamo a scuola!

ISTRUTTRICE — Ma, signora Potter, è uno spreco di denaro...

EDITH — Ma il riposo fa parte del trattamento.

ISTRUTTRICE (freddamente) — Allora, dovreste riposarvi completamente signora, dal mento in su. (Esce).

EDITH — Ma senti, è terribile l'antipatia di classe diffusa al giorno d'oggi! (Si rimette in piedi) Sono così stanche di pagare della gente come questa per essere insultata...

PEGGY (avvicinandosi a lei) — Edith, faremmo bene ad avvertire Mary!

EDITH — Di che?

PEGGY — Ma... del giornale...

EDITH — Mia cara, come possiamo farlo senza coinvolgere Silvia?...

PEGGY — Ma è colpa sua... Oh, è una donna tremenda!

EDITH — Non ne può fare a meno. La sua disgrazia è di non essere nata cieca e sorda. Ma noi, che ci possiamo fare? L'ha passata liscia sempre. E' un anno che ha una relazione con un impiegato di suo marito...

PEGGY (impressionata) — Edith!

EDITH — Proprio sotto il suo naso! Ma lui se ne infischia. Perciò non è affare nostro. Da' retta a me: tieniti fuori dei pasticci delle altre donne. Io non ho mai avuto una lite con un'amica. E sai perché? Non vedo, non sento e non parlo!

## SECONDO QUADRO

*Alcuni giorni dopo. Stanza della servitù, in casa di Mary. Mezzanotte. A sinistra, una portiera che immette alla cucina. A destra, una piccola ghiacciaia a muro. Nel centro, un tavolo e due sedie.*

*(Al levarsi del sipario, Jane, la cameriera, e Maggie, la nuova cuoca, stanno facendo uno spuntino notturno. Maggie, una donna florida di mezza età, porta una veste aglia e delle pantofole da camera).*

JANE (piegando un giornale che ha appena finito di leggere a Maggie) — E allora lui ha detto: «Una storia come questa bisogna smentirla coi fatti».

MAGGIE — Tho detto che avrebbe ricominciato. Una volta che un affare di questo genere viene fuori, tra marito e moglie, non c'è altro che da litigare fino alla fine. Dipende da chi si stanca prima di litigare o di stare insieme.

JANE — Ce n'è abbastanza per farti perdere la fiducia nel matrimonio.

MAGGIE — Fiducia? E chi ce l'ha?

JANE — Tu non credi al matrimonio?

MAGGIE — Oh, sì, per le donne. (Sospira) Ma sono i figli di Adamo che bisogna sposare. Continua.

JANE — E così, infine, lui ha detto alla signora: « Non l'ho lasciata, forse? E sono stato anche un vigliacco, per il modo in cui l'ho fatto ». Come credi che l'abbia fatto, Maggie?

MAGGIE — Le avrà detto: « Squagliati, mia moglie sa tutto ».

JANE — La signora non ci ha creduto. Ha detto: « Stefano, davvero non l'hai più vista? ».

MAGGIE — E lui, giù bugie...

JANE — Da come rispondeva, gli ho quasi creduto. Ma la signora continuava a dire: « Oh, come posso crederti? ». Era terribilmente triste. Lui diceva: « Mary, Mary, cara Mary, Mary ».

MAGGIE — Cara Mary. Ci vuol altro per convincerti.

JANE — Allora, credo che abbia cercato di baciarti, perché lei ha detto: « No, ti prego. Non potrò baciarti mai più senza pensare a lei nelle tue braccia... ».

MAGGIE (in tono di apprezzamento) — Proprio come al cinema. Pensa un po', attaccarsi a una ragazza come quella...

JANE — Diceva alla signora: « E' vergine ».

MAGGIE — E allora, perché se la prende tanto?

JANE — Ma non lo è più, ora. Lo era, prima. (Pausa) Ha detto alla signora che è stato fedele per dodici anni.

MAGGIE — Beh, oggi è qualche cosa. Ma lei ci ha creduto?

JANE — Ha risposto: « Come posso sapere se sei stato fedele? ».

MAGGIE — Oh, lei non lo sa davvero.

JANE — Ma dal modo in cui l'ha detto...

MAGGIE — Sì, se riescono a mantenersi per sei mesi, credono già di avere un'aureola intorno alla testa.

JANE — Ad ogni modo, dice che la ragazza è molto cara, affezionata a lui. Dice che non ha voluto niente da lui per mesi e mesi...

MAGGIE — Fuberia. Oh, conosce i suoi polli. Se lo sa spolpare bene.

JANE — E' quello che ha detto la signora. Ha detto: « Stefano, non vedi che quella donna è interessata solo al tuo denaro? ».

MAGGIE — Tz, tz, che sbaglio! A un uomo non piace sentirsi dire che soltanto sua moglie è così pazza da volergli bene.

JANE — E' vero! « Ti ho già detto che ragazza è », ha cominciato a dire. « Te l'ho spiegato... ». E allora si sono arrabbiati tutti e due.

MAGGIE (si alza, esce a prendersi il caffè) — Me l'immaginavo. (Entra col bricco del caffè) La solita storia. Tutti quelli che sono sposati la conoscono.

JANE — E a un certo punto la signora ha detto: « Stefano, tu vuoi divorziare. Soltanto, non hai il coraggio di chiedermelo ». E lui: « Ah, no, mio Dio, non voglio, Mary. Non te l'ho già detto? ». E lei: « Ma tu non mi ami più! ». E lui: « Oh mio Dio Mary, ma io ti voglio molto bene. E poi ci sono i bambini, Mary ». Maggie, questa è una cosa che non capisco. Perché lei va su tutte le furie ogni volta che lui le dice di pensare ai bambini? I bambini dovrebbero essere lo scopo del matrimonio, no?

MAGGIE — Ma nessuna donna è contenta di sentirsi dire che il marito la tiene solo per dirigere un asilo

d'infanzia. (Va alla ghiacciaia a prendere una bottiglia di crema).

JANE — E così la signora ha detto: « Stefano, non voglio che tu ti sacrifichi per i bambini ». E' qui che lui si è arrabbiato terribilmente. « Ma perchè, in nome di Dio, Mary », ha detto. « Tu hai sempre saputo tutto. Perchè hai aspettato fino adesso a mettermi in questa posizione? ».

MAGGIE — Come se avesse avuto bisogno dei suoi consigli!

JANE — E allora, improvvisamente, lei dice, con una terribile voce bassa: « Stefano, oh, Stefano, non possiamo andare avanti così. Non è degno del nostro amore, del nostro passato! ». E lui dice: « E' vero Mary, è vero ».

MAGGIE — Sei proprio un'attrice tu, eh?

JANE — Il mio fidanzato dice che ho gli occhi di Claudette Colbert.

MAGGIE — E ha detto niente delle tue gambe? Prendi una tazza di caffè. (Versa il caffè).

JANE — E' stato allora che la signora ha detto: « Stefano... sono io che voglio divorziare. Stefano, io voglio il divorzio! ».

MAGGIE — Abdicazione!

JANE — « Mio Dio, Mary », ha gridato lui, « non vorrai dire sul serio ». E lei ha risposto, con una voce strana: « Sì, invece. Tu hai ucciso il mio amore per te, Stefano ». Lui ha detto di non dire sciocchezze, e che era sconvolta per quella storia dei giornali, ma che avrebbe dovuto aspettarselo, dal momento che andava raccontando i suoi affari a un mucchio di pettegole. Poi le ha detto di andare a letto e ripensare bene che lui usciva a prendere una boccata d'aria.

MAGGIE — Vecchio trucco.

JANE — E la signora, subito: « Tu vai a trovare quella donna ». E lui: « Oh, Mary, per amor di Dio! Un momento fa non volevi più vedermi, ora non posso nemmeno andare a prendere un po' d'aria! ».

MAGGIE — Bisognerebbe farli uscire col guinzaglio.

JANE — E lei: « Tu vai a trovarla ». E lui: « E che importa, dal momento che tu vuoi divorziare? ». E lei: « Oh, tu non capisci. Va, Stefano, ti prego, e non tornare mai più ». (Comincia a piangere).

MAGGIE (impaziente) — E poi?

JANE — Non ho sentito le ultime parole di lui, perché, naturalmente, quando ha detto che se ne andava, mi sono allontanata. Ma ho sentito lei che chiamava: « Stefano! ». Lui si è fermato in cima alle scale e ha detto: « Che vuoi, Mary? ». E lei: « Niente. Ti prego di non sbattere la porta, uscendo. La servitù ti sentirebbe ». E allora sono scesa. Oh, Maggie, che succederà?

MAGGIE — Lei chiederà il divorzio.

JANE — Oh, mi fa tanta pena.

MAGGIE — A me no.

JANE — Perchè?

MAGGIE — Perchè si abbandona ad un orgoglio che non ha il diritto di avere. Il matrimonio è una faccenda in cui si tratta di aver cura del marito e dei figli. Non è un'eterna luna di miele. Quanto tempo durerebbe un marito, se si comportasse sempre come un amante focoso? Che importa se lui non l'ama più?

JANE — Come puoi dire una cosa simile, Maggie!

MAGGIE — Questo non la dispensa dall'obbligo di non fargli fare delle sciocchezze.

JANE — Credi che sposerà quella donna?

MAGGIE — Quando un uomo ha preso l'abitudine di mantenere una donna, non gli sembra naturale se non continua a farlo.

JANE — Ma ha detto alla signora che l'idea di sposarla non gli era nemmeno passato per il cervello.

MAGGIE — Non importa se gli sia passata o no. Bisognerà vedere quale delle due donne sarà capace di avere il sopravvento.

JANE — Ma la signora ha detto che è lui che deve decidere. Ha detto: « Stefano, o tu ami lei o ami me ».

MAGGIE — E lui, che cosa ha risposto?

JANE — Niente, per molto tempo. Non ha fatto che camminare su e giù, su e giù, su e...

MAGGIE — Pensava. Il primo uomo che riuscirà a trovare una buona spiegazione di come si possa essere contemporaneamente innamorati della moglie e di una altra donna, vincerà quel premio che si dà ogni anno in Svezia!

### TERZO QUADRO

Un mese dopo. La stanza di soggiorno in casa di Mary. La stanza è ora nuda di quadri, libri, vasi, ecc. Il tappeto è arrotolato. Le sedie e le poltrone sono coperte da fodere.

(Al levarsi del sipario, Mary, vestita da viaggio, sta camminando in su e in giù. Sua madre, la signora Morehead, vestita da passeggio, la osserva dal divano).

SIGNORA MOREHEAD — Quando parte il treno?

MARY (guardando il suo orologio da polso) — Tra un'ora. La sua segretaria avrebbe dovuto essere già qui. Non avrei mai creduto che ci fossero tante carte da firmare.

SIGNORA MOREHEAD — Hai affidato tutto agli avvocati!

MARY — Non fanno che dirmi la stessa cosa, che non è un accordo conveniente...

SIGNORA MOREHEAD (allarmata) — Ma allora, Mary...

MARY — Oh, non è vero. Stefano è stato molto generoso.

SIGNORA MOREHEAD — Non direi. Se Stefano è ricco, oggi, lo deve largamente a te.

MARY — Stefano sarebbe sempre arrivato dov'è oggi, con o senza di me.

SIGNORA MOREHEAD — Non aveva un soldo quando lo hai sposato.

MARY — Mamma, vuoi amareggiarmi ancora di più?

SIGNORA MOREHEAD — Non so cosa dirti. Se dimostrò simpatia per Stefano, mi accusi di prendere le sue parti, se la dimostrò per te dici che ti amareggio ancora di più. La cosa migliore per me è quella di tacere. (Pausa. Poi, con veemenza) State facendo tutti e due uno sbaglio terribile!

MARY — Mamma, ti prego!

SIGNORA MOREHEAD — Lui ti vuole un gran bene, e...

MARY — Per piacere, mamma, non usare quella frase! Ad ogni modo, ora è troppo tardi.

SIGNORA MOREHEAD — Non è mai troppo tardi quando si ama. Perché non mandi tutto a monte? Sono sicura che Stefano non aspetta che questo.

MARY (con amarezza) — Non lo ha dimostrato affatto, però non aspettava a lui di venire da me?

SIGNORA MOREHEAD — No, Mary, sei tu che hai insistito per divorziare.

MARY — Ma non capisci: se non l'avesse voluto, avrebbe lottato contro la mia volontà.

SIGNORA MOREHEAD — Stefano non è il tipo che lotta.

MARY — Nemmeno io. (Entra Jane da destra).

JANE — La segretaria del signor Haines, signora.

SIGNORA MOREHEAD — Fatela entrare. (Jane esce) Vai a rinfrescarti gli occhi, ora. Non farti vedere così da quella macchina calcolatrice. E non tardare. Ricordati che hai un altro compito spiacevole.

MARY — Mary?

SIGNORA MOREHEAD — Già, bisogna dirlo alla bambina.

MARY (abbattuta) — L'ho rimandata sempre, perché...

SIGNORA MOREHEAD — Perchè speravi che fino all'ultimo minuto un miracolo ti avrebbe impedito di rovinare la tua vita. Hai mai pensato che Stefano potrebbe sposare quella donna?

MARY (molto fiduciosa) — Non lo farà.

SIGNORA MOREHEAD — Perchè ne sei tanto sicura?

MARY — Perchè in fondo mi ama. Ma non se ne accorgerà finchè io non sarò realmente andata via... (Sulla porta) Penserai tu ai bambini, mamma? E mi farai scrivere da loro a Reno, una volta la settimana? E ti prego, mamma, non li viziare troppo. (Esce da sinistra).

SIGNORA MOREHEAD — Come se non avessi mai allevato dei bambini! (Entrano da destra la signorina Watts e la signorina Trimmerback. Sono entrambe delle ragazze molto comuni. La signorina Watts, la più anziana, e la più comune delle due, ha in mano una borsa) Buon giorno signorina Watts.

SIGNORINA WATTS — Buongiorno, signora Morehead. La signorina Trimmerback, del nostro ufficio.

SIGNORINA TRIMMERBACK — Piacere.

SIGNORINA WATTS — La signorina è notaio. Abbiamo delle carte da far firmare alla signora Haines.

SIGNORA MOREHEAD — C'è qualcosa che posso fare io?

SIGNORINA WATTS — I bambini rimangono con voi? (La signora Morehead annuisce) Per ogni spesa, mandate i conti in ufficio. Ma, naturalmente, i conti che arrivassero dopo il divorzio, sarebbero a carico della signora Haines, secondo l'accordo.

SIGNORA MOREHEAD — La signora Haines sarà da voi tra un minuto. Vi prego di risparmiarle tutti i dettagli superflui. E... in ritardo per il treno. (Esce da destra).

SIGNORINA TRIMMERBACK — Ti dispiace per la signora Haines?

SIGNORINA WATTS (amaramente) — Non posso prevarire dispiacere per una donna che crede suo diritto ricevere ogni mattina la colazione a letto.

SIGNORINA TRIMMERBACK — Non ti è simpatica.

SIGNORINA WATTS — Oh, non ha mai dato fastidio in ufficio.

SIGNORINA TRIMMERBACK — Forse è per questo che lui è riuscito negli affari.

SIGNORINA WATTS — Sarebbe andato ancora più avanti senza di lei. In ogni affare grosso andava sempre troppo cauto, pensando a lei ed ai bambini. (Apre la borsa, estrae carte e penna e dispone le carte sul tavolo, pronte

per essere firmate) Per fortuna siamo alla fine. Possiamo tornare a lavorare, lui ed io. (Siede).

SIGNORINA TRIMMERBACK — Già, e la Allen? Non credi che la sposerà?

SIGNORINA WATTS — Non mi immischio nelle sue faccende private. Non ho certo un debole per lei, ma devo dire che da quando l'ha conosciuta ha preso un nuovo interesse al lavoro. Prima, si stava abbandonando, e questo mi preoccupava.

SIGNORINA TRIMMERBACK (affondandosi nel divano) — Oh, è fortunata, quella lì.

SIGNORINA WATTS — Credi?

SIGNORINA TRIMMERBACK — Vorrei trovare un uomo che mi pagasse i conti. Sono stufa di prepararmi la colazione, precipitarmi per la strada alle 8 del mattino, piova o splenda il sole, a lavorare come un cane. A che scopo? L'indipendenza! Bella indipendenza che hai, con i salari che pagano alle donne! La manderei al diavolo per qualsiasi cosa decente che mi offrissero... o anche indecente!

SIGNORINA WATTS — Oh, tu sì!

SIGNORINA TRIMMERBACK — Perchè, tu non la vorresti, una casa?

SIGNORINA WATTS — Io ce l'ho, una casa.

SIGNORINA TRIMMERBACK — Vuoi dire a Plattsburg, dove sei nata?

SIGNORINA WATTS — No. L'ufficio. L'ufficio è la mia casa.

SIGNORINA TRIMMERBACK — Bella casa! Capisco, la moglie di ufficio.

SIGNORINA WATTS (in tono di sfida) — Riuscirebbe ad andare avanti senza la signora Haines o senza la Allen assai meglio che senza di me.

SIGNORINA TRIMMERBACK — Oh, lo so che sei molto brava, cara, ma che cosa ti fa credere di essere indispensabile?

SIGNORINA WATTS — Lo libero da un'infinità di dettagli superficiali, gli ricordo le cose che dimentica, compresa, specialmente in questi giorni, la sua buona opinione di se stesso, non piango e non lo annoio. Non divorzierà mai, da me!

SIGNORINA TRIMMERBACK (stupefatta) — Ma... tu sei innamorata di lui! (Si alzano entrambe e si confrontano adirate).

SIGNORINA WATTS — E con questo? Preferisco lavorare per lui piuttosto che sposare qualche mezzo idiota che riuscirei a trovare (quasi in lagrime), solo per avere un uomo! (Da sinistra entra Mary).

MARY — Buon giorno, signorina Watts.

SIGNORINA WATTS (ricomponendosi rapidamente) — Buon giorno, signora. Questi sono gli inventari dei mobili. I trofei del golf, i libri i disegni i portaceneri li ho fatti mandare al club del signor Haines. (Pausa) Il signor Haines domanda anche se può avere il ritratto dei bambini.

MARY (guardando lo spazio vuoto sul caminetto) — Oh, ma io...

SIGNORINA WATTS — Ha detto che non importava, se voi non desideravate mandarglielo.

MARY — Si trova in magazzino.

SIGNORINA WATTS (poggiando una carta sul tavolo) — Potrà ritirarlo con questa. Firmate qui. Le referenze

della cuoca. Firmate qui. (Mary si siede e firma) Le cedole di assicurazione. Firmate qui. (La signorina Trimmerback firma ciascuna carta dopo Mary) La voltura della macchina. Dove volete custodirla?

MARY — Ma io...

SIGNORINA WATTS — Troverò una rimessa. Firmate qui. Se qualcuno volesse rilevare l'appartamento, al vostro prezzo?

MARY — Ma... ho pensato...

SIGNORINA WATTS — Questa è una delega fino al vostro ritorno. Firmate qui.

MARY — Ma io...

SIGNORINA WATTS — Oh, è perfettamente regolare, signora. Il signor Haines poi, sì è preso la libertà di preparare un nuovo testamento per voi. (Mette dinanzi a Mary un documento blu dall'aria legale).

MARY (indignata) — Ma, davvero...

SIGNORINA WATTS — Se qualcosa dovesse succedervi a Reno, metà della vostra proprietà sarebbe andata a lui. Un dettaglio che è sfuggito ai vostri legali. Il signor Haines ha stilato con codicillo che lo estromette.

MARY — Non capisco il linguaggio legale, signorina Watts. Credo che il mio avvocato...

SIGNORINA WATTS — Come volete. (Rigidamente) Il signor Haines ha suggerito questo nel vostro interesse, non nel suo. Sono sicura che voi crediate che egli ha soltanto a cuore il vostro interesse. (Pausa) Firmate qui. (Mary firma, la signorina Watts firma) Ocorrono tre testimoni. (Entra da destra Jane con una scatola di fiori) La vostra cameriera andrà benissimo.

MARY — Jane, per favore, firmate qui come testimone. E' il mio testamento.

JANE (in lagrime) — Oh, signora Haines! (Firma).

SIGNORINA WATTS (raccogliendo tutte le carte) — Potete sempre fare delle modifiche, nel caso di un vostro nuovo matrimonio. (Mary si alza) E non esitate a comunicarmi in ufficio qualunque cosa di cui possiate avere bisogno.

MARY (freddamente) — Non avrò bisogno di nulla, signorina Watts.

SIGNORINA WATTS (allegramente) — Oh, ci sono sempre degli strascichi in un divorzio. E voi sapete che il signor Haines detesta di essere annoiato con futili dettagli. Buon giorno, signora Haines, e buon viaggio! (Esce da destra, seguita dalla signorina Trimmerback).

JANE (con voce di pianto, mettendo la scatola sul tavolo) — Il signore mi ha detto di darveli, per portarli durante il viaggio. (Esce bruscamente. Mary apre lentamente la scatola, ne trae delle orchidee ed un biglietto. Legge ad alta voce).

MARY — « Che posso dirti? Stefano ». (Getta violentemente i fiori in un angolo. Entrano la signora Morehead e la piccola Mary, vestita da passeggiata).

SIGNORA MOREHEAD — Tutto pronto, cara?

MARY (cupa) — Tutto pronto. Mary, mamma ti vuol parlare prima di partire.

SIGNORA MOREHEAD — Ti aspetto da basso. (Esce).

MARY — Siedi, cara. (La piccola Mary salta sul divano e siede. Pausa. Mary si accorge che sarà ancora più difficile e penoso di quanto ha immaginato) Mary...

PICCOLA MARY — Dì, mamma.

MARY — Mary...

PICCOLA MARY (*perplessa per il tono della mamma, che non le fa prevedere nulla di buono per lei*) — Ho fatto qualcosa di male, mamma?

MARY — Oh, no, cara no. (*Siede accanto alla figlia e le prende le mani*) Mary, tu sai che babbo è andato via da qualche tempo.

PICCOLA MARY (*con tristezza*) — E' già un mese...

MARY — Devo dirti perché?

PICCOLA MARY — Perchè?

MARY — Tu sai, cara, che cosa fanno un uomo e una donna, quando sono innamorati?

PICCOLA MARY — Si baciano sempre...

MARY — Si sposano...

PICCOLA MARY — Oh, sì, e poi hanno i bambini.

MARY — Ma qualche volta, le persone sposate non si amano più.

PICCOLA MARY — E come, mamma?

MARY — Finiscono di amarsi...

PICCOLA MARY — Ma perchè lo fanno?

MARY — Non c'è un perchè... è così. E quando non si amano più, si dividono. Capisci?

PICCOLA MARY — No.

MARY — Pure, è così. Fanno... quello che si chiama un divorzio.

PICCOLA MARY — Ah, quello?

MARY — Tu non sai che cos'è un divorzio, ma...

PICCOLA MARY — Sì, l'ho visto al cinema. E tante mie compagne hanno la mamma e il papà che sono divorziati.

MARY (*sollevatata, la bacia*) — Tu sai che io ti voglio tanto bene, vero, Mary?

PICCOLA MARY (*dopo una pausa*) — Certo, mamma.

MARY — Tuo padre ed io stiamo per divorziare. E' per questo che io parto. E' per questo che... Oh, cara, non ti posso spiegare tutto. Ma ti assicuro che quando sarai più grande capirai. E mi perdonerai. Ne sono certa. Guardami, piccola, ti prego!

PICCOLA MARY (*le sue labbra cominciano a tremare*) — Ti guardo, mamma. Forse che papà... non ti vuole più bene?

MARY — No...

PICCOLA MARY — E tu non vuoi più bene a lui?

MARY — Io... no, Mary.

PICCOLA MARY — Oh, mamma, perchè?

MARY — Io... io... non so. Ma non è colpa nè del babbo nè della mamma...

PICCOLA MARY — Ma, mamma, credevo che quando si vuole bene a qualcuno durasse fino al giorno della morte!

MARY — Con i bambini è così, ma i grandi sono diversi. I grandi possono finire di volersi bene.

PICCOLA MARY — Io non finirò mai di voler bene a te e al babbo, quando sarò grande. E tu, finirai di volermi bene?

MARY — Oh, no, cara, ma anche questo è diverso.

PICCOLA MARY (*desolata*) — Non capisco come...

MARY — Devi credermi, piccola, è così. Questo divorzio non ha niente a che vedere con il nostro affetto per te.

PICCOLA MARY — Ma se tu e babbo...

MARY (*alzandosi e traendo a sé la figlia*) — Cara, ti

spiegherò meglio nella macchina. Vieni con me alla stazione.

PICCOLA MARY — Mamma, ma se tu e babbo divorziate, chi di voi due non dovrà più vedere?

MARY — Tu e il fratellino resterete con me. Succede così quando... quando ci si divorzia. I bambini vanno con la mamma. Però, vedrai anche il babbo... qualche volta. Ora andiamo, cara. (*Mentre si dirige verso la porta vede le orchidee sul pavimento e le prende. La piccola Mary rimane a fissarla con grande emozione, mentre ella torna ad allontanarsi per uscire. Quindi all'improvviso si appressa alla sedia dov'era seduta la mamma e l'abbraccia. Poi, piangendo, la batte con i suoi piccoli pugni.*)

PICCOLA MARY — Oh, mamma, mamma cara! Babbo caro! Perchè non fate qualcosa! Perchè, perchè non fate qualcosa! (*Mary, che è rimasta per un momento sulla soglia, immobile, colpita, si avvicina di nuovo a lei.*)

## QUARTO QUADRO

*Un mese dopo. Stanza di una clinica di maternità. A sinistra, una porta che immette al corridoio. A destra, una finestra assiepata di fiori costosi. Nel centro, un letto in cui giace Edith, rialzata contro un mare di cuscini di merletto, con un fagottino al seno. Un'infermiera in uniforme bianca siede accanto alla finestra. Da tutto il suo atteggiamento è evidente che Edith è una paziente che mette a dura prova chi l'assiste.*

*(Al levarsi del sipario, Edith allunga un braccio al di sopra del fagottino per prendere una sigaretta dal comodino, ma non ci riesce).*

EDITH (*in tono lamentoso*) — Infermiera!

INFERMIERA (*alzandosi con stanchezza*) — Dite, signora Potter.

EDITH — Datemi una sigaretta.

INFERMIERA — Non potete aspettare almeno di aver finito di allattare?

EDITH — Dite, quanti bambini avete allattato voi? Io quattro. (*L'infermiera le accende la sigaretta. Edith fa muovere leggermente il fagotto*) Ahi! Accidenti, morde come un dinosauro. (*Entra Peggy con una scatola di fiori*).

PEGGY — Salve, Edith.

EDITH (*con voce debole*) — Ciao, Peggy. (*Peggy poggi a fiori sul letto*) Che pensiero! Infermiera, volete vedere se si trova un vaso decente, in questa maledetta clinica? (*L'infermiera prende la scatola, l'apre e dispone i fiori insieme agli altri presso la finestra*).

PEGGY (*chinandosi sul bambino*) — Fammi vedere. Edith, Oh, è magnifico!

EDITH — Non posso sentire quell'odore di latte.

PEGGY (*allarmata*) — Che cos'ha sul naso?

EDITH — Che naso? Oh, è cenere. (*Soffia via la cenere. Porge a Peggy una lettera dal comodino*).

PEGGY — Mary.

EDITH (*annuendo*) — Non parla che dell'aria salubre di Reno. Nemmeno una parola su come si sente. Credevo che le importasse di più di Stefano. Manda i suoi saluti a te e a John

PEGGY (*legge. Dall'esterno giunge il vagito di un neonato*).

EDITH — Infermiera, chiudete quella porta. (*L'infermiera chiude la porta*) Non vi so dire quanto mi diano ai nervi le urla di quel neonato. (*A Peggy*) Perchè fai quella faccia? Anche a me è dispiaciuto, ma è stata Mary che ha voluto farlo. E a giudicare da quella lettera, non se ne pente troppo.

PEGGY — Cerca di farsi coraggio!

EDITH — Ma perchè dovrebbe farlo con le amiche? Ecco, infermiera, ha finito. (*L'infermiera prende il fagottino da lei*) Ho detto a mio marito di non dimenticarsi di dire a Stefano che Mary è perfettamente felice. Credo che questo gli rialzerà il morale. Andava in giro come un cane frustato.

PEGGY — Ti prego, Edith, lasciamelo tenere! (*L'infermiera porge a Peggy il bambino*).

INFERMIERA (*sorridendo*) — Attenta alla schiena, signora Day.

PEGGY (*va alla finestra, stringendo a sé il fagottino*) — Oh, mi piace tanto sentirmelo tra le braccia!

EDITH — Ti piacerebbe un po' meno se l'avessi appena fatto! Ho passato giorni terribili, vero, infermiera?

INFERMIERA — Oh, no, signora Potter. E' stato facilissimo, invece. (*Con ira improvvisa*) Oh, le donne come voi non sanno che cosa siano i giorni terribili! Provatevi a portare avanti un bambino e a pulire i pavimenti. Provatevi a partorire in una cucina fredda e sporca, senza etere, senza pannolini da cambiare, senza cibo adatto, e provate ad alzarvi il giorno dopo per fare da cucina a vostro marito! (*Si controlla*) No, signora Potter, non è stato affatto terribile. Datemi il bambino, prego. (*Vede l'espressione riluttante sul viso di Peggy*) Spero che un giorno possiate averne uno vostro, signora Day. (*Esce col bambino. Peggy rompe in lagrime*).

EDITH — Per amor del cielo, Peggy, non te la prendere per quella chiacchierona! Sono tutte eguali. Se non ti viene la peritonite o non partorisci cinque gemelli, credono che sia una scampagnata! (*Peggy siede accanto al letto, piangendo*) Che cos'hai?

PEGGY — Oh, Edith... io e John divorzieremo!

EDITH (*battendole sulla mano*) — Oh, cara, l'avevo saputo!

PEGGY (*stupefatta*) — Ma se l'abbiamo deciso questa notte!

EDITH (*allegramente*) — Oh, cara, chiunque avrebbe potuto accorgersi che era destino. Per il denaro, immagino?

PEGGY (*annuendo*) — Oh, vorrei che Mary fosse qui...

EDITH — Beh, invece la troverai lì... (*Ride*) Scusami, cara. Mi dispiace infinitamente per te. Ma è buffo.

PEGGY — Che cosa?

EDITH — Ci sarà una vera riunione del circolo, a Reno. (*Siede nel letto, piena di energia per annunciare con grande effetto la notizia*) Howard Fowler ha messo fuori Silvia! L'ha minacciata di chiedere lui il divorzio, qui, a New York, se lei non fosse andata a Reno. E riguardo a quel giovanotto suo impiegato...

PEGGY — Allora, sapeva...

EDITH — Certo. L'ha preso apposta, per avere il tempo libero per gli affari suoi. Ora Howard ha una ragazza che vuole sposare, ma nessuno è riuscito a sapere chi sia! E' un volpone, quello! (*Ride*) E' formidabile! Quando penso che Silvia credeva sempre di essere la più fur-

ba di tutte! (*Ride così forte da farsi venire un dolore. Ricade all'indietro sui cuscini, inerte e martirizzata*).

PEGGY (*amaramente*) — Oh, la vita è terribilmente triste, vero?

EDITH (*sbadigliando*) — Ah, io non mi lamenterei, solo che questa maledetta cicogna cominciasse a volare da un'altra parte!

## — QUINTO QUADRO

*Poche settimane dopo. Salotto di Mary in un albergo di Reno. Nella parete di fondo, una vasta finestra spongente mostra una veduta dei tetti piatti di Reno e dei lontani boschi del Nevada. A sinistra, porte che conducono alla cucinetta e alla camera. A destra, una porta sul corridoio. Una poltrona imbottita, un divano. In un angolo, valigie e bagagli di Mary, semi disfatti. Tutto è molto brutto e trasandato.*

*(Al levarsi del sipario, Lucia, una donna di mezza età ruvida e sciatta, sta riunendo gli abiti gettati sulla poltrona e sul tavolo. Canta in un falsetto nasale).*

LUCIA —

« Nel mio vecchio giardino era cresciuto il pioppo:  
perdei l'innamorato per aspettare troppo.  
Piacere è far l'amore, dolore è la partenza:  
di un falso innamorato è meglio farne senza ».

*(Peggy entra da destra. Indossa una giacca da polo e una sciarpa di lana. Sta quasi per piangere).*

PEGGY — Lucia, dov'è la signora Haines?

LUCIA — Sta giù, aspetta la posta. Vi sentirete sola, domani, quando se ne andrà. (*Peggy annuisce e, affranta, si lascia cadere sul divano*) La signora Haines è la più simpatica di tutte quelle che ho visto.

PEGGY — Io odio questa città.

LUCIA — Non ci si viene per divertimento. (*Continua a riordinare e a cantare*)

« Andiamo tutti quanti la terra ad ingrassare:  
su mille non c'è un uomo di cui ti puoi fidare ».

PEGGY — Chissà quante divorziate avrai visto, Lucia.

LUCIA — Ho cucinato per loro da dieci anni.

PEGGY — E ti fanno pena?

LUCIA — A dire la verità, signora, no. Abbiamo già abbastanza dispiaceri per conto nostro. Santo Dio non ci avanza troppo tempo.

PEGGY (*risentita*) — Si vede che non sei stata mai sposata, Lucia.

LUCIA (*indignata*) — Ne ho avuti tre...!

PEGGY — Di mariti?

LUCIA — No, di figli!

PEGGY — Oh, allora sara stata molto felice!

LUCIA — Santo Dio, signora, ho smesso di pensare ad essere felice da un sacco di anni.

PEGGY — Non penso più ad essere felice?

LUCIA — Non c'è tempo. Con i figli e tutto il resto. E quel diavolo di mio marito, quando ha bevuto, dovrete vederlo. Questi uomini grossi e forti, dalla testa rossa, sono dannati!

PEGGY — Oh, Lucia, è terribile! Ti batte?

LUCIA — E come no! Quando si pensa che una quantità di donne in quest'albergo dovrebbero essere battute peggio di me!

PEGGY — Ma tu abiti a Reno, potresti divorziare in un minuto.

LUCIA — Oh, non è una cosa che si decide in un minuto. Ci ho pensato, una volta. E avevo i soldi, anche. Ma poi ho lasciato perdere.

PEGGY — Perchè?

LUCIA — Mi sono accorta che sono troppo attaccata alla famiglia. (*Una bussata alla porta*).

PEGGY (avvicinandosi a lei) — Lucia, di alla signora Haines che devo parlarle... da sola... prima di cena... (*Entra da sinistra la contessa De Lage. E' una sciocca, amabile donna di mezza età, con dei capelli platino accuratamente ondulati. Porta uno sfarzoso costume da cavallo, un enorme sombrero nuovo e una fiaschetta di acquavite di grano.*)

CONTESSA DE LAGE — Oh, Peggy, come state, cara bambina?

PEGGY — Bene, contessa.

CONTESSA DE LAGE — Ho galoppato come una pazza per il deserto tutto il giorno, Lucia, ecco una fiaschetta. Dobbiamo festeggiare il divorzio della signora Haines.

PEGGY — Oh, contessa, non credo che un divorzio sia una cosa da festeggiare.

CONTESSA DE LAGE — Aspettate di aver perduto tanti mariti quanto me, Peggy. (*Nostalgica*) Sposata, divorziata, sposata, divorziata! Ma io vado dove l'Amore mi conduce. E perciò eccomi qui, a Reno.

PEGGY — Oh, io vorrei essere dovunque, tranne che qui,

CONTESSA DE LAGE — Oh, là, là, vi abituerete. Il mio terzo marito era uno svizzero. Quando si vive in Svizzera, cara Peggy, bisogna accettare le Alpi. Dicevo sempre a me stessa: «Flora, queste dannate Alpi sono qui, e c'è ben poco da fare».

PEGGY — Certo, contessa De Lage. (*Esce in fretta da sinistra*).

CONTESSA DE LAGE — Oh, avrei fatto meglio a non ricordarmi delle Alpi, Lucia. Mi viene sempre in mente quel giorno terribile in cui Gustavo cercò di farmi salire in cima a un monte. (*Siede nella poltrona*) Lucia, tirami gli stivaloni. (*Lucia si inginocchia ed esegue*) Come Dio volle, ci arrivammo. E all'improvviso mi accorsi che Gustavo mi aveva dato una spinta. (*Tragicamente*) Scivolai per mezza montagna prima di capire che Gustavo non mi amava più. (*Allegramente*) Ma l'amore è un gran medico, Lucia. Scivolai diretta nelle braccia del mio quarto marito, il conte.

LUCIA (si alza, con gli stivaloni) — Ma non è quello da cui vi divorzierete adesso?

CONTESSA DE LAGE — Oh, certo Lucia. (*Lamentevolmente*) Che cos'altro potevo fare quando mi accorsi che metteva l'arsenico nelle mie cartine per il mal di testa? Ah! L'amour! L'amour! Lucia, sei mai stata innamorata?

LUCIA — Sì, signora.

CONTESSA DE LAGE — Raccontami tutto, Lucia.

LUCIA — Beh, signora, non c'è molto da raccontare. Quando mi faceva la corte, mi divertivo. Ma voi sapete come sono questi uomini grossi e forti, dalla testa rossa. Devono avere quello che vogliono, a tutti i costi. Così ci sposammo. E naturalmente, da quel giorno, non ho più avuto occasione di pensare all'amore...

CONTESSA DE LAGE (che non è stata ad ascoltare) — Il mio male, Lucia, è di aver sposato troppi stranieri.

Credo che tornerò a sposare degli americani. (*Entra da destra Miriam. E' una rossa lampeggiante e salace, di circa ventotto anni. Indossa un ampio pigiama di aspetto teatrale.*)

MIRIAM — Come va, Lucia?

LUCIA — Buona sera, signora Arons. (*Esce da destra*).

MIRIAM — Come vanno le canzoni della prateria, contessa? (*Vede la fiaschetta sul tavolo, versa da bere a sé e alla Contessa*).

CONTESSA DE LAGE — Si galoppa follemente pei boschi e per le valli! Ma ora, Miriam, voglio concedere un riposo al mio cuore. Tra due settimane sarò libera, libera come un uccello da quel piccolo bastardo francese. Ma dove, dove volerò mai?

MIRIAM — Nelle braccia di quel cow-boy della fattoria vicina.

CONTESSA DE LAGE (con aria pudica) — Che dite, Miriam...!

MIRIAM — Oh, è pazzo per voi, contessa. Gli piacete più del suo cavallo, ed è un cavallo maledettamente grande.

CONTESSA DE LAGE (si alza e si dirige al divano camminando lentamente, senza scarpe) — Certo, Buck Winston è simpatico. Così giovane. Così forte. Avete notato il gioco dei suoi muscoli? (*Distendendosi*) Musicale. Musicale.

MIRIAM — Romperebbe una noce di cocco in mezzo alle gambe. E quel tipo non ha svegliato il vostro istinto al matrimonio?

CONTESSA DE LAGE — Oh, sì, ma io sono diversa da tutte voi. Ho sempre avuto fede nell'amore. Eppure, ho fatto quattro divorzi. Posso rischiarne un quinto?

MIRIAM — Che cosa rischiate, contessa, se la domanda non è indiscreta?

CONTESSA DE LAGE — Voglio dire, che non potrei mai presentare Buck in società.

MIRIAM — E perchè? Anche la signora Astor dovrebbe riconoscere che è un bel ragazzo. Se avessi i vostri soldi lo porterei prima a Hollywood e poi a New York.

CONTESSA DE LAGE — Hollywood? Perchè no? Potrei farne un divo del cinema. In fondo, il mio secondo marito era un gondoliere e dopo un mese che l'avevo sposato una duchessa fuggì con lui! Ah, l'amour! (*Entra Silvia da destra. Indossa un elegante abito da sera. Il suo viaggio a Reno l'ha resa amara, ma non l'ha domata*).

MIRIAM — Come va, Silvia? Andate a un ballo?

SILVIA (si versa da bere) — Giro per la città con un amico. Non ho intenzione di starmene seduta a piagnucolare, come Mary.

CONTESSA DE LAGE — Povera Mary. Se suo marito le offre la minima possibilità lo riprenderebbe subito.

SILVIA — E' senza orgoglio. Io arrostirei nell'inferno piuttosto che riprendermi Howard Fowler. Mettermi fuori in quel modo, dopo tutto quello che gli ho sacrificato!

MIRIAM — Per esempio?

SILVIA — Gli ho dato la mia gioventù!

CONTESSA DE LAGE (sognante) — E che altro può fare una donna della sua gioventù, se non darla ad un uomo?

MIRIAM — Eh, già, non può conservarla sott'aceto.

CONTESSA DE LAGE (pratica) — Ma, come ha potuto mettervi fuori, vostro marito, se eravate una moglie fedele?

SILVIA — Certo che ero una moglie fedele. (*Miriam dà in una risata*) Che cosa avete da ridere, voi?

MIRIAM — Alle due specie di donne, le civette e gli struzzi. (*Alza il bicchiere*) Alle nostre sorelle piumate! Alle ragazze che ricevono doppia paga! (*Confidenziale*) E voi ne avete ricevuta abbastanza!

SILVIA — Avrei voluto vedere!

CONTESSA DE LAGE — Io non ho mai avuto un soldo dai miei mariti, eccetto il primo, il signor Strauss, che mi lasciò tutto il suo patrimonio, ma mi proibì di amministrarlo.

MIRIAM (*a Mary, che entra da destra. E' depressa, porta delle lettere*) — Come va, regina?

MARY — Bene.

MIRIAM — Bugia.

CONTESSA DE LAGE — Mary, io muoio di fame. (*Lucia entra da sinistra e prende il cappello di Mary*).

MARY — La cena è quasi pronta. Come mio ultimo gesto ufficiale in Reno, ho cucinato tutto con le mie mani. Vero, Lucia?

LUCIA — Tutto, tranne le bistecche, il sugo e il dolce, signora Haines. (*Esce da sinistra*).

MARY (*dà una lettera a Silvia, guardando, nel porgerla, l'indirizzo*) — Per te, Silvia. Da Edith?

SILVIA — Non si può sbagliare, con quella calligrafia infantile. (*Con intenzione*) E tu, hai avuto notizie da qualcuno?

MARY — No.

SILVIA — Cara, ho sempre detto che non valeva la pena di prendersela tanto per Stefano.

MARY — Meno parli di me e di Stefano e più mi fa piacere!

SILVIA — Cercavo di sollevarti. Non si può dire che tu faccia altrettanto con me!

MARY — Ti rispondo, ed è già troppo.

SILVIA — Oh, Dio, cara, hai i nervi, oggi!

MIRIAM — Stiamo tutte nella stessa barca, qui. Mary vi lascia tranquilla, e voi, perché non la lasciate in pace?

SILVIA — Oh, volevo solo farle capire che la vita non è finita se Stefano non s'interessa più di lei. (*Apre la sua lettera. Dai fogli cadono delle strisce di ritagli di giornale. La Contessa le prende e le scorre distrattamente, mentre Silvia continua a leggere la lettera*).

CONTESSA DE LAGE — Che altro c'è per una donna oltre l'amore?

MIRIAM — C'è rimasto un altro po' di whisky. (*Si versa un altro bicchierino*).

CONTESSA DE LAGE — Cinical!

MIRIAM (*a Mary*) — Un gocetto? (*Mary scuote il capo*) Perchè no? Starete meglio.

CONTESSA DE LAGE (*improvvisamente interessata dai ritagli caduti dalla lettera di Silvia*) — Miriam, gattina furba, non ci avete mai detto che conoscete il marito di Silvia.

SILVIA (*alzando il capo dalla sua lettera*) — Che?!

CONTESSA DE LAGE (*si alza*) — Sentite questo, Silvia: « Miriam Arons, lasciata la ribalta, sta attualmente "rinovandosi" ». (*Silvia le strappa il giornale di mano*).

MIRIAM — Questi pidocchiosi a caccia di scandali potrebbero lasciare in pace chi cerca di divorziare nel miglior modo possibile!

CONTESSA DE LAGE (*leggendo un altro ritaglio*) — « Noto avvocato (piano) vostro marito, Silvia (*proseguendo*) ed ex ballerina prossimi a salire l'altare ».

SILVIA (*a Miriam*) — Ipocrita che non siete altro! (*Durante questa battuta Peggy è entrata e si avvicina al divano. Ascolta ma non si unisce al gruppo*).

MARY (*avvicinandosi a Silvia*) — Andiamo, Silvia...

SILVIA — Tu lo sapevi?

MARY — Oh, ma che importa, ora? Tu non ami più Howard...

SILVIA (*scostandola bruscamente*) — Questo non c'entra. (*A Miriam, in tono bellico*) Quanto vi ha dato, finora?

MIRIAM — Con me ha pagato per quello che voleva; con voi pagava per quello che non avrebbe voluto.

SILVIA — Non lo sposate che per il suo denaro!

MIRIAM — E voi, per che cosa lo avete sposato? Con la differenza che io, una volta comprata, resterò sua.

SILVIA — Avventuriera da quattro soldi!

MIRIAM — Non cominciamo coi complimenti, pappagallo da salotto! (*Silvia le dà un terribile ceffone. In un batter d'occhio si afferrano per i capelli. Mary prende Silvia per un braccio ma questa si libera. La Contessa tira la cintura di Miriam mentre Lucia entra, dà un'occhiata alquanto professionale ed esce per andare a prendere i sali*).

CONTESSA DE LAGE — Ferma, Miriam! Non siate volgari! (*La sua interferenza permette a Silvia di dare un altro schiaffo a Miriam senza impedimento*).

MIRIAM (*gettando la Contessa sul divano*) — Levatevi dai piedi, vecchia barcaccia! (*Silvia afferra i capelli di Miriam*) Ahi! Lascia! (*Silvia sta per usare le unghie. Mary si intromette*).

MARY — Non posso permettere, capitale! (*L'intervento di Mary permette a Miriam di dare a Silvia un terribile calcio negli stinchi*).

SILVIA (*piegandosi, in singhiozzi*) — Oh! Mi ha spezzato una gamba, quella cagna! (*Mentre si volge, Miriam le dà un altro calcio ben piazzato che la fa raddrizzare*).

MIRIAM — Piglia questo! (*Silvia, gridando di rabbia e di umiliazione, afferra di nuovo il braccio di Miriam e vi affonda i denti. Miriam l'aggancia, la scuote tutta e la getta piangente nella poltrona*).

MARY (*a Miriam*) — Ora basta.

MIRIAM — Dov'è lo iodio? (*Mary indica la camera da letto*) Bisogna stare attenti all'idrofobia. (*Esce da destra*).

SILVIA (*tra i singhiozzi, medicandosi le ferite*) — Mary, come hai potuto permettere questo?

MARY (*freddamente*) — Mi dispiace moltissimo, Silvia.

SILVIA — La difendi! Dopo tutto quello che ho fatto per te!

MARY — Che cosa hai fatto per me?

SILVIA — Ti ho avvisato!

MARY (*amaramente*) — Non credo di doverti essere grata per quello che hai fatto.

SILVIA (*isterica*) — Ah, no? Stai a sentire, e sgonfiati la superbia. Non credere di essere l'oggetto della pietà universale. La gente si diverte un mondo per quello che ti sta succedendo. Hai meritato di perdere Stefano, per il modo idiota in cui ti sei comportata. Ma io ti ho sem-

pre difesa, come un'amica leale, e questo è il ringraziamento che ricevo! Tu sai tutto di lei, la difendi, e mentre io...

MARY — Esci di qui! Va via! (Lucia entra dalla camera da letto con una boccetta di sali ammoniacali mentre Silvia si abbandona completamente all'isterismo e, urlando dalla rabbia, lancia violentemente contro il muro portacenere, bicchieri e scatole da sigarette).

SILVIA (urlando con quanto fiato ha in petto) — Ti odio! Ti odio! Odio tutti!

LUCIA (afferra Silvia per le spalle e le mette di forza sotto il naso la boccetta dei sali) — Signora Fowler, avete l'isterismo! (La spinge verso la porta, ansimante e piangente).

SILVIA — Quando avrai bisogno di un'amica ti ricorderai di me... (Escono da destra Lucia e Silvia, che si dibatte sfinita).

CONTESSA DE LAGE (alzandosi dal divano) — Povere creature. Hanno perduto l'equilibrio perchè hanno perduto la fede nell'amore. Ricordate quella canzone che Buck ha fatto per me? (Si versa da bere e canta)

« Cavalca l'uomo, e vola a tutte l'ore,

la donna vola sulle ali d'Amore.

Coma-ati-yi-yippy-ya! ».

(Si getta la fiasca a tracollo ed esce da destra, sempre cantando, mentre Miriam rientra, rimessa in ordine dopo la lotta).

MIRIAM — Il terreno è sgombro?

PEGGY — Oh, è stata la cosa più disgustosa che abbia mai visto.

MIRIAM — Siamo un paio di gatte selvagge...

MARY — Non avresti dovuto venire qui, Peggy, a vedere tutto questo. (Raccoglie i portacenere, ecc.).

MIRIAM — Perchè diavolo ci siete venuta?

MARY — Voleva comprare una macchina.

PEGGY — Col mio denaro!

MARY — E suo marito ha detto che non poteva permetterselo.

PEGGY — Lui non poteva, ma io sì.

MARY — Quello che è suo è tuo. Quello che è tuo è tuo. Giustizia ed uguaglianza.

PEGGY — La miglior protezione per una donna è un po' di denaro tutto suo.

MARY — La miglior protezione per una donna è un uomo tutto suo. (Con gentile sarcasmo) Ma evidentemente John e Peggy non erano fatti l'uno per l'altro e lei avrà dimenticato tutto fra qualche settimana.

PEGGY — Oh, no, no. Non posso. Perchè... perchè... (Rompe in lagrime) Perchè debbo avere un bambino. Oh, Mary, che posso fare?

MARY — Qual è il suo numero di telefono?

PEGGY (subito) — Eldorado 5-2075. (Miriam va subito al telefono e si fa dare il numero) Ma io non posso dirglielo, Mary!

MIRIAM — Perchè, non è suo?

PEGGY — Oh, sì, certo!

MIRIAM — Fate svelto, signorina!

PEGGY — L'ho sempre desiderato. Ma ora, senza di lui, non so...

MARY — Tu hai diviso con lui il tuo amore. Il tuo bambino dividerà con lui il tuo sangue, i tuoi occhi, i tuoi capelli, le tue virtù e i tuoi difetti. Ma il tuo piccolo fondo personale, quello, naturalmente, non puoi dividerlo mai.

PEGGY — Oh, Mary, so di avere torto. Ma è inutile... tu non sai tutto quello che mi ha detto. Anch'io ho il mio orgoglio.

MARY (amaramente) — Reno è piena di donne che non hanno più altro che il loro orgoglio.

MIRIAM (al telefono) — Il signor Day, per favore. Chiammi Reno. Il signor Day? Mio Dio, avrà vissuto accanto al telefono. Tenete la linea... (Peggy accorre al telefono).

PEGGY — Pronto, John... (Si schiarisce la voce velata da un singhiozzo) No, non sono ammalata. Cioè, sì, ma in un altro modo... No, io... John, devo avere un bambino... Oh, caro, è proprio vero? Oh, caro, sì! Certo, anch'io... Sì, ti perdono... Sì, amore, sì... Col prossimo treno! John? (Un bacio nel telefono) Oh Johnny, quando ritornerò sarà tutto diverso... John ti dispiace se pagherò tutto io, qui? (Riaggancia) Non posso rimanere a cena. Devo fare i bagagli.

MARY — Quando sarai tornata... non frequentare troppo le amiche.

PEGGY — Oh, puoi stare sicura, Mary. È tutta colpa loro se ci troviamo qui.

MARY — Non tutta...

PEGGY — Arrivederci! Sono così felice, che piangerei. (Esce da destra).

MIRIAM — Diventata saggia, eh?

MARY — Una volta lo ero.

MIRIAM — E allora, perchè siete qui?

MARY — Mi hanno dato molti consigli. (Il telefono suona. Miriam va a rispondere).

MIRIAM — Pronto? No, la telefonata è finita, grazie. (Riaggancia).

MARY — Una sigaretta?

MIRIAM (all'improvviso) — Sentite.

MARY — Non c'è niente che possiate dirmi che non abbia già sentito.

MIRIAM — Davvero? Io vengo da un mondo dove una donna dev'essere una stella... o fare una vita d'inferno. Forse posso dirvi qualcosa di nuovo.

MARY (stanca) — Va bene, Miriam, parlatemi della sicurezza, della posizione legale, e di tante altre belle cose. A che si arriva? Al compromesso.

MIRIAM — E che diavolo importa? Una donna deve fare compromessi dal momento in cui è nata.

MARY — Già, ma non quando si è sconfitti. Lui non mi vuole.

MIRIAM — Come lo sapete?

MARY — Allora, perchè sarei qui?

MIRIAM (pausa. Quindi, in tono tragicomico) — Perchè non avete fegato. È successo a me pure. Anch'io ho perduto il mio uomo.

MARY (sorridendo) — Voi?

MIRIAM — Oh, è successo una volta sola. Ho impattato, da allora. Sapete come l'ho perduto? Non avevamo abbastanza soldi per sposarci, e io non volevo

andare a letto con lui prima. Avevo i miei ideali, capite? Dio sa dove li avevo presi. Tenni duro, e... (sospira). Mi piaceva come non m'è piaciuto mai nessuno. Non ho più tenuto duro.. Cosa credete che abbia fatto, il mio Romeo? Si prese un'altra ragazza. Io feci il finimondo. Ma non avrei dovuto dirgli addio. Ero come voi, capite? Avrei dovuto vincere quella ragazza dove lei aveva battuto me: sul morbido.

MARY — Miriam!

MIRIAM — E' così che si vince alla prima ripresa. E quant'è vero che conosco gli uomini, è sempre questa l'ultima cartuccia. (Mary si allontana) Vi fa impressione? Siete troppo modesta. Ma la mia idea dell'amore è che l'amore non ha vergogna di niente.

MARY (volgendosi a lei) — Un buon sistema. Moderno. Cura fisica per una causa fisica. Ma è troppo semplice. Queste battaglie d'amore sono per gli amanti, non per un uomo ed una donna che sono stati sposati da dodici calmissimi anni. Oh, non dico che non mi piacerebbe sentire ancora le braccia di Stefano intorno a me, ma non potrei ritrovare la nostra passione giovanile. Era una cosa meravigliosa, ma era parte della nostra giovinezza, come i bambini. E non è la cosa che ha fatto di lui mio marito, di me sua moglie. Stefano aveva bisogno di me. Ne ha avuto bisogno per dodici anni. Ora non ne ha più.

MIRIAM — Capisco. (Il telefono suona) E' per questo che sposo quel Fowler. Ha bisogno di me come un dannato. Se non lo sposo, si ubriacherà a morte in un mese, povero scemo.

MARY (al telefono) — Sì? No, signorina, è finita... Come dite? New York chiama la signora Haines? Sì, sì, ricevo io. (A Miriam) Stefano!

MIRIAM — Fategli quel discorso che mi avete fatto poco fa!

MARY (raggiante) — Sapevo che mi avrebbe chiamata. Sapevo che all'ultimo momento si sarebbe accorto che ha bisogno di me.

MIRIAM — Ma per amor di Dio, ditegli che voi avete bisogno di lui!

MARY — Pronto? Pronto? Stefano? Mary. Sì. Molto bene. E' così bello sentire la tua voce, Stefano... Io... sì, è fissato per domattina alle dodici, ma io posso... (Spaventata) Ma Stefano!! No, naturalmente, non ho visto i giornali. Come potrei, qui... (Una lunga pausa) Sì, è meglio che me lo abbia detto tu... Certo, capisco la nostra posizione. No, nessuna amarezza, vi auguro di essere felici, molto felici... No, non ho nessun progetto, nessun progetto... Scusa, Stefano, preferirei smettere... Addio, Stefano... addio... (Riaggancia).

MIRIAM — La sposa?

MARY — Oh, perché ho lasciato che succedesse questo? Eravamo sposati. Eravamo una persona sola. Avevamo una vita felice. Oh, Dio, che pazzia sono stata!

MIRIAM — Pazza? Ma non lo siamo un poco tutte?

MARY — Lei non lo ama. Io sì e allora... (Va alla finestra, guarda fuori, poi, violentemente) Ma quando il cuore dice che non è finita, non è finita! Non è finita!

# ATTO 3<sup>o</sup>

## PRIMO QUADRO

Prima sera. Due anni dopo. La stanza da bagno di Crystal. A sinistra, una vasca marmorata con tendine crespe intorno alla doccia. In una nicchia dietro la vasca un telefono dorato. A destra, una toletta coperta di bottiglie scintillanti e vasetti di cosmetici. Asciugamani ricamati pendono dai reggipanni. Nel centro, una porta che immette alla stanza da letto di Crystal.

(Al levarsi del sipario, Crystal è distesa nel bagno, legge una rivista e fuma, mentre Hélène, un'elegante cameriera francese, entra).

HÉLÈNE — Madame è nell'acqua da un'ora.

CRYSTAL (ruvidamente) — E con questo?

HÉLÈNE — Ma, monsieur...

CRYSTAL — Monsieur uscirà con me e con i miei amici, gli piaccia o no. La ragazzina è tornata?

HÉLÈNE — La signorina Mary ha appena finito di cenare col papà. Monsieur desidera moltissimo che le dicate buona notte.

CRYSTAL — Sentite, quella ragazzina desidera darmi la buona notte quanto lo desidero io. Ha provato per due anni di farci saltare l'una al collo dell'altra. Non serve. La manti a casa da sua madre. (Porge a Hélène un bruschino) Tenete, strofinate. Un giorno o l'altro le darò un ceffone... (Hélène strofina troppo forte) Ehi! Mi levate la pelle! Sono così secca che... (Lancia il sapone in mezzo alla stanza) Hélène, non sposate mai un uomo che abbia lasciato «una brava donna». E' allegro come se avesse ammazzato la sua vecchia mamma. (Il telefono suona) Uscite! Oh, Hélène, se venisse la signora Fowler, tenetela da basso, a costo di sedervi sopra! (Hélène esce. Crystal alza il ricevitore. La sua voce si distende) Pronto, caro, sono nel bagno. Mi sono raggiricciata tutta, ad aspettare la tua chiamata. Oh, Buck, sento la tua mancanza come non l'ho mai sentita! Non so dirti quello che ho provato quando ho chiuso la porta del nostro appartamento. Come siamo stati felici! Come... «com-a-ti-yi-yippy-ya!». Oh, no, di pure tutto quello che vuoi. Questo è l'unico posto in cui nessuno può sentirmi. (Crystal volge le spalle alla porta. Non ode una breve bussata) Senti, tesoro, devi andare davvero in California? (Entra la piccola Mary e rimane esitante contro la porta) Caro, non hai bisogno di dirmi i sacrifici che hai fatto per il cinema. Ho visto quel rudere che hai sposato. Sì, Flora è una contessa come io sono la Duchessa di Windsor. Va bene, Buck, non sarà così scema, però... (Vede la piccola Mary) Oh, richiamami tra due minuti. Devo interrompere. (Riaggancia) Chi ti ha detto di venire qui?

PICCOLA MARY (educatamente) — Papà. Buona notte. (Si volge per uscire).

CRYSTAL (dolcemente) — Oh, non andare, cara. Dammi quel bruschino.

PICCOLA MARY (gentilmente) — Per piacere.

CRYSTAL — Per piacere. (Mary le dà il bruschino).

PICCOLA MARY — Buona notte. (Si avvia alla porta).

FINE DEL SECONDO ATTO

CRYSTAL — Oh, che fretta di andarlo a raccontare a tuo padre!

PICCOLA MARY — Che cosa?

CRYSTAL — Il mio discorso al telefono.

PICCOLA MARY — Non capisco quello che dicono i grandi al telefono. Sembrano tutti così stupidi... Buona notte.

CRYSTAL — Buona notte, e poi? (Pausa) Ti hanno detto di chiamarmi zia Crystal. (Pausa) Perchè non lo fai?

PICCOLA MARY (sempre ritraendosi verso la porta) — Sì.

CRYSTAL — Sì, cosa?

PICCOLA MARY — Sì, buona notte.

CRYSTAL (con rabbia) — Siediti!

PICCOLA MARY — Fa troppo caldo qui. E ho il capotto.

CRYSTAL — Siediti, ho detto! (La piccola Mary si siede su di uno sgabello vicino alla toletta) Dobbiamo risolvere questa faccenda. Io ho cercato maledettamente... ho fatto tutto quello che potevo perchè noi due fossimo amiche, ma tu non vuoi collaborare.

PICCOLA MARY — Cosa?

CRYSTAL — Collaborare.

PICCOLA MARY (annuendo meccanicamente) — Collaborare.

CRYSTAL (esasperata) — Rispondimi! Io non ti piace. Perchè?

PICCOLA MARY (alzandosi) — Beh, buona notte. Crystal.

CRYSTAL — Ho detto, perchè?

PICCOLA MARY (con molta pazienza) — Mamma mi ha raccomandato di non essere sgarbata con te.

CRISTAL — Spiegami perchè non mi puoi vedere!

PICCOLA MARY — Non ho mai detto questo.

CRYSTAL — Ma è vero!

PICCOLA MARY — Sì, ma non l'ho mai detto. Sono stata sempre molto gentile con te, che sei una specie di mostro!

CRYSTAL — Aspetta che tuo padre senta questo!

PICCOLA MARY (improvvisamente in tono di sfida) — Non credere che papà ti veda più tanto meravigliosa.

CRYSTAL — Te lo ha detto lui?

PICCOLA MARY — No, papà finge sempre che tu sia una donna per bene, perchè si vergogna di far sapere a mamma che stupida e misera moglie si è preso! E neanch'io dico a mamma quello che penso, perchè tu l'hai già fatta piangere abbastanza! Per questo non collaborerò, mai!

CRYSTAL — Va via!

PICCOLA MARY (sulla porta si volge, con aria superiore) — E un'altra cosa: questa stanza da bagno è proprio ridicola! Buona notte, Crystal! (Esce. Il telefono suona. Crystal lo afferra, con ira).

CRYSTAL — Sì, caro. Quella dannata della piccola Haines. Mi fa saltare i nervi! No, non ha sentito niente. E poi, me ne infischio. Parti domattina? Dio sa se siamo stati prudenti... Cosa? Tu?... (Ride) Pranzi con la prima signora Haines? Bene, caro, sta attento al gin. Ti fa parlare troppo. Sì, stai attento, caro. (Entra Sil-

via, senza bussare. Indossa un complicato abito da sera ed ha in mano un cocktail. I due anni trascorsi non hanno avuto alcun effetto apprezzabile su Silvia. E' la stessa del primo atto, irriducibile).

SILVIA — Yuhuu! Posso entrare?

CRYSTAL (al telefono) — No, non è l'Acquario. E' la stazione centrale. (Riaggancia).

SILVIA — Chi era?

CRYSTAL — Uno sbaglio.

SILVIA — Stavi parlando con un uomo.

CRYSTAL — Passami quella spugna... per piacere.

SILVIA (eseguendo) — Oh, sai bene che puoi fidarti di me.

CRYSTAL — E quella vaschetta per gli occhi.

SILVIA — Conosco Stefano da anni. Non è il tuo tipo. Mi sono domandata spesso come voi due possiate andare d'accordo. Ne ho parlato anche al mio psicanalista. Sai, a lui bisogna dire tutto.

CRYSTAL — Dev'esserti costato uno sforzo terribile.

SILVIA — Non m'importa parlare di me stessa, ma parlare delle mie amiche mi fa sentire sleale. Dice che Stefano ha un complesso di colpevolezza.

CRYSTAL — Cosa?

SILVIA (allegramente) — Dice che gli uomini della generazione di Stefano sono stati allevati nell'idea che l'infedeltà sia un peccato. E' per questo che ha permesso a Mary di divorziare da lui ed è per questo che ha sposato te. Ti ha dovuto sposare per convincersi di non essere un depravato sessuale.

CRYSTAL — Ah sì? Se Stefano è un depravato sessuale, la psicanalisi è liquidata.

SILVIA — E dice che tu, invece, hai il compleso di Cenerentola. Dice che moltissime donne americane lo hanno. Crescono con l'idea che il matrimonio con un uomo ricco sia l'unico scopo della loro vita. Dice che non danno la felicità ai mariti e non funzionano come animali da riproduzione...

CRYSTAL (annoiata e adirata) — E tu vuoi funzionare in quell'altra stanza?

SILVIA (offesa) — Non dovresti parlarmi così, dopo tutto quello che ho fatto per te. Quando hai sposato Stefano, non conoscevi un'anima. Non è stato facile farti accettare dovunque. Tutti erano dalla parte di Mary.

CRYSTAL — E lo sono ancora. Non perdono mai l'occasione per ricordarmi che donna nobile e utile sia diventata Mary da quando ha lasciato Stefano.

SILVIA (soddisfatta) — Oh, cara, è una bugia. Non vede un'anima, è avvilitissima!

CRYSTAL — Stasera ha invitato a cena un gruppo di amici.

SILVIA — Me l'ha detto Edith. Lei ci va. E anche Flora.

CRYSTAL — Flora?

SILVIA — La Contessa De Lage, la moglie di Buck Winston. Quando penso che Flora ha trasformato veramente quel cowboy in un divo del cinema! Naturalmente, lui non è il mio tipo, ma è la delizia delle cameriere.

CRYSTAL (violenta) — La vuoi smettere?

SILVIA — Ma, Crystal.

CRYSTAL — Ho detto smettile! (Chiamando) Hélène!

SILVIA — Oh, sei veramente ingratia!

CRYSTAL — Beh, raccontalo al tuo psicanalista. (Hélène entra) Hélène, tirate la tendina. Voglio farmi la doccia. (Silvia si reca alla porta, mentre Hélène tira la tendina) Aspettami pure in camera da letto.

SILVIA (coglie la sua immagine nello specchio e vi si avvicina) — Ho cambiato il colore del mio rossetto. Come lo trovi? Devo ricordarmi di dirlo al mio psicanalista. Sai, ogni cosa ha un significato. (La doccia entra in funzione. Hélène esce. Durante il seguito della battuta, Silvia esamina ad una ad una le bottiglie e i vasetti sulla toletta di Crystal) Dice che non dovrei prendermi tanta pena per tante cose, come faccio. Che dò troppo valore alle mie amicizie femminili. Dice che ho il complesso di Damone e Pizia. Credo anch'io di aver dato troppo di me stessa alle altre donne. Dice che le donne sono delle nemiche naturali. (Prende una boccetta) Oh, Crystal, non sapevo che ti ritoccassi i capelli... (Odora del profumo) Cara, se fossi in te non userei questo. Si sente addosso a tutte le squaldrine di New York. A proposito. (Si avvicina alla tenda della doccia) Se hai qualche relazione, sii prudente, per amor di Dio. Ricordati di quello che mi ha fatto mio marito, quella iena. (Facendo capolino dentro la tenda) Ehi, stai diventando grassa! (Ritorna alla toletta, siede e comincia a curiosare in tutti i cassetti) Gli uomini hanno una mentalità mercenaria. Credono di possedere il tuo corpo e la tua anima soltanto perché sono loro a pagare i conti. Ho provato anch'io questa crema. Mi ha fatto venire i foruncoli. Sai, se tu fossi furba, dovresti avere un bambino. E' l'unico modo per una donna di tenere un uomo... (Entra Hélène).

HÉLÈNE — Monsieur desidera sapere se madame tarderà molto.

SILVIA — Non vedete come sta facendo in fretta? (Hélène esce. Il rumore della doccia cessa) Gli uomini sono così egoisti. Eppure ci facciamo belle solo per loro. (Apre un altro cassetto) Vorrei poter trovare un uomo che comprendesse il bisogno che ho di un compagno... (Trova una chiave, la esamina) Ma, Crystal, che cosa fai con una chiave degli Appartamenti Gotici? (La testa di Crystal spunta dalla tenda).

CRYSTAL — Che? Oh! (Nervosamente) Quella! (Cercando di prender tempo) Gettami un asciugamano, Silvia!

SILVIA (portandole l'asciugamano) — E' proprio lì che Howard mi ha fatto seguire. Il portinaio è un ricattatore di professione. (Crystal si è avvolta in un grande asciugamano ed ora esce da dietro la tenda e siede sul bordo della vasca per asciugarsi le gambe) Ho domandato al mio psicanalista, e mi ha risposto che i ricattatori sono dei pervertiti che non riescono a trovare un buon pervertimento e così finiscono col ricattare la gente.

CRYSTAL (andando alla toletta) — Davvero? Beh, non può più ricattarmi, ora. (Nel passare davanti a Silvia, le prende di mano con leggerezza la chiave) Era lì che andavamo io e Stefano prima del divorzio. La conservo

per ragioni sentimentali. (Sorridendo, lascia cadere la chiave nel cassetto e lo chiude).

SILVIA — Povero Stefano! Stasera che aspetto stanco ha preso; è invecchiato. Senti, io ti ho detto sempre tutto. Dimmi sinceramente: quanto tempo credi di poter rimanere fedele a Stefano?

CRYSTAL (truccandosi) — Beh, la vita fa degli scherzi curiosi. Potrebbe venirmi l'idea anche domani.

SILVIA — Ne dubito, tesoro. Tu sei una tipica bionda.

CRYSTAL — Beh?

SILVIA (soavemente) — La maggior parte delle bionde sono frigide.

CRYSTAL — Davvero?! Questa è la più sporca trovata propagandistica delle brune!

## SECONDO QUADRO

*Le undici della stessa sera. Stanza da letto di Mary. Una stanza semplice e graziosa. A sinistra, la porta dello spogliatoio. A destra, una porta che conduce all'ingresso.*

*(Al levarsi del sipario, Jane sta disponendo sul letto un certo numero di mantelli da sera. Miriam, Mary e Nancy stanno entrando).*

MIRIAM — Un milione di grazie, cara! Non ho mai bevuto tanto, ad una cena!

MARY — Sono contenta che sia riuscita bene. Ho lasciato Reno due anni fa, oggi. Era una cena commemorativa per tutte voi veterane di Reno, e per i vostri nuovi mariti.

NANCY — Mary, se un'eroina di qualche mio romanzo si comportasse come te, i miei lettori non lo crederebbero mai. Nessun uomo è degno di tanto.

MIRIAM — Mi hai fatto ricordare il mio caro marito Howard, quella spugna. Ho bisogno di un whisky soda, ora.

NANCY — Facciamo due. (Jane esce da destra).

MIRIAM — Sto all'asciutto, quando c'è Howard. Lo sto svezzando dalla bottiglia a poco a poco. Ora è al secondo stadio.

NANCY — Sarebbe?

MIRIAM — Mette il ghiaccio nel bicchiere.

MARY — Come va il matrimonio, Miriam? Riesce bene?

MIRIAM — Sto facendo un lavoro di ricostruzione tale che la diga del Niagara diventa un porta-uovo. (Entra Peggy da destra).

PEGGY — Oh, Mary, non potremmo uscire subito? Vorrei tornare a casa presto. Il mio piccolo John si sveglia sempre. L'altro giorno ha detto la cosa più carina che abbia mai sentito. (Pausa drammatica) Ha detto: «Da-da».

NANCY — Quando entra all'università? (Entra Jane col vassoio e i cocktails).

MARY — Jane, dite alla signora Winston che le signore sono pronte per uscire.

JANE — La signora Winston sta bevendo con i signori...

MARY — Ditele di venire qui, allora. (Jane esce).

MIRIAM — Che fretta c'è? Un altro paio di bicchieri, e Flora galleggerà nell'aria da sola. (Entra Edith da destra).

EDITH (lamentandosi) — Dovrebb'esserci un ascensore, in questo palazzo. E' così difficile per me fare le

scale, nella mia condizione. Sono i tuoi vecchi mobili, questi?

MARY — Sì.

EDITH — Avresti dovuto liberartene. Non c'è niente che rattristi di più una donna nel dormire in un letto pieno di vecchi ricordi. Questa tua vita da monaca è durata troppo. Come puoi trovare qualcun altro, se non fai nessun sforzo?

MARY — Non desidero trovare nessuno, Edith. (Con cinismo burlesco) Odio gli uomini! Gli uomini sono mostri.

EDITH — Oh, non sono tutti come Stefano, cara.

MARY — Ho visto molti uomini, da quando sono tornata da Reno. Sono tutti uguali. Non ti lasciano mai sulla porta di casa senza dover fare una lotta.

EDITH — Una volta ho domandato a mio marito: « Perchè gli uomini si comportano sempre da Don Giovanni nei taxi? ». E lui mi ha risposto che era un'abitudine della loro vita da scapoli, quando l'amore era condizionato agli scatti del contatore.

MIRIAM — In un taxi, l'uomo più simpatico diventa uno scimpanzè.

EDITH — Mary, vuoi sentire l'ultima novità di Silvia? (Mary, Miriam, Nancy e Peggy in coro: « No! ») Bene, Silvia va da uno psicanalista. Dice che tu hai distrutto la sua fede nell'amicizia.

MARY — Come se una donna avesse bisogno di uno psicanalista per accorgersi che non può aver fiducia nelle altre donne.

EDITH — Mary, sei diventata terribilmente cinica da quando hai lasciato le tue vecchie amiche.

MARY — Non sarebbe meglio dire saggia? Ho cominciato a capire le donne.

NANCY — Peccato! E' così che le donne diventano disumane tra di loro.

EDITH (dirigendosi alla porta di sinistra) — Oh, si sono messe a parlare di filosofia, Peggy. Vieni con me mentre m'inciprio il naso. (Escono, mentre entra da destra la signora Morehead, in abito da passeggio).

SIGNORA MOREHEAD — Oh, salve, ragazze! Buona sera, cara. La cena è finita?

MARY — Ti sei divertita al cinema, mamma?

SIGNORA MOREHEAD — Vorrei riuscire a capire se Shirley Temple mi piace o no. (Entra da destra la contessa De Lage. E' un garbuglio di tulle e di gingilli ed è anche un po' allegra).

CONTESSA DE LAGE — Che cena squisita! E' meraviglioso vederci tutte riunite, in pace, tranquille, ordinate, momentaneamente!

MARY — Mia madre, la signora Morehead, la signora Winston, Buck Winston.

SIGNORA MOREHEAD (cercando di ricongiungere il nome) — Buck Winston?

MARY — Il divo del cinema.

SIGNORA MOREHEAD — Ah, sì! (Piacerevolmente) La mia nipotina adora vostro figlio, sullo schermo.

CONTESSA DE LAGE (di buon umore) — Ah, già! Il pubblico considera il mio Buck come un ragazzo. Ed io non mi sono ancora abituata ad essere la moglie di un divo. Non potete credere, signora Morehead, quante delle

mie amiche di Newport, che mi hanno derisa spietatamente quando l'ho sposato, ora mi assediano letteralmente per essere invitate a Hollywood!

SIGNORA MOREHEAD — Oh, lo credo bene. (Si ritrae verso la porta che immette al corridoio).

CONTESSA DE LAGE — Signora Morehead, cacciatevi in qualche abito e venite con Mary alla mia festicciola. Sulla terrazza del Casino. Mi hanno detto che ci verranno tutti. Non ho alcuna idea di quello che succederà.

SIGNORA MOREHEAD — Senza dubbio, dovete conoscere molte persone. (A Mary) A più tardi, cara? (Mary annuisce. La signora Morehead sfugge da destra).

CONTESSA DE LAGE (prendendo il suo mantello) — Mary, non vieni, allora?

MARY — Sono molto stanca, Flora.

CONTESSA DE LAGE — Oh, sei arrabbiata perchè Buck ha bevuto un goccetto di più! Via, Mary, vieni! E' la mia festa d'addio! Non tornerò mai più a New York.

MARY — Che cosa trovi di male a New York, Flora?

CONTESSA DE LAGE (sussurrando) — Mary, posso fidarmi?

MARY — Ma certo!

CONTESSA DE LAGE (alle altre) — Promettete che questo rimarrà tra noi quattro?

MIRIAM — E' di interesse nazionale?

CONTESSA DE LAGE (sedendo accanto a Mary ai piedi del letto) — Bene, ti ricordi com'era Buck una volta? (Nostalgica) Così... così ardente e appassionato?

MIRIAM — Aveva qualcosa, quel ragazzo!

CONTESSA DE LAGE — Beh, ora non ce l'ha più. Prima, ho creduto che fosse il gin ad esercitare un'azione deprimente... (Lamentandosi) Ma ora penso che Buck m'inganni!

NANCY — E' incredibile!

CONTESSA DE LAGE — Non ho nessuna prova, eccetto il fatto che ogni pomeriggio ritorna a casa con uno strano profumo addosso.

MARY — Dove dice di essere stato?

CONTESSA DE LAGE — A visitare il suo cavallo. Ma il cavallo è stato mandato a Hollywood la settimana scorsa. (Pratica) E' perciò che credo sia più prudente tenerlo lontano dai centri abitati.

MARY — Capisco... l'amour...

CONTESSA DE LAGE — L'amour, sì, ma jamais, jamais l'amour senza conclusione!

MARY (ridendo) — E' sempre meglio di niente, cara Flora. Lascia pure che ti porti in giro, finchè resta con te. Si prende la pena d'ingannarti? E' già molto. (Quasi a se stessa) Se si prende questa pena, vuol dire che non è indifferente...

NANCY — La voce dell'esperienza.

MIRIAM (alla Contessa) — Andiamo, testa in alto!

NANCY — Proprio così! Per tutte e due! (Entrano Peggy ed Edith).

CONTESSA DE LAGE (alzandosi) — Oh, cherries, voi non avete sentito! Stavo dicendo... promettete che questo rimarrà tra noi sei?... Stavo dicendo che sospetto che Buck mi tradisca. E' colpa mia. Avrei dovuto sorvegliarlo di più. Ma vorrei poter sapere dove ha trovato quell'appartamento!

PEGGY — Un appartamento?

CONTESSA DE LAGE — E dove avrebbe potuto andare?

PEGGY — Oh, ho sempre sentito dire che la gente va negli alberghi.

CONTESSA DE LAGE — Ma cherie, Buck non potrebbe andare all'albergo. E' troppo conosciuto. Gli chiederebbero subito l'autografo. Ma domattina, partenza per Hollywood! Hollywood è un posto sicuro! (*Dirigendosi alla porta*) Il caro signor Hays mi proteggerà dalla Garbo e dalla Dietrich. (*Esce da destra*).

EDITH (*prendendo il suo mantello*) — Cara, davvero non vieni alla festa di Flora?

MARY — No, Edith.

EDITH — Allora posso dirtelo. Naturalmente, tu sai quello che penso del tuo ex... e del suo «nuovo stato». Silvia mi ha telefonato stasera. Lei, Crystal e Stefano vanno al Casino con della gente di teatro. Anch'io non ho troppa voglia di andarci. Detesto quest'abito. Mio marito dice che gli sembro una cantante, quando lo metto. (*Esce da destra*).

NANCY — Credo che ci andrò anch'io, Mary! E' una buona occasione per studiare la flora e la fauna di Park Avenue. Sto scrivendo un nuovo libro sulla famiglia e sul fascino femminile. (*Esce con Peggy*).

MIRIAM (*a Mary*) — Senti, regina, cambia idea! Andiamo alla festa!

MARY — No, Miriam.

MIRIAM — Beh, io ci vado. Dovresti vedere i festeggiamenti che Howard ed io facciamo a Silvia! Devo sputare in un occhio di Crystal da parte tua? (*Mary scuote il capo*) Perdi una buona occasione! Dove sputo io non cresce più l'erba! (*Esce. Entra Jane da destra. Mary comincia a sbottanarsi il vestito, si toglie i gioielli e li poggia sul cassetto*).

MARY — Jane, preparami il letto.

JANE — Sì, signora. (*Mary va nel boudoir, a sinistra*).

MARY (*fuori scena*) — E' stata allegra Mary, da suo padre?

JANE (*preparando il letto*) — Eh, signora, sapete come si comporta quando va a casa...

MARY (*fuori scena*) — Temo che non si abituerà mai.

JANE — Ha preso di voi, signora, se posso permettermi. Sempre rattristata. Certe volte penso che sarebbe meglio che non andasse a trovare suo padre. O forse, signora, benchè non sia una cosa che mi riguardi, sarebbe ancora meglio se voi trovaste qualche brava persona.... (*Entra da destra la signora Morehead in vestaglia e pantofole*).

SIGNORA MOREHEAD — Vai a letto, cara?

MARY (*fuori scena*) — Sì, mamma.

SIGNORA MOREHEAD — Vogliamo chiacchierare un momento? Fumerò una sigaretta, Jane.

JANE (*sorpresa*) — Signora Morehead!

SIGNORA MOREHEAD — Quelle donne terribili mi hanno fatto diventare nervosa. Come mia figlia riesca a tollerarle, sia pure una volta l'anno, è al di là della mia comprensione!

MARY (*entra in pigiama da notte*) — Mi serve da lezione pratica. Fumi, mamma?

SIGNORA MOREHEAD — Oh, anche tu!

MARY — Anche io?

SIGNORA MOREHEAD — Ho sentito l'ombra di tuo padre darmi un pizzico. Dopo dieci anni, avrebbe potuto essere più tollerante.

JANE — Buona notte, signora. (*Spegne le luci laterali*).

MARY E LA SIGNORA MOREHEAD — Buona notte, Jane. (*Jane esce. Mary entra nel letto, apre un libro e lo scorre*).

SIGNORA MOREHEAD (*sedendosi sul letto*) — Buon libro?

MARY — Non so. Me lo ha dato Nancy. Parla... d'amore. Poesia. Tutta sull'amore. (*Legge*) «Quando l'amore è giunto a voi, seguitelo, anche se la sua via è aspra e faticosa. Quando le sue ali vi avvolgono, serratevi a lui, anche se la sua voce infrange i vostri sogni come il vento del nord devasta il giardino».

SIGNORA MOREHEAD — Beh, mi pare che Nancy non ha molto tatto. (*Improvvisamente*) Oh, Mary, vorrei che tu potessi trovare...

MARY (*chiude il libro di colpo*) — ...qualche brava persona. Abbiamo già parlato di tutto questo, mamma. Io avevo l'unico uomo che avessi mai desiderato; l'ho perduto...

SIGNORA MOREHEAD — Non è stata poi tutta colpa tua.

MARY — Se avessi dato ascolto solo al mio cuore!...

SIGNORA MOREHEAD — L'amava veramente?

MARY — E l'ama ancora. Benchè non ne sia più tanto sicura.

SIGNORA MOREHEAD — Perchè?

MARY — Perchè troppe persone, come Edith, per esempio, si affannano a dirmi quanto si amino. Oh, mamma, sono terribilmente stanca.

SIGNORA MOREHEAD — Beh, non essere triste, cara. Vivere da sola ha i suoi vantaggi. Puoi andare dove vuoi, metterti quello che vuoi e mangiare quello che vuoi. Ho dovuto aspettare vent'anni per poter ordinare il pranzo che mi piaceva! E Dio sa se non è splendido potersi distendere nel letto come una svastica. Buona notte, cara.

MARY — Buona notte, mamma.

SIGNORA MOREHEAD — Non leggere con questa luce. Ti farà male agli occhi. (*Esce. Mary si stende contro i cuscini e incomincia a leggere*).

MARY — «Ma se cercate solo nell'amore pace e piacere, è meglio che restiate fuori della sua soglia, nel mondo che non ha più stagioni, dove potrete ridere, ma non tutto il vostro riso, e dove potrete piangere, ma non tutte le vostre lagrime». (*Entra la piccola Mary in camicia da notte, a piedi nudi e molto assonnata*).

PICCOLA MARY — Mamma?

MARY — Che c'è, cara?

PICCOLA MARY (*avvicinandosi al letto*) — Ho fatto un brutto sogno!

MARY — Che sogno, cara?

PICCOLA MARY — Non lo ricordo più. Lasciami restare vicino a te, mamma.

MARY (*aiutandola a entrare nel letto*) — Sono tanto irrequieta...

PICCOLA MARY — Non m'importa se mi darai calci. Sai, l'unica cosa buona del divorzio è che si può dormire con la mamma. (La bacia. Pausa) Sento il sapore del rossetto.

MARY — Non mi sono ancora lavata. Buona notte, cara.

PICCOLA MARY (dopo una pausa) — Quanto è stupida!

MARY — Chi?

PICCOLA MARY — Crystal.

MARY — Sssss...

PICCOLA MARY — L'ho detto anche al babbo, stasera. MARY — Oh, non gli devi dire cose che gli fanno dispiacere.

PICCOLA MARY — Mamma?

MARY — Sssss...

PICCOLA MARY — Credo che babbo, ormai, le voglia bene quanto te.

MARY — Che cosa te lo fa credere?

PICCOLA MARY — Me lo ha detto lui, dopo che ero stata da Crystal.

MARY — Cosa?!

PICCOLA MARY — Ma ha detto che non dovevo dirtelo, perché ormai a te non importa più niente di lui. (Pausa) Mamma?

MARY — Sì?

PICCOLA MARY — Perchè si mettono i telefoni nel bagno?

MARY — Non lo so. Sssss...

PICCOLA MARY — Crystal ha il telefono nel bagno. È andata su tutte le furie quando sono entrata mentre stava parlando.

MARY — Dormi, Mary.

PICCOLA MARY — Mamma, chi è la Duchessa di Windsor?

MARY — Che domanda!

PICCOLA MARY — Crystal diceva al telefono: « E' contessa come io sono la Duchessa di Windsor! ».

MARY — Ah, sì?

PICCOLA MARY — Buona notte, mamma.

MARY — Buona notte, piccola. (Pausa).

PICCOLA MARY — Chissà se era lo stesso uomo che è venuto qui a cena.

MARY — Ssst!...

PICCOLA MARY — Credo proprio di sì.

MARY (incuriosita) — Chi? Quale uomo?

PICCOLA MARY — Quello con cui parlava Crystal, tutta svenevole.

MARY (in tono di protesta) — Oh, Mary!

PICCOLA MARY — Beh, il principio era lo stesso.

MARY (dopo una pausa) — Il principio di che?

PICCOLA MARY — Del nome di lui, mamma!

MARY (prendendola per le spalle) — Ma di che parli?

PICCOLA MARY — Dell'uomo che stava parlando al telefono con Crystal, nel bagno.

MARY (quasi scuotendola) — Cosa vuoi dire?

PICCOLA MARY — Voglio dire che il principio del suo nome era « Buck », mamma! (Mary esce rapidamente dal letto e suona il campanello sul tavolo) Oh, mamma, che fai, ora?

MARY — Dormi, cara. (Comincia ad infilarsi le calze).

PICCOLA MARY — I grandi fanno tutto all'improvviso. Ti vesti?

MARY — Sì, cara.

PICCOLA MARY — Ti sei dimenticata di qualche invito?

MARY — Certo!

PICCOLA MARY — Arriverai tardi. Che farai quando arriverai lì, mamma?

MARY — Non lo so ancora. Ma qualche cosa farò.

PICCOLA MARY — Mamma! (Improvvisamente si mette a sedere).

MARY — Sì?

PICCOLA MARY — Mi ricordo ora che dovevo dirti una cosa!

MARY (pronta) — Cosa?

PICCOLA MARY (contrita) — Sono stata molto sgarbata con Crystal...

MARY — Questa volta ti perdono. (Entra Jane).

JANE — La signora ha suonato?

MARY — Sì. Il mio abito da sera, Jane, e un taxi... Non restare lì a guardarmi... Presto! Presto!

### TERZO QUADRO

Più tardi, la stessa notte. La stanza di toiletta alla terrazza del Casino. La decorazione è sfarzosa e moderna. A destra, una portiera dal vestibolo. A sinistra, un'altra che immette ai lavandini. Il resto delle pareti, a destra e a sinistra, è occupato da toilette e specchi, una accanto all'altra. La parete di fondo è tutta una grande finestra che guarda sullo scintillio notturno di Manhattan. Un divano super-imbottito e una poltrona di sagoma moderna. Accanto alla porta di destra un paravento nasconde il guardaroba: presso di questo, una sedia per Sadie, una vecchietta in uniforme nera con grembiule.

(Al levarsi del sipario, Sadie sta leggendo un giornale, che depone quando due ragazze vistosamente abbigliate entrano dal vestibolo. Esse depositano i loro mantelli).

PRIMA RAGAZZA — Non ci si può muovere.

SECONDA RAGAZZA — Oh, il mio amico troverà un tavolo. (Entrano due donne di mondo. Si dirigono direttamente, attraverso la scena, ai lavandini).

PRIMA DONNA — Non ti vuole dare il permesso?

SECONDA DONNA — Non vuole.

PRIMA DONNA — Che infamia!

SECONDA DONNA — Mi si spezza il cuore, ma devo prenderla con filosofia. Dopo tutto, rinunciare per un inverno a Palm Beach, non mi farà morire. (Entra una venditrice di sigarette, una graziosa ragazza con una blusa di satin bianco e una corta gonna nera. Porta un vassoio con delle sigarette).

PRIMA RAGAZZA (muovendosi verso sinistra) — Credetevo che aveste litigato.

SECONDA RAGAZZA — Infatti.

PRIMA RAGAZZA — E per che cosa?

SECONDA RAGAZZA — Per sua moglie.

PRIMA RAGAZZA — Sua moglie? E che diritto ha d'immischiarsi dei fatti vostri?

SECONDA RAGAZZA — Le è venuta la strana idea che

dopo nove anni di matrimonio non può metterla fuori di casa. (Escono dalla destra).

«SIGARETTE» — Non riesco a capire come non si stufino di questo posto, ogni sera! La stessa musica, gli stessi numeri, le stesse facce, invece di trascinarsi per il pavimento, starebbero più comodi in un letto!

SADIE — In un letto? Ma se fossero arrivati a questo, che cosa avrebbero più da dirsi? (Entrano da destra una vecchia signora e una «debuttante». Si dirigono subito attraverso la scena).

VECHIA SIGNORA — Ballare in quel modo! Che cosa penseranno di te i giovanotti?

«DEBUTTANTE» (in tono stanco) — Oh, mamma!

VECHIA SIGNORA — Bere champagne in quel modo! Dopo tutto quello che ho speso per la tua educazione!

«DEBUTTANTE» — Oh, mamma!

VECHIA SIGNORA — Una cosa è andare fuori e un'altra è andare sotto la tavola! (Escono da sinistra).

SADIE — Quando ti sposi, cara?

«SIGARETTE» (appoggiandosi, molto stanca, al braccio di una sedia) — Appena Roberto avrà un posto. Non è giusto! Potremmo sposarci e prendere una casa con quella pelliccia lì. Che penseresti se ti dicesse che sono comunista?

SADIE — Penserei che non servirebbe a niente. Una volta giravo per le strade con i cartelli: ebbene, dove sono arrivata? (Entra la Contessa, pilotata da Nancy e da Miriam. E' ubriaca e piagnucolosa. Miriam e Nancy la conducono al divano, con una certa difficoltà).

CONTESA DE LACE — Come ha potuto farmi questo, Buck?!

MIRIAM — Calmati, Flora, se no rovinerai la sua carriera.

CONTESA DE LACE — E alla mia carriera, non ci pensi? Cinque mariti, ho avuto. Buck è il primo che mi abbia detto quello che pensava di me... in pubblico.

NANCY — Ci vogliono tutti i generi di mariti per completare una carriera come la tua, Flora.

CONTESA DE LACE — Mi ha detto che m'ingannava da mesi. E me l'ha detto mentre suonava l'organetto! (Lancia in aria le scarpe) Oh, mi sento così... superflua!

MIRIAM (a Sadie) — Un po' di bromuro.

CONTESA DE LACE — Bromuro? Qu'est-que c'es qué ça?

NANCY — Metterà a posto la tua... superfluità. Ti ha detto il nome dell'altra?

CONTESA DE LACE (indignata) — No, cara. Non è ubriaco fino a questo punto.

MIRIAM (mentre Sadie esce da destra) — E un altro whisky per il signor Winston!

CONTESA DE LACE — Non ha voluto dirmi il suo nome, perché è una donna maritata. Buck è molto proletario, ma non è un indiscreto. Ha detto solo che era una bionda naturale.

NANCY — Questo dovrebbe restringere il campo notevolmente.

CONTESA DE LACE — Ha detto che era bella come un carrozzone dipinto.

MIRIAM — In quanto a questo, anche tu... Oh, andiamo Flora, confessa che finirai col perdonarlo.

CONTESA DE LACE (con fermezza) — Potrei perdonare l'infedeltà ma non la bassa ingratitudine. Io l'ho tirato fuori da quelle praterie. L'ho sposato, e che ringraziamento ricevo? (Lamentandosi) Ha detto che vorrebbe essere una cocotte strabica piuttosto di portare al pascolo in California una vecchia mucca come me!

NANCY — E' una bella lezione. La prossima volta non permettere a tuo marito di diventare finanziariamente indipendente da te.

CONTESA DE LACE — Oh, non farmi la predica. Ogni volta che prendo un marito imparo qualche cosa. Questo mi ha insegnato una volta per tutte che non ci si può aspettare della noblesse da un cowboy. (Sedentaria) Oh, i miei occhi! Tutti pieni di rimmei!

NANCY (aiutandola ad alzarsi dal divano, a Miriam) — Dobbiamo riportarla a casa. Vai a chiamare Buck, e veniteci incontro nell'ingresso.

MIRIAM (uscendo da destra) — Galoppo finale!

CONTESA DE LACE — C'è un telefono, qui? voglio chiamare Samuele Goldwin. (Esce da sinistra con Nancy mentre Sadie entra da destra col bromuro, seguita dalla venditrice di sigarette).

«SIGARETTE» — Di che si tratta?

SADIE (prendendo le scarpe della Contessa) — Di qualche uomo.

«SIGARETTE» — Scommetto che non vale la pena.

SADIE — E' una scommessa sicura. (Esce da sinistra mentre rientrano la vecchia signora e la «Debuttante»).

VECHIA SIGNORA — Ridere e scherzare con quei giovanotti in quel modo!

«DEBUTTANTE» — Si, mamma.

VECHIA SIGNORA — Che devono pensare di te?

«DEBUTTANTE» — Si, mamma.

VECHIA SIGNORA — E non credere che non abbia sentito quando quello studente mi ha chiamato vecchia bavosa! (Escono da destra).

SADIE (entra a sinistra. A «Sigarette») — Vuole il bromuro al gin. (Entrano da destra Mary e Miriam).

MIRIAM (protestando) — Crystal non è qui. Credo che non sia nel locale.

MARY — Verrà. Lo so certamente.

MIRIAM — E che farai quando l'incontrerai? (Sadie prende il mantello di Mary).

MARY — Non so. Ma devo trovarla stanotte. Buck partì per Hollywood domattina.

MIRIAM — Senti, perché non metti a posto la faccenda con Stefano?

MARY — Non ho le prove, ti dico. Ma se Buck è ubriaco come dici tu, me le darà lui le prove.

MIRIAM — Ha cercato di convincere il portiere a prendersi Flora. Hai un biglietto da venti dollari?

MARY — Sì.

MIRIAM — Servirà a tenerlo chiuso nella toilette degli uomini finché avremo l'isogno di lui. (Esce da destra con Mary, mentre entrano da sinistra le due donne di mondo. Esse attraversano la scena).

PRIMA DONNA — Dici davvero? Tre libbre??!

SECONDA DONNA — Tre libbre!

PRIMA DONNA — E' fantastico! Devi sentirti una regina!

SECONDA DONNA — Sì, ma è soprattutto la soddisfazione morale. Banane e latte per una settimana intera! Ci vuole un carattere di ferro! (Escono da destra).

«SIGARETTE» (a Sadie) — Un carattere di ferro! Ne avrà bisogno quando verrà la rivoluzione, altro che dieta! (Entrano da destra Peggy ed Edith. Si incipriano ad uno specchio).

PEGGY — Avrei preferito non venire.

EDITH — Beh, nessuno ti ha costretta.

PEGGY (va a prendere il suo mantello) — Flora è stata disgustosa.

EDITH — Ma buffa, anche. Perfino il negro della batteria rideva.

PEGGY — Ti diverti per ogni cosa, tu. (Sadie dà a Peggy e ad Edith i loro mantelli).

EDITH — Mia cara, chi potrebbe sopportare la vita che facciamo senza un po' di umorismo? Ma Flora è una pazza. Ricordati, Peggy, che è un suicidio matrimoniale essere gelose quando ce n'è davvero motivo.

PEGGY — Non ti stancherai mai di dare consigli?

EDITH — Senti, io sono l'unica donna felice che tu conosca. E sai perché? Perchè non chiedo mai a mio marito o a qualsiasi altro uomo di capirmi. Come potrebbero? Sono una donna... (Si aggiusta il mantello) Ed io non cerco di capire loro. Sono semplicemente degli animali. E che diritto ho io di arrabbiarmi per il modo con cui Dio li ha fatti? (Escono da destra mentre da sinistra entrano le due ragazze).

SECONDA RAGAZZA (incipriandosi allo specchio) — E così la notte di sabato eravamo ad Atlantic City. E lui fa: «Devo tornare a casa domattina, baby». E io dico: (Si tira su le calze) «Perchè ci devi andare?». E lui: «Mia moglie mi aspetta sempre a casa la domenica di Pasqua». Allora gli ho detto: «E perchè ti aspetta? Per fare un uovo?».

PRIMA RAGAZZA — Non hanno nessun sentimento. (Entra da destra una ragazza in imbarazzo. Una spallina del suo bassissimo decolletè si è rotta).

RAGAZZA IN IMBARAZZO (a Sadie) — Avete uno spillo? Non mi sono mai sentita così imbarazzata! (Sadie prende lo spillo).

SECONDA RAGAZZA (attraversando la scena da destra) — E poi gli ho detto: «Io avevo una grande carriera davanti a me quando mi hai fatto abbandonare il teatro, zucca vuota che sei. E per che cosa? Per un paio di braccialetti e per una pidocchiosa macchina, che ogni volta che si rompe devi farti mandare i pezzi dall'Italia! (Le due ragazze escono).

RAGAZZA IN IMBARAZZO — E così lui ha detto: «Non guardare, ora, ti è caduto qualcosa!». (Entrano da destra Crystal e Silvia. Si dirigono verso Sadie per depositare i loro mantelli).

SADIE — Un minuto, per favore.

SILVIA (andando allo specchio) — Stefano è nervoso, stasera.

CRYSTAL — Faccia un po' quello che gli pare.

RAGAZZA IN IMBARAZZO (a Sadie) — Si vede, ora?

SADIE — Non come prima, signorina.

RAGAZZA IN IMBARAZZO — Grazie. (Esce da destra. Sadie prende i mantelli di Crystal e di Silvia).

SILVIA — Non sei mica venuta qui per vedere qualcuno, eh?

CRYSTAL — Non potresti smetterla almeno per un minuto? (Entrano da sinistra Mary e Miriam).

MARY (avanzandosi risolutamente) — Signora Haines, è un vero piacere! Temevo proprio che non sareste venuta. (Presentando Crystal a Miriam, Miriam a Silvia) La signora Haines, la signora Fowler, la signora Fowler, la signora Fowler.

MIRIAM (graziosamente) — Incantata.

SILVIA (sdegnata) — Questa è un'umiliazione!

MARY — La vita moderna è complicata. Quando siete entrate stavo giusto dicendo a Miriam...

CRYSTAL — Oh, andiamo, Silvia. La signora ha bevuto.

SILVIA — Da quando hai cominciato a bere?

MARY (a Crystal) — Fin dal principio della serata, con il signor Winston. Voi conoscete il signor Winston, vero?

CRYSTAL (sulla porta) — Mi pare di no.

SILVIA — Ma sì, ti ho presentato io a lui. Non ti ricordi?

CRYSTAL — Oh, sì, a un ricevimento.

MARY — Bene, è nell'ingresso, ora e aspetta qualcuno, signora Haines, ubriaco quanto non potete immaginare. Dovrete faticare molto a farlo comportare come si deve dinanzi a Stefano. (Improvvisamente Crystal cambia idea e invece di andare verso l'ingresso si dirige ai lavandini).

SILVIA — Crystal, dove vai?

CRYSTAL — Non posso restare qui, ad ascoltare questi vaneggiamenti!

MARY — Se fossi in voi, signora Haines, non entrerei nemmeno lì dentro: c'è sua moglie, lì, che sta calmamente da un attacco isterico. Ha scoperto che Buck la ingannava, e...

CRYSTAL — Davvero! E che cosa c'entro io, in tutto questo?

MARY — Parecchio, temo. Sembra che la donna siate voi.

SILVIA (con delizia) — Oh, Crystal! Sei davvero tu?

CRYSTAL — Se ha usato il mio nome, è una menzogna! Del resto, è proprio il tipo. Lo dirò a mio marito.

MARY — Farete bene, perchè domani sarà sulle bocche di tutti. E non credo che Stefano ne sarà lieto.

CRYSTAL (avvicinandosi a lei) — Che state cercando di fare? Calunniarmi davanti a dei testimoni?

SILVIA — Qualsiasi intenzione abbia (indica Miriam) è stata quella vagabonda ad aiutarla!

CRYSTAL (a Silvia) — Tieniti fuori da quest'affare!

MIRIAM — Sta buona, Silvia, sei in minoranza, stasera.

CRYSTAL — Bene, signora Haines, voi avete dato ascolto alle fantasie di un ubriaco. Che cosa vi ha detto?

MARY (cercando di prender tempo per avere un'ispirazione) — E' molto imbarazzante...

CRYSTAL — Lo credo. Che cosa sapete di me, esattamente?

MARY — Tutto! (Pausa. Crystal ride).

CRYSTAL — E allora, perchè state qui a parlare con me? Dovrest'essere di là, a spifferarlo a mio marito! E tutto un bluff. Andiamo, Silvia!

MARY (si dirige anche lei alla porta. Crystal si ferisce).

ma) — E' un buon consiglio. Vado a dirlo a Stefano.

CRYSTAL — Oh, non vi crederà.

SILVIA — Non ti fidare! E' sempre affezionato a Mary!

CRYSTAL — State a sentire, signora Haines: voi mi avete passato vostro marito su di un piatto d'argento (*entra Nancy da sinistra*) ma io non ho intenzione di ricambiarvi la gentilezza. Non mi lascerò sopraffare dalle chiacchiere. Quello che credete voi e quello che crederà Stefano non servirà a far muovere un dito al tribunale. Voi avete bisogno di prove e non ne avete. Quando il signor Winston ritornerà in sè, chiederà scusa. E Stefano non avrà altra scelta che di accettare le mie spiegazioni. E questo è tutto. Buona notte!

MARY (*disperatamente*) — Spero che anche la signora Winston accetti le vostre spiegazioni...

CRYSTAL — Che cosa devo spiegare a lei?

MARY (*con una convinzione che realmente non sente*) — L'appartamento, per esempio.

CRYSTAL — Che appartamento?

MARY — Sapete benissimo quale...

CRYSTAL — Oh, smettetela di tirare a indovinare...

MARY — Ci ha già pensato la signora Winston. E ha fatto qualcosa di più che indovinare: vi ha visti.

CRYSTAL (*in tono di sfida*) — Dove?

MARY — Entrare e uscire.

CRYSTAL — Entrare e uscire da dove? (*Pausa*) Mentre!

SILVIA (*ammonitrice*) — Non essere tanto sicura, Crystal!

MIRIAM — Mi sembra che ci sia poco da dire, ormai, Crystal!

CRYSTAL — Moltissimo invece!

SILVIA — Crystal, perchè non ti sei confidata con me?

MARY (*delusa*) — Perchè? non lo ha fatto?

SILVIA — Certo che no! (*Crystal, sulla porta, sorride compiaciuta*) E' una gatta solitaria. (*Si avvicina a Crystal*) Se lo avessi fatto, avrei potuto insegnarti un posto molto più sicuro degli Appartamenti Gotici!

CRYSTAL (*esplosando*) — Sta zitta, altoparlante idiota!

SILVIA — Come osi...

CRYSTAL — Vorrei prendere a schiaffi quel tuo muso da imbecille!

SILVIA (*indietreggiando*) — Oh, Mary, ma perchè?

MIRIAM — Ho un'ambasciata per Flora. (*Batte sulle spalle a Silvia affettuosamente*) Ti dò un bacio quando torno. (*Esce da sinistra*).

NANCY — Ed io vado a spiegare a Stefano le stranezze della vita. (*Esce a destra*).

CRYSTAL (*a Mary, con violenza*) — State cercando di spezzare il mio matrimonio!

SILVIA — Quello che hai fatto tu a lei, pallone gonfiato!

CRYSTAL — Bene, accomodatevi pure... se vi contentate dei miei avanzati.

MARY (*calma*) — Grazie, li prenderò.

SILVIA — Mary, dov'è il tuo orgoglio?

MARY — Finito. E' un lusso che una donna innamorata non si può permettere. (*Entrano da sinistra la Contessa e Miriam. Miriam va da Sadie e prende il mantello suo e della Contessa*).

CONTESSA DE LACE (*precipitandosi su Crystal*) — Oh, mon Dieu, mon Dieu!

MARY (*fermandola*) — Flora...

CONTESSA DE LACE (*indicando Crystal*) — E' questa?...

CRYSTAL — E così siete decisa a fare uno scandalo, signora Haines.

CONTESSA DE LACE — Sono io quella che farà uno scandalo. Oh, Mary, non è più bionda naturale di me! Qual è il nome di questa donna? Miriam ha dimenticato di dirmelo.

MARY — La signora Haines, momentaneamente.

CONTESSA DE LACE — E Stefano ti ha lasciato per questa. Come ha detto? Ah! carrozzone dipinto! Ah! cherie, sei una vera ingenua! Spero di non vedere mai il giorno in cui un tipo da strapazzo come questo mi batterà « sur les champs d'amour! ». (*Esce da destra, seguita da Miriam*).

CRYSTAL (*a Mary*) — Quella pazza dannata non sapeva niente! (*Sadie dà a Mary il suo mantello*).

MARY — Già, temo proprio di no... (*Entra Nancy da destra*).

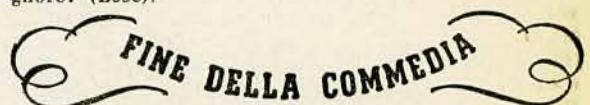
NANCY — Il signor Stefano Haines è in macchina alla porta del Casino e sta aspettando sua moglie. E' molto tempo che aspetta. (*Crystal fa per andare a prendere il suo mantello*).

MARY (*tagliando il passo*) — Digli pure che vengo io. (*Nancy esce rapidamente*).

SILVIA — Mary, che sporco tranello da donna!

CRYSTAL — La grande, nobile signora! Non siete che una gatta, come tutte noi!

MARY — Beh, ho avuto due anni di tempo per aguzzare i miei artigli. (*Agitando allegramente la mano verso Silvia*) Rosso Giungla, Silvia; buona notte, signore! (*Esce*).



Questa commedia, con la regia di Lamberto Picasso, è stata rappresentata al Teatro Valle di Roma, nell'ottobre 1944. Interpreti:

Tina Lattanzi (Mary Haines); Ginevra Cavaciocchi (Silvia Fowler); Vivi Gioi (Crystal Allen); Valentina Cortese (Peggy Day); Clelia Matania (Edith Potter); Franca Mazzoni (Nancy Blake); Pina Renzi (Contessa De Lace); Olga Vittoria Gentilli (Signora Morehead); Giovanna Galletti (Miriam Arons); Milly Vitale (Piccola Mary); Liana Del Balzo (Miss Fordey); Tina Mannozzi (Miss Watts); Anna Canitano (Miss Trimmerbak); Maria Michi (Jane); Elvira Borelli (Ingrid); Gilda Marchiò (Maggie); Maria Saccenti (Lucia); Maria Vianello (Hélène); Anna Maria Padoan (Olga); Olga Pinelli (Signora Wagstaff); Maria Grazia Paltrinieri (Prima parrucchiera); Giana Pacetti (Seconda parrucchiera); Eugenia Bianco (Pedicure); Elena De Cenzo (Maschera di fango); Mimy Cretin (Euphie); Afra Arrigoni (Capo reparto); Gioconda Stary (Prima commessa); Rina Sardi (Seconda commessa); Elda De Cesare (Terza commessa); Nina Dello (Prima indossatrice); Gina Linati (Seconda indossatrice); Elsa Cesaretti (Sarta); Franca Belli (Principessa Tamara); Natacha Scidowsky (Istruttrice); Maria Zanolli (Infermiera); Ebe Gillani (Prima ragazza); Ester Marano (Seconda ragazza); Diomira Surani (Prima donna di mondo); Mirella Salenti (Seconda donna di mondo); Estella Zoli (Sadie); Marisa Vianello (Venditrice sigarette); Vittoria Maugeri (Vecchia signora); Antonella Fernandez (Debuttante); Fiorella Gellini (Una ragazza in imbarazzo).

Scenografie di Camillo Parravicini e Paolo Reni.

# L'energia da Roma

## SOFFIA IL VENTO DEL NORD

Anche nelle sale dei teatri romani ha cominciato a soffiare il « vento del nord »: lo ha suscitato, infatti, all'Eliseo, la Compagnia di Anna Magnani con la ripresa di *Maya* di Simon Gantillon. Raffiche e sibili da neutralizzare i poderosi impianti di riscaldamento del locale — e pienamente giustificati. La vecchia antologia di vita postribolare del Gantillon, infatti, non ha più neppure la giustificazione tecnica che vent'anni addietro, rappresentata anche in Italia (Compagnia di Dario Niccodemi, interprete Vera Vergani) le conciliò una meno burrascosa ma pur sempre contrastata accoglienza. E' una successione di quadri, con relativa presentazione di « tipi » e trattenzione di sentimenti e di vicende, che muta con l'avvicendarsi dei clienti nella camera di una prostituta. Altra legge non ha, o meglio non dimostra di avere, ché la pretesa, rivelata dal titolo, sarebbe di giungere, per via analitica ed esemplificativa, a raffigurare il mistero della donna, che è « nessuno e centomila », che è « come tu mi vuoi », che è « maya », illusione. Ma non avendo il Gantillon il respiro e la statura del poeta, il suo assunto è scaduto in un romanticum oleografico da edicola periferica o è rimasto addirittura inavvertibile, si che il susseguirsi dei « bozzetti » — come avrebbe detto il buon De Amicis, del cui saccarino patetismo è impregnato il sottofondo dell'opera — è apparso privo di qualsiasi giustificazione e pertanto insopportabilmente noioso. La regia di Orazio Costa, peraltro sensibilissima, non ha ovviato a tali difetti di costituzione, anzi, accentuando « artisticamente » l'impostazione di remo così ciclica del lavoro, ne ha posto in maggior rilievo i caratteri di gratuita frammentarietà. Assolutamente sconsigliato, poi, è stato un suo intervento recitativo, in cui la dizione sommersa ha provocato in definitiva il rincrudire della reazione del pubblico. Questo, a sua volta, ha avuto il grave torto di far muovere le sue proteste più da un farisaico moralismo verso le situazioni e le espressioni verbali dell'opera — a loro volta di un verismo senza trascendenza — che non da una valutazione e da una condanna di ordine estetico. Si è parlato anche di « educazione » degli spettatori, in quanto questi dovrebbero limitarsi a reagire a sipario calato: ma, per chi ha speso oltre duecento lire per una poltrona, l'insofferenza mi sembra, se non ammissibile, per lo meno giustificabile. Anna Magnani ha posto ancora una volta le sue superbe qualità al servizio di un testo inadeguato. Il temperamento panico di quest'attrice, plasmabile come può essere plastica una lava fluente, insieme alle sue scorie e alle sue paurose « défaillances », rendono oltremodo ardua e complessa l'opera di qualsiasi regista e la scelta stessa dei personaggi da interpretare. Nella nutrita distribuzione, ha emerso, per esattezza e sapore di caratterizzazione, Ave Ninchi.

Il medesimo Teatro Eliseo era stato precedentemente campo di una battaglia mancata in occasione della « prima » di *Fior di pisello*, il piacevole ma superficiale « divertissement » di Bourdet alle spalle degli omosessuali parigini. Che le intenzioni dell'autore fossero state unicamente lepide e salaci non diremmo, data la sua produzione antecedente; comunque, questa volta le attrattive di « audacia » della commedia sono apparse allo scoperto, senza la consueta maschera di satira sociale, e il giuoco si è fatto burlesco ed innocente. Battaglia rientrata, quindi, nonostante i poderosi apprestamenti campali dei demo-cristiani. Autorevole recitazione del Besozzi, gustosissime caratterizzazioni del Porelli e dello Scandurra. Distribuzione di eccezione, con la Galli, la Morelli, Stoppa, Baghetti, Pisu, la Villi, ecc., senza dubbio sproporzionata al valore dell'opera. Fusa ed armonica la regia di Ettore Giannini. Altro di notevole non si è avuto sulle scene di prosa romane in quest'ultimo periodo. Alle Arti, *Arsenico e vecchi merletti* ha ripreso trionfalmente le sue repliche, vedendo, se possibile, accresciuto il successo che lo salutò alla sua prima apparizione. Emma Gramatica aveva antecedentemente svolto sulle stesse scene un corso di recite con

*La signorina* di Deval, destando in tutti il rammarico che il suo ritorno al teatro attivo si compisse con un'opera così svuotata e stantia. Due avvenimenti hanno agitato, in queste settimane, le acque « flave » del mondo teatrale romano: il « Convegno di teatro » promosso dall'Accademia di Arte Drammatica, e lo sciopero dei lavoratori dello spettacolo. Nessun rapporto tra le due manifestazioni, chiusesi entrambe con un modesto attivo. Della prima, notevole più per gli argomenti dibattuti che per i risultati raggiunti, abbiamo invitato uno degli stessi collaboratori alla sua organizzazione a rendere dettagliato conto ai lettori di « Il Dramma » in altra parte della rivista. Noi ci limiteremo a considerare la scarsa o nulla utilità di siffatti ritrovi finché le discussioni non si faranno fruttuose per sagacia e fermezza di direzione, amalgama degli apporti e disinteresse dei partecipanti. Lo sciopero, che ha tenuto chiuse per un giorno tutte le sale di spettacolo, si è risolto con alcune lievi migliorie salariali a favore dei lavoratori, i quali — sia detto tra parentesi — percepiscono dei compensi analoghi, se non superiori, a quelli dei loro bistrattatissimi e troppo consenzienti colleghi « della mente ».

Il Festival cine-lirico teatrale, esaurita la sua parte cinematografica, ha iniziato, bruciando le tappe, quella musicale, ben più ricca e pregevole per opere se non per esecuzioni. Ci limiteremo ad accennare al programma — che, quando questo scritto vedrà la luce, sarà già da tempo concluso — esulando l'argomento lirico dalle dirette competenze di queste nostre panoramiche ». Inizierà con la *Messa solenne* di Beethoven, le rappresentazioni hanno proseguito con il *Don Giovanni* di Mozart, l'*Otello*, la *Cenerentola*, *Didone ed Enea* di Purcell, due spettacoli di balletti di Millos di elevatissimo pregio, due concerti di musica sinfonica contemporanea, la *Missa pro pace* di Casella, la *Maria Egiziana* di Respighi, *Livietta e Tracollo* di Pergolesi e *Il povero marinaio* di Milhaud. Le manifestazioni teatrali comprendranno *La Mandragola* diretta da Stefano Landi, e *Il sogno di una notte di mezza estate*, messo in scena da Salvini. Chiudiamo l'intermezzo musicale con l'annuncio della costituzione dell'*Hot club di Roma*, ospitato presso l'*Art club* in via del Babuino, che ha offerto agli appas-

sionati del jazz d'arte una fervida «jam session» inaugura.

Varie le iniziative di imminente o meno prossima realizzazione. Cesare Meano darà nel teatrino di S. Cecilia, poco attraentemente battezzato «La Scena», degli spettacoli di particolare intendimento e intonazione artistica, con dei complessi misti di attori giovani e di solida esperienza di palcoscenico, esordendo verso la metà di dicembre con *La parigina* di Beccue. In gennaio l'Accademia darà, nei teatri regolari, una serie di rappresentazioni di *La famiglia dell'antiquario* e di *Romeo e Giulietta*, organizzate da Orazio Costa ed eseguite unicamente da allievi, che presteranno la loro opera gratuitamente. Le regie porteranno la firma generica della Scuola di regia dell'Accademia. Silvio d'Amico prepara una pubblicazione di studi teatrali, mensile, o forse anche bimestrale, che darà larga ospitalità alle informazioni ed ai problemi della vita teatrale straniera. Una rivista quindicinale di letteratura e di attualità d'imminente apparizione sulle già congestionate edicole romane e che reca il titolo originale di *Quindena*, dedicherà larga parte del suo testo alla pubblicazione di atti unici o di atti isolati di commedie di particolare risonanza.

Abbiamo lasciato da ultimo il cinematografo non di certo perché lo ritieniamo la Cenerentola delle arti — come troppi s'industriano, scientemente o no, a farlo apparire — ma perché sugli schermi di questo periodo non sono giunti altro che rimasugli della vecchia e tritumi della nuova produzione italiana, unitamente a qualche prodotto in serie dell'industria americana. Si attende l'inizio della distribuzione diretta da parte delle grandi case di Hollywood per poter finalmente giudicare opere da molto tempo note, conclamate ed attese. Intanto, fra comizi e manifestazioni varie sui giornali ed alla radio, continua l'agitazione dei lavoratori del cinema contro la nuova legge per la cinematografia, approvata ma non ancora esecutiva, per ottenere la concessione di una quota obbligatoria di proiezione di 60 giorni l'anno per i films italiani. Indubbiamente, la concorrenza alla quale verrà a trovarsi incontro il cinema italiano dopo anni di isolamento produrrà una sensibilissima contrazione di attività, minacciando la sopravvi-

venza stessa dell'industria. Tuttavia, noi ritieniamo che, senza giungere a conclusioni catastrofiche, essa provocherà la sparizione dei peggiori e dei mediocri e stimolerà i migliori a produrre le poche ma degne opere che il mercato potrà assorbire. Inoltre, l'opposizione di principio ci appare insuperabile: una volta infatti sulla strada del protezionismo filo-autarchico, come impedire l'imposizione alle Compagnie di prosa di una percentuale di commedie italiane, alla maniera del «Minculpop» o agli editori della stampa di una data quota di romanzi purchessia, ma nazionali? Anche nel campo cinematografico deve considerarsi finita la fittizia «beatinudine» dei «monocoli in terra coecorum»: la nuova fatica sarà aspra, più aspra forse di un giusto assoluto ma non certo di un'equità relativa. E il successo sarà tanto più meritevole e duraturo.

**Vinicio Marinucci**

TRA DUE NUMERI LEGGERETE LA PERTURBANTE COMMEDIA DI

**MARCEL ACHARD**

*ADAMO*

nella versione italiana di ANTONIO PIETRANGELI, rappresentata recentemente a Roma dalla Compagnia di Laura Adani, con la regia di Luchino Visconti.

Il lavoro di Achard ha sollevato molto rumore, ma noi siamo del parere — dice Giorgio Prosperi — che se una società non è capace di difendersi da sé e di eliminare con le proprie forze certe tossine è vano fatica imporre una moralità che non sente e che non gradisce. Meglio lasciarla sfatare. Così ogni persona assumerà il proprio volto e ogni cosa si ridurrà alle proporzioni che le si confanno. E gli spettatori ingenui che si son visti parare dinanzi codesto dramma di un omosessuale, imparino a loro spese che il teatro è una cosa seria e s'informino, prima di cadere come aeroliti su una poltrona, qual è il valore dell'autore, e quale l'argomento della commedia, e se merita d'esser visto dal figliuolo o meglio ancora dalla figliuoletta. Leggano i giornali, si scuotano dalla loro poltroniera e lascino in pace lo Stato. E' sommamente pericoloso, non l'abbiamo sperimentato abbastanza, affidare agli altri la propria difesa. Chi ci difende una volta è fatale che rivendichi dei diritti. Al mondo non si dà nulla per nulla.

# diario

di chi fa e di chi dice

★ Quando fummo allontanati dalla direzione di «Il Dramma» — lo abbiamo detto — furono le lettere degli amici, e soprattutto dei lettori che non conosciamo, a darci conforto. Ora che la Rivista è riapparsa, quel conforto si è trasformato in gioia perché ci ha portato l'entusiasmo e l'augurio di fortuna di molti e moltissimi. In ogni lettera, anche se le parole non possono essere che le medesime, noi sentiamo e troviamo un cuore diverso: ognuno cerca e vuole esprimerci il suo consenso, il compiacimento, l'augurio nuovo, riaffermando la certezza che ci saremo ritrovati, con un sentimento proprio ed affettuoso. Ne siamo commossi, amici carissimi, e vi diciamo grazie pubblicamente, con la promessa che a poco a poco, compatibilmente con il molto lavoro, risponderemo a tutti. Adesso, prima di noi, c'è la Rivista; dobbiamo insieme ridare a «Il Dramma» la sua bella vita attiva, dobbiamo fare in modo che il suo nome già affermato, riabbia la stima anche dei teatranti delle altre Nazioni. Se anche giudicheranno che noi stiamo peggio di loro non ci umillerà, perché sentiranno altresì la nostra fede e il nostro amore al Teatro e capiranno che risorgeremo anche sulla scena di prosa, che per gloria e tradizione detto — un tempo — leggi nel mondo. Bisogna amare la Rivista, che rispecchierà il nostro Teatro e l'animerà con i problemi di oggi e le opere di domani; bisogna amare il Teatro (non trastullarsi in vane superficialità fatte di pettigolezzo snobismo ambizione) e donargli intero il nostro cuore.

★ Il 21 dicembre, al Teatro Odeon di Milano, esordirà la Compagnia «Andreina Pagnani-Carlo Ninchi» con Rossano Brazzi e Valentina Cortese, diretta da Ettore Giannini. Inizieranno con *La famiglia Barret*, tre atti di Rudolf Besler. Durante il corso di rappresentazioni in quel teatro, la Compagnia si propone di rappresentare *Quartetto d'archi* di Coward; *L'Aminta* del Tasso e *Strano interludio* di E. O' Neill.

★ *La Tempesta* di Shakespeare è stata messa nuovamente in scena all'Alvin Theatre di Nuova York. Miss Webster regista, dicono i giornali, ha risolto eccellentemente tutti i problemi tecnici e scenici relativi al teatro scespionario.

★ «Riscatto», settimanale dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (Direzione: via Ruffini, 3 - Milano) bandisce un Concorso per una commedia in prosa. Tutti gli interessati possono rivolgersi alla direzione del giornale.



*Clare Boothe*

autrice della commedia  
DONNE è una delle personalità più in vista d'America: dal teatro alla letteratura, al giornalismo, alla politica, porta sempre il singolare rilievo della propria spicata originalità

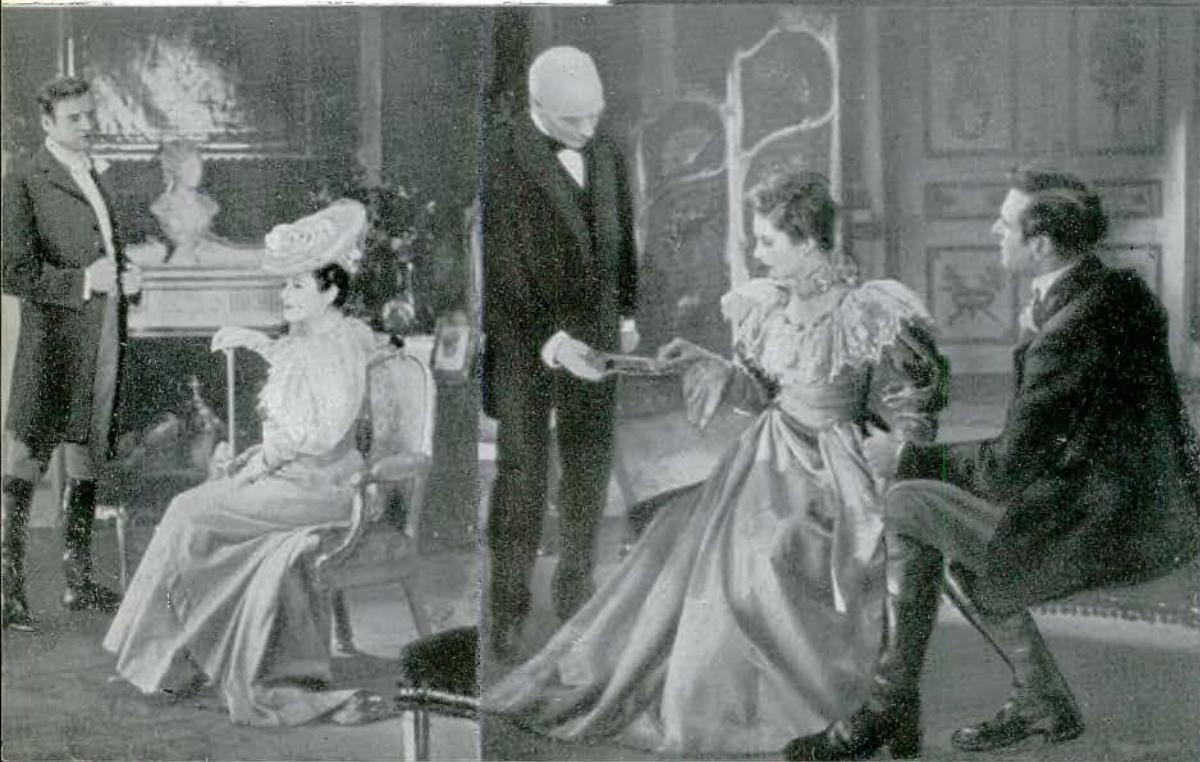
(La fotografia è di KARSH, uno dei più celebri fotografi americani)

# PIRELLAGE



*Pitoeff*

sempre vivo nel ricordo di coloro che lo amarono, rivive in un «ricordo» di H. R. Lenormand, il grande autore francese, che lo ebbe amico e fratello. Nella fotografia, accanto all'indimenticato attore, è Ludmilla, la sua compagna d'arte e di vita che Giorgio amò come la sua arte. Il «Ricordo» di Lenormand è in questo stesso fascicolo



“IL  
DI OS

ripreso da  
media. Lor  
ne, Isabel J.  
di Bernick.

LO  
del quale  
simo fasi  
originale  
SULLA

# NRG



## NTAGLIO.. DI LADY WINDERMERE R WILDE ALL'HAYMARKET DI LONDRA

Gielgud, con vivissimo successo in una magnifica edizione della celebre commedia, era Geoffrey Toone; Lady Windermere, Dorothy Hyson; la sig. Eryllyn, Lord Darlington, Griffith Jones. Athene Seyler è stata una magnifica Duchessa in tre momenti della commedia nell'interpretazione della Compagnia londinese

I S J O U V E T

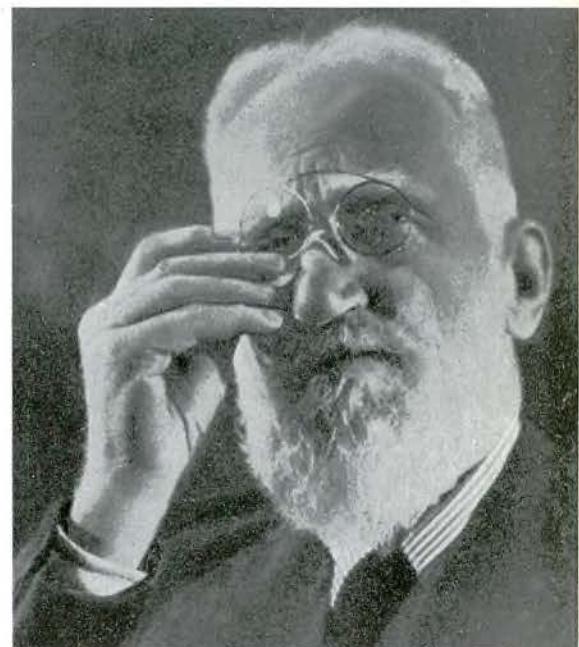
licheremo nel prossimo numero un recentissimo e significativo articolo

EN A BASTA UN "NULLA",



## THORNTON WILDER

autore di «La piccola città» è stato il primo interprete della sua commedia, nella parte - ormai famosa, quanto la commedia stessa - del «Regista». Ecco nell'ultimo atto della sua opera



## GEORGE BERNARD SHAW

il grande irlandese, sul quale pubblichiamo in questo stesso fascicolo (leggere: «Duello Shaw-Wilder») un interessante parallelo di Jvor Brown, sulle affinità tra «Ritorno a Matusalemme», di Shaw e «La pelle dei denti» di Wilder



## IRWIN SHAW

autore della favola moderna in tre atti e undici quadri *LA BRAVA GENTE* (The gentle people) che pubblicheremo nel prossimo fascicolo, Irwin Shaw è nato in America nel 1912. Ha scritto due lunghi atti unici, «Bury the dead» (Seppellite i morti) e «Siege» (Assedio) e tre commedie di lunghezza normale, «The gentle people», «Retreat to pleasure» (Ritiro nel piacere) e «Quiet city» (Città quieta). Ultimamente ha scritto una nuova commedia, «L'assassino», ispirata al conflitto mondiale e della quale troverete ampia notizia su «Ribalta inglese» di questo stesso fascicolo.



JEAN-LOUIS BARRAULT e JEAN HUGO rispettivamente regista e scenografo della ormai famosa edizione di «Antonio e Cleopatra» di Shakespeare, nella versione di André Gide, assistono ad una prova alla «Comédie Française». In «Ribalta Francese» di questo fascicolo riportiamo l'ampia critica di Pierre Loewel sull'opera che fa grande onore alla Casa di Molière



DONALD WINDHAM \* EDMUND GWENN \* TENNESSEE WILLIAMS  
Donald Windham e Tennessee Williams, sono gli autori di «Tu mi toccasti» una commedia tratta da un racconto di D. H. Lawrence. Si tratta di un'opera emotiva sulle vicende di un giovanotto inglese che ritorna dalla guerra con un suo preciso concetto della vita \* Edmund Gwenn è l'attore che nella commedia ha recitato la parte di un capitano di mare, e per quanto egli abbia settant'anni, ha dato al personaggio che beve filosoficamente un significato giovanilmente straordinario \* Nella foto a sinistra: Ribalta francese: Berthe Tissen, protagonista di «Giovanna con noi» di C. Vermorel, è una delle attrici più ammirate ed applaudite della nuova generazione

# Pensiero a Pitoëff

★ Da sei anni Giorgio Pitoëff ci ha lasciati. Ricordiamo che invece di acquietarsi all'avvicinarsi della morte, sembrava che la passione lo divorasse, intensificando i suoi magnifici strazi a tutto il suo essere. E non è esagerato dire ch'essa fu una passione mortale, poiché noi l'abbiamo visto morire proprio di quella passione.

Voleva recitare *Un nemico del popolo* d'Ibsen. Ma siccome sapeva di non poterlo recitare tutte le sere, aveva provveduto, per alternare al dramma spossante, ad una ripresa della *Muette* di Tchékhov. Un poco curvo, un poco sbandito, avendo perduto quella sveltezza di movimenti, quell'andatura di Pierrot triste che gli donava l'aria di fluttuare in un sogno lunare, egli incarnava lo scrittore Trigorine con la coscienza di portare la morte nel petto. Si muoveva lentamente, a passi felpati, con una prudenza di convalescente, e diceva le sue risposte con una voce ancora più profonda del solito. Nulla di più commovente di quel malato astuto con il suo male, il cui lamento era lo stesso che noi prestavamo a Trigorine. Crudele teatro in cui una lesione mortale inferta nella carne dell'attore, serviva misteriosamente il personaggio, lo confessa e lo finisce!

*Un nemico del popolo* si ripeteva, per noi, nell'angoscia; per lui nell'attesa della più grande gioia artistica della sua carriera, e forse anche d'una liberazione, d'una evasione da quel mondo in cui stavano trionfando le forze distruggitrici. Egli sapeva che il dramma d'Ibsen avrebbe affrettata la sua fine. Costasse la vita, l'attore voleva esser stato Stockmann. Il suo medico lo aveva dissuaso. Giorgio aveva allora posato una rivoltella sulla scrivania dello specialista dicondo:

— Se voi m'impedite di recitare *Un nemico del popolo*, mi ucciderò. E non era, questa, una battuta di teatro. Il medico lo sapeva, conosceva il carattere del suo ammalato e, senza dubbio, giudicò più umano non mettergli contro. Giorgio aveva scelto, insomma, scelto lo svolgimento meno crudele in un dramma che non poteva che finire tragicamente. Fu, dunque « Stockmann ». Nella scena della riunione pubblica, la « rivolta dell'eroe ibseniano », la sua protesta contro l'ingiustizia e la mediocrità, pren-

devano, con quest'uomo giunto alla fine della propria vita, un tono personale che sconvolgeva. Ma lo sforzo fisico era sovrumano e si poteva temere che l'attore finisse il suo destino prima del personaggio. In quelle sospensioni, in quelle sentenze spaventose del gesto e della parola, ridiventava ciò ch'egli era veramente: un morente in lotta contro la morte, disperatamente teso a compiere fino alla fine la sua missione. Al suo posto, davanti alle comparse che raffigurano la stupidità della folla, in presenza di quel pubblico che troppo spesso l'aveva misconosciuto, egli sarebbe morto da nemico se in quell'istante il suo cuore avesse cessato di battere. E noi sapevamo benissimo come egli non paventasse una tale eventualità, ma forse, segretamente, la desiderasse. Era allora senza illusioni sul suo avvenire personale, su quelle forme teatrali ch'egli amava, sul giudizio del Paese ch'era diventato il suo. Nessuna morte gli sembrava più desiderabile di quella che l'avrebbe sorpreso in piedi, vicino alla donna che gli era eccezionalmente cara, fra i suoi amici, le scene del teatro, le tende di velluto, tutto quel mondo fittizio di tela, stoffa e luci colorate in cui aveva costruito i suoi sogni.

Gli fu possibile, nonostante tutto, continuare le rappresentazioni del dramma ibseniano per qualche settimana. L'estate si avvicinava. Stagione tragica, in cui il pensiero della morte vicina si frapponeva dinanzi agli spiriti atterriti. Giorgio e Ludmilla erano partiti per Ginevra dove avrebbero raggiunto due dei loro figlioli. Si disse che la guerra aveva ucciso Pitoëff. Non è vero. La sua reazione dinanzi ai conflitti armati, era piuttosto quella di uno spettatore della follia umana, più che quella di un sentimentale dilaniato dalla sofferenza. Egli è morto della sua passione — il teatro —; dei suoi eccessi di innamorato della poesia drammatica. E' al cuore che il teatro vibra i suoi colpi vigorosi. Lugné-Poe, pure lui cardiaco, doveva seguirlo qualche mese più tardi; Firmin Gémier, cardiaco, l'aveva preceduto da cinque anni. Già debolissimo, Giorgio usciva ancora dalla « Pensione di famiglia » ove abitava, ed a passi lenti ripercorreva le strade ed i giardini della vecchia città: i tragitti d'un tem-

po. Ginevra! L'alba della sua carriera, dopo la grande guerra. Le sue prime vittorie nelle mie prime commedie: *Le Temps est un Songe* e *Les Ratés*. Formavamo, con le nostre donne, Maria Kalf e Ludmilla, una famiglia teatrale unita per la gioia del lavoro e la speranza. Egli ha potuto, nella sua ultima estate, rivedere la strada delle Cascine, il viale dei Filosofi, Plainpalais, la Casa comunale ed il suo minuscolo teatro, la birreria dove, terminato lo spettacolo, andavamo a rifocillarci, il magazzino in cui acquistava anche lui le scarpe in serie, i corpetti ed i piccoli cappotti per i suoi bambini. Itinerario del ricordo percorso al braccio di colei a cui venti anni di preoccupante angoscia avevano appena alterato i lineamenti. Vedendosi riflettere con lei nei cristalli delle vetrine, egli poteva ancora credere che quella coppia d'innamorati andasse verso l'avvenire. Ogni ora, invece, assottigliava il margine di dolcezza che il tempo ancora gli concedeva.

In un bel giorno tranquillo della metà del settembre 1939, un dolore violento lo colse mentre attraversava un giardinetto pubblico, al braccio della moglie. Il dolore divenne meno acuto, riuscì a rientrare alla pensione e mettersi a letto. Una nuova crisi gli dilaniò il cuore, ed un'altra ancora, brevissima, fu l'agonia. Ludmilla gli teneva le mani. Egli non la vedeva più. La chiamava.

Nel 1940, Ludmilla Pitoëff è stata, per qualche ora, a Parigi nel nostro appartamento di piazza Victor Hugo, che tanto spesso aveva inteso il suo riso e la sua gaiezza. Con molta fatica ha potuto ricordare gli ultimi momenti di Giorgio. Aveva con me una specie di ritengo spirituale e morale della sua morte. Sembrava colpita da stupore, incredula ancora della sua assenza, con un vago rimprovero a lui che non le era più vicino per proteggerla e guidarla. Mi aveva portato dei versi che doveva dire in una rappresentazione del « Teatro des Mathurins »: era, dinanzi ad essi, quasi incerta, timorosa, simile ad un'esordiente. Cara e grande Ludmilla! Questo è per voi la morte di Giorgio: non saper più come ci si comporta dinanzi alle parole, ridiventare, in presenza dei testi, una piccola creatura esitante e sperduta. E non sapere più, non più, come cavarsela nella vita, senza Giorgio.

H. R. Lenormand

# Piccolo ricordo

★ Elsa Merlini ha rappresentato a Milano *Vestire gli ignudi* di Luigi Pirandello. Cinque attrici, da quando il « Maestro » scrisse questa commedia — nella quale sentiamo, più imperioso che in altre, l'urto tra l'« io » sensibile caduto multiforme tragico, e l'« io » eterno, che non conosciamo, ma del quale sentiamo imperiosa la presenza — hanno voluto essere, in ordine di tempo, la disperata « *Ersilia Drei* » cavata ora di mano dalla morte: Alda Borelli, Marta Abba, Maria Melato, Paola Borboni, Elsa Merlini.

Noi ricordiamo la prima: Alda Borelli. Eravamo nel dopoguerra della prima conflagrazione mondiale; credevamo — allora — di essere usciti da una grande e spaventosa tragedia. Non sapevamo, in quel tempo, che cosa ci sarebbe accaduto in avvenire, ed oggi — se non fosse paurosamente ironico e paradossale esprimersi in tal modo — diremmo che a ricordare quel « *dopo guerra* » un che di roseo e di beato affiora nel nostro ricordo. Anche allora, e più di oggi, tutti i teatri erano sempre stipati; anche allora — come oggi — il letto sulla scena e le gambe delle ballerine (oggi: riviste; allora: varietà) raccoglievano in teatro un pubblico nuovo che passava con l'appellativo di pescicani ed era sfacciatamente ripulito, mentre oggi quello dei borsaneristi ha pensato a tutto, meno che a procurarsi personalmente del sapone. I pescicani avevano la mania dei gioielli e li ostentavano; i borsaneristi sembra si studino nell'apparire trascurati. E ci riescono. Solo le scarpe, enormi scatole di cuoio con suole doppie e triple, prediligono; ma sdegnano la cravatta, detestano il cappello ed il colletto dà loro molto fastidio: lo sentono come un capestro, e questa sensazione non li seduce.

Oggi i giovani cercano un teatro « *nuovo* » che non trovano, e nell'indagine spirituale che li tormenta, difendono i poeti della scena che non parlano la nostra lingua e non avrebbero mai immaginato che le loro opere sarebbero servite a formare delle nuove coscienze teatrali, che val quanto dire creare un clima sociale sulla falsariga di un parallelo che pur ha un altro cielo ed un diverso clima. I giovani di allora (*Vestire gli ignudi* è del 1922) difendevano poeti della nostra razza, la cui voce correva per il mondo. Esattamente come ora; all'inverso. Primo fra tutti, Luigi Pirandello, il poeta che — diceva — la vita o la si vive o la si scrive. Ed egli non la concepiva che per il dovere di viverla nella pagina dove voleva riflettere l'amarezza e il pianto dell'umanità cui si era affacciato, e la cui melanconia gli aveva intrisa l'anima. Ma intanto soffriva, in teatro, incomprensione dileggio impudenza; fuori del teatro, oltraggi e insulti. Dopo la prima rappresentazione dei Sei personaggi al « *Valle* » di Roma, non sapeva come poter far ritorno a casa, angosciato anche per la presenza della figlia Lietta, spaventatissima. Lo « attendevano fuori » gli sciagurati che in teatro lo avevano insultato col grido plebeo dell'antipirandellismo « *manicomio* », e lo minacciavano nella strada, quasi a volerlo distruggere fisicamente, visto che in nessun modo — schiamazzi insulti e dileggio — riuscivano a intaccare la sua opera sulla scena. Fuggì, quella notte, dal vicolo del Teatro Valle, protetto da Morozzi, il custode, e da Nerone, il portaceste, che erano riusciti a far accostare una carrozza in quel budello fetido di gatti morti, lurido vicolo che immetteva alla sgangherata porticina dell'illusione: il palcoscenico del teatro. Se ne accorsero coloro che stazionavano poco lontano e si portarono verso la carrozza che intanto si allontanava in fretta: urlarono e lanciarono delle monete di rame che scrosciarono sul selciato. Ancora sghignazzate e risate sconce accompagnarono il trotto del cavallo che s'infilò nel gomito del vicolo, lasciando a difesa l'allampanato Morozzi e lo sciancato Nerone, le cui parolacce si perdevano nella notte e l'eco saliva fino ai tetti bassi delle case inclinate, che a guardar su, tagliavano nel buio una sola fetta di cielo.

Tutte le commedie nuove di Pirandello nascevano, in quegli anni, in tale atmosfera, e l'animo del Maestro oppresso dal « *pirandellismo* » ne era qualche volta sgomento. Ma il teatro pirandelliano, cioè la rappresentazione sulla scena del nostro mistero senza pace, nella continua ricerca di dar vita all'anima, correva per il mondo tra osanna e sconfinata ammirazione. Pure, tutto era allora, o sembrava, molto lontano; ciò che giungeva di quelle voci ai nostri orecchi, per la nostra gioia, non toccava

affatto il pubblico che ridacchiava rivoltandosi beatamente nella sporcizia dell'incomprensione, resa tale dall'abitudine all'ironia ed all'insulto.

Noi facevamo parte, in quegli anni, della Compagnia di Alda Borelli; una formazione destinata soprattutto alla provincia, ma che l'interesse e l'attività intelligente della nostra capocomica, sorretta moralmente da Paolo Giordani — importatore di commedie ed appaltatore di autori dalle migliori aspirazioni — uomo colto e soprattutto di eccezionale sensibilità teatrale. Egli riusciva, ogni tanto, a farci recitare — per pochi giorni soltanto, si capisce — al « *Manzoni* » di Milano o al « *Quirino* » di Roma, teatri di grande importanza e perciò destinati alle Compagnie che avevano in repertorio dalla Dame de chez Maxim alla *Donna nuda* e tutti i derivati bulevardieri dell'una e dell'altra specie di repertorio, che faceva capo ad Adolfo Re Riccardi, sovrano dell'importazione commerciale. Paolo Giordani si occupava degli ingegni lucidi e segnava i nomi nuovi, da Amiel ad O'Neill; cercava di far conoscere all'estero Rosso, Cavacchioli, Chiarelli, Lodovici, Antonelli. Tristissimo compito il primo; arduo e snervante il secondo. Tristissimo perché autori che le altre Nazioni consacравano nell'intelligente affermazione dell'ingegno, non trovavano rispondenza presso nessuno dei nostri capocomici. Qualcuno credeva perfino che Giordani gabellasse per stranieri gli autori italiani citati che non riuscivano a trovar credito presso i nostri attori, ed erano perciò tenuti lontani dai teatri. Arduo, per conseguenza logica di una situazione che doveva superare prima l'incertezza, poi lo scherno, infine la diffamazione. La credulità che alcuni autori fossero camuffati, fece nascere e rendere possibile il caso Bonelli-Cetoff, cioè l'affermazione da parte di Luigi Bonelli, complice Anton Giulio Bragaglia, al Teatro degli Indipendenti di Roma, come rinomatissimo autore russo. Una beffa che molti meritavano.

Nella Compagnia di Alda Borelli, tranne le recite del sabato sera e della domenica, con Aiglon e Odette, si rappresentavano Pirandello, Pinero, Pristley, O'Neill, Synge, Amiel, Picard, Hebbel, ecc. Si recitava tra noi, naturalmente, giacchè il pubblico non prendeva parte quasi mai alle nostre « *astruserie* ». Il vecchio amministratore Cerasa, viveva nell'ossessione

dei cinque giorni che succedevano rapidamente ad altri cinque giorni (paga a « cinquina ») e noi tutti — Giorda, Marcacci, Oppi, Sammarco, Bernardi, Porelli, Merighi, Solazzi, Barnabò, Galeati, Cervi, Ridenti, ecc. — ingoiavamo molto caffellatte e rimanevamo fedeli alla magnifica Signora Alda Borelli, che ci faceva provare otto ore il giorno, e sui trenini delle ferrovie secondarie, nostre linee abituali, ci prometteva sorridendo, convinta ed animata da indistruttibile fede, il « Quirino » di Roma ed il « Manzoni » di Milano. E, finalmente, al « Quirino » giungemmo, sconosciuti invisi trascurati con un repertorio che oggi farebbe delirare i « fischiatori » e li indurrebbe non soltanto a mandare un mazzo di rose rosse ad Elsa Merlini, per la ripresa di Piccola città di T. Wilder, ma a pettinare per l'attrice solitaria ed indimenticata, un intero giardino. L'elenco della Compagnia annunciava, infatti, oltre i nostri nomi, alcune « novità » delle quali ricordiamo Vestire gli ignudi di Luigi Pirandello; La buona novella di Cesare Lodovici; Il desiderio di Amiel; Anna Christie di O'Neill. Esordio, con Vestire gli ignudi. Pirandello ci aspettava e Lodovici, non ancora funzionario del « Minculpop » arrivava da Carrara, duro scavato forte, come il bianco marmo della sua cava. A quell'epoca, il Maestro, non ancora carico degli onori del mondo, non eccellenza nè premio Nobel, chiuso nell'abito eternamente grigio che non s'avvede, dalla camicia-panciotto di lana che alternava in vari spessori e colori stagionali, grigio blu pesca, si sentiva ancora un po' sperduto in mezzo agli attori pei quali aveva uno struggente e segreto timore che non capissero. Che non capissero, cioè, non le parole — che sentiva di poterle spiegare, sviscerare ed insegnare ad una ad una — ma quel suo concetto dell'essere e parere, forma ed essenza, schema e sostanza, realtà e finzione: tutti binomi d'un dualismo, nati nel suo pensiero in cerca del dubbio eterno e dannato, la cui risposta e la cui pace non sarebbe venuta che con la conoscenza della Visitatrice. Più tardi la sua tempesta interiore — è risaputo — si distese, divenne (anche per noi tutti) espressione genuina d'uno spirito raro sensibile e vasto, che aveva riassunto in sè il dramma vivente dell'uomo che domanda all'eterno chi siamo e dove andiamo e soprattutto perché? ma, allora, il suo timore diventava

angoscia, se con il copione di Vestire gli ignudi tra mano, doveva dire ad « Ersilia Drei », a « Ludovico Nota », a « Franco Laspiga », personaggi principali della commedia nuova, che ogni loro parola doveva significare insieme travaglio parossismo delirio: creature e non personaggi; anime e non ombre.

Venne la sera della recita e si alzò il sipario nel semibuio dell'emiciclo quasi vuoto del « Quirino ». I soli spettatori attenti, i critici, erano scrutati da qualche intimorito attore spinto nella nostra sala dalla libera serata, non prendendo parte alla recita del proprio teatro, e quel poco pubblico che faceva corona a Pirandello non aveva pagato. Il napoletanissimo Cerasa non ebbe bisogno della matita per fare i conti: qualcuno del botteghino gli mise in mano quaranta lire e gli disse con ironico dispregio di consigliare la capocomica a replicare per molte sere quella commedia. Intanto sulla scena sette attori — chè Vestire gli ignudi ha sette personaggi — davano la propria anima a quelle tormentate creature, mentre il resto della Compagnia, tutta mobilitata dietro le quinte, faceva il coro dei « rumori della strada » che sono accompagnamento e commento al delirio della protagonista, che riempiono di sgomento e di paura della realtà, le pause. Concertato fino all'inverosimile, quel coro di voci suoni e rumori, saliva dalla strada ogni volta che si apriva la finestra, con una perfezione che Copeau, presente quella sera, disse miracolosa. Era quella « l'interpretazione » di tutti coloro che non comparivano sulla scena, e mai più perfetta fusione completò le due azioni: visiva alla ribalta; uditiva dietro la scena. I tre atti scarni asciutti e quasi scheletrici di Vestire gli ignudi passarono rapidamente. Nessun cambiamento di scena, poche persone sul palcoscenico durante gli intervalli, gelo nei camerini: applausi contatti, parole familiari, abbracci soffocati nell'emozione, disfatta delle illusioni degli attori, serena alta rigida dignità di Alda Borelli. L'ultima battuta della commedia « Morire nuda! scoperta, avvilita e spregiata! — ecco qua: siete contenti?... — andate a dire che questa morta — ecco qua — non s'è potuta vestire », ripetuta da lei, non l'abbiamo dimenticata mai.

Alle undici eravamo tutti riuniti per uscire: il sipario rialzato sul buio della sala già con le poltrone ricoperte dalla tela ondeggiante; ogni eco dispersa, ogni cosa finita. Rientravamo nella vita, squalidi, nudi anche noi, mortificati e affamati. Ma non cercammo cibo, quella sera. Una più forte curiosità ci spingeva verso il Teatro Valle, dove recitava Tatiana Pavlova, con un successo di pubblico assolutamente eccezionale. Giungemmo che la sala era stipata fino all'inverosimile; riuscimmo a fermarci in fondo alla platea, tra i carabinieri di servizio, addossati alla porticina rossa con gli oblò, ed a scorgere qualche cosa della scena, equilibrando sulle punte dei piedi e mantenendoci a gomito degli altri in uguale posizione. Uno spillo non avrebbe potuto davvero toccar terra. Anche Tatiana Pavlova recitava quella sera una commedia nuova, con generoso spirito di concorrenza: Miss Hobbes, non ricordiamo più di quale autore straniero. Una colorata pagliacciata che mandava in visibilio il pubblico. Ma il fenomeno Pavlova era più complesso: questa profuga russa era venuta a rivoluzionare in quel momento il nostro povero chiuso e provincialissimo teatro: tende di velluto nero rosso viola, al posto delle nostre parapette deprepite, tutte bucherellini e mal distese, che anche intelaiate non riuscivano a far scomparire i solchi screpolati delle piegature; mobili di grande classe e stile; fiori veri e foglie larghissime pitturate in oro; drappelli; porte di legno che si potevano sbattere, e serrature nelle quali si poteva girar la chiave, damasci, quadri, soprammobili di pregio: tutta un'eleganza che sconfinava col lusso sfacciato, ma abbagliante; con la cafoneria la più aderente al pubblico provinciale dalle mani inanellate e dalle velleità internazionali. Guerra. Ricchezza. Pavlova. Quel nuovo pubblico avrebbe pianto di consolazione; il vecchio pubblico — come ora — faceva i conti, rinchiuso in casa, per la spesa dell'indomani.

Incassi astronomici, critiche osannanti, fotografie dell'attrice su ogni pezzo di carta disponibile, il Lwow, « manager », alcuni segretari, auto, livree, curiosità per il primo attore, Alberto Capozzi, divo dell'arte muta passato alla scena di prosa. La timidezza di Capozzi affogava nell'orrore della sua pronuncia spiccatamente genovese; la sfrontatezza della Pavlova rimaneva a galla ad onta della pronuncia russo-francitaliana che divertiva « deliziosamente ».

Mentre la notizia dell'avvenuta prima rappresentazione di Vestire gli ignudi a Roma, aveva già fatto telegraficamente il giro del mondo ed era già composta in piombo sui panconi di tutte le tipografie in diecine e diecine di lingue, al « Valle » si era ancora al secondo

atto di Miss Hobbes giacchè ogni recita e per i difficoltosi cambiamenti di scena e per i ricevimenti in camerino dell'attrice, finiva dopo l'una. L'amministratore Cerasa, accodatosi a noi, aveva in tasca quaranta lire con le quali avrebbe dovuto pagare almeno venti persone per cinque giorni. L'indomani era appunto « cinquina ». Sempre equilibrando sulle punte dei piedi, ascoltammo il terzo atto, e tra le continue buffonerie di una azione stilizzata ed operettistica, definita arte russa, notammo un giovane alto forte bello elegante, con i capelli lucidi e nerissimi ed un sorriso aperto, bianchissimo. Non sapevamo chi fosse; nessuno lo aveva mai visto né conosciuto, nessuno di noi pure tutti attori. Fini la commedia in tale tripudio di battimani che parte del pubblico fattosi avanti presso l'arco della ribalta continuava a chiamare a voce Tatiana Pavlova che si ripresentava infinite volte. Più che un successo: un'idolatria che certo, in Italia, non aveva conosciuto nemmeno la Duse. Più di mezz'ora occorse al pubblico per stiolarle. Uscimmo anche noi sulla piazzetta del teatro, stupiti mortificati sballorditi: ingoiavamo amaro. Avevamo dimenticato Vestire gli ignudi e Pirandello; Anna Christie e O'Neill; il « Quirino » e Alda Borelli. Tutto. Avremmo voluto soltanto morire. Uno di noi, ancora preso dalla curiosità di sapere chi fosse l'attore dal bianco sorriso e dall'abito altrettanto candido ed impeccabile che indossava nella commedia, si avvicinò ad una « locandina » incollata tra gli altri elenchi dei teatri, nel quadro degli spettacoli, sull'angolo della strada. Era mal rischiарато quel punto e accendemmo dei fiammiferi: facendo capannello per leggere i nomi dei personaggi e degli attori conoscemmo il nome del giovane dai nerissimi capelli: Vittorio De Sica. Il giorno dopo qualcuno ci disse che aveva recitato per la prima volta.

Vestire gli ignudi si replicò una sera col teatro ancora più deserto, se possibile. La nostra « stagione » al Quirino durò ancora pochi giorni: rifacemmo i bauli depositati in quel teatro con tante speranze, e ci rituffammo nella provincia. Nelle piccole città e nei paesi avevamo freddo e spesso fame, ma qualcuno ci sorrideva e applaudiva. Noi sapevamo che non potevano capire e risognavamo Pirandello, O'Neill, Roma e Milano.

RID.

## « Moralità » e « vizio » sulla scena

A Roma sono state rappresentate due commedie di argomento scabroso: *Adamo* di Marcel Achard e *Fior di pisello* di Bourdet. I due nuovi lavori (successo a parte) hanno avuto non poche critiche, ed una polemica è sorta tra due giornali (« Avanti » e « Libera Stampa »); tra due critici (Alberto Vecchetti e Giorgio Prosperi); ed i registi (Luchino Visconti ed Ettore Giannini) hanno dovuto rispondere ai moralisti. Si è definito il genere « teatro di Luchino Visconti » — e già questo ha messo la polemica sul terreno del cattivo gusto —; si è data alla cronaca la possibilità « volutamente morbosa » di far degenerare l'argomento. Noi crediamo che vi sia in tutto ciò quel tanto di esagerazione che è proprio dell'ambiente teatrale-mondano-letterario romano. Le due commedie hanno una loro ragione di essere, vivono la propria vita e non si dovrebbe allargare la zona di osservazione sociale oltre l'interesse della ribalta. Creare il « piccolo scandalo » è un'appendice snobistica, un volerne riparlare nel salotto, compiacendosene. Tanta curiosità è particolare di un certo ambiente, ma non ha nulla a che fare col teatro. Pure, il settimanale « Domenica » ha voluto interrogare gli attori (Laura Adani, Paolo Stoppa, Nino Besozzi, Vittorio Gassmann) ed i registi (Luchino Visconti, Ettore Giannini) delle due commedie, domandando il loro parere sulla « moralità » in questione. E se i primi si sono limitati ad osservazioni generiche sul proprio personaggio, come era giusto, i secondi hanno espresso la loro opinione — come era naturale — ristabilendo i valori, ricollocandoli nel loro giusto significato.

**Luchino Visconti**, alla domanda: « Perchè ha messo in scena *Adamo* ha risposto: « L'omosessualità esiste, non dobbiamo tapparci gli occhi e fingere di non accorgersene: oltretutto i casi che la riforniscono d'attualità sono noti anche per Roma, l'argomento che una volta era abolito dalle conversazioni dilaga sui giornali, e alcuni di essi gli dedicano paginoni, prime pagine, titoli su otto colonne, illustrazioni, eccetera. Esiste come argomento letterario, ne hanno scritto Gide Proust Zweig Mann ed altri, come tutti sanno, e ne sono state fatte commedie; è finita sul teatro, secondo era il suo destino. Achard ha scritto *Adam*; Bourdet ha scritto *Fior di pisello* e La prigioniera; Roger Martin du Gard ha scritto Il taciturno; Mordaunt Shairp ha scritto L'uomo di lusso, poi ne hanno scritto ancora inglesi e irlandesi. Ma io ho scelto *Adamo* perchè è la commedia che meglio si poteva prestare per certe esigenze sia del teatro sia della Compagnia sia ancora del pubblico. La commedia non è delle migliori, lo riconosco, ma per la formazione Adani si prestava benissimo in quanto a me stava a cuore che la figura del M.o Saxel fosse fatta da un giovane piuttosto che da un attore più maturo. D'altra parte è innegabile che la commedia sia abile, ben costruita, e tutta teatrale. Il discorso sul teatro e le sue finalità, il moralismo e la morale corrente non è qua il caso di sfiorarlo nemmeno. In questo momento io faccio soltanto il regista ».

**Ettore Giannini**, alla domanda: « Quali interessi l'hanno condotto a dirigere *Fior di pisello*, ha risposto: « Quando oltre vent'anni fa Dina Galli presentò al pubblico italiano La presidentessa, e come tutti sanno doveva quindi spogliarsi varie volte in scena, e rivestirsi e rispogliarsi eccetera, era piena di preoccupazioni le quali ricorda una dopo l'altra, e può ancora enumerarle. Poi il pubblico accolse La presidentessa e altro, abituandosi presto. Le stesse preoccupazioni si sono avute in Italia per mettere in scena Solitudine, e le altre commedie dove si raccontano casi di omosessualità. Ignorare la quale, oggi che tutti ne parlano, mi pare ridicolo; sa di struzzo che nasconde la testa per non vedere. Poichè son convinto che il fatto omosessualità è tutto cerebrale, e contro di esso non valgono davvero cure mediche ma piuttosto la caricatura, ho incenato *Fior di pisello*, che non è una gran commedia, ma alla stregua di Sesso debole, che si occupava d'una società dove gli uomini sono mantenuti dalle donne, piglia in giro, con grande abilità, un certo mondo dove la pederastia è di moda e si vive in funzione degli amori e delle passioncelle omosessuali. La caricatura e l'ironia e la parodia sono talmente evidenti che perfino le battute più «azzardose » finiscono sempre nella satira al costume. Personalmente ho curato che l'edizione in certi momenti pigliasse l'aspetto di balletto, se non di grande rivista, e posso dire d'esserci riuscito. Gli attori sono stati i migliori collaboratori delle mie intenzioni. La commedia del resto si prestava proprio a quel che io desideravo ».

# RUMORE PER ADAMO E MORTE DI EVA

★ Il rumore fatto recentemente attorno a due commedie sul peccato omosessuale: Adamo dell'Achard e Fior di pisello del Bourdet, non ebbe a verificarsi l'anno scorso quando fu data una commedia del Bourdet sul medesimo peccato: La prigioniera. Il fatto che questa commedia avesse per soggetto il «vizio» di genere femminile, laddove Adamo e Fior di pisello rappresentano il «vizio» maschile, ci induce a riflettere ancora una volta sulla suscettibilità e l'orgoglio maschile nelle questioni del sesso, che rappresenterebbero invece per la donna, anche nei casi contro natura, una specie di ordinaria amministrazione. A questo s'è ridotto nel secolo delle emancipazioni l'amoroso culto per la donna, che fu per diciannove secoli, dal cristianesimo in poi, specchio di ogni bellezza e d'ogni virtù.

Attenzione, il problema è grave e investe tutto il costume di una società, e vorrei dire di una civiltà. Siamo finalmente arrivati, dopo tanti sforzi di parificazione, alla separazione e alla guerra tra i sessi? O siamo addirittura al reciproco disinserimento, alla totale autarchia?

Il primo chiaro segno di tempesta lo si ebbe con quello sbatter d'uscio di Nora Helmer (Casa di bambola), che pianta il marito e tre figli piccoli per essere se stessa. «Ecco un dramma che non succederebbe, commenta Silvio d'Amico, se Nora invece dell'avvocato Helmer avesse sposato Petruccio». Come è noto Petruccio è il marito della shakespeariana Bisbetica domata. Senonché i mariti dell'Ottocento son troppo liberali e troppo poco cristiani, per ribellarsi o per dare l'esempio. A quello sbatter d'uscio tenne dietro, undici anni dopo, il colpo di pistola con cui Hedda Gabler metteva fine ad una esistenza inquieta, sempre assalita da fantasmi sensuali e dal marraggio di una libertà che per essere egoistica e senza limiti finisce per diventare inumana. Hedda Gabler è il suicidio del romanticismo femminile, come può concepirlo un moralista intransigente della specie dell'Ibsen. Il decadentismo che seguì, dal Wilde al D'Annunzio, risuscitò la donna sotto le specie della Circe lussuriosa e peccaminosa, o del bellosggetto fonte di piacere e di soddisfazione dei sensi. Dall'Ibsen, attraverso il decadentismo, s'arrivò all'aspra polemica dello Strindberg

contro la femmina nemica dell'uomo. Il mito cristiano romantico della donna è definitivamente distrutto.

Se d'altra parte, lasciati da parte gli esteti, diamo uno sguardo agli scrittori progressivi, vediamo come il femminismo shawiano, da Candida a Santa Giovanna, spenga in una sensualità neutra, diffusa di vivida intelligenza, ogni turbamento d'amore. Così, mentre Emmelina Pankhurst, oggi immortalata nel bronzo, promoveva la santa rivolta delle donne inglese, e le suffragette si facevano ammazzare per essere prese in considerazione, la donna cominciava a disertare la fantasia dei poeti e degli artisti, e l'amore scivolava nel peccato di Ser Brunetto o diventava un capriccio epidermico, effimero. La letteratura è sempre la prima a dare l'allarme: ecco Thomas Mann, Proust, Gide, Stefan Zweig, i romanzi della omosessualità. E l'amore? E la morale dei sessi? O rifiuta la divina avventura e glorifica il conformismo borghese, come fa Alcmena nell'Anfitrione 38 del Giraudoux, o sfiora l'incesto come nella Macchina da scrivere e nei Parenti terribili del Cocteau. E la donna? O se la fa con un'altra donna come nella Prisonnière del Bourdet, o fa all'amore come un esercizio fisico come nell'Ennemie di J. J. Bernard, o flirta, fa un figlio e se ne dimentica, come in Mademoiselle del Deval, o passa allegramente da un amante all'altro, sotto gli occhi del marito consapevole, come in Jean de la lune dell'Achard, o dà la caccia al maschio, invertendo le situazioni del Bernstein, come in Sesso debole del Bourdet. E finalmente Jean Paul Sartre, dovendo scegliere tre personaggi da mettere all'interno, non sa fare a meno di scegliere una invertita. Dobbiam meravigliarci che salgano sul palcoscenico in Adam e Fleur de poes, i sodomiti moderni?

Guardiamo piuttosto a che cosa è ridotta la donna, nell'era della sua emancipazione, nella maggior parte della pittura contemporanea: una specie di sorda polemica s'accaisce contro il corpo muliebre. E fra tanto fiorir di poeti, ermetici e non ermetici, non c'è una lirica d'amore di qualche risonanza. Badate, è una cosa grave. L'eterno femminino è fuggito dal mondo portando seco la pietà, la bellezza, la gentilezza, e lo ha lasciato solo nel suo odio e nella sua ira.

Giorgio Prosperi

## Addio

\* Due cari compagni d'arte ci hanno lasciato per sempre: Orsette Bilancia e Virgilio Botti.

Bilancia è morto il 31 ottobre a Roma, improvvisamente. Fu attore di prosa modesto, ma ebbe rinomanza e benessere al tempo del nostro cinema muto, nel 1913. Furono anni di vero «splendore» ed ebbe la gioia di sentirsi celebre. Fino al 1929 non conobbe soste al suo fortunato lavoro e fu anche a Berlino e Parigi. Dal 1931, rientrato nel teatro, ancora più modestamente di quando lo aveva lasciato, soffrìse intimamente l'amarezza di dover constatare come il suo nome fosse stato, per tanto tempo, scritto sull'acqua. Evidentemente non aveva accumulato ricchezze o aveva speso troppo presto i suoi guadagni; dovendo lottare con la vita quotidiana si adattò al ripiego di piccole parti, ovunque gli fu data la possibilità di lavorare. E qualche volta fu soltanto generosa bontà da parte di vecchi compagni più fortunati. Questo soprattutto quando fece qualche rapida apparizione nei film di Bonnard, Righelli e Campogalliani. Sulla scena fu quasi sempre in rivista, con Riccioli, Totò, Magnani, Campanini, ecc. Faceva appunto parte della Compagnia di varietà Campanini-Rabagliati, quando, al Valle di Roma, fu colpito da un attacco di angina pectoris. Non poté finire la recita. E' morto come vorrebbero morire tutti gli attori: in palcoscenico.

\* Di Virgilio Botti, invece, apprendiamo ora la morte, che risale a qualche mese fa, quando Elsa Merlini era a Napoli con la sua Compagnia e noi del Nord ignoravamo ogni avvenimento del Sud. Botti era il segretario della Compagnia di Elsa Merlini; un modestissimo attore che nei paesi e nei borghi, nelle sale improvvisate e ovunque si potesse mettere una pedana, aveva recitato «Cirano» e «Amleto», «Il Cardinale» e chissà mai quanti altri lavori. Tutto il repertorio immaginabile, giacchè degnissimo discendente di Azam-paper — non aveva indietreggiato di fronte a nul'a. Giunto, finalmente, con Elsa Merlini e ristabiliti i valori, a Botti toccò di dire in palcoscenico qualche battuta soltanto, come avrebbe dovuto essere se avesse seguito, da principio, la strada maestra. Ma sapeva di aver recitato l'«Amleto» e credeva di «non aver avuto fortuna». E' morto con questa confortante illusione. Sappiamo che Elsa Merlini, cara e generosa come sempre, ha fatto tutto il possibile, fino all'impossibile, per salvarlo dalla morte. E dopo l'irreparabile, un funerale da «grande attore»: Botti, a vederlo di lassù, ne deve essere rimasto veramente lusingato. E sarà entrato in Paradiso, parlando toscano, come sempre, e dicendo per prima cosa come egli, nuovo arrivato, fosse «un signore».

# Convegno di teatro a Roma

★ A Roma, dal 3 al 7 novembre u.s., si è svolto un Convegno teatrale sotto gli auspici dell'Accademia di Arte Drammatica. Autori, attori, critici, registi, letterati ed amatori furono invitati a trattare e ad obiettare sui più significativi problemi del teatro italiano d'oggi.

Consultando i densi verbali delle riunioni appare arduo tener conto pariteticamente d'ogni discorso, proposte, indicazioni, polemiche, accuse — vecchie e nuove, brutte e belle — che si agitarono in quelle quattro mattinate, anche perchè l'agitazione fu quasi sempre ammirabilmente contenuta; raramente controversie e dissensi furono più educatamente sanati: una cert'aria comiziale e pur ortodossa, tatto e diplomazia, curiose differenze e ripiccate stilettate, pudori e insofferenze spontanee e ricaddero nel silenzio, a significare — forse — che delle tante parole spese non tutte furono diritte e sgombe di sottintesi, certe ne mascherarono altre più crude che opportunismo o indifferenza posticci parono, molti fervidi problemi furono sfiorati o sottaciuti.

Molto s'è detto, si discusse e si dogmatizzò per vie traverse, il più delle volte ci si contentò di scuotere la polvere dai calzari invece di muovere all'assalto: probabilmente con l'ottima volontà di fare strada e luce, ma con una gran paura di pestare i piedi a qualcuno. Spesso si trassero leggi e conclusioni dall'incerta riprova di un paio di esperimenti; da quella settimana cioè — quella, fortunatamente, dell'Adam e di Fleur de pois e quindi dell'omosessualità — si addussero istanze moralistiche, si stigmatizzò o si protesse il «teatro del vizio», spandendo così altra benzina su un fuoco che aveva già poche ragioni d'essere acceso e perciò pochissime d'essere alimentato.

La cronaca registrò:

Al primo giorno, 3 novembre, poche parole d'«apertura» di D'Amico, che attribuise l'iniziativa del Convegno a certi suoi allievi; ringrazia gli intervenuti e cede la presidenza a Luigi Chiarelli. Ermanno Contini, per interposta persona, legge la relazione «Cultura e teatro»; Corrado Alvaro: «Teatro e letteratura militante sotto la dittatura»; Chiarelli: «I rapporti tra teatro e società»; Giorgio Prosperi: «Teatro

e società». Tra una relazione e l'altra si accendono i dibattiti: dalle serene e indicative parole dei relatori si cala volentieri alle eterne ostilità circolari: si accusano gli autori italiani di indifferenza o commercialità, i letterati di diffidenza verso il teatro, i francesi di immoralità, gli attori-capocomici di sfiducia verso il repertorio nazionale (qui, una «vibrata» protesta dell'attore Paolo Stoppa: «Non ho ancora avuto un copione italiano»); vivi applausi, gli autori organizzano scuse e argomentazioni; i giovani cercano di mettersi in mostra, i fotografi piazzano con maggiore solerzia i riflettori.

Giannini (Ettore) invita gli autori a un esame di coscienza prima di consegnare i frutti delle proprie fatiche ai capocomici; Fulchignoni vagheggia ancora gli «Sperimentalisti»; Bellonci dichiara nobilmente che il vero teatro è per tradizione teatro popolare. La seduta è tolta.

Al secondo giorno, con la presidenza di Giorgio Prosperi, relazione di Guido Salvini sul «Teatro drammatico, gli Enti locali e lo Stato», dettagliato e documentato progetto per la creazione di Enti Autonomi Drammatici, a simiglianza dei lirici; relazione dell'arch. Piccinato sulla «Condizione attuale dei teatri in Italia»; relazione Orazio Costa sulla «Riforma dei palcoscenici».

Pullulano proposte ed obiezioni circa il teatro di Stato, teatro controllato, sovvenzionato, enti, ecc., si oscilla paurosamente dal teatro dei ventimila al teatro-scatoletta di fiammiferi; comunque, si delibera un o. d. g. che auspica la creazione di un Sottosegretariato dello Spettacolo con premesse e fini artistici, e un altro o. d. g. lanciato dal movimentatissimo C. G. Viola contro lo sfruttamento dei gestori di teatro ai danni delle Compagnie. Piccinato propone un o. d. g. per l'istituzione d'una commissione di tecnici per l'eventuale ricostruzione dei teatri distrutti. Gli o. d. g. sono approvati.

Il terzo giorno, presidente Corrado Racca, vengono emendati gli o. d. g. del giorno precedente: al progetto Salvini è annesso un o. d. g. di Contini che propone una Compagnia (non teatro) di Stato e un altro per la cessione del derequisendo — scusate il termine — «Teatro Argentino» alla Soc. Autori ed Editori e

all'Acc. di Arte Drammatica, di comune accordo. Segue una relazione Pio Campo sulle «Condizioni finanziarie delle Compagnie di prosa», indi relazione Gerardo Guerrini sulla «Libertà del repertorio», che non manca di scuotere qualche autore preoccupato dall'afflusso straniero; qualche puritano irritato dalla larghezza di maniche della censura; qualche capocomico desolato dai rigori della medesima. Fa capolino fianco, amichevolmente risalutato, la polemica tra vecchi e giovani: correttissima però, d'una urbanità esemplare, con reciproche deferenti proferte di fiducia.

L'ultimo giorno, mercoledì 7 novembre, Silvio d'Amico presiede. Le relazioni, brevi e placidamente commentate, di Elio Talarico: «Radioteatro»; D'Amico: «Funzione della critica drammatica»; Diego Fabbri: «La scuola del teatro», chiudono il Convegno. Si formulano voti per una maggiore cura dei programmi radiofonici di prosa, per una più decorosa sistemazione della critica drammatica nei quotidiani, per una più estesa funzione dell'Accademia di Arte Drammatica nella vita del teatro nuovo. Ringraziamenti, ed arivederci.

Concludendo: non vogliamo affatto svalutare, a simiglianza di una parte della stampa romana, il significato ed i sia pur lontani frutti che da tali riunioni possono nascere. La discussione e gli incontri personali sono utili in ogni campo, specie in quello teatrale ove troppo raramente gli interessati, anche per la loro vita necessariamente girovaga, riescono a stare insieme, a scambiarsi e schiarirsi le idee. Il Convegno, in sostanza, è riuscito, ed è bene averlo fatto. Quelli riusciti solo in parte sono stati i congressisti: problemi, istanze, formulazioni opportunamente impostate si sono deformate: proprio in quel rimbalzare di bocca in bocca, han perso precisione e acutezza. Perciò le verità scaturite furono per la maggior parte ovvie, risapute e poterono sembrare inutili. Ma ve n'erano anche delle altre: meno zuccherose, ma non meno urgenti e preoccupanti:

— che teatro non sorge ove non è compagnie sociale atta a generarlo; e in Italia, con buona pace delle sinistre, non v'è classe, ma agglomerato, l'altalena dei valori umani e censuali essendo troppo mutevole per stabilire una scala attendibile di gerarchie o di equivalenze e il teatro

nasce generalmente in un tipo di società cristallizzata e compatta: sia pure in una crisi;

— che il teatro di prosa non è mai stato in Italia teatro popolare: fenomeni riservati a categorie, quando non furono teatro di corte, erano la *Commedia dell'Arte*; la *Commedia Rinascimentale*; la *Favola Pastorale*; *Goldoni*, *Alfieri*, il teatro borghese ottocentesco, fino a *D'Annunzio* e *Pirandello*. In Francia, e altrove, il teatro di prosa avrà tradizioni non legate soltanto a movimenti culturali; in Italia, arte popolare è sempre il melodramma;

— che oggi, per queste e altre ragioni, scrivere una commedia è fatto squisitamente antieconomico, giacchè ci pare di poter escludere per ora i casi di «arte per arte»; e rappresentarla è sempre un rischio, il che giustifica ad usura le preoccupazioni del capocomico, che la merce non sia avariata;

— che il teatro di prosa, da noi, è all'ultimo posto della scala commerciale degli spettacoli: dopo il cinematografo, lo sport, la musica, la rivista. Ciò determina una percentuale minima di pubblico da sfruttare; pubblico che, a meno d'improvise conversioni, tende a stazionare se non a defezionare. Giacchè l'impoverimento della media e piccola borghesia a favore dei profittatori illeciti — fenomeno abbastanza esteso per poterlo porre sul piano nazionale — non impingua certo i botteghini del teatro di prosa ma, semmai, di rivista;

— che l'inflazione di repertorio straniero porta con sè problemi analoghi a quelli del cinema, dell'importazione che soffoca i tentativi indigeni. Sarà purtroppo doloroso retaggio d'una guerra non vinta l'essere dominati anche spiritualmente dai vincitori: triste soprattutto per noi, troppo abituati al continuo affascinante ritornello: «faro di civiltà», ecc.

Queste che abbiamo posto come povere conclusioni, avrebbero potuto essere le basi, ingrate ma innegabili, di un discorso sul teatro di domani. Solo partendo dalla certezza di questi fatti, tutti negativi, si poteva trarre qualche scintilla positiva, qualche spunto per la lotta, che è ormai da tulpe ignorare, che il teatro italiano dovrà sostenere, anche con le sorelle Muse, prima che per fiorenti rinascite, per una decorosa sopravvivenza.

**Luciano Salce**

Riportiamo la relazione letta da



dis. di Scordia

## Corrado Alvaro

### TEATRO E LETTERATURA TEATRALE

★ Lo scrittore di teatro in Italia, dall'ultimo Ottocento all'apparizione di Pirandello, fu una specie a parte fra gli scrittori, tanto è vero che esso si chiama ancora, nel gergo, autore per antonomasia, mentre lo scrittore sarebbe il letterato. Non fu così soltanto in Italia, ma lo fu in Francia, in Inghilterra e in Germania; era rimasta all'autore di teatro la successione del tempo più fervido del teatro, quello di Shakespeare, di Molière, di Goldoni, quando il drammaturgo era creatura del teatro, attore lui stesso, artista di una sola arte come il poeta. Non era stato così per Machiavelli, non lo fu per Pirandello. Ma fu così per Ibsen, per Shaw, Cechov, Pirandello, quando entrarono nel mondo del teatro, finirono a non accostare quasi più la prosa. Essi furono un nuovo sangue immesso nel teatro, giacchè la tradizione teatrale si era enormemente impoverita, era divenuto mestiere, aveva lasciata da troppo tempo la frequentazione di quell'umanesimo letterario che aveva assistito Shakespeare o Molière. In Pirandello, poi, la vocazione teatrale fu una estrema consumzione della sua fibra narrativa, qualcosa come una poetica o un'algebra della narrazione, una forma lirica sopravvenuta forse alla sazietà o all'esperienza della narrativa. Il fatto è che i drammaturghi, quando siano tali per prima vocazione, sembrano lontanissimi dalla letteratura; se accedono al dramma dal romanzo e dal racconto, abbandoneranno queste rive, troveranno nel dramma la loro poesia. Non per nulla i nostri vecchi testi di retorica ponevano il dramma tra le forme della lirica, di cui del resto è superfluo qui descrivere i procedimenti assai simili, quando si tratti di drammaturgia artistica. Perchè esiste una drammaturgia non artistica, cui s'corre il mestiere, e cioè una specie di retorica che per le altre arti non esiste, o che esistendo è posta sotto la definizione di volgarità. Invece nel teatro neppure il mestiere è volgare quando non voglia esserlo, e spesso è il trampolino da cui il poeta spicca il salto. Un mio amico letterato che ebbe l'estro di scrivere una commedia, pur essendo lo scrittore meno provvisto di dialogo teatrale nel senso che si dà comunemente a questa parola, ebbe a ricevere la lettera allarmata di un suo illustre amico, uno dei maggiori storici d'arte d'Europa, il quale lo ammoniva di guardarsi, perchè quell'arte lo avrebbe allontanato per sempre dalla prosa, e non soltanto per i suoi allattamenti, ma per la tecnica stessa, per il diverso modo di concepire, alla stessa maniera per cui raramente un poeta è un buon prosatore. Ma negli ultimi tempi si sono viste molte vocazioni di letterati rivolgersi al teatro, e quasi sempre uno scrittore di prosa ha il suo episodio teatrale, come si è veduto in Verga o in Mauriac. E' vero che il teatro negli ultimi tempi in Europa ha dato un numero straordinario di mestieranti; e forse per questo qualche letterato si è sentito l'impulso di sopperire a una tradizione immiserita fino all'inverosimile. Essa immiserì per molte ragioni: per lo stesso immiserimento della società, per una crisi profonda nella concezione della vita, per la sfiducia nella cultura, per l'abbassamento dei valori religiosi, morali, sociali e per lo stesso interesse che ebbe lo Stato, nei paesi sottoposti a dittatura, di non vedere agitare problemi, ma anzi di lasciare erogolare il pubblico nelle sue passioni presenti e nei suoi impulsi, anche se questi non fossero in conformità del proclamato Stato etico. Ciò accadde in Italia. La letteratura teatrale italiana dell'ultimo Ottocento, fino alla prima guerra europea, era divenuta domestica del teatro francese. Sotto la dittatura, la quale proclamava di avere rotti i ponti con la civiltà borghese, il teatro italiano fu ugualmente borghese e francese, o nutrito di quel falso pariginismo delle piccole parigi ungheresi e anche berlinesi, a proposito delle quali ultime è interessante notare che il teatro tedesco fu, fino al nazismo, tutto radicato nel romanticismo nordico, e che sotto la dittatura nazionalista divenne piccolo borghese e pariginante. Il fenomeno dello smarrimento o della decadenza della borghesia era unico qui come là, e d'altra parte, qui come là, i regimi dittatoriali erano una delle tante reincarnazioni del-

la borghesia, subivano gli stessi fenomeni; e il teatro, come è sua natura, li rivelava.

Nè gli sforzi dei giovani valsero a riscattare quel fenomeno. Prima di tutto questi giovani venivano da un'esperienza più letteraria che di costume, più di ordine culturale che storico, e poichè la tradizione si era immiserita in una pratica teatrale che aveva per modello un'altra società e un'altra cultura sotto cui si era formata una certa unità europea, come era accaduto a molti altri fenomeni artistici e letterari italiani, quei giovani non ebbero neppure qui un terreno propizio cui appigliarsi. Si vide che il moralismo pirandelliano e l'influsso del teatro nordico, che aveva agito già da fermento nel teatro europeo, erano i motivi migliori del teatro giovane; ma bisogna dire che, come era oscura per tutti noi la faccia della società di quegli anni, lo fu anche per i giovani drammaturghi. Quel certo fermento sociale da cui gli scrittori di prosa si erano tenuti sospettosamente lontani, poichè sentivano che esso era preso a prestito da altri e ben più vasti, e ben più reali e radicali, agi negli scrittori giovani; ma a sentire quegli accenti, come tanti altri accenti, ognuno di noi aveva l'impressione che non era vero, che era campano nella fantasticheria, come tante cose inaderenti di quegli anni. Come non esisteva originalità nella creazione della vita sociale, così non esisteva nelle arti; e i migliori risultati raggiunti nei laboratori degli scrittori in genere, furono risultati di ricerca dei pochi motivi validi, fondamentali, di una vita che si risolveva ormai nell'intimo dell'animo. Alcuni furono solamente risultati di stile.

C'è da chiedersi dunque perché, sentendo che quella vita non basta ad alimentare un'arte, la letteratura italiana in genere, e il teatro italiano in ispecie, che è la forma sociale per eccellenza, non presero il loro partito in una meditata inaderenza, in simbologie allusive, oppure in aperte fughe dalla realtà che per la loro stessa evasione avrebbero costituito una critica a quella società. Molti accusarono allora la letteratura di estraniarsi dai problemi del momento e ironizzarono le nostre torri d'avorio. Ma se questo accadde, accadde soltanto per la naturale diffidenza dello scrittore quando sente di non posare coi piedi sulla terra. In realtà, e qui bisogna compiere un atto di modestia, lo stato di avversione a quell'assetto sociale fu più istintivo che mediato, più per impulso che per ra-

gione, poichè la ragione pareva dare torto all'istinto, e tutto suggeriva il sospetto di sbagliarsi non volendovi partecipare, o sentendo che era impossibile partecipare. E fu questo un sentimento che influi non soltanto nelle arti ma nel costume, e nella stessa evoluzione del pensiero italiano. Nella doppia coscienza italiana di allora non c'era tanto il sospetto che la nazione e la cultura erano tradite, quanto il dubbio di non essere adeguati, per una sofisticazione dello spirito, a una realtà che andava trionfalmente per conto suo, infischiansi della morale che ci diceva non essere quella la vera strada, e della storia che ci amm-

niva essere quella la via della catastrofe. L'assetto di una società basamente sensuale, fece il resto e diede il carattere al teatro italiano; e quello che si salva da quella traversata nel deserto, sebbene non sia possibile ancora giudicare ciò che è morto e ciò che sopravvive, si salva per una certa fedeltà istintiva ad alcuni termini di moralità letteraria, e perfino di probità di lavoro. Si salva per quello che tale lavoro contiene di reazione al dannunzianesimo contro cui operammo e che quei mali conteneva tutti. Questo è il risultato più certo che abbiamo raggiunto. Forse basta per dirci che non abbiamo perduto il nostro tempo.

# diario

di chi fa e di chi dice

★ A Genova, con fervido spirito di iniziativa, ma soprattutto con molto amore al teatro, è stata formata una «Stabile» che ha nome «Comoedia» e nella quale sono affiancati attori professionisti e dilettanti. Recitano alcuni giorni della settimana, con teatri gremissimi, al punto che per la recente rappresentazione di *Scandalo Mackenzie* di W. S. Maugham, interpreti principali Mario Ferrari e Lia Angelieri, si è dovuto rimandare il pubblico per l'esaurito in ogni ordine di posti. Enrico Bassano, critico, commediografo e giornalista, è il miglior consigliere della formazione genovese. Ma amici del teatro, come Marcello Rietmann, anch'egli commediografo e giornalista, portano in vari modi il loro contributo di valorizzazione alla Compagnia, che se può vantare un attore come Mario Ferrari ed un'attrice di non comune sensibilità e bravura quale è l'Angelieri, dispone di elementi volenterosi e disciplinati quali Lucio Rama, Enrico Patrone, Piti Trabucco, Alina Moradei, Bertelli, Moro, ecc. Per *Scandalo Mackenzie*, vivissimamente applaudita, le scene — molto belle per festosità ed equilibrio — erano di Coddor e la direzione di Trabucco.

★ Il 27 novembre, al «Palace» di Parigi, hanno rappresentata per la prima volta *La Celestina* nella nuova riduzione e adattamento di Paul Achard e Marcel Géniat. Come è risaputo *La Celestina* è la

famosa commedia di F. De Rojas, che Corrado Alvaro ha ridotto in modo eccellente per le nostre scene e che A. Giulio Bragaglia rappresentò al Teatro delle Arti di Roma, con la regia di Fulchignoni e con gli attori principali, Volonghi, Giarotti, Pirani, Conforti.

★ Il regista Hébertot prepara a Parigi una nuova edizione di *Cocu magnifique* di F. Crommelynck. Pare che la notissima commedia, il cui argomento è noto ormai a chi appena si occupa di teatro, ha trovato l'interprete (Georges Maréchal) ma non ancora una interprete che voglia scoprire il seno e farlo confrontare con quello, altrettanto celebre ed ammirato, di Regina Camier, che a suo tempo recitò il lavoro.

★ A Bruxelles, Pierre Richard-Willm, attore francese quotatissimo, ottiene un successo personale con *Christine* di Paul Géraldy, ed intanto prepara per Parigi *Rebeca*, cioè *La prima moglie* di Daphne Du Maurier.

★ La «Comédie Française» ha celebrato, il 27 novembre, il cinquantenario della morte di Alessandro Dumas figlio, con *Aimer* e *Une visite de noce*. Lo stesso teatro di Stato prepara una ripresa eccezionale di *Il candeliere* di De Musset con Madalene Renaud, Maurice Escande, Julien Bertheau, Louis Seigner. La nostra Andreina Pagnani ha recitato a Roma e riprenderà a Milano la splendida commedia.

★ Dorothy Parker, la celebre scrittrice «mondana» d'America, è adombrata nel personaggio della protagonista della nuova commedia di Ruth Gordon *Over 21* (*Oltre i ventuno*).

# LA GUERRA DI TROIA NON SI FARÀ

COMMEDIA IN DUE ATTI DI JEAN GIRAUDOUX  
TRADUZIONE DI CLARA FERRERO

**PERSONAGGI** ANDROMACA - ELENA -  
ECUBA - CASSANDRA - LA PACE - IRIDE - LA  
PICCOLA POLISSENA - FANTESCHE - TROIA-  
NE - ETTORE - ULLISSE - DEMOCOO - PRIAMO  
- PARIDE - OIAICE - BUSIRIS - IL GEOMETRA -  
IL GABBIERE - UN SECONDO E UN TERZO  
MARINAIO - ABNEO - TROILO - OLPIDE -  
VECCHI - MESSAGGERI.

\*

Questo lavoro venne rappresentato per la prima volta il 21 novembre 1935, al Teatro dell'« Athénée », sotto la direzione di Louis Jouvet. Una musica di scena era stata composta da Maurice Jaubert.

## ATTO 1<sup>o</sup>

*Terrazza di un bastione della città, dominata da altra terrazza e dominante altri bastioni. (All'alzarsi del sipario sono in scena Andromaca e Cassandra).*

ANDROMACA — La guerra di Troia non si farà, Cassandra!

CASSANDRA — E io scommetto contro di te, Andromaca!

ANDROMACA — L'inviatore dei greci ha ragione. Gli im-  
pacchetteremo bene la sua piccola Elena, e glie la re-  
stituiremo.

CASSANDRA — Sarà invece ricevuto villanamente. Elena  
non gli sarà restituita affatto. E la guerra di Troia si  
farà.

ANDROMACA — Sì, se Ettore non fosse qui. Ma egli ar-  
riva, Cassandra, arriva! Non puoi non sentire le sue  
trombe... In questo preciso momento rientra in città, e  
vittorioso. Ritengo che potrà ben dire la sua opinione!  
Quando partì, tre mesi or sono, mi giurò che questa  
guerra sarebbe stata l'ultima.

CASSANDRA — Era l'ultima. Ma ora avremo la suc-  
cessiva.

ANDROMACA — Non sei ancor stanca di vedere e preve-  
dere avvenimenti terribili?

CASSANDRA — Io non vedo niente, Andromaca; e non  
prevedo niente. Soltanto tengo conto di due sorta di be-  
stialità: quella degli uomini e quella degli elementi.

ANDROMACA — Perchè dovrebbe farsi la guerra? Ormai  
Paride non tiene più a Elena; e Elena non tiene più a  
Paride!

CASSANDRA — Come se si trattasse di loro!

ANDROMACA — E di chi si tratta dunque?

CASSANDRA — Paride non tiene più a Elena e Elena  
non tiene più a Paride! Hai mai visto il destino occu-  
parsi di proposizioni negative?

ANDROMACA — Io non so cosa sia il destino.

CASSANDRA — Te lo dirò io. È semplicemente la forma  
accelerata del tempo; ed è spaventevole.

ANDROMACA — Io non capisco le astrazioni.

CASSANDRA — A piacer tuo. Ricorrerò a una metafora.  
Immagina una tigre. Questo lo puoi, vero? è una metafora  
da bambini. Una tigre che dorme...

ANDROMACA — E lasciala dormire!

CASSANDRA — Non chiederei di meglio, io; ma sono  
le affermazioni a strapparla al sonno. E da qualche  
tempo la nostra città ne è piena.

ANDROMACA — Piena di che?

CASSANDRA — Di frasi che affermano che il mondo e  
il reggimento del mondo appartengono agli uomini in  
genere, nonchè ai troiani e alle troiane in particolare.

ANDROMACA — Non ti capisco.

CASSANDRA — In questo momento Ettore rientra in  
Troia?

ANDROMACA — Sì, in questo momento Ettore torna da  
sua moglie.

CASSANDRA — E questa moglie sarà presto madre?

ANDROMACA — Sì, sarà presto madre.

CASSANDRA — Non sono affermazioni, queste?

ANDROMACA — Non farmi paura, Cassandra!

UNA GIOVANE FANTESCA (*passa reggendo della bianche-  
ria*) — Che bella giornata, padrona mia!

CASSANDRA — Sì? Ti pare?

LA FANTESCA (*uscendo*) — Troia vive oggi il suo più  
bel giorno di primavera.

CASSANDRA — Che ti dicevo? Persino le lavandaie  
fanno affermazioni.

ANDROMACA — Ma appunto, Cassandra! Come poi par-  
lare di guerra in un giorno come questo? La felicità  
si riversa sul mondo.

CASSANDRA — Una vera nevicata!

ANDROMACA — La bellezza pure. Guarda che sole! Si  
aduna più madreperla sui sobborghi di Troia che sul  
fondo dei mari. Da ogni casa di pescatore, da ogni al-

bero viene un sussurrar di conchiglia. Se mai ci fu giorno che gli uomini potessero trovare il modo di vivere in pace, quel giorno è oggi. E affinchè siano semplici... e affinchè siano immortali...

CASSANDRA — Sì, i paralitici che sono stati portati al sole fuor degli usci si sentono immortali.

ANDROMACA — E anche affinchè siano buoni!... Guarda quel cavalleggero che si curva in arcione per carezzare un gatto nella feritoia... Forse siamo giunti al giorno della comprensione fra l'uomo e le bestie.

CASSANDRA — Parli troppo. E il destino si agita, Andromaca!

ANDROMACA — Si agita in petto alle zitelle che non hanno ancor marito. Io non ti credo.

CASSANDRA — Hai torto. Ah, dunque Ettore rientra, pieno di gloria, presso la moglie adorata!... Apre un occhio... Oh! gli emiplégici si sentono immortali sui loro piccoli sgabelli!... Si stira... Ah, certo oggi ci si offrirà il destro di instaurare la pace sul mondo! Si ripulisce... E Andromaca sta per avere un figlio, ed ecco che i corazzieri si curvano in arcione per carezzare i grossi mici nelle feritoie! Si mette in marcia...

ANDROMACA — Basta!

CASSANDRA — ...sale senza rumore le scalee del palazzo. Sospinge del grugno gli usci... Eccolo... Eccolo...

LA VOCE DI ETTORE — Andromaca!

ANDROMACA — Menti! Questi è Ettore!

CASSANDRA — Ho detto forse altro?

ANDROMACA — Ettore!

ETTORE (entrando) — Andromaca!... (Si abbracciano) Buongiorno anche a te, Cassandra! Chiamami Paride, per piacere. Il più presto possibile. (Cassandra indugia) Hai qualche cosa da dirmi?

ANDROMACA — Non ascoltarla! Qualche catastrofe, certo!

ETTORE — Parla!

CASSANDRA — Tua moglie avrà presto un figlio. (Esce).

ETTORE (stringe la sposa tra le braccia, la guida a una pancia di pietra e vi siede con lei. Breve silenzio) — Sarà un maschio o una femmina, Andromaca?

ANDROMACA — Che hai voluto creare tu, quando lo hai chiamato alla vita?

ETTORE — Mille maschi... Mille femmine...

ANDROMACA — Perchè?... Credevi dunque di serrar fra le braccia mille donne?... Sarai deluso! Sarà un figlio, ma un figlio solo.

ETTORE — Ci son tutte le probabilità che sia un figlio. Dopo le guerre nascono molti più maschi che femmine.

ANDROMACA — E prima delle guerre?

ETTORE — Lasciamo le guerre e la guerra! E' finita adesso. Ti ha tolto il padre e il fratello, ma ti riconduce il marito.

ANDROMACA — E' stata troppo buona. Vorrà una rivincita.

ETTORE — Calmati! non glie ne daremo occasione. Tra poco ti lascerò per andare in piazza a chiudere solennemente le porte della guerra. Non si apriranno più.

ANDROMACA — Chiudile pure; si riapriranno.

ETTORE — Puoi dirci addirittura anche il giorno?

ANDROMACA — Il giorno che le spighe saranno dorate e grevi, la vigna sovraccarica, le case piene di innamorati...

ETTORE — E la pace al suo colmo, indubbiamente?

ANDROMACA — ...e mio figlio robusto e magnifico. (Ettore l'abbraccia).

ETTORE — Tuo figlio potrebbe anche essere un vile. E' una salvaguardia.

ANDROMACA — Non sarà un vile. Ma io gli taglierò l'indice della mano destra!

ETTORE — Se tutte le madri taglieranno l'indice destro ai loro figli, gli eserciti del mondo si combatteranno senza indici... E se esse gli taglieranno la gamba destra, gli eserciti saranno monogambi... E se esse li accecheranno, avremo eserciti di ciechi, ma ci saranno eserciti che nella mischia si cercheranno a tastoni i punti deboli della corazza, all'inguine e alla gola.

ANDROMACA — Piuttosto lo ucciderò.

ETTORE — Ah! ecco una soluzione veramente materna di por fine alle guerre!

ANDROMACA — Non ridere!... Posso anche ucciderlo prima della nascita.

ETTORE — E non vorrai vedere un minuto tuo figlio, neanche un minuto?... Dopo rifletterai. Vedere tuo figlio!

ANDROMACA — Il tuo soltanto m'interessa. Ed è perchè è tuo, perchè è te stesso che ho paura. Non puoi immaginare quanto ti assomigli. In quella sorta di nulla in cui ancora si trova, esso ha già portato tutto quanto tu hai messo nella nostra vita d'ogni giorno. Ha le tue stesse tenerezze, i tuoi stessi silenzi. Se tu ami la guerra, l'amerà pur lui... Ami la guerra, tu?

ETTORE — Perchè questa domanda?

ANDROMACA — Confessa che certi giorni ti piace.

ETTORE — Se è vero che amiamo quanto ci priva della speranza, della felicità, degli esseri più cari...

ANDROMACA — Oh, l'amiamo, sì! Tu non sai quanto hai detto giusto.

ETTORE — Se è vero che ci lasciamo sedurre da quella sorta di mandato che gli dèi ci concedono al momento del combattimento...

ANDROMACA — Ah, tu ti senti un dio nel momento del combattimento?

ETTORE — Molto spesso meno che un uomo... Ma a volte, sul mattino, ci si rialza da terra così lievi, stupiti, mutati! Il corpo, l'armatura, hanno un peso diverso, sono d'un'altra sostanza. Ci si sente invulnerabili. Una strana tenerezza ci invade e sommerge, la varietà di tenerezze delle battaglie; si è teneri in quanto si è senza pietà; dev'essere la tenerezza che provano gli dèi. Si avanza verso il nemico, lentamente, quasi distrattamente, ma certo con tenerezza. E si evita di schiacciare lo scarabeo. Si discaccia la zanzara senza schiacciarla. Mai l'uomo rispetta maggiormente la vita...

ANDROMACA — Poi il nemico sopraggiunge?...

ETTORE — Poi il nemico sopraggiunge, schiumante, terribile. Elbene si sente pietà di lui: di là dalla sua bava e dai suoi occhi blanchi, si scorge tutta l'importanza e la devozione del povero funzionario umano che egli è; del povero marito o genero o cugino, del povero amatore di raki o di olive. Si prova affetto per lui. Ci fa tenerezza la verruca sulla sua guancia, la macchia nel suo occhio. Lo si ama... Ma egli insiste... Lo si uccide.

ANDROMACA — E ci si curva quale un dio su quel povero corpo. Però non si è dio: non si ridona la vita.

ETTORE — Non ci si curva no. Altri ci aspettano. Altri, pur essi con la bava alla bocca e sguardi bianchi

di odio. Altri, pure carichi di famiglia, di olive di pace.

ANDROMACA — Allora si uccide?

ETTORE — Si uccide. E' la guerra.

ANDROMACA — Si uccidono tutti?

ETTORE — Questa volta li abbiamo uccisi tutti. Deliberatamente. Perchè il loro popolo era una vera razza da guerra. Per causa sua la guerra sussisteva e si propagava nell'Asia. Un uomo solo è scampato.

ANDROMACA — Tra mille anni tutti gli uomini saranno discendenti di quell'uomo. Salvataggio inutile d'altronde... Mio figlio amerà la guerra perchè tu l'ami.

ETTORE — Credo piuttosto di odiarla... Non l'amo più.

ANDROMACA — E come si può giungere a non più amare quanto si adorava? Racconta: m'interessa molto.

ETTORE — Sai che accade quando si scopre che un amico è bugiardo. Tutto di lui suona falso, anche le verità... Sembra strano a dirsi, ma la guerra mi aveva promesso bontà, generosità, disprezzo di tutte le vigliaccherie. Credèvo di doverle il mio ardore e il gusto della vita, di doverle persino te stessa... Fino a quest'ultima campagna, non ci fu nemico ch'io non abbia amato...

ANDROMACA — L'hai detto or ora! non si uccide bene se non quando si ama.

ETTORE — Ma tu non puoi sapere come la scala sonora della guerra fosse armonizzata in modo da farmi credere alla sua nobiltà. Il galoppo notturno dei cavalli, il rumore tra di vasellame e di seta che fa il reggimento degli opliti passando davanti alla tua tenda, il grido del falco di sopra al plotone gettato a terra in agguato, tutto aveva sinora suonato giusto, in modo maravigliosamente giusto...

ANDROMACA — E questa volta invece la voce della guerra ha sonato falso?

ETTORE — Sì. E perchè? L'età forse? Oppure fu semplicemente la stanchezza del mestiere, la stessa che coglie inattesamente l'ebanista intento a rifinire il piede d'un tavolo, a prostrarci un mattino, nel momento che, curvo su un nemico della mia età, stavo per finirlo?... Prima d'allora quanti mi trovai a uccidere mi parvero l'opposto di me stesso. Questa volta mi ritrovai inginocchiato come su uno specchio. La morte che stavo per infliggere, mi sembrò un suicidio. Io non so che cosa faccia l'ebanista in tal caso: se getti e pialla e vernice o se prosegua nel lavoro. Io ho proseguito. Ma da quel momento nulla più è rimasto della risonanza perfetta. La lancia che scivolava contro il mio scudo, da allora sonò falso; falso il tonfo dell'ucciso contro il suolo, e più tardi il crollo dei palazzi attorno. E d'altronde la guerra si rese conto ch'io avevo capito; e non ebbe più riguardi... I gridi dei morenti sonarono falso... Ecco a che punto sono.

ANDROMACA — Ma per gli altri tutto avrà sonato giusto!

ETTORE — No, gli altri sono al punto mio. L'esercito che ho ricordato odia la guerra.

ANDROMACA — E' un esercito dagli orecchi falsati allora.

ETTORE — Non è vero! Non puoi immaginare come per esso improvvisamente tutto ha risonato giusto, una ora fa, alla vista di Troia. Non un reggimento che non si sia arrestato impugnato dall'emozione a un tale con-

certo. Al punto che non abbiamo osato rientrare in file serrate per le porte; ci siamo sbändati per gruppi attorno alle mura... E' il solo compito degno di un vero esercito: stringere d'assedio pacifico la propria patria spalancata.

ANDROMACA — E tu non hai capito che quella era invece la peggiore delle stonature! La guerra è dentro Troia, Ettore! Lei vi ha ricevuto alle porte: lei, e non l'amore, mi ha spinta stremata così alle tue braccia.

ETTORE — Che mi racconti?

ANDROMACA — Non sai dunque che Paride ha rapito Elena?

ETTORE — Me l'hanno detto adesso. E con ciò?

ANDROMACA — E che i greci la reclamano? E che il loro inviato arriverà oggi? E che se non la rendiamo si farà la guerra?

ETTORE — E perchè non la renderemmo? La restituirò io stesso.

ANDROMACA — Paride non acconsentirà mai.

ETTORE — Fra pochi minuti avrà convinto Paride. Cassandra me lo conduce.

ANDROMACA — Paride non si lascerà convincere. Il suo decoro, come voi dite, glielo impedisce. E forse, come dice lui, anche il suo amore.

ETTORE — E' quel che vedremo. Va a domandare a Priamo se può ricevermi subito e calmato. Tutti i troiani che hanno fatto la guerra e sono in grado di farla, non vogliono più saperne.

ANDROMACA — Ma ci sono tutti gli altri!

CASSANDRA (entrando seguita da Paride) — Ecco Paride. (Andromaca esce).

ETTORE — Rallegramenti, Paride! Hai impiegato bene il tempo della nostra assenza.

PARIDE — Non troppo male, grazie.

ETTORE — Allora, che cos'è questa storia di Elena?

PARIDE — Elena è una leggiaderrissima creatura. Non è vero, Cassandra?

CASSANDRA — Abbastanza leggiadra.

PARIDE — Che significano queste restrizioni, oggi? Ancor ieri li dichiaravi bellissima.

CASSANDRA — Infatti è bellissima, ma solo abbastanza leggiadra.

PARIDE — Non sembra una graziosa piccola gazzella?

CASSANDRA — No.

PARIDE — Se sei tu stessa che m'hai detto che pareva una gazzella.

CASSANDRA — M'ero ingannata. Dopo ho visto una gazzella vera.

ETTORE — Oh, mi annoiate con le vostre gazzelle! Questa Elena assomiglia dunque così poco a una donna?

PARIDE — Certo non ha il tipo delle donne di qui!

CASSANDRA — E qual è il tipo delle donne di qui?

PARIDE — Il tuo, cara sorella. Un tipo che si tiene assai poco sulla sua.

CASSANDRA — Ah, perchè la tua greca si tiene sulla sua, in amore?

PARIDE — Senti come parlano le nostre vergini!... Tu sai benissimo che cosa intendo dire. Ne ho abbastanza delle donne asiatiche! I loro abbracci sono come il vischio, i loro baci son veri scassii, le loro parole deglumizione. A mano a mano che sì spogliano, paiono rivestire un abito più infronzolito di tutti gli altri: la nudità; e con tutti i loro belletti sembrano addirittura

voller lasciare il loro stampo su di noi. E ve lo lasciano infatti. Insomma si sta malissimo con loro. Invece, anche quando è fra le mie braccia Elena... è lontana da me.

ETTORE — Molto interessante! Però tu credi che per consentire a Paride di fare l'amore... a distanza, valga la pena di scatenare una guerra?

CASSANDRA — A distanza!... Ama le donne lontane, ma da vicino.

PARIDE — L'assenza di Elena, nella sua reale presenza, val più d'ogni cosa al mondo.

ETTORE — Come l'hai rapita? Consenziente o con la forza?

PARIDE — E via Ettore! Tu conosci le donne tanto bene quanto me; e sai che acconsentono soltanto alla forza; ma allora con entusiasmo.

ETTORE — L'hai rapita a cavallo? E lasciando sotto le sue finestre il mucchio di sterco che è la scia dei seduttori?

PARIDE — E' un'inchiesta la tua?

ETTORE — E' un'inchiesta. Per una volta tanto forzati a rispondere con esattezza. Non hai contaminato né la casa coniugale né la terra greca?

PARIDE — Un poco l'acqua greca. Stava bagnandosi in mare...

CASSANDRA — Si sa: è nata dalla spuma! La freddezza è nata dalla spuma tal quale Venere.

ETTORE — Almeno non hai imbrattato le colonne del palazzo con iscrizioni o disegni offensivi, com'è tua abitudine? Non hai per primo lanciato ai quattro venti la parola che ora certo staranno tutti ripetendo al marito tradito?

PARIDE — No. Menelao, nudo sulla riva, era intento a liberarsi l'alluce da un granchio. Egli ha guardato fuggire il mio battello come fossero i suoi vestiti portati dal vento.

ETTORE — Aveva l'aria infuriata?

PARIDE — Il volto di un re che è pinzato da un granchio, non ha mai espresso beatitudine.

ETTORE — Non c'erano altri spettatori?

PARIDE — I miei gabbieri.

ETTORE — Benissimo!

PARIDE — Perchè benissimo? Dove vuoi arrivare?

ETTORE — Dico benissimo, perchè non hai commesso nulla di irreparabile. Insomma, dacchè Elena era svesta, non uno solo dei suoi indumenti o delle cose sue è stato disonorato. Soltanto il corpo è stato contaminato. E' cosa trascurabile! Conosco abbastanza i greci per sapere che riusciranno a ricavare un'avventura divina, e a tutto loro vantaggio, dalla storia di questa piccola regina greca che, recatasi al mare a bagnarsi, ne riemerge tranquillamente alcuni mesi dopo il tuffo, con viso innocente.

CASSANDRA — Oh, quanto al viso, garantiamo noi.

PARIDE — E tu credi che io renderò Elena a Menelao!

ETTORE — Non ti domandiamo tanto; e neppur lui... Se ne incaricherà l'invia greco... La ritufferà egli stesso in mare, al punto stabilito, come il pumeggia-tore fa con le piante acquatiche. Tu non avrai che da affidargliela stasera.

PARIDE — Non so se tu ti renda esattamente conto della mostruosità che compi supponendo che un nomo,

che ha in prospettiva una notte con Elena, acconsenta a rinunziarvi!

CASSANDRA — Ti rimane un pomeriggio con Elena. E' più nello stile greco.

ETTORE — Non insistere, Paride. Ti conosciamo ormai. Non è la prima separazione cui acconsentì.

PARIDE — Mio caro Ettore, questo è vero. Sino ad oggi ho sempre accettato serenamente i distacchi d'amore. Il distacco da una donna, sia pur la più amata, comporta un piacere ch'io so gustare più d'ogni altro. La prima passeggiata in solitudine per le vie della città dopo l'ultimo abbraccio, con la vista del primo visuccio di sartina, indifferente e fresco, quando da poco s'è lasciata l'amante adorata col naso arrossato dal pianto, il suono del primo riso di lavandaia o fruttivendola, dopo gli addii arrochiti dal dolore, costituiscono una gioia alla quale ben volentieri sacrifico le altre... Un solo essere ci manca, e il mondo si ripopola attorno... Tutte le donne sembrano create nuove nuove per noi, tutte ci appartengono, e nella libertà la dignità e la pace della coscienza... Si, hai ben ragione, se l'amore ci dona momenti di rapimento, questi sono proprio le rotture... Ed è perciò che non mi separerò da Elena, giacchè, accanto a lei, ho l'impressione d'aver rotto con tutte le altre donne, e godo di mille libertà e di mille rapimenti in luogo d'uno.

ETTORE — Perchè ella non t'ama. Tutto quanto dici lo prova.

PARIDE — Può darsi. Ma a tutte le altre passioni io preferisco di gran lunga lo speciale modo di Elena di non amarmi.

ETTORE — Molto spiacente, ma tu la renderai a Menelao.

PARIDE — Non sei tu che comandi qui.

ETTORE — Sono il tuo fratello maggiore e il futuro re.

PARIDE — Allora comanda al futuro. Per il presente io obbedisco a nostro padre.

ETTORE — Non domando di meglio! Sei d'accordo di rimetterci al giudizio di Priamo?

PARIDE — Interamente d'accordo.

ETTORE — Lo giuri? Lo giuriamo?

CASSANDRA — Diffida Ettore! Priamo è pazzo di Elena. Piuttosto consegnerebbe in suo luogo le proprie figlie.

ETTORE — Che dici mai?

PARIDE — Per una volta che ella parla del presente invece che dell'avvenire dice la verità.

CASSANDRA — E così i nostri fratelli, i nostri zii, i nostri prozii!... Elena ha una scorta d'onore che comprende tutti i nostri vecchi. Guarda. E' l'ora della sua passeggiata... Guarda su alle merlature dei muri, tutte quelle teste dalla barba bianca... Si direbbero le cicogne schiamazzanti sui bastioni.

ETTORE — Magnifico spettacolo! Le barbe son bianche e i visi vermigli.

CASSANDRA — E' la congestione! Dovrebbero essere alla Porta dello Scamandro per cui entrano le nostre truppe vittoriose; e invece no, sono qui alle Porte Sceo a veder uscire Elena.

ETTORE — Ed ecco che si sporgono d'improvviso all'innanzi come le cicogne all'apparir d'un topo.

CASSANDRA — Passa Elena...

PARIDE — Ah sì?

CASSANDRA — E' là, sulla seconda terrazza. Si allaccia il sandalo da in piedi, avendo ben cura di incrociare molto alto la gamba.

ETTORE — Incredibile! E tutti questi vecchioni di Troia son là a guardarla dall'alto!

CASSANDRA — No! i più scaltri la guardano dal basso.

GRIDA DI FUORI — Viva la bellezza!

ETTORE — Che cosa gridano?

PARIDE — Gridano: viva la bellezza!

CASSANDRA — Son del loro parere. Muoiano dunque presto!

GRIDA DI FUORI — Viva Venee!

ETTORE — E adesso?

CASSANDRA — Viva Venere... Aboliscono tutti gli erre per mancanza di denti... Viva la Bellezza... Viva Venee. Viva Elena!... Credono di emettere dei gridi; invece spingono soltanto la biaiscitatura al suo limite massimo.

ETTORE — E che c'entra Venere in tutto questo?

CASSANDRA — Hanno immaginato che sia stata Venere a regalarci Elena... Per ricompensar Paride di averle aggiudicato il pomo di primo acchito.

ETTORE — Hai avuto una bella altezza di genio anche quella volta!

PARIDE — Uh, come sei fratello maggiore, Ettore! (Entrano due vecchi).

PRIMO VECCHIO — Dal basso noi la vediamo con più particolari...

SECONDO VECCHIO — L'abbiam vista bene anche noi!

PRIMO VECCHIO — Ma di qui ci ode meglio. Pronti! Uno, due e tre!

TUTTI E DUE — Viva Elena!

SECONDO VECCHIO — E' un po' stancante, alla nostra età, scendere e salire tante ripide scale, a seconda che la vogliamo vedere o acclamare.

PRIMO VECCHIO — Vuoi che alterniamo le due cose? «Un giorno l'acclameremo e un giorno la guarderemo.

SECONDO VECCHIO — Sei pazzo, un giorno senza veder da presso Elena! Pensa a quanto abbiamo visto oggi di lei! Uno, due e tre!

TUTTI E DUE — Viva Elena!

PRIMO VECCHIO — E ora, dabbasso!... (Scompaiono correndo).

CASSANDRA — Li hai visti, Ettore! Io mi domando come resisteranno tutti questi polmoni logori.

ETTORE — Non può essere che anche nostro padre sia a questo punto!

PARIDE — Ettore, prima che discutiamo in sua presenza, sarebbe forse bene che tu dessi un'occhiata a Elena.

ETTORE — Me la rido, io, di Elena... O padre mio, salve! (Priamo è entrato, scortato da Ecuba, Andromaca, dal poeta Democò e da un altro vecchio. Ecuba tiene per mano la piccola Polissena).

PRIAMO — Che stavi dicendo, Ettore?

ETTORE — Dicevo, padre, che dobbiamo precipitare a chiudere le porte della guerra, e con spranghe e catene. Bisogna che neppure un moscerino possa passare fra i battenti!

PRIAMO — La tua frase m'era parsa meno lunga.

DEMOCÒ — Infatti diceva che se la rideva di Elena.

PRIAMO — Affacciati qui, Ettore. (Ettore obbedisce) La vedi?

ECUBA — Ma sì, la vede. Mi domando come non la vedrebbe, e chi può non averla vista. Percorre la strada di ronda.

DEMOCÒ — E' la ronda della bellezza.

PRIAMO — La vedi?

ETTORE — Sì... E poi?

DEMOCÒ — Priamo ti domanda che cosa vedi?

ETTORE — Vedo una donna giovane che si allaccia il sandalo.

CASSANDRA — Ne impiega di tempo ad allacciarsi il sandalo!

ETTORE — Io l'ho rapita nuda e senza guardaroba. Sono i sandali tuoi. Per lei sono un po' grandi.

CASSANDRA — Per le donne piccine tutto è grande.

ETTORE — Vedo due belle natiche.

ECUBA — Egli vede esattamente quanto voi tutti vedete.

PRIAMO — Mio povero ragazzo?

ETTORE — Che?

DEMOCÒ — Priamo ti dice: mio povero ragazzo!

PRIAMO — Sì, perchè non sapevo che la gioventù di Troia fosse ancora a questo punto.

ETTORE — Quale punto?

PRIAMO — All'ignoranza della bellezza.

DEMOCÒ — E conseguentemente dell'amore. Insomma al realismo! Noi poeti chiamiamo questo realismo.

ETTORE — E la vecchiaia di Troia è invece pervenuta alla bellezza e all'amore?

ECUBA — E' nell'ordine naturale delle cose. Non sono coloro che fanno l'amore o che sono la bellezza che han da comprenderli.

ETTORE — E' cosa molto corrente la bellezza, padre. Non intendo far allusione a Elena, ma la bellezza corre le strade.

PRIAMO — Ettore, non voler essere in cattiva fede! T'è pur accaduto nella vita, alla vista di una donna, di sentire che essa non era soltanto se stessa, ma che tutta una corrente di idee e di sentimenti si era come incarnata in lei, rivestendosi del suo splendore.

DEMOCÒ — Così il rubino simboleggia il sangue.

ETTORE — Non per quelli che han visto il sangue davvero! E io vengo dall'averne visto molto.

DEMOCÒ — Via, si tratta di un simbolo. Per guerriero che tu sia avrai pur inteso parlare di simboli! Ti sarà accaduto d'incontrare donne che anche di lontano già ti sembravano personificare l'intelligenza, l'armonia, la dolcezza?

ETTORE — Ne ho vedute.

DEMOCÒ — Che facevi allora?

ETTORE — Le accostavo... e il simbolo era finito. Quella che cosa incarnerebbe?

DEMOCÒ — T'è stato detto: la bellezza.

ECUBA — Allora restituile sollecitamente ai greci, se tenete a che ve la simboleggi a lungo. E' una bionda!...

DEMOCÒ — Impossibile discorrere con queste donne!

ECUBA — E allora non parlate di donne! In ogni caso non siete affatto galanti, nè patrioti. Ogni popolo colloca il proprio simbolo nella sua donna, anche se è camusa o con labbra da negra. Non ci siete che voi a collocarlo all'estero!

ETTORE — Padre, i miei compagni e io rientriamo sfiniti. Abbiamo pacificato il nostro continente per sempre. D'or innanzi intendiamo vivere felici e vogliamo che le nostre donne possano amarci senza angosce e procreare figlioli.

DEMOCÒ — Saggi principi: ma la guerra non ha mai impedito alle donne di partorire.

ETTORE — Dimmi perchè troviamo la città trasformata pel solo fatto che c'è Elena. E dimmi che cosa ci ha portato questa donna che valga una guerra coi greci!

IL GEOMETRA — Tutti te lo diranno, ma posso dirtelo io!

ECUBA — Ora parla il geometra!

IL GEOMETRA — Proprio: parla il geometra! Non vedo perchè i geometri abbiano a disinteressarsi delle donne! Essi sono anche misuratori del vostro corpo. Non starò a dirti quanto i geometri soffrano d'uno spessore di pelle di troppo nelle vostre cosce o di un rotolino di grasso in più alla vostra collottola... Ebene, sino ad oggi, i geometri non erano punto contenti della contrada attorno a Troia. La linea di fusione tra la piana e il colle ci appariva molle; la linea di distacco tra il colle e il monte quasi un fil di ferro. Ebbene, dacchè Elena è qui, il paesaggio ha assunto un suo significato e una sua fermezza. E, cosa notevolmente importante per i geometri, ora non esiste più, per lo spazio come pei volumi, che un'unica unità di misura che è Elena. Siamo finalmente alla fine di tutti gli strumenti inventati dall'uomo per immisericire l'universo. Non ci son più nè metri, nè grammi, nè leghe. Non v'è più che il passo di Elena, la bracciata di Elena, la portata dello sguardo o della voce di Elena; e l'aria che ella smuove all'incedere dà la misura ai venti! Ecco ciò che possono dirti i geometri!

ECUBA — E piange, l'idiota!

PRIAMO — Figlio mio caro, non hai che da guardare quella folla per capire che cosa sia Elena. E' una sorta di assoluzione. Ella prova a tutti quei vegliardi che vedi in vedetta e che han guernito di bianchi capelli l'intero frontone della città, prova a colui che ha rubato, a colui che ha commerciato in donne, a colui che ha fallito la sua vita, ch'essi avevano nel fondo di loro una rivendicazione segreta che era la bellezza. Se la bellezza fosse stata loro accosto, come oggi Elena, essi non avrebbero svaligiatò i loro amici, nè venduto le loro figlie, nè sperperato le loro ricchezze. Elena è la loro assoluzione, la loro rivincita, il loro avvenire.

ETTORE — L'avvenire dei vecchi mi lascia indifferente.

DEMOCÒ — Ettore, io sono poeta e giudico da poeta. Immagina il nostro vocabolario privo della parola bellezza! Immagina che la parola delizia non esista.

ETTORE — Ne faremo a meno. Io me ne privo già. Non pronuncio la parola delizia se non vi sono assolutamente costretto.

DEMOCÒ — Già! E faresti anche a meno della parola voluttà?

ETTORE — Se la parola voluttà dovesse conquistarsi al prezzo d'una guerra, vi rinuncerei.

DEMOCÒ — Eppure è a prezzo della guerra che tu hai trovato la parola più bella: coraggio.

ETTORE — Era ben pagata.

ECUBA — La parola vigliaccheria dev'esser stata trovata nella stessa occasione.

PRIAMO — Figlio mio, perchè ti ostini a non capirci?

ETTORE — Vi capisco benissimo: giocando su un equivoco, voi vorreste farci battere per una femmina, pretestando che sia per la bellezza.

PRIAMO — E tu non faresti la guerra per nessuna donna?

ETTORE — Certo no!

ECUBA — E avrebbe ben ragione!

CASSANDRA — Se non ne esistesse che una, forse. Ma poichè tale cifra è abbondantemente sorpassata!

DEMOCÒ — Non faresti la guerra per riprendere Andromaca?

ETTORE — Andromaca e io abbiamo già combinato mezzi segreti per sfuggire a qualsiasi prigionia e raggiungerci.

DEMOCÒ — Per raggiungervi anche se ogni speranza fosse perduta?

ANDROMACA — Anche allora.

ECUBA — Hai fatto bene a smascherarli, Ettore. Essi vogliono fare la guerra per una donna; è il modo di amare degli impotenti.

DEMOCÒ — Forse è attribuirvi un prezzo troppo alto?

ECUBA — Oh sì, davvero!

DEMOCÒ — Permettimi di non essere del tuo parere. Io rispetterò sin nei suoi rappresentanti più indegni il sesso cui devo mia madre.

ECUBA — Lo sappiamo. L'hai già fatto... (*Le fantesche accorse al rumore della disputa scoppiano a ridere*).

PRIAMO — Ecuba! Figliole! che significa questa rivolta del gineceo? Il Consiglio si chiede se non metterà a repentina la città per una di voi, e voi ne siete umiliate?

ANDROMACA — Non v'è che un'umiliazione per la donna: l'ingiustizia.

DEMOCÒ — E' veramente penoso dover constatare che le donne sono le ultime a sapere che cos'è la donna.

UNA GIOVANE FANTESCA (*ripassando*) — Oh là, là!

ECUBA — Lo sappiamo perfettamente. Vi dirò io che cos'è la donna.

DEMOCÒ — Non lasciarle parlare, Priamo. Non si sa mai che cosa sian capaci di dire.

ECUBA — Sono capaci di dire la verità.

PRIAMO — Mie care, non ho che da pensare a una sola di voi, per sapere che cosa la donna sia.

DEMOCÒ — Primo: ella è il principio della nostra energia. E tu lo sai, Ettore. I soldati che non hanno un ritratto di donna nel loro bagaglio non valgono nulla.

CASSANDRA — Il ritratto del vostro orgoglio, vuoi dire.

ECUBA — Dei vostri vizi.

ANDROMACA — Non si tratta che di un povero ammasso di titubanze e di timori, che detesta ciò che è greve, e adora quanto è facile e volgare.

ETTORE — Cara Andromaca!

ECUBA — E' molto semplice. Da cinquant'anni che son donna, non sono ancora riuscita a capire che cosa esattamente io sia.

DEMOCÒ — Secondo: che lo voglia o no, la donna

è l'unico premio del coraggio... Domandatelo al più umile soldato. Uccidere un uomo significa meritare una donna.

ANDROMACA — Ella ama i vigliacchi, i libertini. Se Ettore fosse vile o libertino, lo amerei egualmente. Forse l'amerei di più.

PRIAMO — Non esagerare, Andromaca. Dimostreresti il contrario di quanto desideri.

LA PICCOLA POLISSENA — La donna è golosa. E' bugiarda.

DEMOCÒ — E non vogliamo parlare, vero, di ciò che rappresentano nella vita umana la fedeltà, la purezza?

LA FANTESCA — Oh! là! là!

DEMOCÒ — Che pretendi dire tu?

LA FANTESCA — Dico: Oh! là! là! Dico quel che penso.

LA PICCOLA POLISSENA — Rompe i suoi giocattoli, li tuffa con la testa nell'acqua bollente!

ECUBA — A mano a mano che noi donne invecchiamo, vediamo chiaramente che cosa son gli uomini: degli ipocriti, dei gradassi, dei becchi. Gli uomini invece, a mano a mano che invecchiano, ci adornano di tutte le perfezioni. Non v'è sudiciona, posseduta dietro un muretto, che nel vostro ricordo non si trasformi in creatura d'amore!

PRIAMO — Tu m'hai tradito?

ECUBA — Con te stesso soltanto, ma almeno cento volte.

DEMOCÒ — Andromaca ha forse tradito Ettore?

ECUBA — Lascia Andromaca tranquilla! Non ha nulla a che vedere in queste storie di donne.

ANDROMACA — Se Ettore non fosse mio marito, lo tradirei con lui. Foss'anche un pescatore zoppo, sbrinco, lo inseguirei sin nella sua capanna. Mi stenderei tra le valve delle ostriche e le alghe e avrei da lui un figlio adulterino.

LA PICCOLA POLISSENA — E si diverte a non dormire la notte la donna, pur chiudendo gli occhi.

ECUBA (a Polissena) — Ma di che ti immischii tu? E' spaventoso! Che ti ci colga un'altra volta!

LA FANTESCA — Nessuno però è peggiore dell'uomo! E se parlissimo di lui?...

DEMOCÒ — E tanto peggio se le donne ci tradiscono! Peggio per loro se sdegnano la propria dignità e il proprio valore. Poichè non sono capaci di serbare in sè l'ideale forma che le mantiene incorruttibili e le salva dalle rughe dell'anima, spetta a noi di farlo...

LA FANTESCA — Oh il bell'imbionitore!

PARIDE — Non v'è che una cosa che esse dimenticano di dire: che non sono gelose.

PRIAMO — Figliole care, la vostra stessa rivolta prova che abbiamo ragione. Esiste una generosità più grande di quella che ora vi spinge a battervi per la pace: per la pace che renderà i vostri mariti fiacchi, dissimulatori, mentre la guerra farebbe di loro degli uomini.

DEMOCÒ — Degli eroi.

ECUBA — Conosciamo anche noi il vocabolario. In tempo di guerra l'uomo si chiama eroe. Può anche non diventare perciò più coraggioso e fuggire a gambe levate. Ma resterà pur sempre un eroe che scappa.

ANDROMACA — Padre mio, vi supplico. Se veramente avete tanta stima delle donne, ascoltate quanto tutte

le donne del mondo vi dicono per mia bocca. Lasciateci i nostri mariti così come sono. Affinchè essi possano conservare la loro agilità e il loro coraggio, Dio ha creato loro attorno tanti allenatori viventi e materiali! Non foss'altro che il temporale! Non fossero che le bestie. Fintanto che esisteranno lupi, elefanti, giaguari, l'uomo avrà di meglio dell'uomo come emulo e come avversario. I grandi uccelli che volano di sopra a noi, le lepri di cui noi donne confondiamo il pelo con le brughiere, ci garantiscono maggiormente l'acutezza della vista dei nostri mariti, che non quell'altro bersaglio che è il cuore del nemico imprigionato in una corazza. Ogni volta che ho visto uccidere un cervo o un'aquila, li ho ringraziati: sapevo che morivano per Ettore. Perchè volete che io debba il mio Ettore alla morte di altri uomini?

PRIAMO — Non è questo che voglio, piccola cara. Ma sapete perchè siete tutte qui così energiche e belle? Perchè i vostri mariti, i vostri padri e i vostri nonni furono guerrieri. Se fossero stati pigri all'opra dell'armi, se non avessero capito che un'occupazione incolore e stupida quale è la vita, si giustifica e illumina a un tratto per il disprezzo che gli uomini possono averne, sareste voi a essere vili e a volere la guerra.

ANDROMACA — Oh appunto, padre, voi lo sapete meglio d'ogni altro. Sono i migliori a morire in guerra. Per non restarvi uccisi occorrono una grande fortuna e una straordinaria abilità. Bisogna aver curvato la testa e essersi inginocchiati almeno una volta dinanzi al pericolo. I soldati che sfilano sotto gli archi di trionfo sono quelli che han disertato la morte. In qual modo un paese potrebbe guadagnare in fortuna e forza perdendo e gli uni e gli altri?

PRIAMO — Figliola, la prima viltà di un popolo è la sua prima ruga.

ANDROMACA — Ma quale viltà è peggiore? Apparire vili di fronte agli altri, e assicurarsi la pace? O esser vili dinanzi a se stessi e provocare la guerra?

DEMOCÒ — La viltà sta nel non saper preferire a ogn' altra morte, la morte per il proprio paese.

ECUBA — Mi aspettavo la poesia a questa svolta: essa non ne manca una.

ANDROMACA — Si muore sempre per il proprio paese quando vi si vive nobilmente con dignità e saggezza. Gli uccisi in battaglia non sono tranquilli sottoterra, Priamo. Non si fondono con essa per il riposo e l'ascesamento eterni. Non diventano sua zolla, sua carne. Quando si discopre nel terreno un'ossatura umana, ha sempre una spada accanto. E' un osso della terra, un osso sterile: è un guerriero.

ECUBA — E, al caso, siano guerrieri i vecchi!... Ogni paese esiste in quanto è della giovinezza. Muore quando la giovinezza muore.

DEMOCÒ — Oh ci seccate con la vostra giovinezza: sarà vecchiaia di qua a trent'anni.

CASSANDRA — Errore!

ECUBA — Errore! Quando l'uomo adulto raggiunge i quarant'anni gli si sostituisce un vecchio. Egli scompare. Non rimangono che rapporti esteriori fra l'uno e l'altro. Nulla più del primo continua nel secondo.

DEMOCÒ — La sollecitudine per la mia gloria è continuata in me, Ecuba.

ECUBA — E' vero; e anche i reumatismi. (*Nuove risate delle fantesche*).

ETTORE — E tu ascolti tutto questo senza dir parola, Paride! Non ti vien spontaneo di sacrificarti un'avventura, per salvarci da anni e anni di discordie e massacri?

PARIDE — Che vuoi che ti dica! Il mio caso è internazionale!

ETTORE — Ami davvero la tua Elena, Paride?

CASSANDRA — Essi sono il simbolo dell'amore! Non hanno nemmeno più bisogno di amarsi.

PARIDE — Io adoro Elena.

CASSANDRA (*di sul bastione*) — Ecco Elena.

ETTORE — Se la convinco a imbarcarsi, tu acconsenti?

PARIDE — Sì.

ETTORE — Padre, se Elena acconsente a ripartire per la Grecia, voi la tratterrete di forza?

PRIAMO — Perchè prospettarsi l'impossibile?

ECUBA — E perchè l'impossibile? Se le donne valgono anche soltanto la quarta parte di quanto voi asserite, Elena partirà spontaneamente.

PARIDE — Padre, sono io che ve ne prego. Voi li avete visti e sentiti. Questa tribù regale, non appena si tratta di Elena, diventa un'assemblea di suocere, cognate e suoceri, degni della miglior borghesia. Non conosco situazione più umiliante, in una famiglia numerosa, che la parte del figlio seduttore. Ne ho abbastanza delle loro insinuazioni. Accetto la sfida di Ettore.

DEMOCÒ — Elena non è soltanto tua, Paride. E' della città. Del paese.

IL GEOMETRA — E' del paesaggio.

ECUBA — Taci, geometra.

CASSANDRA — E' qui che viene. Elena è qui.

ETTORE — Padre, io vi chiedo di concedermi questo tentativo. Ascoltate... Ci chiamano per la cerimonia. Lasciatemi, vi raggiungerò subito.

PRIAMO — Davvero tu acconsenti, Padre?

PARIDE — Ve ne scongiuro.

PRIAMO — E sia. Venite, figli: andiamo a preparare le porte della guerra.

CASSANDRA — Povere porte! Occorre più olio a chiuderle che ad aprirle. (*Priamo e il suo seguito si allontanano. Democò però è rimasto*).

ETTORE — Che aspetti, Democò?

DEMOCÒ — Il turbamento.

ETTORE — Come dici?

DEMOCÒ — Ogni volta che Elena appare, l'ispirazione mi afferra. Delirio, la spuma alla bocca, e improvviso. Cielo, eccola! (*Declama*)

Elena bella, Elena di Sparta;  
dal dolce seno, dal nobile capo,  
ci salvino gli déi da che tu parta,  
tornando al Menelao tuo daccapo!

ETTORE — Hai terminato i tuoi versi con colpi di martello che ci spaccano il cranio.

DEMOCÒ — E' una mia trovata; e ottengo effetti più sorprendenti ancora. Ascolta:

Senza paura vieni - al cospetto d'Ettorre.  
che è la gloria, e il terrore - d'ogni nemico in guerra.  
Tu hai ragione, e lui torto - in ciò che vuol proporre,  
perchè sei dolce fiore - e lui è dura terra.

ETTORE — Fila!

DEMOCÒ — Perchè mi guardi a quel modo? Si direbbe che detesti la poesia quanto la guerra.

ETTORE — Sono sorelle. Va! (*Il poeta scompare*).

CASSANDRA (*annunciando*) — Elena! (*Elena entra. Cassandra si ritira nuovamente*).

PARIDE — Elena cara, questi è Ettore. Egli ha dei progetti a tuo riguardo, progetti molto semplici. Vuol restituirti ai greci e convincerti che non m'ami! Dimmi che mi ami, prima che ti lasci con lui... Dimmelo così come lo pensi.

ELENA — Ti adoro, amore!

PARIDE — Dimmi che era bella l'ondata che ti strappò alla riva greca.

ELENA — Magnifica! Era un'ondata magnifica!... Ma dove hai visto l'ondata? Il mare era così calmo quel giorno...

PARIDE — Dimmi che odi Menelao...

ELENA — Menelao? Lo odio.

PARIDE — Ma non è ancora finito... Ripeti: Io non ritornerò mai in Grecia.

ELENA — Tu non ritornerai mai in Grecia.

PARIDE — No, si tratta di te!

ELENA — Ma naturalmente! Che stupida! Mai ritornerò in Grecia.

PARIDE — Non son io che glie lo faccio dire. E ora a te, Ettore! (*Si allontana*).

ETTORE — E' bella la Grecia?

ELENA — A Paride è sembrata bella.

ETTORE — Vi chiedo se la Grecia è bella senza Elena.

ELENA — Oh, grazie per Elena!

ETTORE — Infine com'è questa Grecia, poichè ne parliamo?

ELENA — Com'è? E' una moltitudine di re di pecore disseminati sul marmo.

ETTORE — Se i re sono derati e le pecore angora, non dev'essere di brutto effetto al sorgere del sole.

ELENA — Io mi alzo tardi.

ETTORE — E ci sono anche déi in quantità? Paride dice che il cielo ne formicola e che le gambe delle dee ne penzolano.

ELENA — Paride cammina sempre col naso all'aria. Può darsi che le abbia viste.

ETTORE — Voi, no?

ELENA — Io non son fatta per queste cose. Non sono mai riuscita a vedere un pesce nel mare. Guarderò meglio al mio ritorno.

ETTORE — Avete detto or ora a Paride che non vi tornerete più.

ELENA — Mi ha pregato di dirlo. Io adoro di obbedire a Paride.

ETTORE — Lo vedo. E' come pel caso Menelao. Non lo odiate, vero?

ELENA — Perchè dovrei odiarlo?

ETTORE — Per la sola ragione che rende veramente odiosi: l'averlo visto troppo.

ELENA — Menelao? Oh, no! ho mai visto bene Menelao; proprio ciò che s'intende vedere. Anzi!

ETTORE — Vostro marito?

ELENA — Talune cose e taluni esseri sono colorati per me. Quelli li vedo bene: e credo in essi. Ma non ho mai potuto veder bene Menelao.

ETTORE — Tuttavia deve avervi accostata molto da presso.

ELENA — Sì: ho potuto toccarlo; ma non posso dire di averlo veduto.

ETTORE — Dicono che non vi abbandonasse d'un passo.

ELENA — Naturalmente. Devo essergli passata attraverso molte volte senza accorgermene.

ETTORE — E invece Paride lo avete veduto?

ELENA — Sì, stagliato contro il cielo, contro il suolo; come una figura ritagliata.

ETTORE — E vi si staglia ancora? Guardatelo laggiù, appoggiato al bastione.

ELENA — Siete sicuro che sia Paride, quello laggiù?

ETTORE — E' lui, vi aspetta.

ELENA — Oh to! E' molto meno nitido!

ETTORE — Eppure il muro è stato passato alla calce da poco. Guardatelo ora che è di profilo!

ELENA — E' strano come coloro che ci attendono si staglin meno nitidi di quelli che aspettiamo!

ETTORE — Siete sicura che Paride vi ami?

ELENA — Non tengo molto a conoscere i sentimenti altrui. Non v'è nulla che mi paralizzi di più. E' come al giuoco quando si scoprono le intenzioni dell'avversario: si è sicuri di perdere.

ETTORE — E voi... l'amate?

ELENA — Non tengo neppur molto a conoscere i miei propri sentimenti!

ETTORE — E via! Quando avete giaciuto con Paride, e che egli si assopisce tra le vostre braccia, quando siete ancora allacciata da Paride, posseduta da Paride, non avete nessun pensiero?

ELENA — La mia parte è finita. Lascio che l'universo pensi in vece mia. Lo fa molto meglio di me.

ETTORE — Ma il piacere vi legherà pure a qualcuno: agli altri o a voi stessa.

ELENA — Io conosco sopra tutto il piacere degli altri... E quello mi allontana da tutti e due.

ETTORE — Vi sono stati molti di questi altri, prima di Paride?

ELENA — Alcuni.

ETTORE — E ve ne saranno altri dopo di lui, non è vero? Purchè si staglin sull'orizzonte, sul muro o sul lenzuolo. E' quanto supponevo. Voi non amate Paride, Elena. Voi amate gli uomini!

ELENA — Certo non li detesto!... E' molto piacevole di sfregarseli contro come enormi saponi. Dopo ci si ritrova tutta pura...

ETTORE — Cassandra! Cassandra!

CASSANDRA (entrando) — Che c'è?

ETTORE — Mi fai ridere. Non dovrebbero essere le indovine a interrogare!

CASSANDRA — Perchè mi chiami?

ETTORE — Elena ripartirà stasera stessa con l'inviatore greco.

ELENA — Io? Che state dicendo?

ETTORE — Non m'avete detto or ora che non amate Paride in modo particolare?

ELENA — Voi interpretate a modo vostro! Comunque, in un certo senso...

ETTORE — Io cito esattamente i miei autori. Non avete

detto che vi piace sopra tutto di sfregare gli uomini contro di voi, come enormi saponi?

ELENA — Sì; o come pietra pomice, se preferite. Ma con ciò?

ETTORE — Con ciò voi esitereste a scegliere tra il vostro ritorno in Grecia, che non vi dispiace, e una catastrofe tremenda come la guerra?

ELENA — Voi non mi avete affatto capita, Ettore. Io non esito a scegliere. Sarebbe troppo facile se si potesse dire: faccio questo o faccio quello, perchè questo o quello si compisse. Avete scoperto ch'io sono debole e ne siete contento. L'uomo che scopre la debolezza in una donna è come il cacciatore che sul mezzogiorno scopre una sorgente: se ne abbevera. Tuttavia non mettetevi in mente che avendo convinto la più debole delle donne, voi abbiate persuaso l'avvenire. Non è certo manovrando dei bambini che si decide del destino...

ETTORE — Le sottilizzie e le minuzie greche mi sfuggono.

ELENA — Non si tratta di sottilizzie o minuzie; ma per lo meno di mostri e piramidi.

ETTORE — Decidete per la partenza, sì o no?

ELENA — Non trattatemi con durezza... Io scelgo gli avvenimenti come scelgo gli oggetti e gli uomini. Scelgo quelli che per me non sono soltanto ombre. Scelgo quelli che vedo.

ETTORE — So, l'avete detto: quelli che vi appaiono colorati. Ebbene, non vi vedete rientrare fra qualche giorno nel palazzo di Menelao?

ELENA — No; molto stentatamente.

ETTORE — Si potrebbe vestire vostro marito con stoffe a vivacissimi colori per un tal ritorno.

ELENA — Non basterebbe la porpora di tutte le conchiglie a rendermelo visibile.

ETTORE — Elena è tua concorrente, Cassandra: anche lei legge l'avvenire.

ELENA — Non leggo affatto l'avvenire, io. Ma nell'avvenire scorgo scene colorate e altre smorte. Sinora soltanto le scene colorate si sono realizzate.

ETTORE — Vi riconsegneremo ai greci in pieno mezzogiorno, sulla sabbia accecante, fra un mare violetto e una muraglia ocrata. Noi saremo tutti in corazzza d'oro a gonnellino rosso, e tra il mio stallone bianco e la cavalla nera di Priamo, le mie sorelle, in peplo verde, vi consegnereanno nuda all'ambasciatore greco, che di sopra al casco d'argento avrà indubbiamente un penacchio amaranto. Immagino che vediate la scena!

ELENA — Per niente. Vedo tutto scuro.

ETTORE — Vi burlate di me, vero?

ELENA — Burlarmi di voi, e perchè? Andiamo! Partiamo, se volete; andiamo pure a prepararci per la mia restituzione ai greci. E vedremo poi quel che accadrà!

ETTORE — Vi rendete conto che insultate l'umanità, o la vostra è incoscienza?

ELENA — Che cosa insulto?

ETTORE — Non vi rendete conto che col vostro album di cromolitografie deridete il mondo? Mentre tutti noi qui discutiamo e ci sacrificiamo per tentare di fabbricare un'ora che ci appartenga veramente, voi state lì a sfogliare le vostre vignette colorate preparate da tempo immemorabile!... Che v'accade ora? Quale state fissando con quegli occhi da cieca? Certamente quella dove ap-

parite su questo stesso bastione contemplando la battaglia. La vedete la battaglia?

ELENA — Sì.

ETTORE — E anche la città che crolla o brucia, non è vero?

ELENA — Sì. E' rosso fuoco.

ETTORE — E Paride? Non vedete il cadavere di Paride trascinato dietro un carro?

ELENA — Oh... voi credete che sia Paride?... Vedò infatti un lembo di aurora rotolar nella polvere. Un diamante gli scintilla in dito... Eh sì!... Spesso non riconoscio i volti, ma i gioielli sempre. E' proprio il suo anello.

ETTORE — Benissimo! Non oso interrogarvi su Andromaca e su di me... sul gruppo Andromaca-Ettore... Voi lo vedete! Non negate. Come lo vedete? Felice, invecchiato, luminoso?

ELENA — Non cerco di vederlo.

ETTORE — E il gruppo di Andromaca, piangente sul corpo di Ettore, riluce?

ELENA — Sapete, può anche accadere che qualche cosa mi appaia lucente, molto lucente, e che poi non si avveri. Nessuno è infallibile.

ETTORE — Non sottilizzate: ho capito... E c'è un bimbo tra la madre in pianto e il padre giacente?

ELENA — Sì... Giuoca coi capelli arruffati del padre... E' molto grazioso.

ETTORE — E sono sul fondo della vostra retina queste scene? Si può scorgere nei vostri occhi?

ELENA — Non so... Guardateci...

ETTORE — Più nulla!... Più nulla che la cenere di tutti quegli incendi: smeraldo e oro in polvere. Com'è pura questa lente del mondo! Eppure non sono certo le lacrime a lavarla. Elena, piangereste se volessero uccidervi?

ELENA — Non so. Ma certo griderei. E sento che griderei, se voi continuate così, Ettore... Io sto per gridare.

ETTORE — Ripartirete stasera per la Grecia, Elena, o io vi uccido.

ELENA — Ma intendo bene partire! Sono pronta a partire. Soltanto vi ripeto che non riesco a vedere in me la nave che mi porterà via. Non vedo rilucente né la feratura dell'albero di trinchetto, né l'anello del naso del capitano, né il bianco dell'occhio del mozzo.

ETTORE — Ve ne tornerete via su un mare grigio, sotto un cielo grigio. Ma a noi occorre la pace.

ELENA — Io non vedo la pace.

ETTORE — Domandate a Cassandra di mostrarevela. E' maga ed evoca spiriti e forme.

UN MESSAGGERO — Ettore, Priamo ti vuole. I sacerdoti si oppongono a che si chiudano le porte della guerra! Dicono che gli dèi vedrebbero un insulto nell'atto.

ETTORE — E' strano che gli dèi si astengano dal parlare essi stessi nei casi difficili.

MESSAGGERO — Han parlato essi stessi! Il fulmine è caduto sul tempio, e i visceri delle vittime sono contrari al rinvio di Elena.

ETTORE — Darei non so che cosa per consultare anche i visceri dei sacerdoti! Va, ti seguo subito.

(*Il guerriero esce.*)

ETTORE — Sicché siamo d'accordo, Elena?

ELENA — Sì.

ETTORE — D'ora innanzi direte quanto vi dirò di dire? farete quel che vi dirò di fare?

ELENA — Sì.

ETTORE — Dinanzi a Ulisse non mi contraddirò, confermerò anzi le mie parole?

ELENA — Sì.

ETTORE — Sentila, Cassandra! Senti questo blocco di negazione che dice di sì. Tutti m'hanno ceduto. Paride mi ha ceduto, Priamo mi ha ceduto, Elena mi cede adesso. Eppure io sento che in ciascuna di queste apparenti vittorie io sono lo sconfitto. Si crede di combattere contro giganti, si sta per vincerli, e ci si accorge che si lotta contro qualche cosa d'inflessibile che non è che un riflesso nella retina di una donna. Avete bel dirmi sì, Elena, vi sento colma di una ostinazione che si fa beffe di me.

ELENA — Può darsi. Ma non ci posso nulla. Non è la mia.

ETTORE — Per quale vaneggiamento il mondo è andato a collocare il suo specchio in quella vostra testa ottusa?

ELENA — E' indubbiamente increscioso. Ma conoscete un mezzo per vincere l'ostinazione degli specchi?

ETTORE — Sì. Sto appunto pensando a questo da qualche momento.

ELENA — Se anche li spezzassimo, quanto riflettevano non sussisterebbe egualmente?

ETTORE — Appunto: il problema è tutto lì.

ALTRO MESSAGGERO — Ettore, affrettati. La spiaggia è in rivolta. Le navi dei greci sono in vista e hanno issato la bandiera non già al picco dell'albero, ma alla varca dei pennoni. E' in gioco l'onore della nostra marina. Priamo teme che il messaggero venga ucciso allo sbarco.

ETTORE — Cassandra, ti affido Elena. Manderò ordini. (Esce.)

CASSANDRA — Io non vedo nulla, Elena, nè colorato nè sbiadito. Ma ogni essere pesa su di me col suo solo accostarsi. Io misuro il suo destino dall'angoscia delle mie vene.

ELENA — Io, nelle mie visioni colorate, scorgo a volte un particolare rifulgere ancor più degli altri. Non l'ho detto a Ettore. Ma il collo del suo bambino era illuminato, nel punto dove batte l'arteria...

CASSANDRA — Io sono come un cieco che va tastoni. Ma è quando mi ritrovo nella verità che divento cieca. Tutti loro vedono, ma vedono soltanto la bugia. Io palpo la verità.

ELENA — Il vantaggio nostro è che le nostre visioni si confondono coi nostri ricordi, l'avvenire col passato! Si diventa meno sensibili... E' vero che siete maga, e che potete evocare la pace?

CASSANDRA — La pace? E' facilissimo. Sta come una mendicante dietro ogni porta... Eccola. (*La Pace appare.*)

ELENA — Com'è bella!

LA PACE — Aiutami, Elena, aiutami!

ELENA — Ma com'è pallida!

LA PACE — Sono pallida? In che senso son pallida? Non vedi tutto l'oro che ho nei capelli?

ELENA — To', dell'oro grigio? E' una novità...

LA PACE — Oro grigio! Il mio oro è grigio? (Scompare.)

ELENA — E' scomparsa?

CASSANDRA — Credo sia andata a mettersi un po' di rossetto. (*La Pace riappare esageratamente imbellettata*).

LA PACE — E adesso come sono?

ELENA — La vedo sempre meno.

LA PACE — Come sono adesso?

CASSANDRA — Elena ti vede meno di prima.

LA PACE — Tu però mi vedi, poichè mi parli!

CASSANDRA — E' la mia specialità di parlare con l'invisibile.

LA PACE — Che succede dunque? Perchè in città e sulla spiaggia gli uomini urlano così forte?

CASSANDRA — Sembra che si mettano della partita anche i loro déi e anche il loro onore.

LA PACE — I loro déi! Il loro onore!

CASSANDRA — Sì!... Ed eccoti ammalata!

**FINE DEL PRIMO ATTO**

## ATTO 2°

*Giardino cinto da cancellata e circondato da palazzi. A ogni angolo aperture prospicienti il mare. In centro un monumento: le porte della guerra. Le porte sono spalancate.*

*(All'alzarsi del sipario sono in scena Elena e il giovane Troilo).*

ELENA — Ehi, ragazzo! Sì, chiamo te!... Accostati!

TROILO — No.

ELENA — Come ti chiami?

TROILO — Troilo.

ELENA — Vieni qua!

TROILO — No.

ELENA — Vieni qua, Troilo!... (*Troilo si accosta*) Ah! sei venuto! Quando ti si chiama per nome, obbedisci: sei ancora molto cucciolo; ed è cosa graziosa. Sai che è la prima volta che mi tocca gridare rivolgendomi a un uomo? Mi sono sempre tanto incollati addosso, che non ho che da muover le labbra... Ho gridato a chiamare allodole, cerbiatte, all'eco, ma non mai per un uomo. E tu me la pagherai. Che hai? Tremi?

TROILO — No, non tremo.

ELENA — E invece tremi.

TROILO — Sì, tremo.

ELENA — Perchè mi cammini sempre alle spalle? Quando inoltro, dorso al sole, e che mi fermo, la testa della tua ombra inciampa sempre contro i miei piedi. Proprio in punto per non sorpassarli. Dimmi che cosa vuoi...

TROILO — Niente voglio.

ELENA — Dimmi che cosa vuoi, Troilo!

TROILO — Tutto! Voglio tutto!

ELENA — Vuoi tutto! La luna?

TROILO — Tutto voglio! Più di tutto!

ELENA — Parli già come un uomo: vuoi abbracciarmi, ecco!

TROILO — No!

ELENA — Sì che vuoi abbracciarmi, mio piccolo Troilo!

TROILO — Mi ucciderei subito dopo!

ELENA — Accostati... Quanti anni hai?

TROILO — Quindici... Purtroppo!

ELENA — Bene per il purtroppo... Hai già abbracciato delle ragazze?

TROILO — Le odio!

ELENA — Ne hai già abbracciate?

TROILO — Si abbracciano tutte. Darei la vita per non averne abbracciata nessuna.

ELENA — Mi pare tu disponga di un considerevole numero di esistenze. Perchè non mi hai detto franca-mente: Elena, desidero abbracciarti!... Non vedo nessun male a che tu mi abbracci... Abbracciami!

TROILO — Mai.

ELENA — Avresti dovuto arrivarmi accanto piano piano, quando al finir del giorno seggo tra le merlature dei muri a contemplare il tramonto sulle isole, stringere la mia testa fra le mani per girarla a te - da dorata sarebbe diventata scura, e l'avresti vista meno bene, naturalmente, - e abbracciarmi. Ne sarei stata molto contenta... To', avrei detto, il piccolo Troilo mi abbraccia!... Abbracciami...

TROILO — Mai.

ELENA — Capisco. Mi odieresti, se mi avessi abbracciata?

TROILO — Ah, gli uomini sono ben fortunati di riuscire a dire quanto vogliono!

ELENA — Oh, tu lo dici abbastanza bene! (*Entra Paride*).

PARIDE — Elena, non fidarti. Troilo è un individuo pericoloso.

ELENA — Tutt'altro. Vuole abbracciarmi.

PARIDE — Troilo, sai che se abbracci Elena ti uccido?

ELENA — A lui è perfettamente indifferente di morire, anche più volte.

PARIDE — Che gli accade? Prende lo slancio? Vuol gettarsi su te?... Oh, è troppo carino! Abbraccia Elena, Troilo. Te lo permetto.

ELENA — Se lo persuadi, sei più scaltro di me. (*Troilo, che stava per lanciarsi su Elena, si arresta subito*).

PARIDE — Ascolta, Troilo! Ecco i nostri venerabili che arrivano in gruppo per chiudere le porte della guerra... Abbraccia Elena davanti a loro: diventerai celebre. Non vuoi essere celebre, più tardi, nella vita?

TROILO — No. Ignorato.

PARIDE — Non vuoi diventare celebre? Non vuoi essere ricco, potente...

TROILO — No. Povero, brutto.

PARIDE — Lasciami finire!... Per possedere tutte le donne?

TROILO — Non ne voglio nessuna, nessuna!

PARIDE — Ecco i nostri senatori! Hai la scelta: o abbracci Elena davanti a loro, o sarò io a abbracciargli davanti a te. Preferisci che sia io? Benissimo! Guarda!... Oh, che bacio inedito questo tuo, Elena!

ELENA — Era il bacio destinato a Troilo.

PARIDE — Non sai che cosa hai perduto, ragazzo! Oh, te ne vai? Buona sera!

ELENA — Ma noi ci abbraceremo, Troilo. Te l'assicuro io. (*Troilo si allontana*) Troilo!...

PARIDE (*un po' snervato*) — Gridi molto forte, Elena! (*Entra Democò*).

DEMOCÒ — Elena, un istante! E guardami bene in viso. Ho tra le mani un uccello magnifico, cui darò il volo... Là, sei pronta?... Così va bene... Accomodati i capelli e sorridi il tuo più bel sorriso.

PARIDE — Non vedo che l'uccello debba volar meglio se i capelli di Elena sono soffici e ella fa il suo più bel sorriso.

ELENA — Comunque son cose che non possono nuocermi.

DEMOCÒ — Non muovere... Uno! due! e tre! Ecco... E' fatto, puoi andare...

ELENA — E l'uccello?

DEMOCÒ — Si tratta di un uccello che sa rendersi invisibile.

ELENA — Quand'è così, la prossima volta fatti confidare il suo segreto. (*Elena esce*).

PARIDE — Che farsa è questa?

DEMOCÒ — Sto componendo un canto sul viso di Elena. Avevo bisogno di contemplarlo intensamente, di imprimermelo nella mente con sorriso e riccioli. Ora ce l'ho. (*Entrano Ecuba, la piccola Polissena, Abneo, il geometra, alcuni vegliardi*).

ECUBA — Chiuderete finalmente queste porte?

DEMOCÒ — Certo no. Possiamo trovarci costretti a riaprirle questa sera stessa.

ECUBA — Ettore lo vuole. Priamo deciderà.

DEMOCÒ — E' quanto vedremo. D'altronde ho una sorpresa per Ettore.

LA PICCOLA POLISSENA — Dove conduce la porta, mamma?

ABNEO — Alla guerra, bambina. Quando è aperta vuol dire che si è in guerra.

DEMOCÒ — Amici miei...

ECUBA — Guerra o no, il vostro simbolo è stupido. Sanno tanto di trascurezza quei due battenti spalancati! Tutti i cani vi fan la loro sosta.

IL GEOMETRA — Non si tratta di un'azienda domestica. Bensì di guerra e di dèi!

ECUBA — E' appunto quanto dico: gli dèi non sanno chiudere le loro porte.

LA PICCOLA POLISSENA — Io invece le chiudo sempre molto bene, vero mamma?

PARIDE (*baciando le dita della piccola Polissena*) — Ti pizzichi persin le dita fra i battenti, chiudendole, carina!

DEMOCÒ — Posso pretendere un po' di silenzio, Paride?... Abneo, e tu, geometra, e voi tutti, amici miei, se vi ho convocati qui avanti l'ora, è stato per tenere il nostro primo consiglio. Ed è di buon augurio che questo primo consiglio di guerra non sia quello dei generali, ma quello degl'intellettuali. Giacchè, per far la guerra, non basta lustrar l'arme del soldato; è indispensabile portarne l'entusiasmo al colmo. L'ebbrezza fisica che al momento dell'assalto i loro capi otterranno con un vino ricco d'alcole, non sarà sufficiente di fronte ai greci, se non si completerà dell'ebbrezza morale che infonderemo in loro noi poeti. Poichè la tarda età ci vieta la pugna, provvediamo almeno a renderla senza

pietà. Vedo che hai qualche cosa da dire in proposito, Abneo, e ti do la parola.

ABNEO — Sì. Ci occorre un canto di guerra.

DEMOCÒ — Giustissimo. La guerra esige un canto di guerra.

PARIDE — Eppure finora ne abbiamo fatto senza.

ECUBA — Canta abbastanza forte di per se stessa...

ABNEO — Abbiam potuto farne senza perchè sinora non ci siamo battuti che contro barbari. Il corno bastava. Con i greci entriamo in un campo di guerra di ben altra levatura.

DEMOCÒ — Molto bene, Abneo. I greci non sì battono con chiunque.

PARIDE — Abbiamo già un canto nazionale.

ABNEO — Sì, ma è un canto di pace.

PARIDE — Basta cantarlo con smorfie e gesticolazioni perchè diventi un canto di guerra... Come sono le parole del nostro?

ABNEO — Lo sai pure: sono innocue: «Siamo noi che falciamo le messi, e che il sangue pigiam della vite!».

DEMOCÒ — Al più al più è un canto di guerra contro i cereali. Certo non riuscirete a intimorire gli spartani minacciando la saggina.

PARIDE — Cantalo con un giavellotto in pugno e un morto ai piedi e vedrai.

ECUBA — La parola sangue c'è!

PARIDE — Anche la parola messe, che è fra quante la guerra predilige.

ABNEO — Perchè discutere quando Democò può elargircene uno nuovo nuovo in due ore?

DEMOCÒ — Due ore son poche.

ECUBA — Non temere, è più di quanto ti occorre! Chè dopo il canto verrà l'Inno, e dopo l'Inno la cantata. Dichiara che sia la guerra, diventa impossibile frenare i poeti. La rima è ancor sempre il miglior tamburo.

DEMOCÒ — E anche il più utile, Ecuba. Io conosco bene la guerra. Finchè non c'è, finchè le sue porte son chiuse, libero ognuno di maledirla e insultarla. Essa sdegna le ingiurie del tempo di pace. Ma non appena è presente, e il suo orgoglio è a nudo, non si può guadagnarne i favori, non lo si può che lodandola e carezzandola. E allora, per quanti sanno parlare e scrivere, diventa un dovere lodare la guerra, lusingarla a ogni ora del giorno, e adularla nei punti chiari o equivoci del suo enorme corpo, al fine di non alienarsela. Ascoltate gli ufficiali; il motto dei grandi generali è: coraggiosi dinanzi al nemico, vili di fronte alla guerra.

PARIDE — E hai anche un'idea pel tuo canto?

DEMOCÒ — Un'idea meravigliosa che tu comprenderai meglio d'ogni altro... Dev'esser stanca di venir rappresentata con chiome da Medusa e labbra da Gorgone: mi propongo di paragonare il suo volto al volto di Elena. La guerra sarà felice dell'accostamento.

LA PICCOLA POLISSENA — A che assomiglia la guerra, mamma?

ECUBA — Alla zia Elena.

LA PICCOLA POLISSENA — E' molto bella allora.

DEMOCÒ — Dunque la discussione è chiusa. Per il canto di guerra siamo intesi. Che hai da agitarti, geometra?

IL GEOMETRA — C'è qualche cosa di più urgente del canto di guerra, di molto più urgente!

DEMOCÒ — Intendi parlare delle medaglie, delle false notizie?

IL GEOMETRA — No, intendo parlare degli epiteti.

ECUBA — Gli epiteti?

IL GEOMETRA — Prima di scagliarsi i giavellotti, i guerrieri greci si lanciano degli epiteti... Cugino di rosso! si gridano. Figlio di bue... S'insultano, insomma! E hanno ragione. Sanno che il corpo è più vulnerabile quando l'amor proprio è ferito. Guerrieri celebri per il loro sangue freddo, lo perdono di colpo quando si sentono trattati da porri o da individui ipertiroidei. Noi troiani scarseggiamo terribilmente di epiteti.

DEMOCÒ — Il geometra ha ragione. Siamo davvero i soli a non insultare l'avversario prima di abbatterlo...

PARIDE — Non credi sufficiente che s'insultino i civili, geometra?

IL GEOMETRA — Gli eserciti devono partecipare agli odii dei civili. Tu li conosci a questo riguardo: gli eserciti deludono interamente. Se li abbandoniamo a loro stessi, passano il tempo a scambiarsi attestazioni di stima. Una volta dispiegate, le loro linee diventano le vere linee di fraternità sul mondo: e dal fondo dei campi di battaglia, ove regna una stima vicendevole, l'odio viene respinto nelle zone delle scuole, dei salotti e del piccolo commercio. Se i nostri soldati non si troveranno almeno a parità nella lotta degli epiteti, perderanno interamente il gusto dell'insulto, della calunnia e conseguentemente della guerra.

DEMOCÒ — Approvato! Organizzeremo loro una gara sin da stasera.

PARIDE — Mi paiono abbastanza grandi per trovarsi gli epiteti da sè.

DEMOCÒ — Che sbaglio! Tu che passi per abile, saresti capace di trovarli da solo, gli epiteti?

PARIDE — Lo credo bene!

DEMOCÒ — Ti illudi. Mettiti contro Abneo e incomincia.

PARIDE — E perchè proprio contro Abneo?

DEMOCÒ — Perchè si presta agli epiteti, panciuto e sciancato com'è.

ABNEO — Ohi, dico, stampo da torte!

PARIDE — No. Abneo non m'ispira affatto. Mi metto invece contro di te, se credi.

DEMOCÒ — Contro di me? Benissimo! Sentirai che cos'è l'epiteto estemporaneo! Conta dieci passi... Io sono a posto... Comincia tu...

ECUBA — Guardalo bene. L'ispirazione non potrà mancarti!

PARIDE — Vecchio parassita! Poeta dai piedi sporchi!

DEMOCÒ — Un momento... Se tu facessi precedere gli epiteti dal nome, a scanso di equivoci...

PARIDE — Hai perfettamente ragione... Democò, occhio di vitello! Albero scorticato!

DEMOCÒ — Grammaticalmente è corretto, ma molto ingenuo. In che modo il sentirmi chiamare «albero scorticato» può farmi venir la schiuma alle labbra e spingermi a uccidere? «Albero scorticato» è un epiteto assolutamente negativo.

ECUBA — Ti ha anche chiamato «occhio di vitello».

DEMOCÒ — Occhio di vitello è un pochino meglio... Ma vedi come vai impappinandoti, Paride? Cerca qualche cosa che possa veramente ferirmi. Quali sono i miei difetti, a parer tuo?

PARIDE — Sei vile, il tuo fiato è fetido, e non hai nessun talento poetico.

DEMOCÒ — Vuoi uno schiaffo?

PARIDE — L'ho detto per accontentarti.

LA PICCOLA POLISSENA — Mamma, perchè sgridano lo zio Democò?

ECUBA — Perchè è un gran merlo, mia cara! (1).

DEMOCÒ — Che dite, Ecuba?

ECUBA — Dico che sei un merlo, Democò. Dico che se i merli possedessero la stupidità, la prosopopea, la bruttezza e il puzzo degli avvoltoi, tu saresti un merlo.

DEMOCÒ — Ecco, Paride! Tua madre è assai più forte di te negli epiteti. Prendila a modello. Un'ora d'esercizio ogni giorno e per ogni soldato, e Ecuba ci avrà dato la supremazia degli epiteti. E anche per il canto di guerra, non so se non ci guadagneremmo affidandolo... a lei

ECUBA — Come vedi. Ma io non dirò che la guerra assomiglia a Elena.

DEMOCÒ — Perchè? A chi assomiglia, secondo te?

ECUBA — Te lo dirò quando le sue porte saranno chiuse. (Entrano Priamo, Ettore, poi Andromaca, poi Elena. Durante la chiusura delle porte, Andromaca trarrà da un lato la piccola Polissena, per affidarle un incarico o un segreto).

ETTORE — Lo saranno subito.

DEMOCÒ — Un momento, Ettore.

ETTORE — La cerimonia non è ancora pronta?

ECUBA — Sì. I cardini nuotano nell'olio d'oliva.

ETTORE — E allora?

PRIAMO — I nostri amici intendono dire che anche la guerra è pronta, Ettore. Rifletti. Non hanno torto. Tu chiudi queste porte, e occorrerà forse riaprirle fra un minuto.

ECUBA — Un minuto di pace bisogna ghermirlo.

ETTORE — Padre mio, tu sai certamente che cosa significhi la pace per uomini che si battono da mesi. E' toccare finalmente il fondo per coloro che annegano o s'insabbiano. Lasciaci metter piede sulla più piccola zolla di pace; lasciacela sfiorare non fosse che un minuto, non fosse che con l'alluce!

PRIAMO — Ettore, pensa che gettare oggi la parola pace nella città è come gettarvi un veleno. Tu vi allenti il cuoio e il ferro. Tu stai per coniare con la parola pace la moneta epicciola dei ricordi, degli affetti, delle speranze. I soldati si precipiteranno a comprare il pane della pace, a bere il vino della pace, a stringere la donna della pace; e fra un'ora li rimetterai in faccia alla guerra.

ETTORE — La guerra non si farà! (Forti clamori salgono dal lato del porto).

DEMOCÒ — No? Ascolta!

ETTORE — Chiudiamo le porte. E' qui che tra poco riceveremo i greci. La conversazione sarà già abbastanza ardua di per se stessa. Conviene riceverli in pace.

(1) Il testo francese giuoca sulla parola *serin*, che significa tanto *canarino* quanto *minchione*. Lo scherzo è inadmissible. (n. d. t.).

PRIAMO — Figlio mio, non sappiamo neppure se dobbiamo consentire ai greci di sbarcare.

ETTORE — Bisogna che sbarchino. L'intervista con Ulisse è la nostra ultima speranza di pace.

DEMOCÒ — Non devono sbarcare. E' in gioco il nostro onore. Saremmo lo zimbello del mondo...

ETTORE — E tu ti assumi la responsabilità di consigliare al Senato un provvedimento che significa lo scatenarsi della guerra?

DEMOCÒ — Io assumere la responsabilità? T'inganni. (*Parlando ad uno dei vegliardi*) Vieni avanti, Busiris. La tua missione incomincia adesso.

ETTORE — Chi è questo straniero?

DEMOCÒ — E' il massimo esperto vivente del diritto dei popoli. Un fortunato caso ha voluto che proprio oggi fosse di passaggio per Troia. Non dirai che sia un testimonio sospetto. E' un neutrale. Il nostro Senato si atterrà al suo parere che domani sarà quello delle nazioni tutte.

ETTORE — E qual è il tuo parere?

BUSIRIS — Principe, dopo constatato «de visu», e fatte le debite richieste, son d'opinione che i greci si sono resi colpevoli verso Troia di tre violazioni delle leggi internazionali. Consentir loro di sbarcare, sarebbe perdere la qualità di offeso che in guerra vi varrà la simpatia universale.

ETTORE — Spiegati.

BUSIRIS — In primo luogo i greci hanno issato la loro bandiera alla varea dei pennoni anzichè al picco dell'albero. Orbene, principi e cari colleghi, una nave da guerra alza lo stendardo alla varea dei pennoni soltanto quando abbia da rispondere al saluto di un battello carico di buoi. Dinanzi a una città e alla sua popolazione è dunque il prototipo dell'insulto. Esiste d'altronde un precedente. L'anno scorso i greci hanno issato la loro bandiera alla varea dei pennoni entrando nel porto di Ofea e la risposta è stata sanguinosa. Ofea ha dichiarato la guerra.

ETTORE — E che accadde?

BUSIRIS — Ofea rimase vinta. Non esistono più nè Ofea nè gli Ofeensi.

ECUBA — Benissimo!

BUSIRIS — L'annientamento di una nazione non modifica in nulla il prestigio della sua posizione morale sul mondo.

ETTORE — Continua.

BUSIRIS — In secondo luogo la flotta greca, entrando nelle vostre acque territoriali, ha adottato la formazione così detta di fronte. Nell'ultimo congresso si era discusso se includere questo tipo di formazione nel paragrafo delle misure chiamate difensivo-offensive. Sono stato abbastanza fortunato per ottenere che le venisse restituita la sua vera qualifica di misura offensivo-difensiva: essa è dunque inequivocabilmente una forma larvata di fronte marittima, che di per sè è una forma larvata di blocco, così che costituisce una violazione all'articolo primo. Anche a questo riguardo abbiamo un precedente. Cinque anni or sono, le navi greche adottarono la formazione di fronte gettando l'ancora in faccia a Magnesia. Magnesia dichiarò guerra all'istante.

ETTORE — E vinse?

BUSIRIS — Perse. Non esiste più pietra de' suoi muri. Ma il mio paragrafo è più valido che mai.

ECUBA — Me ne rallegro con te. Avevamo temuto il contrario.

ETTORE — Conchiudi.

BUSIRIS — La terza violazione è meno grave. Una delle tremi greche è approdata senza autorizzazione, a tradimento. Oiace, il comandante, il più cavilloso e brutale fra i greci, sta ora salendo verso la città, provocando e seminando scandalo, col gridare che vuol uccidere Paride. Dal punto di vista del diritto internazionale questa violazione è poco trascurabile, in quanto non è stata fatta nelle debite forme.

DEMOCÒ — Eccoti ragguagliato. La situazione offre due soluzioni. Incassare l'oltraggio o rispondervi. Scegli.

ETTORE — Oné, raggiungi subito Oiace e fa in modo di trascinarlo qua.

PARIDE — Io lo aspetto di più fermo.

ETTORE — Tu mi farai il favore di rimanere in palazzo fin quando non ti chiamerò. Quanto a te, Busiris, sappi che la nostra città non intende in alcun modo di considerarsi insultata dai greci.

BUSIRIS — Non ne sono affatto sorpreso. La sua ferocia di ermellino è leggendaria.

ETTORE — Tu mi farai dunque il piacere di trovarmi sull'istante una tesi che consenta al nostro Senato di affermare che non v'è stata violazione di sorta da parte dei nostri visitatori; e che consenta a noi, ermellini incatenati, di riceverli quali ospiti.

DEMOCÒ — Che scherzo è questo?

BUSIRIS — E' contrario ai fatti, Ettore.

ETTORE — Mio caro Busiris, noi sappiamo tutti che il diritto delle genti è la maggior palestra dell'immaginazione. Mai poeta ha interpretato la natura più arbitrariamente di quanto un giurista interpreti la realtà.

BUSIRIS — Il Senato mi ha domandato un consulto, io l'ho concesso.

ETTORE — Io invece ti domando un'interpretazione. E' ancora più giuridico.

BUSIRIS — E' contro la mia coscienza.

ETTORE — La tua coscienza ha veduto perire Ofea, Magnesia; e a cuor leggiere si prospetta di contemplare la distruzione di Troia?

ECUBA — Sì. E' Siracusano!

ETTORE — Busiris, io ti supplico: si tratta dell'existenza di due popoli. Aiutaci.

BUSIRIS — Io non sono in grado di offrirvi che un unico aiuto: la verità.

ETTORE — E' quel che voglio! Trova una verità che ci salvi. Se il diritto non è l'armaiole degli innocenti, a che serve? Fabbricaci una verità. D'altronde la questione è semplice: se non la trovi ti terremo qui per tutta la durata della guerra.

BUSIRIS — Che dite?

DEMOCÒ — Abusi del tuo rango, Ettore!

ECUBA — Durante la guerra si imprigiona sempre il diritto. Si potrà ben imprigionare un giurista.

ETTORE — Tientelo per detto, Busiris, io non ho mai mancato nè a una promessa nè a una minaccia. O queste guardie ti imprigioneranno per anni, o stasera stessa partirai carico d'oro. Dopo ciò, prova a sottoporre nuovamente la questione al più imparziale degli esami.

BUSIRIS — Indubbiamente esistono sempre dei ripieghi.  
ETTORE — Ne erò sicuro.

BUSIRIS — Circa la prima violazione, ad esempio, nei mari cinti di rive fertili, non sarebbe lecito interpretare il saluto alla nave carica di buoi come un omaggio della marina all'agricoltura?

ETTORE — Logicissimo infatti. In altre parole sarebbe il saluto del mare alla terra.

BUSIRIS — Senza contare che un carico di bestiame può essere un carico di tori. In tal caso l'omaggio raggiunge addirittura l'adulazione.

ETTORE — Ecco! Mi hai capito interamente: siamo a buon punto!

BUSIRIS — Quanto poi alla formazione di fronte, è altrettanto naturale interpretarla come una cortesia che come una provocazione. Le donne che desiderano aver bambini, ad esempio, si presentano di fronte, mai di fianco.

ETTORE — Questo è un argomento decisivo.

BUSIRIS — Tanto più se si considera che i greci hanno le prore ornate di ninfe gigantesche. E' lecito affermare che il fatto di presentare ai troiani non già la nave in quanto unità navale, ma la ninfa in quanto è simbolo di fecondità, è proprio il contrario dell'insulto. Una donna che ci venga incontro nuda e con le braccia aperte non è minaccia, ma offerta. Non fosse altro, un'offerta di conversazione.

ETTORE — Ed ecco il nostro onore salvo, Democò. Che la consultazione di Busiris sia affissata nella città, e tu, Minosse, corri a ordinare al capitano del porto di fare immediatamente sbarcare Ulisse.

DEMOCÒ — Diventa cosa impossibile discutere di onore con questi vecchi combattenti. Approfittano del fatto che non si può tacciarli di vigliaccheria!

IL GEOMETRA — A ogni modo devi tenere il discorso ai morti, Ettore. E questo ti farà riflettere.

ETTORE — Non ci sarà discorso ai morti.

PRIAMO — La cerimonia lo prescrive! Il generale vittorioso deve rendere omaggio ai morti mentre le porte si chiudono.

ETTORE — Un discorso ai morti della guerra è un'arriera ipocrita in favore dei viventi: una domanda di assoluzione. E' di spettanza degli avvocati. Io non sono abbastanza sicuro della mia innocenza.

DEMOCÒ — Il comando è irresponsabile.

ETTORE — Ohimè, tutto il mondo lo è, e persino gli dèi! D'altronde io già l'ho fatto il mio discorso ai morti. Gli l'ho fatto al loro ultimo minuto di vita, alorchè, addossati un po' di sghembo agli olivi del campo di battaglia, disponevano ancora di un residuo di udito e di sguardo. E posso ripetervi quanto dissi loro. Allo sventrato, cui le pupille già si arrovesciavano, ho detto: «Ebbene, vecchio mio, le cose non vanno poi tanto male...». E a quello cui la mazza aveva aperto il cranio in due: «Tu ti vedessi! quanto puoi esser buffo con quel naso aperto!». E al mio piccolo scudiero, dal cui braccio sinistro ciondolante fuggiva l'ultimo sangue: «Sei sotto buona stella che non ci rimetti il braccio destro...». E sono felice di aver fatto bere a ognuno una suprema goccia dall'orcio della vita. Non chiedevano nulla di più, sono morti succhiandola... E io non aggiungerò parola. Chiudete quelle porte.

LA PICCOLA POLISSENA — E il piccolo scudiero è morto anche lui?

ETTORE — Sì, cocca mia. E' morto, sollevando la mano destra. Qualcuno, ch'io non vedeo, lo traeva per quell'unica sua mano sana. E' morto.

DEMOCÒ — Pare che il nostro generale confonda le parole da dirsi ai morenti con il discorso ai morti.

PRIAMO — Non ostinarti, Ettore!

ETTORE — E va bene, va bene, parlerò ai morti... (Si colloca appiè delle porte).

ETTORE — O voi che non ci udite, che non ci vedete, ascoltate queste parole, mirate questo corteo. Noi siamo i vincitori. La cosa vi è interamente indifferente, non è vero? Anche voi siete vincitori. Ma noi, noi siamo i vincitori viventi. Qui comincia la differenza. Ed è a questo punto ch'io mi vergogno. Non so se nella folla dei morti i vincitori vengono contraddistinti con una coccarda. I vivi, vincitori o no, hanno la vera coccarda, una doppia coccarda: gli occhi. Noi, noi abbiamo due occhi, miei poveri amici. Vediamo il sole. Facciamo tutto quel che si fa nella luce del sole. Mangiamo. Beviamo... E quel che si fa nella luce della luna!... Ci corichiamo con le nostre donne... Anche con le vostre ci corichiamo...

DEMOCÒ — Insulti i morti, adesso?

ETTORE — Ti pare davvero?

DEMOCÒ — O i morti o i vivi.

ETTORE — C'è una bella differenza!

PRIAMO — Conchiudi, Ettore... I greci sbarcano...

ETTORE — Sì, termino... O voi che non sentite più, né avete più dita per toccare, respirate quest'incenso, toccate queste offerte. Ma poi che al postutto è un generale sincero a parlarvi, sappiate che io non provo un'eguale tenerezza, un rispetto eguale per tutti voi. Per morti che siate, anche fra voi c'è la stessa proporzione di intrepidi e di vigliacchi che fra noi, sopravvissuti; e neppure a mezzo di una cerimonia, riuscirete a farmi confondere i morti che ammire con quelli che non ammire! Ma è altro che voglio dirvi oggi, e cioè che la guerra mi sembra il sistema più sordido e ipocrita per livellare gli umani, e che io non ammetto la morte né come castigo o espiazione per il vigliacco, né come ricompensa pei viventi. In conclusione quindi, chiunque voi siate - voi gli assenti, gli inesistenti, i dimenticati, i senza occupazione, senza riposo, senza più essere - io capisco come, chiudendo queste porte, ci occorra scusare presso di voi questi disertori che sono i sopravvissuti; e sentire, quale un privilegio e un furto, i due beni che si chiamano con un nome il cui suono spero non vi raggiunga mai: il calore e il cielo.

LA PICCOLA POLISSENA — Mamma, le porte stanno chiudendosi.

ECUBA — Sì, amor mio.

LA PICCOLA POLISSENA — Sono i morti a spingerle!

ECUBA — Aiutano un pochino.

LA PICCOLA POLISSENA — Aiutano bene, sopra tutto dalla destra.

ETTORE — E' fatto? Son chiuse?

LA GUARDIA — Una vera cassaforte...

ETTORE — Siamo in pace, padre, siamo in pace.

ECUBA — Siamo in pace!

LA PICCOLA POLISSENA — Ci si sente molto meglio, vero, mamma?

ETTORE — Davvero, cocca!

LA PICCOLA POLISSENA — Io mi sento molto meglio. (*D'improvviso risuona la musica greca*).

UN MESSAGGERO — I loro equipaggi han messo piede a terra, Priamo!

DEMOCÒO — Che musica! Che orrore di musica! E' musica antitroiana per eccellenza! Andiamo a riceverli come meritano.

ETTORE — Riceveteli regalmente, e che non abbiano a trovare ostilità. Ne siete responsabili!

IL GEOMETRA — Opponiamo loro almeno la musica troiana. A scanso di altre reazioni, forse Ettore autorizza il conflitto musicale?

LA FOLLA — I greci! I greci!

UN MESSAGGERO — Priamo, Ulysse è sulla diga. Dove bisogna condurlo?

PRIAMO — Qua. Avvertici in palazzo... Vieni anche tu, Paride. Non è opportuno che tu circoli troppo in questi momenti.

ETTORE — Padre, andiamo a preparare i nostri discorsi ai greci.

DEMOCÒO — Preparalo un po' meglio di quello ai morti, chè questa volta avrai contraddittorio. (*Priamo e i suoi figli escono*) Anche tu te ne vai, Ecuba? Te ne vai senza dirci a che assomiglia la guerra?

ECUBA — Tieni proprio tanto a saperlo?

DEMOCÒO — Se l'hai vista, dillo.

ECUBA — A un deretano di scimmia. Quando la beruccia si è arrampicata sull'albero e ci mostra il suo posteriore rosso, tutto squamoso e lucido, ricinto da una parrucca immonda, è la guerra che miriamo; è esattamente il suo volto (*Esce*).

DEMOCÒO — Con quello di Elena, ecco che ne ha due. (*Esce*).

ANDROMACA — Ed eccola proprio qui che giunge Elena. Polissena, ricordi bene quanto devi dirle?

LA PICCOLA POLISSENA — Sì...

ANDROMACA — Va... (*Esce*).

ELENA (entrando, a Polissena) — Vuoi parlarmi, carina?

LA PICCOLA POLISSENA — Sì, zia Elena.

ELENA — Dev'essere cosa importante: sei tutta rigida! E scommetto che ti senti anche rigida!

LA PICCOLA POLISSENA — Sì, zia Elena.

ELENA — E' dunque una cosa che non puoi proprio dirmi senza stare impalata?

LA PICCOLA POLISSENA — No, zia Elena.

ELENA — Allora di presto. Mi fai pena impalata così.

LA PICCOLA POLISSENA — Zia Elena, se amate, partite!

ELENA — E perchè dovrei partire, cocca?

LA PICCOLA POLISSENA — A causa della guerra.

ELENA — Tu sai già che cos'è la guerra?

LA PICCOLA POLISSENA — Non lo so molto bene. Credo che si muoia.

ELENA — E anche la morte sai che cos'è?

LA PICCOLA POLISSENA — Neppur quello so molto bene. Credo che non si senta più niente.

ELENA — Ma con precisione, che cosa ti ha detto di chiedermi Andromaca?

LA PICCOLA POLISSENA — Di partire, se ci amate.

ELENA — Non mi sembra molto logico. Se tu amassi qualcuno, lo lascerestu?

LA PICCOLA POLISSENA — Oh no! mai!

ELENA — Che cosa preferiresti: staccarti da Ecuba, o non sentire più nulla?

LA PICCOLA POLISSENA — Non sentire più nulla! Preferirei rimanere e non sentir mai più nulla...

ELENA — Vedi come ti esprimi male! Perchè, per partire, bisognerebbe ch'io non vi amassi più. Preferiresti che non ti amassi più?

LA PICCOLA POLISSENA — Oh no! che voi mi amiate!

ELENA — In conclusione non sai che cosa dici!

LA PICCOLA POLISSENA — No...

VOCE DI ECUBA — Polissena!

ECUBA (entrando con Andromaca) — Sei sorda, Polissena? E perchè chiudi gli occhi, vedendomi? Giuochi alla statua? Vieni con me.

ELENA — Vuole abituarsi a non sentir più nulla. Ma non ci ha disposizione.

ECUBA — Insomma, mi senti, Polissena? Mi vedi?

LA PICCOLA POLISSENA — Oh sì! Ti sento. Ti vedo.

ECUBA — E perchè piangi ora? Non v'è nessun male a vedermi e a sentirmi!

LA PICCOLA POLISSENA — Sì, che c'è male, perchè tu partirai.

ECUBA — Mi farete tanto il favore, Elena, di lasciare Polissena tranquilla, d'or innanzi. E' troppo sensibile lei per accostarsi all'insensibile; fosse pure attraverso la vostra bella veste e la vostra bella voce.

ELENA — E' proprio la mia opinione. Consiglio Andromaca a fare le sue ambasciate personalmente. Abbracciarmi. Polissena. Partirò questa sera, poichè tu ci tieni.

LA PICCOLA POLISSENA — Non partite! Non partite!

ELENA — Ma brava! Sei molto arrendevole...

ECUBA — Vieni, Andromaca?

ANDROMACA — No, rimango. (*Escono Ecuba e la piccola Polissena*).

ELENA — Allora, questa spiegazione?

ANDROMACA — Credo proprio che sia necessaria.

ELENA — Sentiteli gridare e discutere laggù tutti quanti insieme! Non basta? Bisogna proprio che anche le cognate si spieghino? E si spieghino che cosa, dacchè io parto?

ANDROMACA — Che voi partiate o no, non si tratta più di questo, Elena!

ELENA — Ditelo a Ettore. Gli faciliterete la giornata.

ANDROMACA — Sì, Ettore si aggrappa all'idea della vostra partenza. E' come tutti gli uomini: gli basta una lepre e perde di vista il folto dov'è nascosta la pantera. La selvaggina degli uomini può cacciarsi così, ma quella degli dei no.

ELENA — Se avete scoperto quel che vogliono gli dei in tutta questa faccenda, mi rallegra con voi.

ANDROMACA — Non so se gli dei vogliono qualche cosa, ma l'universo vuole qualche cosa. Da stamane mi sembra che tutto lo reclami, lo gridi, lo esiga: gli uomini, le bestie, le piante... Persino il bimbo che reca in grembo...

ELENA — Che reclamino che cosa?

ANDROMACA — Che voi amiate Paride.

ELENA — Se qualcuno suppone ch'io non amo Paride, è meglio informato di me.

ANDROMACA — No, non l'amate! Ma forse potreste amarlo. Però per il momento vivete entrambi in un malinteso.

ELENA — Vivo con lui in piena intesa di buonumore, di piacere, di affiatamento. Non vedo come possa suscitere malinteso nell'intesa.

ANDROMACA — Voi non l'amate! L'amore non è un'intesa. La vita di due sposi che s'amano, è un continuo perdere il proprio sangue freddo. La caratteristica delle vere coppie, è la stessa delle coppie sbagliate: il disidio originale. Ettore è l'opposto mio. Non ha nessuno de' miei gusti. Passiamo la nostra giornata a sopraffarcici, o a sacrificarci l'uno all'altro. Gli sposi innamorati non hanno il viso chiaro.

ELENA — Sicchè, se quando accosto Paride il mio colorito fosse grigio, i miei occhi bianchi e le mie mani madide, voi credete che Menelao ne sarebbe felice e i greci esultanti?

ANDROMACA — Ah, poco importerebbe allora quel che pensano i greci!

ELENA — E la guerra non si farebbe?

ANDROMACA — Forse... infatti non si farebbe! Forse, se voi amaste veramente, l'amore chiamerebbe a soccorso qualcuno de' suoi pari: la generosità o l'intelligenza. Nessuno, neppure il destino, assalta a cuor leggero la passione... E anche se la guerra si facesse, non importerebbe.

ELENA — Intendete probabilmente dire che non sarebbe la stessa guerra.

ANDROMACA — Oh, non lo sarebbe, Elena! Voi sentite certamente che cosa sarà questa guerra. Il destino non prende tante precauzioni per un conflitto qualsiasi. E' evidente che vuol costruire il nostro avvenire su di essa, l'avvenire delle nostre razze, dei nostri popoli, delle nostre idee. E che le nostre idee e il nostro avvenire vengano costruite sulla base di una donna e di un uomo che s'amano, non sarebbe troppo male. Ma egli non si accorge che voi non siete che una coppia ufficiale... Pensare che stiamo per soffrire, per morire per una coppia ufficiale; che la gloria o la miseria dei tempi a venire, l'abito mentale dei cervelli e il disegno dei secoli, avran per piedestallo l'avventura di due esseri che non si amano... Questo è l'orrore!

ELENA — Se tutti son convinti che ci amiamo, è come se ci amassimo.

ANDROMACA — Ma non lo credono! Senonchè nessuno confesserà di non crederlo. All'approssimarsi della guerra tutti gli esseri secernono un umore nuovo, tutti gli avvenimenti rivestono una nuova vernice: la bugia. Tutti mentono. I nostri vecchi non adorano la bellezza, ma se stessi: adorano la bruttezza. Anche l'indignazione dei greci è menzogna. Dio sa che i greci se la ridono di quanto possiate fare voi con Paride! E le loro navi che approdano laggiù, fra inni e bandierine, sono un inganno del mare. E la vita del mio bimbo, e la vita di Ettore, saranno in pericolo per un'ipocrisia e un'apparenza. E' spaventevole!

ELENA — E allora?

ANDROMACA — E allora vi supplico, Elena. Son qui stretta a voi come se v'implorassi di amarmi. Amate Paride! O ditemi che m'inganno! Che voi vi uccidereste se se egli morisse! Che accettereste di venir sfigurata per scamparlo da morte!... Allora la guerra non sarà più che un flagello, non un'ingiustizia. Tenterò di rassegnarmici.

ELENA — Cara Andromaca, tutto questo non è affatto semplice. Confesso che non passo le notti a riflettere

sulle sorti dell'umanità, tuttavia ho sempre pensato che gli uomini si dividono in due grandi categorie: quelli che, se volete, sono la carne della vita umana; e quelli che invece costituiscono l'ordine, il portamento. I primi posseggono il riso, i pianti, e quanto altro vorrete in fatto di sevizie. Gli altri hanno il gesto, il contegno, lo sguardo. Se volete forzarli a costituire una razza unica, credo che il mondo non camminerà più. L'umanità deve ai suoi eroi mondani tanto quanto ai suoi martiri.

ANDROMACA — Elena!

ELENA — D'altronde siete incontentabile... Io non lo giudico tanto dappoco il mio amore. A me piace così, com'è. Naturalmente il fatto che Paride mi lasci per il gioco delle bocce o la pesca del congre, non influenza sul funzionamento del mio fegato o della mia milza. Ma io sento che sono dominata, attratta, guidata da lui. L'attrazione è anch'essa amore, quanto la promiscuità. E' passione antica e feconda quanto quella che si esprime con gli occhi arrossati dal pianto o con lo strisciarsi. In questo amore io mi ritrovo a mio agio come una stella nella sua costellazione. Ci gravito, ci risplendo; è la maniera mia di respirare e di abbracciare. E si può molto bene immaginare qual tipo di figli potrà generare un tale amore: dei grandi esseri limpidi, ben quadrati, dalle dita snodate e il naso corto. Che cosa diventerebbe, se ci versassi la gelosia, la tenerezza e l'inquietudine? Il mondo è già abbastanza nervoso, a cominciare da voi!

ANDROMACA — Versateci la pietà, Elena. E' l'unica cosa di cui il mondo abbia bisogno.

ELENA — Eccola! doveva arrivare: la parola è stata detta.

ANDROMACA — Quale parola?

ELENA — Pietà!... Rivolgetevi altrove. La pietà non è il mio forte!

ANDROMACA — Perchè non conoscete la sciagura!

ELENA — La conosco molto bene; e anche gli infelici. E ci troviamo pienamente a nostro agio, insieme. Da bimba trascorrevo le giornate nelle capanne addossate al palazzo, con le figlie dei pescatori; a snidare e allevare uccelli. Sono nata da un uccello: da ciò forse la mia passione. E conosco nei particolari tutte le disgrazie del corpo umano, pur che abbiano un qualche rapporto con gli uccelli: il corpo del padre ributtato dall'alta marea, rigido, con una testa di minuto in minuto più enorme e sulla quale si assempavano i gabbiani per beccarle gli occhi; e il corpo della madre ubriaca che spennava vivo il nostro merlo addomesticato; e quello della sorella, scoperta al riparo della siepe con l'ilotto di servizio, sotto al nido della capinera spaventata. E la mia amica dal cardellino era deformata; e l'altra dallo scoiattolo tisica. E nonostante le ali di cui abbellovo il genere umano, lo vedeva qual è: strisciante, sporco e miserevole. Tuttavia mai ho provato il sentimento ch'esso reclamava: la pietà.

ANDROMACA — Perchè non lo giudicate degno che di disprezzo.

ELENA — Secondo come s'intende. Potrebbe anche dipendere dal fatto che tutti quegli infelici io li sento miei eguali, li accetto; dal fatto che non considero punto la mia salute, la mia bellezza, la mia fama, superiori alla loro miseria. Questa potrebbe dirsi fraternità.

ANDROMACA — Non bestemmiate, Elena!

ELENA — In genere la gente ha pietà degli altri, in misura di quanta ne avrebbe di se stessa. La sciagura e la bruttezza sono specchi che la gente non sopporta. Io non ho nessuna pietà di me. Vedrete se scoprirete la guerra: sopporto la fame e le sofferenze meglio di voi, senza soffrirne; e anche l'ingiuria. Se credete ch'io non senta le troiane quando passo in mezzo a loro! Mi danno della sgualdrina. E dicono che al mattino ho la cornea gialla. Forse è vero, forse è falso. Ma mi è indifferente, perfettamente indifferente.

ANDROMACA — Basta, Elena!

ELENA — E credete pure che talvolta nella mia collezione di cromolitografie, come dice vostro marito, i miei occhi scorgono un'Elena invecchiata, deformata, sdentata, che succhia confetti accoccolata a terra nella sua cucina. E come l'imbellettatura dei mio vecchio viso strida di bianchezza! E come il ribes mi appare rosso! E come la visione è colorata, precisa e certa! Tutto ciò m'è indifferentemente indifferente.

ANDROMACA — Sono perduta...

ELENA — Perchè? Se vi basta una coppia perfetta per riuscire a sopportare la guerra, ci sarà sempre la vostra, Andromaca.

OIACE (seguito da Ettore) — Dov'è? Dove si nasconde quel vigliacco? Quel troiano?

ETTORE — Chi cercate?

OIACE — Cerco Paride...

ETTORE — Sono suo fratello.

OIACE — Bella famiglia! Io sono Oiace. Tu, chi sei?

ETTORE — Mi chiamano Ettore.

OIACE — E io ti chiamo cognato di puttana!

ETTORE — Vedo che la Grecia ci ha mandato dei mediatori. Che volete da noi?

OIACE — La guerra!

ETTORE — Nulla da sperare. Perchè la volete?

OIACE — Tuo fratello ha rapito Elena.

ETTORE — A quanto mi risulta è stato col pieno consenso di lei.

OIACE — Una greca fa quello che vuole. Non ha da chiederti alcuna autorizzazione. Ma è un caso di guerra.

ETTORE — Possiamo offrirvi delle scuse.

OIACE — Non vi sono scuse possibili da parte dei troiani. Non partiremo di qua che con la vostra dichiarazione di guerra.

ETTORE — Dichiaratela voi.

OIACE — Esattamente, la dichiareremo e questa sera stessa.

ETTORE — Mentite! Nessun'isola dell'arcipelago vi seguirà se non saremo noi a dichiararla. E noi non lo faremo.

OIACE — Non la dichiarerai tu, personalmente, se ti dico che sei un vigliacco?

ETTORE — E' un genere di affermazione che accetto.

OIACE — Mai ho visto mancare di reazione militare fino a tal punto!... E se ti dico quanto la Grecia intera pensa di Troia? Che Troia è il vizio, la stupidità?...

ETTORE — Troia è la caparbietà. Non otterrete la guerra.

OIACE — E se sputo su di essa?

ETTORE — Sputate.

OIACE — E se colpisco te, suo principe?

ETTORE — Provatevi.

OIACE — Se colpisco in pieno viso il simbolo della sua vanità e del suo pseudo onore?

ETTORE — Colpite...

OIACE (schiaffeggiandolo) — Ecco... Se questa signora è tua moglie, la signora può esser fiera.

ETTORE — Conosco la signora... E' molto fiera.

DEMOCÒ (entrando) — Che baccano è questo? Ettore, che vuole quest'ubriaco?

ETTORE — Nulla. Ha già avuto ciò che vuole.

DEMOCÒ — Andromaca, che succede?

ANDROMACA — Nulla.

OIACE — Due volte nulla: un greco schiaffeggia Ettore, e Ettore incassa.

DEMOCÒ — E' esatto, Ettore?

ETTORE — Interamente falso; vero, Elena?

ELENA — I greci sono gran mentitori: gli uomini greci.

OIACE — Allora è per natura che hai una guancia più rossa dell'altra?

ETTORE — Sì, da questo lato scoppio di salute.

DEMOCÒ — Di la verità, Ettore. Ha osato levar la mano su di te?

ETTORE — E' affar mio.

DEMOCÒ — E' affare di guerra. Sei la statua stessa di Troia, tu!

ETTORE — Precisamente. Non si schiaffeggiano le statue.

DEMOCÒ — Chi sei tu, bestia! Io sono Democò, secondogenito di Achicào!

OIACE — Secondogenito di Achicào? Molto lieto. Dimmi: schiaffeggiare il secondogenito di Achicào è grave quanto schiaffeggiare Ettore?

DEMOCÒ — Altrettanto grave, ubriacone! Sono il presidente del Senato. Se vuoi la guerra, la guerra fino alla morte, non hai che da provare.

OIACE — Oh... provo subito! (Schiaffeggia Democò).

DEMOCÒ — Troiani! Soldati! Accorrete!

ETTORE — Sta zitto, Democò!

DEMOCÒ — All'armi! Troia è stata insultata! Vendetta!

ETTORE — Ti dico di star zitto!

DEMOCÒ — Griderò! Metterò a subbuglio tutta la città!

ETTORE — Taci o ti piglio a schiaffi!

DEMOCÒ — Priamo! Anchise! Venite a mirar la vergogna di Troia. Ha il volto di Ettore per viso.

ETTORE — E prendi! (Ettore ha vibrato un violento schiaffo a Democò. Oiace si sbellica dalle risa. Durante la scena, Priamo e i notabili troiani si raggruppano di fronte al passaggio per dove deve giungere Ulisse).

PRIAMO — Perchè queste grida, Democò?

DEMOCÒ — Sono stato preso a schiaffi!

OIACE — Va' a lagnarti da Achicào!

PRIAMO — E chi è stato?

DEMOCÒ — Ettore! Oiace! Ettore! Oiace!

PARIDE — Che dice? E' pazzo!

ETTORE — Nessuno l'ha schiaffeggiato. Non è vero, Elena?

ELENA — Guardavo con tanto d'occhi, eppure non ho proprio visto nulla.

OIACE — Le sue guance sono entrambe dello stesso colore.

PARIDE — Sovente i poeti si agitano senza ragione.

E' quanto essi chiamano i turbamenti. Ne nascerà il nostro canto nazionale.

DEMOCÒ — Ettore, me la pagherai!

VOCI — Ulisse. Ecco Ulisse... (*Oiace inoltra verso Ettore con molta cordialità*).

OIACE — Bravo! Che decisione! Un grande avversario. Bello schiaffo...

ETTORE — Ho fatto del mio meglio.

OIACE — Anche un magnifico stile. Gomito fisso. Pugno sbiecatto. Gran sicurezza nel corpo e nel metacarpo. Il tuo schiaffo deve risultare molto più vigoroso del mio.

ETTORE — Ne dubito.

OIACE — Devi essere un magnifico lanciatore di giavellotto, con quel radio ferreo, e il gomito a perno.

ETTORE — Settanta metri.

OIACE — Complimenti! Mio caro Ettore, scusami. Ritiro le mie minacce. Ritiro il mio schiaffo. Abbiamo dei nemici in comune: i figli di Achicàò. Io non mi batto con quanti hanno per nemici, in comune con me, i figli di Achicàò. Non parliamo più di guerra. Non so che cosa rumini Ulisse; ma conta su di me per accomodar le cose. (*Va incontro a Ulisse e rientrerà con lui*).

ANDROMACA — T'amo, Ettore.

ETTORE (*additando la propria guancia*) — Ma ti prego, non abbracciarmi ancora per adesso!

ANDROMACA — Tu hai vinto anche questo duello. Abbi fiducia.

ETTORE — Vince ogni duello. Ma a ogni vittoria il premio vola più lontano.

ULISSE (*entrando con Oiace e il seguito, rivolto a Priamo ed Ettore*) — Priamo ed Ettore, suppongo!

PRIAMO — Noi stessi. E dietro di noi Troia, i sobborghi di Troia, la campagna di Troia; e l'Ellesponto, e, come un punto fermo, il paese che si chiama Frigia. Voi siete Ulisse?

ULISSE — Sono Ulisse.

PRIAMO — Ed ecco Anchise. E dietro di lui la Tracia, il Ponto, e quella mano aperta che si chiama Tauride.

ULISSE — Troppa gente per una conversazione diplomatica.

PRIAMO — Ed ecco Elena.

ULISSE — Buongiorno, regina.

ELENA — Qui sono ringiovanita, Ulisse: non sono più che principessa.

PRIAMO — Vi ascoltiamo.

OIACE — Ulisse, tu parla a Priamo. Io parlerò con Ettore.

ULISSE — Priamo, siamo venuti a riprendere Elena.

OIACE — Tu lo capisci, nevvero Ettore? Le cose non potevano rimanere così.

ULISSE — La Grecia e Menelao chiedono vendetta.

OIACE — Se i mariti traditi non chiedessero vendetta, che mai resterebbe loro!

ULISSE — Elena ci sia dunque resa all'istante, o sarà guerra!

OIACE — Ci son gli addii da fare.

ETTORE — E' tutto?

ULISSE — E' tutto.

OIACE — Come vedi, Ettore, non è cosa lunga!

ETTORE — Sicchè, se vi rendiamo Elena, voi ci garantite la pace?

OIACE — E la tranquillità.

ETTORE — Se ella s'imbarca all'istante, la questione è risolta.

OIACE — E liquidata.

ETTORE — Suppongo che possiamo intenderci; non è vero, Elena?

ELENA — Lo credo anch'io.

ULISSE — Ma come! Non intenderete certo dire che Elena ci sarà restituita!

ETTORE — Proprio. E' già pronta.

OIACE — Quanto ai bagagli ne avrà sempre di più al ritorno di quanti non ne avesse alla venuta.

ETTORE — Ve la restituiamo e voi ci garantite la pace. Nessuna rappresaglia, vero, nessuna vendetta?

OIACE — Una donna perduta, una donna ritrovata; e si dà il caso che sia proprio la stessa. Tutto è a posto. Non è vero, Ulisse?

ULISSE — Seusate! Io non garantisco nulla. Perchè noi rinunciassimo a ogni rappresaglia, occorrerebbe che non esistesse appiglio per possibili rappresaglie. Bisognerebbe cioè che Menelao ritrovasse Elena esattamente nelle condizioni in cui era al momento del ratto.

ETTORE — E in qual modo potrebbe riconoscere un cambiamento?

ULISSE — Un marito diventa accorto quando uno scandalo mondiale l'ha messo in sospetto. Bisognerebbe che Paride avesse rispettato Elena. E non è certo il caso...

LA FOLLA — Ah, no certo! Non è il caso!

UNA VOCE — Non precisamente!

ETTORE — E se fosse invece il caso?

ULISSE — Che intendete dire, Ettore?

ETTORE — Paride non ha toccato Elena. Mi han fatto le loro confidenze entrambi.

ULISSE — Che storia è questa?

ETTORE — La storia autentica; non è vero, Elena?

ELENA — E che v'è mai di straordinario?

UNA VOCE — E' mostruoso! Siamo disonorati!

ETTORE — Perchè sorridete, Ulisse? Scorgete forse in Elena qualche indizio che vi faccia supporre che sia donna da venir meno ai propri doveri?

ULISSE — Non cerco indizi! L'acqua lascia sull'acqua tracce più rilevanti che non la colpa sulla donna.

PARIDE — Parli a una regina!

ULISSE — Le regine fanno eccezione, naturalmente... Sicchè, dunque, Paride, voi avete rapito una tal regina; l'avete rapita nuda, voi stesso, suppongo che trovandovi in mare non avete cosciali né armature, e nessun desiderio, nessuna voglia di lei vi ha colto?

PARIDE — Una regina, anche se nuda, è rivestita della sua dignità.

ELENA — Non ha che da non spogliarsene.

ULISSE — Quanto è durato il viaggio? Con le mie navi ho impiegato tre giorni, e sono più rapide delle vostre.

VOCI — Questi sono insulti intollerabili per la marina troiana!

UNA VOCE — I vostri venti son più rapidi, non le vostre navi!

ULISSE — Supponiamo tre giorni. Va bene? Dov'era la regina in quei tre giorni?

PARIDE — Allungata sul ponte.

ULISSE — E Paride, nella cofca?

ELENA — Allungato al mio fianco.

ULISSE — E leggeva al vostro fianco? Pescava le orate?

ELENA — Qualche volta mi faceva vento.

ULISSE — Senza mai toccarvi?

ELENA — Un giorno, il secondo, mi baciò la mano.

ULISSE — La mano? Oh, comprendo: lo scatenarsi del bruto!

ELENA — Credetti più dignitoso mostrarsi di non accorgermene.

ULISSE — Il rullio non vi spinse mai l'uno contro l'altro? Suppongo che non sia un insulto alla marina troiana dire che le sue navi rullano...

UNA VOCE — Rullano assai meno di quanto le navi greche beccheggino!

OIACE — Le nostre navi beccheggiano? Sembra che beccheggiano a causa della prua sopraelevata e della poppa incavata.

UNA VOCE — Ah, sì! faccia arrogante e deretano piatto: è il vero tipo greco.

ULISSE — E le tre notti? Di sopra alla vostra coppia le stelle son sorte e tramontate tre volte. Non v'è rimasto nulla di quelle notti, Elena?

ELENA — Sì, sì, dimenticavo! una conoscenza assai più vasta delle stelle.

ULISSE — Può darsi che Paride... vi abbia presa mentre dormivate...

ELENA — Basta un moscerino, a svegliarmi!

ETTORE — Se lo volete, ve lo giureranno entrambi sulla vostra dea Afrodite.

ULISSE — Ne faccio loro grazia. Conosco Afrodite! Il suo giuramento preferito è lo spergiuro... Questa è davvero una storia assai curiosa, e che distruggerà il concetto che s'aveva dei troiani in tutto l'Arcipelago.

PARIDE — Che si pensava dei troiani, nell'Arcipelago?

ULISSE — Li si giudicava meno abili di noi negli affari, ma belli e irresistibili. Proseguite nelle vostre confidenze, Paride. E' un interessante contributo alla fisiologia. Che ragione può avervi spinto a rispettare Elena, quando l'avete in vostro pieno potere?

PARIDE — Ma io... l'amavo.

ELENA — Se non sapete che cos'è l'amore, Ulisse, non affrontate tali argomenti!

ULISSE — Elena, confessate che non l'avreste seguito, se aveste saputo che i troiani sono impotenti...

UNA VOCE — E' una vergogna!

ALTRA VOCE — Mettetegli la museruola.

UNA VOCE — Conducici tua moglie, e vedrai.

ALTRA VOCE — E anche tua nonna!

ULISSE — Mi sono espresso male. Che Paride, il bel Paride è impotente...

VOCE — Parlerai ora, Paride? Vuoi farci diventare lo zimbello del mondo?

PARIDE — Ettore, vedi un po' in che spiacevole situazione mi trovo!

ETTORE — Non ne hai più che per un minuto... Addio, Elena! E che la tua virtù diventi proverbiale quanto avrebbe potuto diventarlo la tua leggerezza.

ELENA — Non avevo preoccupazioni al riguardo. I secoli danno a ognuno il merito che gli spetta.

ULISSE — Paride, l'impotente: bel soprannome!... Per una volta, potete abbracciarlo, Elena.

PARIDE — Ettore!

IL PRIMO GABBIERE — Sopporterei proprio una simile farsa, comandante?

ETTORE — Taci tu! Qui comando io!

IL GABBIERE — Comandate male. Noi, gabbieri di Paride, ne abbiamo abbastanza. Lo dirò io che cosa ha fatto alla vostra regina!...

VOCI — Bravo! Parla!

IL GABBIERE — Si sacrifica per ordine di suo fratello. Io ero l'ufficiale di bordo e ho visto tutto.

ETTORE — Ti sei ingannato.

IL GABBIERE — Credete si possa ingannare l'occhio di un marinaio troiano? Distinguo i gabbiani ciechi a trenta metri di distanza, io. Vieni accanto a me, Olpide. Questi era nella cossa e dall'alto ha visto tutto. Quanto a me, stavo affacciato alle scale del magazzino. La mia testa era proprio al loro livello, come un gatto davanti a un letto. Devo raccontare, troiani?

ETTORE — Silenzio!

VOCI — Parla!... Che parli!...

IL GABBIERE — E non erano a bordo neppure da due minuti... Non è vero, Olpide?

OLPIDE — Il tempo per la regina di asciugarsi e di rifarsi la scriminatura. Potete pensare com'io vedessi la scriminatura della regina di lassù: dalla fronte alla nuca!

IL GABBIERE — E mando tutti nella stiva, eccettuati noi due perché non ci vide...

OLPIDE — E senza pilota la nave filava dritta al nord; senza venti la vela era tesa e gonfia...

IL GABBIERE — E dal mio nascondiglio, di dove avrei dovuto veder di taglio un solo corpo, due ne vidi, l'intero giorno: un pane di segala sopra un pane di grano... Due pani che cuocevano, lievitavano. Una cottura in regola!

OLPIDE — E dall'alto io vidi più sovente un sol corpo che non due; ora bianco, come ha detto il gabbiere, e ora dorato. Con quattro braccia e quattro gambe...

IL GABBIERE — Ed ecco per l'impotenza! Quanto all'amore morale, alla parte affettiva, di che cosa udii tu dalla tua botte, Olpide! Le parole delle donne salgono, quelle dell'uomo si sventagliano. Io dirò quel che diceva Paride...

OLPIDE — Lei lo ha chiamato: «pappagallina mia, mia gatta».

IL GABBIERE — E lui le diceva: «mio puma, mio giaguaro». Invertivano i sessi: si sa che è la caratteristica della tenerezza.

OLPIDE — «Tu sei il mio faggio», diceva lei anche. «Io ti stringo proprio come un faggio». Sul mare si pensa agli alberi.

IL GABBIERE — «E tu sei la betulla mia», le diceva lui, «la mia betulla tremula!». Ricordo molto bene la parola betulla. E' un albero russo.

OLPIDE — E ho dovuto restare sino a notte nella cossa. Si ha fame e freddo, lassù. E poi c'è il resto.

IL GABBIERE — E quando scioglievano l'abbraccio, si leccavano perché dicevano ch'eran salati.

OLPIDE — E quando finalmente si son levati in piedi per andare a dormire, barcollavano...

IL GABBIERE — Ecco che cosa avrebbe avuto la tua Penelope con questo impotente.

VOCI — Bravo! Bravo!

VOCE DI DONNA — Gloria a Paride!

UN GIOVIALONE — Diamo a Paride quel ch'è di Paride!

ETTORE — Mentono; non è vero, Elena?

ULISSE — Elena ascolta rapita...

ELENA — Dimenticavo che si trattava di me... Questi nomini raccontano proprio con convinzione!

ULISSE — Paride, osi dire che mentono?

PARIDE — Nei particolari, un pochino.

IL GABBRIERE — Nè nell'insieme, nè nei particolari. Non è vero, Olpide? Protestate per le vostre parole d'amore, comandante? Protestate per la parola puma?

PARIDE — Non particolarmente per la parola puma!...

IL GABBRIERE — Per la betulla, allora? Sì, sì, è l'espressione « betulla tremula » che non vi va. Peggio per voi: l'avete detta. Vi giuro che l'avete detta; e d'altronde non v'è da arrossire per la parola betulla. Ne ho viste io di betulle tremule, l'inverno, lungo il mar Caspio e sulla neve; pei loro anelli di scorza scura che parevano separati dal vuoto, ci si chiedeva che cosa reggesse i rami. E ne ho viste in piena estate, lungo il canale presso Astrakan, con i loro anelli bianchi come quelli dei funghi sani, proprio a pelo dell'acqua, ma tanto nobili quanto il salice è svenevole. E quando vi si posava uno di quei grossi corvi grigi e neri, tutta la pianta tremava piegata sino a spezzarsi, e io gli lanciavo pietre fino a che scappava, e allora le foglie sembravano accennarmi e parlarmi. E a vederle palpitare, tutt'oro sopra e sotto tutt'argento, il cuore gonfiava di tenerezza. Io ne avrei pianto; vero, Olpide? Ecco che cos'è una betulla!

VOCI — Bravo! Bravo!

UN ALTRO MARINAIO — E il Gabbiere e Olpide non sono i soli ad aver visto, Priamo! Dallo stivatore all'alfiere, eravamo tutti risaliti dall'interno per gli oblò, e aggrappati allo scafo, guardavamo tutti di sopra al parapetto. La nave non era più che uno strumento per vedere.

UN TERZO MARINAIO — Per vedere l'amore.

ULISSE — Ecco dunque, Ettore!

ETTORE — Tacete tutti!

IL GABBRIERE — Fa tacere quella, se sei capace! (*Iride appare in cielo*).

IL POPOLO — Iride! Iride!

PARIDE — Ti manda Afrodite?

IRIDE — Sì, Afrodite. M'incarica di dirvi che l'amore è la legge del mondo. Che tutto quanto intensifica l'amore diventa sacro, sia pur menzogna, avarizia o lussuria. Che ella prende sotto la sua custodia ogni innamorato, dal re al pastore, compreso il mezzano. Ho detto bene: il mezzano. Se ve n'è uno presente, salute a lui. Afrodite vieta a voi, Ettore e Ulisse, di separare Paride da Elena. Altrimenti si avrà la guerra.

PARIDE E I VECCHIONI — Grazie, Iride!

ETTORE — E non hai messaggi di Pallade?

IRIDE — Sì. Pallade m'incarica di dirvi che la legge del mondo è la ragione. Vi informa che tutti gli innamorati stragionano. Vi domanda di dirle sinceramente se esista qualcuno più stupido del gallo quand'è sulla gallina o della mosca che è sulla moseca. Non insiste oltre. E ordina, a voi, Ettore e Ulisse, di separare Elena da quel Paride dal pelame ricciuto. Altrimenti si avrà la guerra...

ETTORE E LE DONNE — Grazie, Iride!

PRIAMO — O figlio mio, non sono nè Pallade nè Afrodite a reggere il mondo. Che cosa ci ordina Zeus, in tanta incertezza?

IRIDE — Zeus, padrone degli dèi, vi fa dire che coloro che non vedono altro che l'amore al mondo, sono tanto stupidi quanto quelli che non lo sanno vedere. La saggezza, dice Zeus signore degli dèi, sta nel fare ogni tanto l'amore e ogni tanto astenersene. A suo modesto e imperioso parere, i prati costellati di cuculi e violette, sono dolci tanto per coloro che vi si stendono allacciati, come per quelli che vi stanno fianco a fianco, sia che leggano, che soffino sui soffioni, che pensino al pasto della sera o alla repubblica. Si rimette quindi a Ettore e a Ulisse perché Paride e Elena vengano separati senza che vi sia vera e propria separazione. Ordina a tutti gli altri di allontanarsi, e di lasciare a colloquio i soli mediatori. Questi due s'ingegnano in ogni modo per evitare il conflitto. Altrimenti, Zeus ve lo giura, e non ha mai giurato nè minacciato invano, si avrà la guerra.

ETTORE — Ai vostri ordini, Ulisse!

ULISSE — Ai vostri, Ettore! (*Tutti si ritirano. Si vede una grande sciarpa variopinta disegnarsi nel cielo*).

ELENA — E' proprio Iride! Ha dimenticato la sua cintura in mezzo alla strada. (*Esce anche lei*).

ETTORE — E siamo dunque al vero conflitto, Ulisse?

ULISSE — Sì: al conflitto dal quale nascerà o non nascerà la guerra.

ETTORE — E nascerà?

ULISSE — Lo sapremo fra cinque minuti.

ETTORE — Se è un conflitto di parole, le mie probabilità sono assai scarse.

ULISSE — Credo che si tratterà piuttosto di pesate. Abbiamo davvero l'aria di essere ognuno sul piattello di una bilancia. Sarà il nostro peso a parlare.

ETTORE — Il mio peso? Quanto peso, Ulisse? Quanto un uomo giovane più una donna giovane e un bambino presso a nascer. Peso quanto la gioia di vivere, da fiducia nella vita, lo slancio verso tutto quanto è giusto e naturale.

ULISSE — Io peso quanto un uomo adulto, con una moglie di trent'anni e un figlio che ogni mese misuro, a base di tacche, allo stipite della porta del palazzo... Mio suocero pretende che ne sciupi le sculture... Peso quanto la volontà di vivere e la diffidenza della vita.

ETTORE — Io ho il peso della caccia, della fedeltà, dell'amore.

ULISSE — Io ho il peso dell'accorgimento usato di fronte agli dèi agli uomini e alle cose.

ETTORE — Io ho il peso della quercia frigia, di tutte le querce frigie, tarchiate e fronzute, disseminate sulle nostre colline insieme coi nostri buoi riccioluti.

ULISSE — Io ho il peso dell'olivo.

ETTORE — Io ho il peso del falco: guardo il sole in faccia.

ULISSE — Io, quello della civetta.

ETTORE — Io ho il peso di tutto un popolo di contadini bonari, di artigiani laboriosi, di migliaia di aratri e telai e fucine e incudini... Oh, perchè davanti a voi tutti questi pesi mi sembrano a un tratto tanto leggeri?

ULISSE — Io ho il peso dell'aria incorruttibile e spietata che soffia sulle coste e sull'arcipelago.

ETTORE — Perchè continuare? La bilancia pende.

ULISSE — Dal mio lato?... Sì, mi pare.

ETTORE — E voi volete la guerra?

ULISSE — Io, personalmente, non la voglio. Ma non sono altrettanto sicuro delle sue proprie intenzioni.

ETTORE — I nostri popoli ci hanno delegato per evitarla. Il nostro stesso incontrarci significa che nulla ancora è perduto...

ULISSE — Siete giovane, Ettore!... E' cosa nota che alla vigilia di una guerra i due capi dei popoli in lizza si incontrino soli in un villaggio innocente, su una terrazza prospiciente un lago o nel cantuccio di un giardino. Ed essi concordano nel dire che la guerra è il peggiore dei flagelli; e tutti e due, seguendo degli occhi i riflessi e le increspature dell'acque, ricevendo sulle spalle i petali delle magnolie, si sentono pacifici, modesti, leali, E si studiano. Si guardano. E penetrati dal sole, inteneriti da un vinello chiaro, non riscontrano nel viso a fronte un sol tratto che susciti odio, o che anzi non risveglia l'amore; e neppure nulla d'incompatibile scorgono nei loro idiomi differenti, o nel loro modo di gratinarsi il naso o di bere. E sono veramente ricolmi di pace; di desideri di pace. E si lasciano stringendosi le mani e sentendosi fratelli. E si rigirano ancora dai loro calassi per sorridersi... E tuttavia il domani scoppia la guerra. Così siamo noi due in questo momento... Attorno al colloquio i nostri popoli si sono scostati e tacciono; ma questo non significa che essi attendano da noi la vittoria sull'ineluttabile. Essi ci hanno conferito pieni poteri, ci hanno isolati, ma soltanto affinchè, di sopra alla catastrofe, gustassimo meglio la nostra fraternità di nemici. Gustiamola: è un piatto da ricchi. Assaporiamola... Di più non possiamo. E' privilegio dei grandi mirare le catastrofi dall'alto di una terrazza.

ETTORE — La nostra mi pare una conversazione da nemici!

ULISSE — E' il duo prima della piena orchestra. Il duo musicale prima della guerra. Perchè siamo stati creati giudizi, giusti e cortesi, un'ora avanti la guerra noi ci parliamo come ci parleremo molto tempo dopo: cioè come vecchi combattenti. Ci riconciliamo ancora prima della pugna; è sempre così. D'altronde forse abbiamo torto. Se uno di noi avesse un giorno da uccidere l'altro e da strappargli la celata per ravvisare la propria vittima, sarebbe forse meglio che non avesse a dargli un viso di fratello... Ma l'universo lo sa: noi siamo per batterci.

ETTORE — L'universo può ingannarsi! L'errore si riconosce appunto in quanto è universale.

ULISSE — Speriamolo. Ma quando, per anni e anni, il destino ha innalzato due popoli, quando ha aperto loro lo stesso avvenire d'invenzioni e di onnipotenza, e ha dato a ciascuno dei due, come risultò un momento fa per noi sulla bilancia, un peso prezioso e differente per sospizzare il piacere, la coscienza e persino la natura, quando a mezzo degli architetti dei poeti e dei pittori, ha largito loro valutazioni opposte dei volumi, dei suoni e delle sfumature, quando ha fatto loro inventare il tetto di legno troiano e la volta tebana, il rosso frigio e l'indaco greco, l'universo sa benissimo che il destino intende non già di preparare a tali popoli due strade diverse per colore e svolgimento, ma di preparare per sè la sua grande festa, vale a dire lo scoppio di quella brutalità e follia umane che solo rassicurano gli dèi. E' politica

spicciola, ne convengo. Ma noi siamo Capi di Stato e possiamo ben dirlo fra di noi: è la politica usuale del Destino.

ETTORE — E questa volta egli ha scelto e Troia e la Grecia?

ULISSE — Ancor soltanto stamane ne dubitavo; ma appena posto piede sulla vostra diga ne sono stato sicuro.

ETTORE — Vi siete sentito in territorio nemico?

ULISSE — Perchè ripeter sempre questa parola «nemico!». Ho da ridirvi? Non sono i nemici di natura che si battono. Esistono popoli che tutto destina a muoversi guerra: la pelle, la lingua e l'odore; si invidiano, si odiano, non possono sopportarsi... Ebbene non si battono mai! Si battono quelli che la sorte ha lustrati e preparati per una stessa guerra: che son stati designati avversari.

ETTORE — E noi saremmo pronti per la guerra greca?

ULISSE — A un grado straordinario! Così come la natura fornisce gli insetti di cui prevede la lotta, di debolezze e armi che si corrispondono, noi senza conoscerci e senza supporlo, a distanza, ci siamo innalzati entrambi al livello della nostra guerra. Nelle nostre armi e le nostre abitudini tutto si corrisponde come nelle ruote di una stessa biga. E gli sguardi delle vostre donne, la carnagione delle vostre fanciulle, sono i soli a non suscitare in noi né il desiderio né la brutalità, ma quella speciale angoscia del cuore che è insieme gioia e che costituisce l'atmosfera stessa della guerra. Frontoni di case coi loro rilievi d'ombra e di fulgore, nitriti di cavalli, pepli sfuggenti all'angolo di una colonna, la sorte ha soffuso ogni cosa vostra di quella luce di temporale che mi rivela d'improvviso le linee dell'avvenire. Non c'è nulla da fare. Voi siete nella luce della guerra greca.

ETTORE — E anche gli altri greci lo credono?

ULISSE — Quanto essi pensano non è molto più tranquillante. Gli altri greci pensano che Troia è ricca, i suoi magazzini ricolmi, il suo retroterra fertile; mentre essi sono allo stretto su un terreno roccioso. Dall'alto dei vostri promontori, l'oro dei vostri templi, quello dei vostri grani e della vostra colza, han fatto a ognuna delle nostre navi uno di quei cenni che non si dimenticano. Non è prudente aver legumi e dèi troppo dorati!

ETTORE — Ecco finalmente una parola sincera... La Grecia ci ha scelti come preda. E allora perchè una dichiarazione di guerra? Era più semplice profitare della mia assenza per balzare su Troia. L'avreste avuta senza colpo ferire.

ULISSE — Vi è una specie di consenso alla guerra, che soltanto una determinata atmosfera acustica e uno speciale umore del mondo possono dare. Sarebbe danneggiante intraprendere una guerra senza averla in noi. Noi non l'avevamo.

ETTORE — Ora l'avete!

ULISSE — Credo di sì.

ETTORE — Ma chi ve l'ha inspirata contro di noi? Troia è celebrata per la sua umanità, la sua giustizia, le sue arti.

ULISSE — Non è coi delitti che un popolo si mette in posizione falsa di fronte al suo destino, ma con semplici errori. Il suo esercito è forte, la sua cassaforte ricolma, i suoi poeti gloriosi. Ma un giorno, non si sa come, pel fatto che i suoi cittadini abbattano maligna-

mente gli alberi, che un suo principe rapisce in malo modo una donna, che i suoi bambini adottano una turboienza di cattivo gusto, eccolo perduto. Le nazioni, come gli uomini, crollano per piccole scortesie. I popoli condannati si riconoscono dal loro modo di star-nutire o di scalcagnare le scarpe... Dovete aver rapito Elena in un modo che non era il buono...

ETTORE — Vi pare che vi sia proporzione fra il ratto di Elena e una guerra in cui uno dei nostri popoli perirà?

ULISSE — A proposito di Elena, voi e Paride vi siete ingannati. Io la conosco e la osservo da quindici anni. Non v'è dubbio: è una di quelle rare creature che il destino mette in circolazione sul mondo per i suoi fini particolari. Paiono inoffensive. A volte si tratta di una borgata che è quasi un villaggio, altre di una piccola regina che è quasi una giovinetta; ma guai a toccarle! Ecco in che consiste la difficoltà della vita: saper distinguere, fra gli esseri e gli oggetti, quelli che sono un ostaggio del destino. Voi non avete saputo vedere. Potevate impunemente offendere uno dei nostri grandi ammiragli, o dei nostri re. Paride poteva abbandonarsi a venti gagliardissimi abbracci nei letti di Sparta e di Tebe, senza pericolo alcuno. Egli ha scelto il cervello più piccolo, il cuore più impassibile e il sesso più stretto... E siete perduti.

ETTORE — Ma vi restituiamo Elena.

ULISSE — L'insulto al destino non consente restituzioni.

ETTORE — A che pro discutere allora! Sotto le vostre parole, scorgo finalmente la verità. Confessatelo! Voi volete le nostre ricchezze. Avete provocato voi stessi il ratto di Elena per avere un pretesto di muoverci guerra! Ne arrossisco per la Grecia. Ne porterà la responsabilità e la vergogna in eterno.

ULISSE — La vergogna e la responsabilità? Credete? Son due parole che non si accordano. Se sapessimo di essere veramente responsabili della guerra, basterebbe che la nostra attuale generazione negasse e mentisse, per assicurarsi la buona fede e la tranquillità di coscienza di tutte le generazioni a venire. Mentiremo. Ci sacrificheremo.

ETTORE — Ebbene, il dado è tratto, Ulisse! Si faccia la guerra! A mano a mano che la detesto maggiormente mi assale più incoercibile il desiderio di uccidere... Andate, poichè mi rifiutate la vostra collaborazione...

ULISSE — Ma non è vero, Ettore... Voi avete la mia collaborazione! Non vogliate mene perché cerco d'interpretare la sorte. Ho soltanto tentato di leggere in quelle grandi linee dell'universo che sono le strade delle carovane, le rotte delle navi, le scie delle gru in volo e delle razze umane. Datemi la vostra mano. Anch'essa ha delle linee. Ma non stiamo a esaminare se il loro responso corrisponda all'altro. Ammettiamo che le tre piccole rughe nel palmo di Ettore annuncino il contrario di quanto assicurano i fiumi, i voli e le scie. Io sono curioso per natura e non ho paura: accetto di andare contro la sorte. Accetto Elena per restituirla a Menelao. Dispongo di molta più eloquenza che non ne occorra per convincere un marito dell'onorabilità di sua moglie. A poco a poco porterò persino Elena a credervi. E parto imminente a scanso di ogni sor-

presa. Che soltanto io giunga alla mia nave e forse riusciremo a evitare la guerra.

ETTORE — Questa è l'astuzia di Ulisse o la sua grandezza?

ULISSE — In questo momento io giuoco d'astuzia contro il destino, non contro di voi. E' il mio primo tentativo del genere e ne ho quindi maggior merito. Sono sincero, Ettore. Se volessi la guerra, non vi chiederei Elena, ma una taglia per voi ben più preziosa... Parto... Ma non posso liberarmi dall'impressione che la strada che va di qui alla mia nave sia molto lunga.

ETTORE — La mia scorta vi accompagnerà.

ULISSE — E' lunga come il percorso ufficiale dei re in visita, quando minaccia un attentato... Dove si nascondono i congiurati? Ci si può dire fortunati quando non si nascondono nel cielo stesso... E anche il percorso di qua a quel palazzo è lungo... Già il mio primo passo è lungo... Come muoverò questo primo passo, in mezzo a tanti rischi? Scivolerò e mi ucciderò? Là all'angolo, un cornicione mi cadrà addosso? Qui tutto è muratura fresca, e mi aspetto la pietra che crolla... Coraggio... Andiamo.

ETTORE (fa un passo innanzi) — Grazie, Ulisse.

ULISSE — Il primo passo è fatto. Quanti ne restano?

ETTORE — Quattrocentosessanta.

ULISSE — Il secondo ora!... Sapete che cosa mi decide a partire, Ettore?...

ETTORE — Sì. La vostra nobiltà.

ULISSE — Non esattamente... Andromaca ha lo stesso batter di ciglia di Penelope. (Esce. Entrano Andromaca e Cassandra, poi Oiace e Democòo).

ETTORE — Sei qui, Andromaca?

ANDROMACA — Sorreggimi. Non ne posso più!

ETTORE — Ci ascoltavi?

ANDROMACA — Sì, sono sfinita!

ETTORE — Come hai sentito, non dobbiamo disperare...

ANDROMACA — Non di noi forse; ma del mondo sì. Quell'uomo è spaventevole! Tutta la miseria del mondo è su me.

ETTORE — Un solo minuto e Ulisse sarà a bordo... Cammina svelto. Di qui si segue la sua marcia. Eccolo già in faccia alle fontane. Che fai?

ANDROMACA — Non ho più la forza di ascoltare: mi chiudo le orecchie. Toglierò le mani soltanto quando la nostra sorte sarà fissata...

ETTORE — Cassandra, cercami Elena! (Oiace entra in scena ancor più ubriaco di prima. Scorge Andromaca nel dorso).

CASSANDRA — Oiace, Ulisse vi aspetta al porto. Vi verrà ridata Elena.

OIACE — Elena! Me ne rido di Elena! Quella, voglio tenere fra le braccia!

CASSANDRA — Andate, Oiace. Quella è la moglie di Ettore.

OIACE — La moglie di Ettore? Bene! Ho sempre preferito le mogli degli amici! Dei miei veri amici!

CASSANDRA — Ulisse è già a mezza strada... Andate!

OIACE — Non t'irritare! Si tien le mani sulle orecchie... Posso dunque dirle qualunque cosa, chè intanto non sente. Se la toccassi, l'abbracciassi, allora non dico! Ma nulla è meno importante delle parole che non si sentono.

CASSANDRA — Nulla è più importante. Andate, Oiace!  
 OIACE (mentre Cassandra tenta di trascinarlo lontano da Andromaca e Ettore alza a poco a poco il suo giavellotto) — Credi davvero?... Allora tanto fa ch'io la tocchi; che l'abbracci. Oh, castamente!... Sempre castamente le mogli dei veri amici! Ettore, che cos'ha di più casto la tua donna? il collo?... Ecco per il collo... Anche l'orecchio mi par graziosamente casto! Ed ecco per l'orecchio... Ora ti dirò io ciò che ho sempre trovato di più casto nella donna... Lasciami!... Lasciami!... Ella non sente neppure i baci... Come sei forte, Andromaca!... Vengo... Vengo... Addio. (Esce. Ettore abbassa impercettibilmente il giavellotto. In quella irrompe in scena Democò).

DEMOCÒ — Che viltà è questa? Tu restituisci Elena?... Troiani, all'armi! Siamo traditi... Adunata... Il vostro canto di guerra è pronto! Ascoltate il vostro canto di guerra.

ETTORE (lanciandogli contro il giavellotto) — Eccoti, per il tuo canto di guerra!

DEMOCÒ (cadendo) — Mi ha ucciso!

ETTORE — La guerra non si farà, Andromaca! (Tenta di toglierle le mani di sulle orecchie, ma Andromaca resiste, gli occhi fissi su Democò. Il sipario che aveva incominciato a descendere, si rialza poco per volta).

ABNEO (entrando) — Hanno ucciso Democò! Chi ha ucciso Democò?

DEMOCÒ — Chi mi ha ucciso? Oiace! Oiace! Uccidetelo!

ABNEO — Uccidete Oiace!

ETTORE — Mentre l'ho colpito io.

DEMOCÒ — No, E' Oiace...

ABNEO — Oiace ha ucciso Democò... Raggiungetelo!... Punitele!

ETTORE — Non è vero, sono io! Democò, confessalo! confessalo, o ti finisco!

DEMOCÒ — No, mio caro Ettore, mio amatissimo Ettore. E' Oiace! Uccidete Oiace!

CASSANDRA — Muore come ha vissuto: gracchiando.

ABNEO — Ecco... Han preso Oiace... Ecco! L'hanno ucciso!

ETTORE (sciogliendo le mani di Andromaca) — Si farà, Andromaca! (Le porte della guerra si aprono lentamente e si scorge Elena che abbraccia Troilo).

CASSANDRA — Il poeta troiano è morto... La parola al poeta greco.

**FINE DELLA COMMEDIA**

Questa commedia è stata rappresentata in Italia, al Teatro Eliseo, interpreti principali: Andreina Pagnani, Rina Morelli, Nini Gordini, Gino Cervi, Mario Pisù, Lollo Braccini, Guglielmo Barnabò, Paolo Stoppa, Luigi Almirante, Carlo Lombardi, Annibale Ninchi. Regia di Guido Salvini; musiche di scena di Vincenzo Tommasini; costumi di Aldo Calvo, realizzati da Elio Costanzi; scene di Aldo Calvo, realizzate da Libero Petrassi.

A Parigi fu rappresentata al Teatro dell'Athénée il 21 novembre 1935, dalla Compagnia diretta da Louis Jouvet. Interpreti principali lo stesso Jouvet (Ettore), Madelaine Oze-ray (Elena), Marie Falconetti (Andromaca), Hélène Dasté (Cassandra), Paola Andral (Ecuba), Pierre Renoir (Ulisse), Romain Bouquet (Democò), Robert Bogar (Priamo), José Noguero (Paride). Messa in scena di Jouvet, musiche di Maurice Jaubert.

## Marcel Pagnol

★ Il 28 novembre è morto, a Parigi, Marcel Pagnol, il celebre autore di *Topaze*; Marius; Fanny. La sua fortuna teatrale divenne, nel 1930, prima europea e poi mondiale: fra teatro e scherma, *Topaze* fu conosciuto in tutti gli angoli del mondo, in ogni lingua. Per quanto riguarda il nostro Paese, *Topaze* ebbe centinaia e centinaia di repliche per diversi anni consecutivi nell'interpretazione di Uberto Palmarini, e segnò l'ultima voce di questo nostro disgraziatissimo e pregevole attore.

Marcel Pagnol era nato nel 1895 ad Aulagne (Francia meridionale). Fu dapprima professore di inglese e abbandonò in seguito l'insegnamento per dedicarsi al teatro in un primo tempo e al cinematografo successivamente nel quale trasferì quasi tutta la sua produzione drammatica.

Egli riuniva felicemente il suo caldo temperamento meridionale in un acuto senso del teatro tanto abile da consentire alla sua ispirazione prevalentemente dialettale di concretizzarsi in commedie che ottennero — come s'è detto — un vivo e durevole consenso. Esemplari in questo senso restano le due commedie di ambiente marsigliese: *Marius* e *Fanny* che ne è il suo seguito. Commedie, per originalità, per gusto e per stile, inconfondibili nella produzione francese degli ultimi decenni, volta prevalentemente a un teatro intellettualistico e lontano da echi regionali e folcloristici e nella quale portarono il coraggio di un'emotività scoperta, da tempo disusata sulle scene, e il dono di un'osservazione francamente comica e ricca di succhi umanamente popolareschi.

Se in queste opere si rivela il suo più vero temperamento, la commedia che ne consacrò la celebrità fu *Topaze* per lo spirito satirico e il gusto di un personaggio indimenticabili, che si riallaccia ai più nobili e tradizionali modelli della commedia di carattere sociale e veristico.

Tuttavia sarà necessario osservare come *Topaze* abbia segnato, nell'opera di Pagnol, quasi una rottura con l'ispirazione che qualche anno prima gli aveva dettato *Les marchands de gloire* e *Jazz*. *Nei Marchands*, scritta con Nivoix, aveva fatto sfoggio d'aggressività satirica senza tuttavia colpire nel segno. In *Jazz* adombrò la poesia dei destini mancati. Poi, con *Topaze*, fu divertente, brillante: destrezza, spirito e tradizione prettamente francese, anzi parigina.

Marcel Pagnol ebbe a scrivere: «Il y a des auteurs qui font des pièces où la réplique est meilleure que la scène, la scène meilleure que l'acte, l'acte meilleur que la pièce; irrimediable». Con *Topaze*, Marcel Pagnol ha dimostrato di non appartenere alla schiera di quegli autori.

Poi, dopo i successi di teatro, passò al cinematografo, sostenendo, tra i primi, l'avvenire del «parlato». Ed ebbe ragione. Ma ragione non ebbe allorchè sostenne, in polemica con Pierre Brisson, che il teatro, per l'avvento del «parlato» avrebbe subito un eclissi. L'eclissi se mai è parziale, e l'ombra non è data dal cinematografo.

# RUBAVIA

francese

★ L'originalità del teatro è sulle scene ufficiali: Shakespeare si presta ancora volentieri agli esperimenti. Ma il pubblico vuole Shakespeare col passaporto in regola, e mentre delira con *Antonio e Cleopatra*, alla « Comédie Française », lascia vuote le poltrone del teatro di Charles Dullin, interprete egli stesso di *Re Lear*. Eppure il *Re Lear* di Dullin raggiunge sovente la grandezza della tragedia; meriterebbe perciò di meglio che l'ostilità della critica e l'indifferenza del pubblico. Anche Dullin ha momenti magnifici, mostra indagini interpretative interessanti e la sua concezione scenica è analoga a quella adottata da Jean-Louis Barrault alla « Comédie ».

Ma di *Antonio e Cleopatra* vi parleremo in seguito, come merita, mentre è necessario far sapere subito come i teatri d'avanguardia non esistono più, nel senso delle speranze e delle rivelazioni. Non corrono più l'avventura; non rischiano. E forse non possono più rischiare, dal momento che le platee sono sempre e tutte piene, e tutti i lavori arrivano e superano la centesima replica. Se la barca dei comici scivola su un mare di olio, è proprio necessario creare una burrasca, che per essere artificiale sarebbe quanto mai assurda e pericolosa? Solo Charles Dullin si dibatte nella sua vera ed isolata bufera e se annaspa e viene a galla, un'ondata di disprezzo la ricaccia nelle sue acque tempestose. Questo, in verità, è incomprensibile perché i suoi processi tecnici e la sua « estetica » è esattamente la stessa della « Comédie »; ma il pubblico della scena ufficiale mostra di non averdarsene.

D'altronde, di quale avanguardia si potrebbe parlare, assistendo al teatro « ben fatto, regolato a puntino, decoroso, dipinto a nuovo, pieno di gusto e senza errori » — sono parole di Raymond Cogniat — che Ducreux e Roussin, hanno dato al « Vieux Colombier » con *Jean-Baptiste le mal*

aimé, e all'« Athénée » con *Les Clés du Ciel*? Né gli altri sono da meno: da Jacquemont, salito, per il successo ottenuto, dallo « Studio » alla « Comédie des Champs-Elysées » che ha trovato una sintesi perfetta con *Les Gueux au Paradis*, richiedendo agli attori una freschezza ed una spontaneità che possono essere valevoli per un teatro meno limitato; ad André Obey e alla sua poesia familiare in una forma però raffinata al fondo e ricca di pensieri elevati; all'*Opéra de 4 sous* con le sue tormentose querele. Gaston Baty, con *Cime tempestose*, di Emily Bronte, ha continuato a divertirsi fra il romanticismo e le figure di dagherrotipo. André Barsacq è apparso ognora più preciso e raffinato con *Agrippa*, Herrand e Marchart sempre più eleganti e indiscutibili con *Federrigo*.

Al Teatro Pigalle, l'illustre autore inglese Charles Morgan, ha ottenuto tutti i suffragi e le consolazioni con *Le Fleuve étincelant*.

Ed eccoci ad *Antonio e Cleopatra*, cioè alla vittoria di Jean-Louis Barrault su Charles Dullin, giacchè — lo abbiamo detto — il primo seduce e il secondo spiace. Ma andiamo con ordine e rendiamo gli onori dovuti — prima di tutto — a André Gide, cui si deve la versione di *Antonio e Cleopatra*. « Da molto tempo — dice autorevolmente Pierre Loewel — non avevamo più avuto uno spettacolo così perfetto, così riuscito, si da lasciare l'impressione netta di una opera d'arte veramente compiuta. Esso fa grande onore alla "Casa di Molière", al suo direttore ed al suo animatore. Chi assisterà allo spettacolo ne riporterà l'impressione d'una grande serata; uno di quei ricordi che contano nella vita degli amatori del teatro. Essi applaudiranno un magnifico sforzo di grandezza e di rinascita della scena francese e troveranno, inoltre, nella splendida rappresentazione, motivo d'accrescere il loro entusiasmo shakespeariano. E dovranno ammettere, anche, che vendendolo — questa volta — servito così degnamente ci si sente prendere da un certo risentimento verso coloro che, deboli di possibilità e di gusto, lo tradiscono con delle rappresentazioni ridicole o pietose.

(Leggi: Dullin). Nessuno è obbligato a recitare Shakespeare, e credere che lo si faccia accontentandosi sia di una traduzione letterale, sia d'un adattamento imperfetto, come di una messa in scena etica o barocca, col pretesto che Shakespeare è stato rappresentato anche con dei cartelli indicatori, è una concezione puerile. Certo è che se il grande Guglielmo ritornasse sulla terra, rimarrebbe abbagliato dinanzi a questo suo dramma così sontuosamente vestito. Rendere vivente su di una scena ed in una lingua straniera un vecchio capolavoro, ridargli vigore e freschezza e far risorgere la sua bellezza eterna, è cosa grande e rara. André Gide ci è riuscito. Fra tutte le traduzioni già tentate, la



Marie Bel e Aimé Clariond in «Antonio e Cleopatra»

sua è certamente la più duttile, la più intelligente e la più nobile. Essa non ha quel carattere di arcaismo che la maggior parte dei traduttori-traditori si credono obbligati di imprimere al loro lavoro. Essa restituisce al grande dramma il suo sovrano splendore e la sua patetica maestà. E', infine, l'opera di un grande scrittore. E questo conta.

« Sappiamo quali difficoltà, spesso inestricabili e quasi sempre risolte in modo diverso da quello richiesto, il repertorio shakespeariano presenta alla messa in scena, quando questa non sia ridotta all'indicazione schematica. Le quasi incessanti modificazioni dei luoghi in cui avviene l'azione, richiedono dei quadri mobili e facilmente accomodabili. Tutti coloro che si sono proposti questo problema, lo hanno risolto a modo loro, sia mascherando alla meglio i cambiamenti di scena, sia praticandoli

apertamente. La più intelligente iniziativa di Jean-Louis Barrault è stata quella di aver capito che lo spettatore non deve avere la sensazione di assistere ad uno spettacolo spezzettato, e che la maggiore unità da mantenere è, prima di tutto, quella di una tragedia in continuo movimento. Egli ha saputo dare allo spettacolo i pregi di una messa in scena grandiosa (tenda di Cleopatra in una foresta vergine dove i giganteschi fior di loto rinseranno come delle liane il letto regale; sinfonia di nero, d'avorio e di verde oliva sotto un cielo blu notte; delle immense colonne di pietra che segnano il luogo in cui il Senato si riunisce ed il Foro dietro di questo; sarcofago di granito in cui la regina si darà la morte), dei costumi bellissimi ed una costante animazione scenica dovuta al continuo entrare ed uscire dei servitori, guerrieri, partigiani, soli ed in gruppo, senza mai lasciar vuota la scena, e mentre un angolo è lasciato un attimo al buio o il riflettore rischiara un finale di scena, si prepara ed avviene il cambiamento. Ne risulta un'impressione tonica e seducente di azione continua, senza che questo dinamismo intacchi il ritmo impresso allo svolgimento dell'azione. Questo si accentua, poi, fino alla frenesia quando, alla fine del banchetto orgiastico offerto da Sesto Pompeo a Marco-Antonio, i convitati si alzano e danzano. S'innalza a simbolismo allorché le maschere mimicano la battaglia d'Actium, e quando Jean-Louis Barrault ad un guerriero d'Antonio fa spiegare — forse un po' troppo dettagliatamente — in un combattimento, la vittoria di Cesare. Lo spettacolo sostenuto dalla musica di Giacomo Ibert, non viene mai meno alla grandezza del testo shakespeariano e l'azione ha, nell'armonia come nell'audacia, dei momenti di grandissima bellezza.

« L'interpretazione è eccellente e sempre degna dell'opera. Se Maria Bell, per la sua prestanza fisica, non evoca alla perfezione la Cleopatra della Storia, ne dà, ad ogni modo, un'approssimazione imperiosa. Se Clariond non ricorda che imperfettamente il triumviro innamorato, acquista in sentimento ciò che perde in forza. Jean Chevrier nel personaggio di Ottavio, Julien Bertheau in quello di partigiano di Antonio e Pierre Dux, in Enobarbo, sono eccellenti. Del resto, tutta l'interpretazione degli attori si fonde in un insieme

di stile rimarchevole. Si esce da questa lunga rappresentazione commossa, sbalorditi, come dopo una mirabile opera tragica ».

★ Infine tutti parlano della commedia di Albert Camus, *Caligola*, ma non a tutti piace. « E' una commedia aspra — dice Robert Kemp — e, per molti spettatori, enigmatica. Ma tutti vorrebbero poterla applaudire e cercano di comprenderla. Essa si avvicina alle tragedie in prosa — « rinnovazioni greche » — simili a quelle che ci ha dato Giraudoux. Come lui, Albert Camus, ha preso, non dalla leggenda, ma dalla storia, un antico personaggio e perché, per la poca conoscenza dell'anima del giovane Caligola, si è voluto sempre attribuire alla sua demenza i mostruosi crimini da lui compiuti, egli ha voluto dargli invece un cervello.

« Caligola, nella sua toga, sotto la sua corona d'alloro, con i suoi calzari gallici che gli hanno procurato il soprannome, morto nel 41 della nostra era, rinascendo mille-novecento anni dopo — la commedia è stata scritta nel 1938 — con il cervello di un giovane pessimista contemporaneo, deluso dalla vita umana, preso dalle vertigini dinanzi all'inutilità dell'esistenza, dinanzi all'ingiustizia della morte che colpisce i buoni come i malvagi, inesorabilmente, e considera colpevole chiunque abbia commesso l'errore di nascere. Considerandosi intelligente e geniale, il padrone assoluto di Roma trova i divertimenti noiosi e stupidi; rifiuta l'amore e l'amicizia. Se l'uomo è così poca cosa, perché usargli dei riguardi? Che importa se muore un po' prima o un po' dopo? Innamorato della libertà, ansioso di spezzare il cerchio di fatalità e di necessità in cui è rinchiuso, Caligola cerca di evadere dalla prigione che è l'esistenza, affermando la sua volontà con dei crimini. Egli disprezza gli dei; si trasforma in Venere e si fa adorare... Gli si cantano degli inni in cui la dea della vita è dipinta sotto il doppio aspetto di bontà e di crudeltà. Egli soffoca fra le sue braccia, mentre le sussurra le frasi più innamorate, la sua antica amante Cesonia. Si fa beffe della poesia e dei poeti. Una volta, per provare la forza del suo potere, generoso e magnifico, fonde alla fiamma una tavola di cera sulla quale sono scritti i nomi dei congiurati che si preparano a strangolarlo... »

« Questo pazzo ha un ideale. Egli vorrebbe strappare l'individuo alle ignominie della vita, alla schiavitù del determinato, agli dei motteggiatori e crudeli. E strappare sè stesso, anche: per primo. Naturalmente, non vi riesce. I suoi omicidi non riescono ad altro che fare di lui un « solitario » in una solitudine fatta di ricordi orribili e di fantasmi... Allora, egli rinuncia alla lotta. Rinuncia a distruggere — lui che aveva ritenuto questo potere più significativo di quello di creare — e riceve il colpo di pugnale in un supremo sussulto di disgusto contro sè stesso, giacchè trema di paura.

« Il disgusto per il mondo, non è tema nuovo. Senza voler risalire tanto indietro, ricordiamoci del pessimismo di Moyen-Age, al tempo della Danza macabra — questo universale appello alla morte — e di Villon. Ancora più vicini a noi, Vigny, Baudelaire, senza contare Schopenhauer e Nietzsche che ebbero una così grande influenza sulla generazione francese. Quel pessimismo che, in Germania, ispirava a Bruckner *Gioventù malata* (recitata a Parigi con enorme successo ed a Roma a porte chiuse e con molte polemiche) ed a Giraudoux *La guerra di Troia non ci sarà e l'Elettra*.

« In Albert Camus questo pessimismo assume una forma più nuova. Camus è, come Jean-Paul Sartre, il principale fondatore della filosofia chiamata « esistenzialismo ». L'esistenzialismo proclama che la condizione umana è, per se stessa e per la nausea che l'uomo vi aggiunge, spaventosa. Il titolo di un famoso libro di Sartre, *Nausea*, esprime esattamente la reazione che questi cupi scrittori provano considerandola. Essi pretendono che non bisogna evaderne, ma che è necessario prenderla com'è e subirla fraternamente con gli altri uomini. Dipingono l'orrore del reale, ed intitano — subito dopo — l'ordine di accettare la solidarietà nella disgrazia essendo questa il solo sostegno ed il solo incoraggiamento possibile. Pessimismo prima, eroismo dopo. La loro dottrina non mira a desiderare la distruzione e l'esplosione della terra; il suicidio della bomba atomica. Essa predica, invece, la pazienza fra la « comunità » umana. Tutto questo è molto bello... soltanto la pazienza appare gratuita. In nome di chi, di che cosa, in vista di quale speranza, dovremmo subire la nostra misera sorte? Il Cristianesimo risponde:

per la salute eterna e la beatitudine senza fine. L'esistenzialismo non risponde. Ed i giovani che le tenebrose pitture hanno imbevuti di fiele, oppressi di disperazione, non hanno tutti la forza d'accettare senza comprendere. Se i maestri sono eroici, la maggior parte dei discepoli sono dei debilitati o degli smarriti. Ed ecco, per l'appunto, Caligola che non ha saputo passare dal primo stadio al secondo, e che muore per non aver amato i suoi simili e per non aver saputo alleviare la sua disperazione facendone parte a degli amici od al suo popolo.

«Naturalmente, il risentimento creato dal dramma filosofico di Albert Camus, è comprensibile. Per coloro che ignorano il pessimismo, esso è una iniziazione. È pieno di massime profonde, di stile carnoso, toccante. La bellezza del dialogo senza fioriture, limpido e forte, è una delle attrattive di *Caligola*. È un teatro «scritto» e ben scritto. A coloro che la profondità della dottrina spingerebbe all'abbandono di essa, insegna l'esempio del discepolo che non ha saputo ascendere fino alla cima dell'eroismo e del sacrificio.

«Recitare in un teatro come quello Hébertot che non dispone di grandi mezzi e la cui Compagnia non ha neppure una prima attrice, un'opera d'arte — un'arte così profonda ed umana e non «simpatica» — era un tentativo paradossale. Ma il successo va agli audaci... Presentata con una messa in scena semplicissima, ma non povera, e dei costumi ingegnosi, in uno stile che non si perde nello stravagante, *Caligola* soddisfece i più esigenti. Gli interpreti erano quasi tutti sconosciuti. Nessuno, però, è stato mediocre né insignificante. Gérard Philipe, nel personaggio del mostruoso imperatore, è stato di prim'ordine. È magro, slanciato, con un viso asciutto e patetico. Fisicamente ricorda un poco il regista Jean-Louis Barrault. La sua voce non è ancora sonora e duttile. Ha, qualche volta, dei sibili; ma la sua dizione è stata di una perfezione rimarchevole. La sua intelligenza è evidente: egli appare l'interprete-nato di un teatro cerebrale, iperestetico, a volte seducente a volte malaticcio...».



Albert CAMUS  
(dal - Présence -)

# RIBALTA

inglese

★ Anche il teatro inglese, come molte altre istituzioni di tutto il mondo, è in crisi. Talvolta una serie di creazioni brillanti fanno sperare che un'era nuova stia per aprirsi e che l'«età dell'oro» per il teatro inglese sia prossima; poi, prima ancora che l'ultimo applauso sia spento, il teatro britannico ritorna sulle sue vecchie orme e, sia per mancanza di coraggio o di immaginazione, alle riprese di passati successi o a delle commedie nuove completamente prive d'intrigo, di idee, di spirito e di emotività. Il pubblico e la critica che attendeva «l'età dell'oro», restano delusi e gridano contro il teatro da cui — dicono — di non sperare più nulla di buono. A giustificare, infatti, questo pronostico, il «His Majesty's» illuminato ancora dalle rappresentazioni che vi diede l'illustre Beerbohm Tree, ha ripreso l'operetta *Irene* che conquistò New York e Londra nel 1931 per delle ragioni che rimasero oscure allora e che sono un completo mistero oggi.

E' stata ripresa al «Teatro Stell» di Londra, *The Quaker Girl*, che tanto entusiasmò i nostri zii e le nostre zie prima dell'ultima guerra. Ma rientusiasmare non è cosa facile, soprattutto di questi tempi, e l'umile «quacheressa» nella sua ultima incarnazione, non ha avuto pressoché successo.

E' stata rappresentata al «Theatre Savoy», votato un tempo alle operette di Gilbert e Sullivan, *L'assassino* di Irwin Shaw, una tragedia tratta dall'assassinio dell'ammiraglio Darlan ad Algeri. Per ovviare alle obbiezioni che il Ministero degli esteri avrebbe potuto far valere, l'ammiraglio vi figura sotto altro nome e tutti i personaggi sono inventati. Ingenuo riepigo, che non avrebbe certo ingannato chi avesse avuto intenzione di sollevare delle questioni. Come se scrivendo una commedia sulla battaglia di Waterloo, si volesse dare all'Imperatore il nome di Châteaubriand. O è Napoleone o non è nulla, e nella nuova commedia rappresentata di Irwin

Shaw, o si tratta di Darlan o la commedia non ha senso. Come accade spesso nelle opere in cui l'autore tenta di mescolare i fatti storici alla fantasia, il commediografo è stato indeciso, come un attore che tenesse un piede sulla ribalta e l'altro sul sipario. I critici hanno trovato la commedia deludente; altri la lodano per il contributo dato dall'autore alla storia contemporanea. Contributo che non esiste affatto. L'autore fa di Darlan, semplicemente un furbo ambizioso ed egoista. Senza dubbio, l'ammiraglio assassinato era un furbo, ma nessuno avrebbe potuto diventare capo della marina francese ed una personalità così importante durante i cattivi giorni di Vichy, semplicemente barando con l'ingenuo sistema di nascondere gli assi nel polsino. Shakespeare era assai più saggio dei nostri contemporanei: quando creava un traditore, lo faceva intelligente. Cosa che, invece, l'autore di *L'Assassino* ha dimenticato.

Abbiamo avuto, però, un periodo di eccellenza. Il primo successo lo ha ottenuto *La dama di Edimburgo*, una commedia sulla famiglia britannica in tempo di guerra. Scritta per Aimée Stuart, la commedia è moderna di spirito, estremamente divertente e possiede qualche cosa dello spirito umanitario del defunto Sir James Barrie. I critici risero molto alle sue assurde situazioni, ma quando dovettero formulare il loro giudizio, se ne vergognarono e parlarono soltanto del troppo facile umorismo della commedia. Però il pubblico non si lasciò ingannare, ed il giorno dopo diede l'assalto alla biglietteria. Si presume che *La dama di Edimburgo* resterà a Londra per molto tempo.

La più grande sorpresa è stata la commedia di Emlyn Williams *Vento del cielo*. Emlyn Williams è un giovane galles che ebbe dei successi strepitosi come attore, commediografo e scenografo, ma che nel passato si è accontentato di dare al pubblico delle commedie costruite con molta abilità, destinate unicamente a distrarre, a divertire. Questa volta, invece, seguendo l'esempio di molti commediografi prima di lui, ha scritto una commedia su un tema religioso. Egli colloca la scena in un villaggio della Gallia, durante il periodo che seguì la guerra di Crimea. I soldati che ritornano muoiono di peste e, nel villaggio, nessun bambino è nato da otto anni. Solo un fanciullo, figlio di

una domestica, vive nel villaggio la sua piccola esistenza di tutti i giorni. Talvolta, al suo avvicinarsi, si sente una musica celeste. Egli guarisce i malati di peste e resuscita anche un morto. Poi muore egli stesso, di peste. E' notte tarda e l'alba non è lontana. Un volgare proprietario di circo equestre, dinanzi al bimbo che muore, dichiara alla sua amante che rinnega la fede che aveva ritrovata. Un gallo lontano canta tre volte.

Qualche critico ha chiamato la commedia blasfematoria, superficiale, imbarazzante e, soprattutto, commercializzante la fede cristiana. Altri, invece, hanno affermato che si avvicina alla grandezza e che è ricca di una bellezza elevata e toccante. Tutti, però, l'hanno trovata commoventissima. Il fatto che il fanciullo non pronuncia una sola parola in tutta la commedia e che lo si vede percorrere innocentemente il villaggio, è profondamente toccante.

L'attrice che ha recitato la parte della madre del fanciullo è stata molto brava. Non sappiamo se la commedia avrà un lungo successo. Agli inglesi piace dissimulare le loro emozioni; ai gallesi, esprimere. Ed è una mescolanza più facile ad effettuarsi in politica che nel teatro.

Di ritorno da un giro di undici settimane attraverso il continente europeo, e principalmente a Bruxelles, è giunto a Londra il Ballo di Sadler's Wells. Sono stati presentati al « New-Theatre » tre balletti che hanno avuto un grande successo. Il primo è stato *The Rake's Progress*, dalle stampe di Hogart; il secondo *Carnevale*, il grazioso scherzo adattato da Fokine sulla musica di Schumann. Il pezzo forte dello spettacolo è stato, però, *Hamlet* nel poema sinfonico di Tchaikowsky. Il protagonista è stato Robert Helpmann che oltre ad essere un ballerino di prim'ordine, è anche un attore di classe. L'anno scorso, nello stesso teatro, ha recitato *Amleto* nel testo originale. E' così intelligente e bravo che tutta la Compagnia di Sadler's Wells subisce la sua influenza. Al « New-Theatre » vi è stata atmosfera di genio, di giovinezza, di fascino, di gioia e di spirito.

All'« Haymarket Theatre » è stato splendidamente rappresentato quel capolavoro della tragedia del XIV secolo che è la *Duchessa di*

*Malfi* di John Webster. La tragedia è stata interpretata da John Gielgud, il più grande attore classico dell'Inghilterra che, con la sua Compagnia composta di eccellenti attori, terrà quest'anno una serie di rappresentazioni di *Amleto* e del *Sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare; del *Cerchio di Somerset Maugham*; di *Amore per Amore* di Congreve; di *La Duchessa di Malfi* di Webster. John Webster costituisce uno dei misteri della letteratura inglese. Non si sa quasi nulla di lui, né la data di nascita né quella di morte, ma dal 1602 al 1624 le sue opere furono aspramente discusse quando furono presentate sulla scena londinese. Nei suoi dramm犀 non si trova nulla di tenero o amabile. Ma come creatore di intrighi tragici e di situazioni melodrammatiche, nessuno ancora può stargli alla pari. Lo si giudichi da *La Duchessa di Malfi*. La Duchessa è strangolata per ordine di un suo fratello gemello; l'altro fratello imprigiona la sua amante e muore, a sua volta, pugnalato dal gemello; i figli della Duchessa sono assassinati. Aggiungiamo ancora che il Grande Scudiero uccide il Duca per errore e viene ucciso, anche lui, dal terribile gemello. Come si vede, l'azione e la fantasia non mancano al Teatro di Haymarket.

I grandi saggi Charles Lamb e William Hazlitt hanno proclamato Webster inferiore solamente a Shakespeare, come poeta e come drammaturgo. Quel che è certo è che l'opera attualmente rappresentata a Londra, se mostra le sue doti di indiscusso creatore di peripezie e di caratteri, non dà però alcuna sensazione di musica e di fascino. John Gielgud recita la parte del forsennato gemello seguendo la tradizione e sembra compiacersene. Vedendolo si può anche essere indotti a pensare che la linea che separa la grande arte dall'istrionismo è talvolta così tenue da confondere le due cose. Gielgud l'ha sorpassata, in qualche momento, senza rendersene conto.

Questa antica tragedia è stata però presentata con una magnifica messa in scena e costituisce il punto culminante di una notevole stagione teatrale.

Dopo di ciò si può ancora sperare « l'età dell'oro » per il teatro inglese?

**Beverley Baxter**

(Versione di Claudia Casassa)

# diario

di chi fa e di chi dice

★ Il 29 novembre, a Milano, al Circolo Filologico, sotto gli auspici del Fronte della cultura i registi Ruggero Jacobbi, Mario Landi e Paolo Grassi hanno parlato della crisi attuale del teatro di prosa nei suoi tre aspetti: crisi di repertorio, dello spettacolo e crisi industriale. La trattazione dei problemi è apparsa singolarmente completa e vivace date le specifiche competenze nonché la varietà di temperamento critico e polemico dei tre oratori. Come è costume di queste riunioni, le tre relazioni dovevano dar luogo ad una pubblica discussione che però si è potuta solamente iniziare e infine si è dovuta rimandare ad una nuova riunione e ciò per accontentare l'enorme numero di persone iscritte a parlare; il che dimostra eloquentemente il vivo successo della riunione e in generale il vastissimo interesse che destano questi problemi nel pubblico milanese, nel quale si va notando un risveglio che, accompagnandosi col generale se pur faticoso miglioramento del nostro teatro, costituisce il clima più propizio per realizzazioni future di grande importanza artistica e sociale.

★ « Umberto Melnati - Isa Pola - Giuseppe Porelli », hanno formato una Compagnia con la quale intendono svolgere un repertorio lieve e divertente. Il loro esordio sarà per il 14 gennaio — non sappiamo ancora se a Roma — e si propongono di riprendere: *Un giro in Paradiso* e *Don Giovanni e la cocotina* di Sacha Guitry; *Alla prova* di Lonsdale; *La penna stilografica* di Fodor; *L'uomo che si è cambiato nome* di E. Wallace. Inoltre rappresenteranno due commedie nuove del popolarissimo Aldo De Benedetti, che ritorna al suo pubblico, con *Lo sbaglio di essere vivo* e *L'armadietto cinese*.

★ Un « Complesso Artistico Sperimentale » si è costituito a Torino. Ne fanno parte i giovani ed entusiasti allievi della scuola di recitazione di Umberto Mozzato. Il primo spettacolo di presentazione, comprenderà: *Dove è segnata la croce* di E. O'Neill; *La clessidra* di W. B. Yeats; *L'anticamera* di G. Mosca.



(Disegno originale di Onorato)

*Anna Magnani*, in «Maya» di Simon Gantillon, ripresa a Roma

# PALCOSCE



A sinistra: ELSA MERLINI, in «Vestire gli ignudi» di Pirandello, la più recente interpretazione di questa nostra grande attrice; a destra: ELSA MERLINI nella recente ripresa di «Piccola città» di T. Wilder

(La foto di «Vestire gli ignudi», esclusiva, è del servizio fotografico «Spettacoli Errepi»; quella di «Piccola città», pure esclusiva, è di Signorelli)



(Dis. originale di Onorato)

ANNA MARIA PADOAN e EMMA GRAMATICA, in «La signorina» di J. Deval, ripresa a Roma

## ADAMO

di

MARCEL ACHARD

Il testo originale di questa commedia, pubblicata nella raccolta di «Les œuvres libres», reca sul frontespizio le parole di Eva scritte da Elisabetta Browning: «Adamo, prendi la mia mano e tienila tra le tue perché vien Satana e noi abbiamo ancora l'amore da perdere». Il lavoro, dunque, vuole essere un po' la storia del frutto proibito nel Paradiso terrestre. Perturbante opera di teatro che ha suscitato interesse e curiosità; polemica e pettigolezzo, come si legge in «Moraltà e vizio» in altra parte di questo fascicolo. Superando però ogni considerazione, è una commedia che bisogna conoscere, giacchè anche noi — come ha scritto Giorgio Prosperi nella sua critica alla prima di Roma — siamo usciti, in Arte, di minorità. Il pubblico romano si è dimostrato entusiasta dell'opera, si sono avute sessanta chiamate complessive. Laura Adani e Gasmann hanno ottenuto un vivissimo successo personale, ma la palma spetta al regista — Luchino Visconti — che ha soprattutto rispettato il testo originale fin nelle sue notazioni. Un rispetto da uomo intelligente, giacchè in un'opera simile, le acrobazie di una regia avventata o azzardata, avrebbero potuto alterare le intenzioni.

\*

Pubblicheremo tra due fascicoli, questa interessante commedia, nel testo recitato a Roma, versione di Antonio Pietrangeli.



LAURA ADANI E VITTORIO G

# VI CO

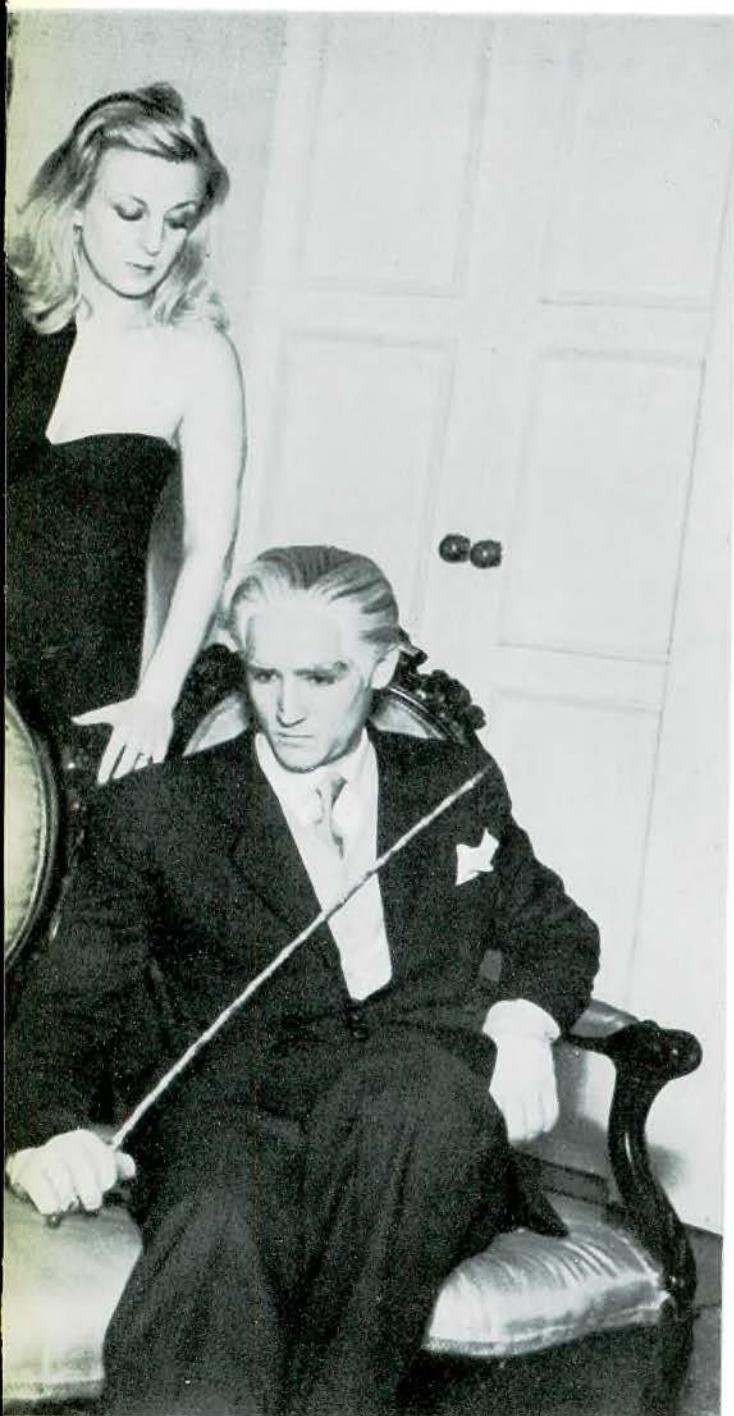


Foto Latanza, esclusiva per «Il Dramma»

MANN IN "ADAMO", DI MARCEL ACHARD



RINA MORELLI, in «Antigone» di Jean Anouilh, rappresentata a Roma, ha ottenuto un personale successo



Foto esclusiva: servizio «Spettacoli Errepi»

LUIGI CIMARA, EVI MALTAGLIATI e ALBERTO CARONI, in «Pigmalione» di G. B. Shaw, ripresa al Teatro Nuovo di Milano



(Disegno originale di Onorato)

*Edda Albertini*, nuova attrice, ha esordito a Roma, con lusinghiero successo in «L'ombra e la sostanza» di P. V. Carroll

Foto esclusiva di Latanza



PAOLO STOPPA, GIUSEPPE PORELLI, DINA GALLI e NINO BESOZZI, in «Fior di pisello» di Bourdet, rappresentata a Roma

*Renzo Ricci*, si prepara per essere «Napoleone unico». La commedia di P. Raynal è stata ripresa a Milano con vivo successo.

Foto Bargiotti



# Duello

## SHAW - WILDER

★ Il parallelo che Ivor Brown traccia, nel n. 112 di « *Britain to-day* », tra Shaw e Wilder, sulla base di due opere dal soggetto affine (Ritorno a Matusalemme e La pelle dei denti) è un pretesto per osservazioni acute su molti punti del « tono » teatrale inglese ed americano: due mentalità si delineano a poco a poco, sulla trama di plausibili commenti, si precisano nel corso di una analisi perspicua e sottile. Si direbbe quasi che più dei rispettivi teatri, Ivor Brown conosca bene Inglesi ed Americani, e li sappia giudicare senza passione, nelle caratteristiche « tendenze », nei risultati raggiunti dalle possibilità espressive dei due popoli in quel genere specifico. Il suo breve studio (vera disamina estemporanea e volutamente semplice) conduce infatti ad una estrema chiarificazione. Le sue deduzioni possono anche essere confutate, ma non ignorate. Se vogliamo capire qualcosa dell'essenza del teatro anglosassone moderno, dobbiamo rifarci ad esse. Avremo dei punti fermi, ingenui anche, ma indicativi.

Con quattro parole Brown è « *in medias res* ». « Mentre concedo agli U.S.A. una superiorità intellettuale nel teatro comico, rivendico alla Gran Bretagna una superiorità intellettuale nel teatro di pensiero. L'America non ha mai avuto uno Shaw, o qualcuno che gli somigli. Sherwood ed O'Neill sono i suoi migliori autori moderni. E Thornton Wilder? Abbiamo visto recentemente in provincia ed al Phoenix Theatre di Londra il suo *The Skin of Your Teeth* (La pelle dei denti). Quest'opera ha vinto in America il Premio Pulitzer. Affronta un tema d'immenso respiro, la millenaria sofferenza dell'umanità, e lo tratta quasi fosse una scherzosa fantasia.

Ecco un caso tipico, mi pare, della diversità dei nostri due teatri. Il metodo americano di trattare un tema vasto e formidabile, l'umano peso che grava sulle spalle di Adamo, è teatrale in modo dichiarato ed in lieve tono. Là con i pantaloni del commediante si veste un soggetto cosmico. Quando Shaw trattò lo stesso soggetto, in Ritorno a Matusalemme, gli fece l'onore di accostarlo da filosofo. Al teatro egli concesse due o tre scherzi e il diletto spettacolo di un Eden completo, con serpente. Egli presupponeva nel suo pubblico quel minimo di concreta intelligenza che gli permettesse di ascoltare un dramma, senza orpelli per distrarre l'attenzione ed alleviare lo sforzo ricettivo.

L'americano Thornton Wilder, per contro, non osa tanto, ed è costretto a ricorrere ai mezzi della farsa, per timore che il suo pubblico sbagli gli. Il quale pubblico può essere scaltrito fin che si vuole, ma è certo che la filosofia non fa per lui, a meno che non gliela si nasconde sotto il velo della stramberia apparentemente senza peso. Con questo non voglio dire che Bernard Shaw abbia ragione, e Thornton Wilder torto. Dopo tutto il teatro è teatro, e non una sala di conferenze: il palcoscenico è il palcoscenico e non una cattedra ».

Brown prosegue, concedendo che le opere di Shaw e degli altri « Fabian Socialist Reformer Dramatists » possono essere forse più « leggibili » che rappresentabili, ma ricorda, per converso, che questi scrittori s'avvicinano al teatro con il rispetto profondo che è dovuto ad un mezzo per comunicare alti pensieri, come sempre nei secoli è stato: con i Greci il teatro iniziò la sua vita in un'atmosfera non meno elevata (tempio ed agorà nello stesso istante).

Gli elementi costitutivi sono vagliati ad uno ad uno: il confronto nasce inevitabile, nella cornice più addicevole, nella forma più accorta. Siamo, pur con tutta semplicità, alla definizione di due mondi « culturali ». « Wilder, in Pelle dei denti, ha fatto uso di quel metodo espressionista che venne reso familiare dai drammaturghi tedeschi d'un quarto di secolo fa. I caratteri sono tipi e non individui (cioè, l'ingegnere e non un certo Tom Smith cui accade di essere « l'ingegnere »; il signor Zero, non un certo signor Jenkins cui accade di essere « nessuno »). Il palcoscenico diventa luogo in cui ogni cosa può succedere, con quella diffusa atmosfera di casa di pazzi. Gli scenari sono formali e generic, la recitazione enfatica, « atletica », retorica, strampalata, tutto meno che realistica. In questa maniera Wilder dimostra che la vita del-

l'uomo è « disgustosa, abbrutente e breve » (le stesse cose che Hobbes aveva osservato sulla vita dei vecchi), e la sua sicurezza precaria. Quando la natura non lo perseguita col freddo, col ferro e con l'acqua, egli è interamente occupato a farsi scannare in guerra. In qualche modo, tuttavia, riesce a sopravvivere, a continuare faticosamente il cammino, a ricostruire ciò che egli stesso o la natura hanno distrutto. Ed eccolo ostentare la sua forza e la fiducia nella propria indistruttibilità: e non dimostra con questo di avere un'alta intelligenza, certamente.

Shaw, trattando questo tema, lo adorna del suo spirito e della sua saggezza, e del suo superbo modo d'usar le parole. Wilder invece ha cercato di accattivarsi il favore del pubblico manifestando le sue intenzioni filosofiche attraverso delle smorfie.

Un accenno agli attori e Brown conclude: « Come ho detto all'inizio, il teatro americano scherza con intelligenza maggiore del nostro, ma dell'intelligenza vera e propria è timoroso. La filosofia è ammessa soltanto se ti consente di non scervellarti troppo e... di suonare musica seria con un fischetto da quattro soldi ».

Le distinzioni che Brown fa, e che possono valere per qualsiasi teatro, sono, nella loro natura critica (astratta dal riferimento immediato), ormai scontate e palese a tutti. Sarebbe stato ozioso ripeterle se non fossero state scritte da un inglese, sul teatro inglese ed americano. L'accostamento Shaw-Wilder è curioso ma azzecatissimo; l'accostamento dei due teatri ha un « saporoso » valore di « autoconfessione » e nello stesso tempo di garbata polemica quasi in famiglia. Verrebbe ora voglia di chiedere a Ivor Brown quali drammaturghi inglesi egli contrapporrebbe, supponiamo, a Sherwood e ad O'Neill, e con quali argomentazioni sosterrrebbe il divario inevitabile. In tal modo, allargando lentamente la visuale a « tutto » il teatro inglese moderno e a « tutto » il teatro americano moderno, la polemica acquisterebbe un tono generalmente valido, uscendo dal « caso » particolare e dall'estemporaneità di un giudizio. Allora non sarebbero più, gli spunti critici, argomenti per la cronaca, ma diverrebbero argomenti per la storia del teatro.

f. d. g.

# gli angeli

## COMMEDIOGRAFI

★ Al « Convegno di Teatro » svoltosi a Roma, sotto l'auspicio dell'Accademia di Arte Drammatica (la cui iniziativa d'Amico ha attribuito ad alcuni allievi stessi dell'Accademia, perciò giovanissimi), come alla riunione dei « fischiatori » al Teatro Nuovo di Milano, auspice Remigio Paone, la parte più scottante l'hanno sfiorata i commediografi non ancora tali, quelli cioè che non riescono a farsi rappresentare. Più precisamente: non riescono nemmeno a far leggere un copione agli attori-capocomici. Come sempre, del resto. E' un motivo eterno. Bisogna perciò credere che il primo lavoro di tutti gli autori nostri sia sempre caduto dal cielo, se — da sempre — si è detto, scritto e ripetuto che gli attori non leggono le commedie, ed i giovani autori bussano inutilmente a tutte le porte. Pure ogni generazione ha avuto i suoi autori. Per essere diventati tali, in qualche modo e non certo per miracolo di qualche Santo, degli attori devono pur aver letto la prima volta la commedia di uno sconosciuto.

Mai come ora il momento è propizio ai giovani autori, almeno a coloro che — sufficientemente preparati — hanno la possibilità di contribuire alla vitalità ed al rinnovamento del teatro. La situazione attuale è fin troppo chiara: si stanno rappresentando e si rappresenteranno le commedie nuove di ogni Paese; quelle che hanno ottenuto un qualsiasi successo in casa propria. E mentre ci si appoggia ai successi consacrati, in settori più ristretti si cerca e si crea un interesse di curiosità, tra letterario e snobistico, con le commedie di eccezione. Ma le prime non sono molte, nemmeno fuori di casa nostra; le seconde sono pochissime, quasi trascurabili come numero. Dopo di che, stabilito in modo positivo che il vecchio repertorio non si può più rappresentare (salvando le eccezioni; ma non bastano al nostro teatro girovago e di repliche limitate) anche gli attori avranno bisogno di qualche Santo che li aiuti. Quel Santo sarà eletto tra i molti Angeli di oggi; timidi angeli che vivono in una alternativa di corruccio e di speranza: il più piccolo sgarbo degli attori li avvilisce; la prima parola di speranza li entusiasma. Sono coloro, per intenderci (ma ci siamo già capiti) che fischianno a Milano il teatro borghese ma mandano le rose rosse ad Elsa Merlini quando rappresenta Wilder, che a Roma non trovano di loro gradimento le argomentazioni degli autori della passata generazione. E non dimentichiamo tutti coloro che non vivono né a Roma né a Milano, e certo sono i più, che non hanno nemmeno la consolazione di fischiare e prendere parte a convegni e che le commedie le leggono invece di ascoltarle. Insomma sono i ragazzi dai quali si attende il teatro di domani. Ma intanto è necessario accoglierli oggi, leggendo i copioni che si potranno magari discutere, dando loro quell'importanza di vivere nel teatro che si continua invece a negare. Rappresentarli; bisogna rappresentarli, altrimenti non potremo avere un solo nome col quale iniziare la nuova vita del teatro.

Sono già otto mesi che si discute, in sordina o apertamente; sono quattro o cinque mesi che gli « Angeli » fischianno per far sentire agli attori che aspettano dietro la porta. Qualche attore sia dunque generoso ed anche coraggioso: apri la porta chiusa, e fra tanti « Angeli-alunni-commediografi » scelga quelli che an-

dranno loro incontro con un linguaggio nuovo. Se tra di essi vi saranno (e non è improbabile) dei piccoli diavoli travestiti, si allontanino dicendo loro che non è momento di compromessi. Occorre lealtà dalle due parti: i giovani dovranno avere maggior rispetto degli attori, ed i capocomici smetterla di trincerarsi dietro una incredulità che alla fine ricadrà sul loro capo.

Si continua a ripetere che gli « autori italiani non lavorano », ma si ripete anche il « tanto meglio » che è la risposta a tale affermazione. Quali sono gli autori che non lavorano? quelli che non riescono a dare più nulla ed offendono gli altri per difendere le opere proprie? Vorremmo citarne uno ad esempio che abbiamo involontariamente sentito inveire ad alta voce nella libreria Hoepli di Milano — mentre egli parlava ad un gruppo di persone e noi accanto sceglievamo dei libri — con un vocabolario fioritosissimo toscano contro Wilder e il successo di Piccola città, contro il pubblico che applaude, contro gli attori che la recitano. Questi autori del « tanto meglio » non interessano più (e lo sanno, altrimenti non si comporterebbero così); ma i giovani bisogna ascoltarli. Noi sentiamo per intima intuizione che gli « Angeli-alunni-commediografi » devono aver capito, se tanto desiderio hanno di farsi ascoltare. Se nessuno è uscito senza un segno indelebile dall'angoscia sofferta, i giovani sanno certamente che non potranno riportare sulla scena né sofisticazioni intellettuali né bizzarrie né capricci, ma devono darci un teatro che sia insieme tensione tragica e candido cuore. Un teatro che rivelì l'apportatore del nuovo messaggio.

Ma se gli attori si ostineranno a non voler ascoltare le loro parole, come potrà il « mondo che nasce » sostituire il mondo morto?

Dichiarata esaurita e scaduta la formula del teatro borghese

— annullamento del psicanalismo del fatterello quotidiano portato alla ribalta — occorre una rivelazione che dal profondo rassereni la nostra anima. Noi crediamo negli «Angeli-alunni-commediografi».

rid.



(Disegno di Rosso)

C.R.

L'ormai celebre mazzo di rose, che i «fischiatori» di Milano mandarono ad Elsa Merlini la sera del 9 novembre, al Teatro Odeon di Milano, per la ripresa di **PICCOLA CITTA'** di T. Wilder, era accompagnato da un biglietto con queste parole: «DOPO LE CLAMOROSE BATTAGLIE, FINALMENTE TUTTI CONCORDI E IN RISPETTOSA E SINCERA AMMIRAZIONE: I FISCHIATORI».

Dopo di che Elsa Merlini ha scritto all'«Avanti» questa

## Lettera aperta di Elsa Merlini ai «fischiatori» e al pubblico

Nel biglietto giuntomi ieri sera in camerino, un'ora prima della recita, insieme ad un fascio di rose rosse, io vedo non solo un grazioso gesto ma anche un piccolo ed importante passo verso un nuovo accomodamento in questa sempre rinnovantesi - ma secolare - questione del Teatro Italiano.

Il gesto mi ha commossa perché è il primo segno in cui ritrovo, a teatro, l'amore che i milanesi mi han sempre dimostrato e che - specialmente in questi ultimi due anni - io ho fervidamente ricambiato, pur restando al di là della linea che ci divideva; e mi ha anche consolata perché un gran dubbio si è dissipato in me.

Voglio dire che oggi posso credere ai «fischiatori» (se i «fischia-

tori» sono quelli di ieri sera) ed alla loro buona fede; e ci tengo a dichiararlo con la stessa sincerità con cui li ho trattati male. E tra avversari che si rispettano l'un l'altro - dopo tanti schiaffoni reciproci - si può ben parlare con lo spirito di vecchi amici.

Il dubbio era questo: ma è possibile che sia soltanto della buona fede artistica a determinare questa violenta levata di scudi contro - e solo - tutte e tre le principali Compagnie di prosa che, imboscatesi a Roma per non aderire al fascismo repubblicano, son tornate ora dopo tanta assenza nella capitale lombarda? E non è forse un movimento di altra natura che, suggestionando perfino la critica e il pubblico meno prevenuto, si avvale di un pretesto artistico per tendere ai suoi veri scopi?

Ma, oggi che avete dissipato quest'ombra che minacciava di dividerci sempre più, lasciate che io vi parli sinceramente.

Il Teatro nostro attraversa una crisi gravissima che si impenna essenzialmente su due fattori: le difficoltà economiche e la mancanza di repertorio. Sulle prime basta dirvi poche cifre. Una Compagnia di prosa costa oggi sulle quarantamila lire giornaliere di foglio paga e spese generali normali, mentre dell'incasso lordo ad essa resta solo il 33%, il 40% è per tasse e spese ed il 27% va al gestore della sala. Per cui, durante tutta la durata della Compagnia, bisogna realizzare una media di incassi superiore di molto alle 100 mila lire giornaliere perché almeno la paga degli attori sia assicurata.

E le spese di messa in scena, i viaggi, i minori guadagni della provincia? Lascio a voi la risposta. Il repertorio? Credetemi pure, tutti noi non desideriamo altro che di rinnovarlo questo repertorio. L'ondata di dolore da cui oggi il mondo così lentamente riemerge ci ha lasciato in bocca un sapore aspro ed un'ansia disperata di luce e d'aria nuova, e il Teatro sente tutto ciò forse prima di qualsiasi altra manifestazione artistica. Nel mio caso, per quanto mi è stato possibile, ho letto, ho chiesto, ho scritto all'estero ma dall'estero finora quasi nulla è giunto; in Italia, nessun autore di teatro ha ancora dimostrato di aver saputo - durante il tempo della oppressione - scrivere e preparare in silenzio la riscossa della nostra scena di prosa; i capolavori clas-

sici richiedono spesso costose messe in scena o grandi regie che non abbiamo.

E allora? Allora io non chiedo nulla a nessuno come ho sempre fatto. Non chiedo né sovvenzioni né repertorio. A nome di tutti gli attori italiani, io chiedo a voi e al pubblico di tutti i teatri che ci aiutiate solamente con la vostra comprensione e il vostro appoggio morale. La nostra è una dura vita fatta di lagrime, rinunce e fatiche, massacranti fatiche, su cui brilla solo una grande passione e la consolazione, qualche volta, di poter fare del bene a chi ci ascolta. Cercheremo di fare del nostro meglio, ci arrangeremo e vi porteremo a poco a poco a sentire delle cose nuove e a far sentire anche al grande pubblico il Teatro dei nuovi tempi perché, credetemi pure, i nuovi tempi stanno solo ora maturoando e non si può oggi con impazienza chiedere al Teatro ciò che la vita non ha ancora compiutamente espresso.

Se volete salvare il nostro Teatro e proteggerlo da impazienze o critiche devastatrici, abbiate fiducia nei vostri attori. «Aveva ragione Reinhardt — mi disse Thornton Wilder a Napoli, pochi mesi or sono —. Gli attori italiani sono i migliori del mondo. Sono i più duttili e i più pronti». Ed io aggiungo: — Sono anche i più buoni —. Sono i lavoratori meno protetti dalla legge, eppure per una particina più lunga o il sorriso di un applauso rinunzierebbero ad una cincinna.

Perciò vi chiedo di rispettarli e di amarli.

Ma aiutateci soprattutto ricordandovi di una cosa. Quando si rappresenta per la prima volta una commedia, l'attore ha compiuto già una dura fatica e combatte allora la sua grande battaglia; e crede sempre a ciò che dice perché lontano da lui è ogni pensiero di ingannare il suo pubblico. Perciò questo pubblico rispetti la fatica e non derida la buona fede.

E se si tratta poi di una novità straniera, cerchiamo di non fare mostra della nostra delusione perché — diciamocelo sottovoce — così vuole una vecchia usanza di correttezza internazionale.

Perciò, se volete lavorare con noi, per la salvezza del nostro Teatro, buon lavoro a tutti e credetemi sempre la vostra affezionatissima

Elsa Merlini

# Panorama

Il « Figaro » di Parigi ha fatto una interessante inchiesta sulla situazione attuale del teatro in Francia, ed ha rivolto ad autori, attori e a personalità della scena queste due domande:

— Che cosa pensate della situazione attuale del teatro?

— Quali sono i vostri progetti?

★ **Albert Camus.** — La gente si stupisce sempre che nel corso dell'anno non siano nati né un Racine, né un Molière. Non bisogna chiedere tanto. Le cose non vanno poi così male. Un lavoro come *Assassinio nella cattedrale* trova un pubblico numerosissimo. E' molto confortante. Perchè cedere allo spirito di disfatta? Forse che non si rappresentano Giraudoux, Mauriac, Sartre?

I miei progetti? Al Teatro Hébertot si continua a replicare *Caligola*, un lavoro tragicomico che ho scritto nel 1938. Interpretano le parti principali Gérard Philippe, Margo Lion, Michel Bouquet.

★ **André Josset.** — Dal mio ritorno a Parigi con l'armata della Liberazione, il 25 agosto 1944, e a parte qualche successo d'eccezione, ho trovato il teatro in condizioni ben poco rosee. Ma la cosa non mi preoccupa quando ripenso al nostro passato e quando rammento la grande legge naturale che vuole le dilatazioni succedere sempre alle compressioni.

Nel '40 e nel '41 ho potuto lavorare abbastanza, in Africa; poi le mie occupazioni militari mi hanno dato delle distrazioni piuttosto violente. Tre mesi fa la « Comédie Française » mi ha fatto l'onore, per la prima, di accettare all'unanimità una delle mie commedie: *Azrael* tratta da un racconto di Edgard Poe. E in questo mese verrà messo in scena al Teatro Renaissance: *Elisabeth, la femme sans homme* (*Elisabetta, la donna senz'uomo*) che avrà per protagonisti Germaine Dermoz nella parte della regina e Jacques Erwin nella parte di Essex; inoltre Jacques Varennes interpreterà la parte di Francis Bacon.

★ **Roger Ferdinand.** — Lascio ai clinici della scena la cura di diagnosticare il male di cui soffre il teatro. La sventura è che tutti gli specialisti, i pensatori, i criticoni, i teorici che

CAMUS - JOSSET - FERDINAND - ACHARD - FABRE - SALACROU - DUCREUX - ZIMMER - BERNARD-LUC - MARCHAND - VILDRAC - ROUSIN - ARNOUX - BOUHÉLIER

si curvano infaticabilmente sulla questione con uno zelo d'altronide assal lodevole, non hanno ancora indicato il rimedio. E' vero che essi sono per la maggior parte di una modestia edificante, visto che si guardano bene di illustrare i loro consigli. A questo scopo essi potrebbero, per esempio, scrivere semplicemente una buona commedia dal momento che sanno, essi, quello che il pubblico vuole e il modo di soddisfarlo. D'altra parte Feydeau, Labiche, Courteline, Beque e lo stesso Molière si sono ben guardati di svelare i loro segreti. Così il compito è, come sempre, amabilmente diviso tra coloro che lavorano e coloro che guardano lavorare. A ciascuno il suo mestiere.

Al « Bouffes-Parisiens » festeggeranno prima di Natale l'800<sup>a</sup> replica di *J. 3.* che è entrato nel suo terzo anno e sarà rappresentata nella prossima stagione a New York, Londra e Stoccolma. La mia prossima commedia in quattro atti: *Honoré*, anch'essa di attualità, sarà messa in scena tra qualche mese al Teatro Edoardo VII. E questo è tutto, per ora. E più tardi, molto più tardi, darò ai « Bouffes-Parisiens » il seguito di *J. 3.* Non ho ancora finito di scrivere una storia che è cominciata piuttosto bene.

★ **Marcel Achard.** — L'anno scorso è al pubblico che si è chiesto di fare quasi tutto il lavoro. Quest'anno sembra che lo debbano fare gli autori drammatici. Il ritorno di Jouvet, del teatro di Giraudoux, e il fatto che quasi tutti gli autori degni di tal nome abbiano un lavoro pronto, fanno bene sperare per questa stagione. I giovani autori hanno capito che la piatta imitazione di Giraudoux e di Claudel non appagava e che occorreva cercare di evadere dalla realtà con i propri mezzi.

Personalmente sono due differenti

evasioni che propongo al pubblico: una nella poesia, con *Auprès de ma blonde*, che Yvonne Printemps interpreta con Pierre Fresnay e Bernard Blier al Teatro de la Michodière, l'altra nella farsa, con *Le cheval mécanique*, che sto per terminare.

★ **Lucien Fabre.** — Non posso dir nulla che riguardi lo stato attuale del teatro, all'infuori di quanto mi riferiva uno dei direttori più degni di essere ascoltati: « Nessuno di noi può oggi fare ragionevolmente altra cosa che mettere in scena un successo sicuro, cioè una commedia già provata o qualche lavoro « da ridere » la cui riuscita non lasci alcun dubbio. Perchè le tasse e le altre spese ci vietano il mezzo successo. Notate che con i guadagni di un grande successo e con una sufficiente dose di abnegazione, uno di noi, un mecenate, potrebbe rischiare un lavoro da cui non fosse temerario sperare quello che si chiamava, quando esisteva: un successo di stima. Ma questi successi non li attendeva soltanto il pubblico, erano anche creati dalla critica e dagli « snobs » contro il pubblico mal preparato o male informato. Oggi non ci sono più « snobs » e la critica non stima nessuno, specialmente chi mira alto. Tali propositi, come scriveva Monsignor Duchesne, non si possono avere impunemente che nel deserto ».

Per quanto riguarda la mia opera personale, essa si riduce alla rinfinitura di un lavoro in cinque atti su *Heloise et Abélard*, in cui ho cercato di rendere sensibile la verità profonda e finora inespressa che si cela in questo dramma doloroso e magnifico, ed una commedia in tre atti *La bombe atomique* in cui ho voluto manifestare i vasti, gravi e assai fantastici problemi che questa immensa scoperta pone all'intelligenza, all'anima ed al cuore dell'uomo degno di questo nome.

★ **Armand Salacrou.** — A giudicare dalle 100<sup>a</sup>, 200<sup>a</sup>, 300<sup>a</sup>... il teatro mi sembra in buona salute; ma come dice il nostro amico Knok: « la gente in buona salute è gente che non sa di essere ammalata ».

I miei progetti? Prima di tutto festeggiare la trecentesima replica al Teatro Saint-Georges di *Un homme comme les autres* (*Un uomo come gli altri*). Poi andare a Londra per le prove generali di *Histoire du rire*; ho la fortuna di avere come regista il mio amico Noel Coward. Poi le prove generali della mia nuova commedia (scritta nel 1943) *Les amours de Chambord* al Teatro Sarah Bernhardt, con la messa in scena di Charles Dullin, musica di Francis Poulenc, scenari e costumi di Cha-

plin-Midy, per l'interpretazione di Pierre Renoir. In novembre devo recarmi a Bruxelles per la prima di *La terre est ronde* (*La terra è rotonda*), ed a fine dicembre in Scandinavia per delle conferenze, e la rappresentazione a Stoccolma di *Fiancés du Havre*. E dopo? Dopo, sarà Natale...

★ **Louis Ducreux.** — Il teatro è straordinariamente vivo a Parigi e straordinariamente morto nel resto della Francia. Siamo in molti a volere la sua resurrezione in provincia, ma malgrado dei precedenti onorevoli non troviamo nè aiuto nè incoraggiamento. Il destino del teatro in provincia dipenderà dal ministro che prenderà a cuore la sua causa, e da quelli di noi che vorranno sacrificargli momentaneamente la loro carriera a Parigi. Il destino del teatro a Parigi: il successo incondizionato è arriso a delle opere di genere diversissimo: da *La grande fille a Le fleuve étincelant* ed al meraviglioso *Assassinio nella Cattedrale*. Proprio questa diversità è a mio parere indice di vitalità.

Progetti: sto terminando in questo momento una nuova commedia dal titolo non ancora scelto.

★ **Bernard Zimmer.** — Io credo nella fine degli oratori e delle cantate, nella rinascita di un teatro più vivo, in cui l'azione, l'intrigo ed il dialogo a bolla e risposta prenderanno il posto della recitazione a uno o due...

Ritorno al teatro dopo cinque anni di cinematografo seguiti da cinque anni di occupazione. Ho tre commedie pronte! (proprio come annunziavo periodicamente al mio comandante di batteria [120 prolungati] durante la guerra: l'altra!). La « Comédie Française » ne ha ricevuta una: *Le tourbillon*. Quando sarà rappresentata? Da chi? Ci sarà ancora una « Comédie Française » alla riapertura?

★ **M. J. Bernard-Luc.** — Un autore agli inizi, non c'è da dubitarne, crede ardentemente nell'avvenire del teatro. Nel dopoguerra, io penso, verrà la fine del teatro psicologico con la P maiuscola. Ma finché le « false » commedie impreverranno accaparrando sterilmente le nostre scene, le discussioni sui « generi » sono del tutto inutili. Io ho fede in tutti i generi e in un solo teatro, quello i cui eterni valori gli autori della mia generazione sembrano sinceramente ansiosi di ritrovare: l'azione pura e semplice. Una commedia nella quale l'autore non « fa un passo ad ogni battuta » sarà tutto ciò che si vuole, ma non teatro.

Sto terminando una commedia un

po' facilona. E ho scritto, dopo *Le diner de famille* (*Il pranzo di famiglia*) lavoro di tono realistico, una favola in quattro atti intitolata *Manguela*. Come vedete, metto in pratica la mia teoria sui generi.

★ **Léopold Marchand.** — I libri della Società degli autori ci provano che non solo il teatro in Francia ha conservato i suoi fedeli ma che ha esteso il suo lustro. Niente sembra possa diminuire il gusto del pubblico per la scena, per la sua cartapesta, per i convenzionalismi ch'essa esige. Sorgono in gran numero i giovani attori, alcuni già s'imponegon. Quanto agli scrittori teatrali di questa generazione del dopo guerra, essi arricchiranno certamente con i loro doni l'arte che hanno scelto di servire. E doloroso che Robert Boissy sia scomparso. Da lui ci si poteva attendere molto, ma Roussel e Ducreux, Sartre, Vermorel, Adam, Fabien Regnier e P. Hennessy (questi due ultimi rivelatisi nel corso della manifestazione organizzata la primavera scorsa dal Sindacato degli Autori) hanno dato prova di possedere le doti più preziose e brillanti.

Essendomi interdetta ogni attività letteraria durante tutta l'occupazione, ho soltanto ultimate due operette spettacolari iniziate nel 1939. I compositori sono: per l'una, Marcel Lattes; per l'altra, Raoul Moretti. La mia prossima commedia, alla quale sto lavorando, avrà per titolo: *Les abonnés absents* (*Gli abbonati assenti*).

★ **Charles Vildrac.** — Non mi arischierò a parlarvi in poche righe della situazione del teatro, dal momento che dopo la Liberazione sono stato preda di ogni sorta di obblighi che mi hanno impedito sia di seguire gli spettacoli, sia di lavorare per il teatro. Ho ben pochi progetti in questo campo. La stagione scorsa, un po' tardi, è stata ripresa *Le pelerin* al « Français », e le rappresentazioni ricominceranno alla riapertura di stagione. La commedia è molto ben recitata. All'« Odeon » sarà ripresa *Madame Beliard*. C'è poi la mia commedia *L'absence*, recitata a Londra nel 1936, e rappresentata poi in America, alla quale apporterò qualche piccola modificazione. Può darsi che un giorno trovi anche a Parigi un clima favorevole... Per il momento lavoro a dei racconti più o meno lunghi, e ad alcuni poemi. Mi sforzo di lavorare nella misura che il mio spirito si può liberare dagli avvenimenti.

★ **André Roussin.** — Lo stato attuale ed il destino del teatro mi pongono tante domande che ho finito

per rispondere a me stesso in un librettino che pubblicherò prossimamente e che ha appunto per titolo: *Risposte alle mie domande*.

I progetti? Una « tournée » in Svizzera di *La part du feu* (*La parte del fuoco*) e il debutto di *La sainte famille* al Teatro Saint-Georges, al principio di febbraio. Per il momento è tutto. Ho portato a termine due commedie: una leggera per François Perier, intitolata *Bobosse*, e una commedia che interpreterò forse io stesso fra due o tre anni intitolata *Icaro*. Ne ho in cantiere altre due probabilmente per il 1949 o il 1950, se i pesci del lago dove abito non mi mangeranno prima.

★ **Alexandre Arnoux.** — Non mi pare che ci si debba fidare molto della mia opinione circa le attuali condizioni del teatro, visto che io non sono che un dilettante il quale si diverte, di tempo in tempo, a scrivere una commedia. Mi sembra tuttavia che una media annuale di due o tre commedie degne di questo nome non sia una cosa disprezzabile. In nessun'altra epoca, o quasi, ne abbiamo avute tante.

I miei progetti personali non hanno nulla di meraviglioso. Farò pubblicare quest'anno, e forse anche rappresentare: *Le chevalier de fer* (*Il cavaliere di ferro*). Ho quasi terminata una farsa poetica all'italiana, che mi è servita come riposo e come vacanza tra una faticaccia e l'altra; non le ho però ancora dato una destinazione precisa. Un giovane autore pieno di talento, P. Barbier, ha avuto il coraggio di adattare per la scena uno dei miei romanzi, *Abisag*. Mi dicono che la realizzazione è stata affidata a Jacquemond. Roland Manuel compone la musica di una piccola opera buffa anch'essa mia, *Les taureaux* (*I tori*), ed ho fornito d'i testi a Jacques Ibert per *Le chevalier errant* (*Il cavaliere errante*), secondo un tema di M.me Elisabeth de Gramont.

★ **Saint-Géorges de Bouhélier.** — I destini del teatro? Chi può prevederli? E' probabile che, come tutte le opere, il teatro, credendo di rinnovarsi, non faccia che ricominciare da capo, poichè non c'è niente di nuovo, voi lo sapete, sotto questo triste sole. Ciò malgrado vedo affermarsi degli ingegni singolari e bellissimi: uomini come Jean-Paul Sartre e Albert Camus sono infinitamente interessanti. E' da questa parte che io mi volgo quando penso a delle possibilità di rinnovamento. Quanto a me, non ho alcun progetto personale. Alla mia età, d'altronde, si vive già molto meno con i vivi.

# Teatro vivo

Silvio d'Amico, critico del quotidiano romano «Tempo», ha pubblicato nel suo giornale un articolo dal titolo, appunto, «Teatro vivo» che ci sembra molto importante non soltanto per lo spunto da cui parte — assenza di commedie italiane dalle scene italiane — ma per la disamina del «fenomeno» (che fenomeno non è; a nostro parere) in rapporto ad una tesi di Ermanno Contini, negatore, con altra tesi di J. P. Sartre, assertore di un teatro che deve non solo respirare all'unisono col suo tempo, ma collaborare alla sua civiltà. Silvio d'Amico, che è una delle maggiori personalità del nostro teatro, e che della letteratura drammatica di ogni epoca e di tutti i tempi ha, non solo profonda conoscenza, ma anche chiara visione nei rapporti del passato con le possibilità avvenire, conclude augurandosi semplicemente che il teatro sia vivo. Ed è anche il nostro augurio.

Se è vero che, fra le espressioni d'un paese e d'una civiltà, il Teatro non è la meno importante, sarà giusto interessarsi d'uno strano fenomeno, fra i tanti che si notano in questa straziata Italia: mentre la letteratura e in genere la cultura italiana sono in periodo di visibile ripresa, sulle scene italiane «non si rappresentano quasi più drammi italiani». Dalla liberazione di Roma in qua, i nostri teatri di prosa non hanno ospitato più che tre novità italiane (non si parla di altre poche dialettali) e un paio di riprese, contro alcune dozzine di novità e riprese straniere. Che vuol dire questo fenomeno?

Il quesito è stato dibattuto con vivacità fra autori, interpreti e critici, questi ultimi in gran parte giovani, nel recente Convegno di Teatro qui in Roma. E la risposta dei giovani è stata che i nostri commediografi (a differenza dai romanziere e dai novellatori) sembrano estraniati dalle ansie del nostro tempo. Solo per questo gli interpreti si mettono in cerca fuori dei confini da certe novità di ieri, oggi già vecchie, alle psicopatie sessuali e alle più ingenu e sgangherate eterodossie politiche e sociali, ch'essi scambiano per «attualità».

Quali siano, in questo campo, i propositi di qualche drammaturgo straniero fra i meglio quotati, oggi si può scoprirlo nello scritto di J. P. Sartre pubblicato da un periodico francese che si stampa qui in Roma; l'autore vi sostiene che il teatro deve non solo respirare all'unisono col tempo suo, ma colla-

borare alla sua civiltà. Tutto il contrario sostiene invece il nostro Ermanno Contini sopra un altro periodico romano, prendendo nettamente posizione contro le accuse di assenteismo morale mosse da quei tali giovani ai commediografi italiani. Il Contini denuncia, in cotoce atteggiamento, un residuo di mentalità fascista; vede in esso un pericolo di costrizioni, una minaccia alla poesia la quale verrebbe, «in tal modo, snaturata e mortificata, grazie a un criterio funzionale e utilitario»; mentre il teatro deve essere arte e basta; che tratti o ignori i problemi della società contemporanea è cosa, per il Contini, indifferente. «Quale problema sociale è sottinteso, p. es., nel sentimento che spinge un uomo ad uccidere la propria madre, per vendicare il padre soppresso da lei con l'aiuto di un amante? E' il tema, si badi, dell'*Orestiade* e dell'*Amleto*». Così il Contini non ravvisa nessun rapporto fra la società contemporanea e gli argomenti dei drammi più famosi di tutte le epoche, da *Edipo a Mirandolina*, da *Don Giovanni* a *Solness*, da *Adelchi* a *Margherita Gauthier*. Per lui la validità del teatro non consiste nei suoi legami coi gusti del tempo, che anzi lo fanno rapidamente intristire e passar di moda; bensì nell'esprimere, al di sopra delle transitorie contingenze, «la pe-

renne universalità della condizione umana». Non ci pare che la storia del teatro dia ragione a questa tesi.

D'accordo che, «sub specie aeternitatis», il solo obbligo dell'artista di teatro, come di tutti gli artisti, è quello di fare arte. Il programma di «collaborazione» all'avvento di una società nuova, enunciato dal Sartre, non può avere un valore assoluto, è semplicemente la confessione soggettiva del modo con cui il Sartre intende l'arte sua: modo lecitissimo, perché ogni artista è mosso da un sentimento, e questo può anche essere una fede sociale, politica, religiosa: come fu, da Eschilo e da Aristofane, fino a Ibsen e a Shaw. Ma, con o senza un sentimento di tal genere, sta di fatto che il teatro, rivolgendosi praticamente alla comunione d'una folla, si è sempre, per forza di cose, richiamato ai suoi sensi attuali: come ci confermano tutti gli esempi, a cominciare da quelli stessi che il Contini adduce. L'identica trama del figlio che vendica l'assassinio del padre, in Eschilo esprime una crisi religioso-morale particolarissima del tempo suo, in Shakespeare di luogo al poema dei più inquieti tormenti d'un'età nuova, e in O'Neill (come ci ha insegnato, in un bel saggio, lo stesso Contini) si riduce a un dramma freudiano, tipicamente novecentesco. L'identica trama del *Don Giovanni*, al buon frate Tirso de Molina serve per una rappresentazione edificante, e a Molière per l'apologia dell'amore libero, cara ai «libertini» della sua indocile età. E come separare il fascino dell'*Adelchi* dal suo accento romantico, cristiano e nazionale? O la tesi della *Signora dalle Camelie* dai diritti quarantotteschi della passione contro la società? E' chiaro che la grandezza, o semplicemente l'abilità dell'autore, consiste nell'accordare l'attualità del suo assunto con la sua perennità; ha da rivelare al pubblico, nel suo sentimento dell'ora, una reale o illusoria eternità e viceversa.

Ora a questo si allude quando si chiede, oggi come ieri e come sempre, un teatro «nostro». Non si allude a trame, si fa questione di spirito. Altrimenti dovremmo giudicare attuali le commedie del buon Fabrizi, che parla della borsa nera, in confronto a quelle del citato Sartre, che parla dell'inferno.

Noi chiediamo semplicemente che il teatro sia vivo. E ricordiamo agli scrittori che la vita, anche protesa all'universale e all'infinito, nasce nel tempo».

Silvio d'Amico

IN UNO DEI PROSSIMI  
FASCICOLI  
PUBBLICHEREMO

LA PRIGIONIERA  
COMMEDIA IN TRE ATTI DI  
EDOUARD BOURDET

Rappresentata con vivissimo  
successo dalla Compagnia  
Maltagliati - Cimara



«La prigioniera» di Bourdet (che riprende il titolo e il tema di un racconto di Proust) è la commedia di una società che ama guardarsi nello specchio senza batter ciglio. E mentre Proust non trae conclusioni dai casi che prospetta, Bourdet vuole che gli spettatori ne cavino almeno un consiglio: sfuggire queste donne; non c'è speranza di domarle.

# Commedie NUOVE

Nel fascicolo scorso abbiamo riassunto quanto di più importante è stato rappresentato a Roma in questi ultimi mesi, ed anche in quelli più lontani, quando il Nord non era ancora stato liberato. Data l'importanza delle opere crediamo opportuno, per l'interesse del lettore, continuare la pubblicazione anche in questo fascicolo.

★ **Arsenico e vecchi merletti.** Commedia in tre atti (quattro quadri) di Joseph Kesselring, versione di Vincenzo Marinucci. (Compagnia Dina Galli, Rina Morelli, Paolo Stoppa; Teatro Quirino).

Dello scrittore americano Joseph Kesselring e della sua commedia *Arsenico e vecchi merletti* la critica romana dice che il lavoro ha mandato «in visibilio il pubblico». Il successo è stato eccezionale. Si è scritto anche che la «farsa tragica» divertendo con le sue repliche «che ormai non si contano più» un pubblico di «tutte le categorie» rimette sul piano di discussione il «gusto del pubblico che riesce a divertirsi con argomenti che infine dovrebbero dare fastidio ecc. ecc.». Dove invece tutti sono concordi, critica e pubblico, è sulla regia di Ettore Giannini «apprezzata come un divertimento a sé, per certi ritmi, certe uscite ed entrate a tempo, davvero a un passo dalla musica comica» e per l'interpretazione gustosa ed intelligente di Dina Galli e Rina Morelli, protagoniste, nonché dei loro compagni Stoppa, Pisu, Betrone, Pepe, Calabrese, De Roberto. Ecco di che cosa si tratta:

Nella vecchia casa dei Brewster, una bella e vasta casa con scala interna, a due passi dal cimitero, vivono due simpatiche vecchiette assieme a un nipote «picchiatello» che crede di essere il Presidente Teodoro Roosevelt. Il vecchio ragazzo è considerato generalmente un pazzo innocuo, quando un bel giorno suo fratello Mortimer, aggirandosi per la casa, scopre un cadavere dentro una cassapanca. In preda alla più viva emozione Mortimer avverte le due zie della macabra scoperta, scongiurandole di sollecitare le pratiche per

far richiedere il disgraziato Teddy nel manicomio di Sant'Erasmo. Ma si sente rispondere con la maggior semplicità che Teddy non c'entra per nulla, che le autrici dell'omicidio sono loro, le due vecchiette; e che il cadavere nella cassapanca non è il primo, bensì il dodicesimo della serie. In breve le cose stanno così: le due vecchiette assittano una stanza; quando si presenta un vecchio signore in cerca di alloggio le due vecchiette s'informano premurosamente se egli sia solo al mondo. Se la risposta è affermativa si fanno un cenno d'intesa e offrono al malcapitato un certo vino di sambuco, misto ad arsenico, stricnina e un pizzico di cianuro. Così il disgraziato si libera in un sorso degli affanni di questo mondo ed è spedito al Creatore a raggiungere i suoi adorati parenti. Una volta spedito il loro cliente nell'al di là, le due vecchiette gli fanno un bel funerale con inni e candele e lo seppelliscono in cantina. Impresario delle pompe funebri è il povero Teddy, convinto che la cantina sia l'istmo di Panama e che egli debba scavare le chiuse, nelle quali deporrà i cadaveri, vittime, come egli crede, della febbre gialla.

Un saggio di tutta codesta procedura sta per offrirlo un vecchietto in cerca di locanda, ma l'intervento di Mortimer sventra il tredicesimo omicidio.

Ora accade che durante un'assenza di Mortimer, e mentre le due vecchiette in abiti da lutto si stanno preparando a seppellire degnamente la loro ultima vittima, capitano nella vecchia casa due strani individui di cui l'uno si spaccia per il medico Einstein (da non confondere anche qui con l'Einstein tedesco, professore di matematica) e l'altro è nientemeno che Jonathan, il terzo nipote delle due vecchiette, fratello di Mortimer e di Teddy, assente da circa venti anni. Ma come mutato nei lineamenti! Per sottrarlo alle continue ricerche della polizia (s'indovina che c'è sotto qualche cosa) il medico, specialista in plastica facciale, gli ha fatto il volto di Frankenstein. I due, manco a dirlo, hanno un cadavere da nascondere; e anch'esso non è il primo, ma bensì il dodicesimo della serie. Quando Mortimer rientra e si accorge della faccenda, perché nel frattempo il cadavere ha preso il posto del suo collega nella fatale cassapanca, i due decidono di sopprimere Mortimer; e già l'hanno imbavagliato e legato ad una sedia, quando il casuale ma provvidenziale intervento di un poliziotto, aspirante scrittore di dram-

mi gialli, precipita la soluzione della faccenda. Il Frankenstein, riconosciuto per un evaso da un manicomio criminale, è messo al sicuro; Teddy il maniaco è precipitosamente inviato a Sant'Erasmo; quanto alle due vecchiette, col solito candore rivelano la loro lunga serie di beneficenze (cioè di omicidi), e vengono associate anch'esse nel ricovero di Sant'Erasmo, per quanto nessuno creda che il loro racconto corrisponda a verità. Dovrà convincersene a sue spese il vecchio direttore del manicomio, che, rimasto solo in scena con le due picchiatelle, viene invitato a bere il vino di sambuco. E su questa sua ultima bevuta cala il silenzio.

★ **Jegor Bulyciov e altri.** Scene in tre episodi di Massimo Gorkji, versione dall'originale di Ettore Lo Gatto, rappresentate dalla Compagnia di Anna Magnani e Carlo Ninchi, con Annibale Betrone, Wanda Capodaglio, Cesara Gheraldi, Roland Lupi, Massimo Serato. Regia di Vito Pandolfi; scene di Fulvio Jacchia.

*Jegor Bulyciov e altri* è la prima parte di una grande trilogia ideata da Massimo Gorkji per celebrare la Rivoluzione Russa.

Il protagonista, Jegor Bulyciov, ricco mercante della provincia, è il simbolo della borghesia russa che nella sua parte migliore, all'approssimarsi della rivoluzione, si avvicina al proletariato e collabora con lui, nella peggiore si schiera invece con le forze conservatrici del capitalismo.

Jegor Bulyciov, al termine della sua vita si stacca violentemente dal passato ma non può ritrovare la via giusta, e in questo tragico conflitto trova la morte fra atroci sofferenze morali e fisiche. Gli «altri», i suoi famigliari, sono invece divisi in tre gruppi chiaramente distinti: il clero, nettamente retrivo, gli intellettuali borghesi che auspicano un regime capitalistico a sfondo liberale, e il popolo che si accinge a costruire il nuovo stato socialista. E' un perfetto quadro sociale della Russia 1917, tra lo sfacelo del regime zarista — che si inizia con la morte di Rasputin — e la prima rivoluzione, detta di Febbraio, la quale prepara, con l'abdicazione dello zar, e la formazione dei sovieti, la gloriosa Rivoluzione d'Ottobre.

Il clero che in questo dramma Gorkji combatte è la parte peggiore del clero ortodosso: quella che, tradendo la sua missione, si poneva al servizio dei ricchi e dei potenti e li aiutava ipocritamente ad opprimer il popolo. Tutta la chiesa ortodossa è oggi invece strettamente

unita e solidale con il popolo russo e con il regime sovietico. Lo stesso tormento interiore di Bulyciov, lungi dall'essere in funzione anti-religiosa, è un riflesso della profonda crisi dei suoi contemporanei, è una conseguenza della sua ansiosa ricerca della verità.

*Jegor Bulyciov e altri* acquistò immediatamente in Russia fin dal suo apparire una grande popolarità. Representato quasi contemporaneamente a Leningrado nel grande teatro Drammatico, e a Mosca nel teatro di Vachtangov e poi nel celebre « Teatro d'Arte » tenne il cartellone, fra brevi intervalli, per diversi anni. Successivamente venne rappresentato in centinaia di teatri provinciali dell'U.R.S.S., a Parigi, a New York e in molti teatri di provincia degli Stati Uniti.

I maggiori attori sovietici si sono cimentati a gara nell'interpretazione del protagonista, fornendo a volte le prove più alte della loro arte.

La cultura sovietica vede in quest'opera l'inizio di una nuova era del teatro sovietico: l'era del « realismo socialista ».

★ **Bolero.** Commedia in tre atti di Michel Duran. (Compagnia di Nino Besozzi e Vivi Gioi, con Olga Vittoria Gentilli, Enrica Banfi, Franco Scandurra, Olinto Cristina. Regia di Nino Besozzi; scene di Aldo Calvo).

Il nome di Michel Duran può sembrare nuovo, ma è invece già conosciuto, ed anzi caro, agli amatori di teatro. Per alcuni anni le commedie di questo autore sono state rappresentate e pubblicate, in Francia come da noi, col nome di Michel Mourguet, e se indichiamo *Amicizia* ecco che i lettori hanno ricordato e ravvisato uno dei più brillanti autori della nuova generazione francese.

Il doppio nome va ricercato nel fatto che Michel Duran, attore della Compagnia di Charles Dullin, all'« Atelier » preferiva — allora — far rappresentare i suoi lavori col nome di Mourguet. Ma i successi come autore lo distolsero dalla scena quale attore e, col suo vero nome, eccolo alla ribalta per *Bolero; Liberté provisoire; Trois, six... neuf; Barbara*.

★ **Ti aspettavo.** Commedia in tre atti di Jacques Natanson. (Compagnia di Nino Besozzi e Vivi Gioi, con Leonardo Cortese, Antonella Petracci, Franco Scandurra e Olinto Cristina).

Natanson è forse il più significativo degli autori del primo dopoguerra che compirono la loro educazione giovanile in un'epoca molto movimentata. Egli ebbe modo di esprimere con una franchezza che rasenta il cinismo la sua precocità disingannata, il disprezzo verso tutto ciò che è sentimento e la sua affettazione di insensibilità. Tutti gli altri autori, che non avevano nel proprio patrimonio artistico che questa maschera, furono ben presto dimenticati dal pubblico; quelli invece che, come Natanson, possedevano un autentico talento, finirono con l'abbandonare quella scuola di cinismo che era tuttavia valsa a non far passare inosservato il loro esordio. Quest'evoluzione ha fatto sì che si potesse conoscere il suo vero volto. Abbiamo potuto così apprendere quanto la sua sensibilità fosse delicata e come il sarcasmo non fosse in lui che una specie di pudore del proprio sentimento e il suo pessimismo una forma di inquietudine che è solita tormentare le anime come la sua. Mai forse il talento del Natanson si è affermato in maniera tanto schietta come in *Ti aspettavo*. Sembra persino che all'asprezza, alla franchezza quasi cinica della presentazione dei caratteri e dei sentimenti, l'autore abbia aggiunto l'emozione e la sofferenza dei suoi personaggi.

Se uno scrittore della sua potenza, anziché scegliere i suoi protagonisti nel mondo dei bars e dei dancing parigini, si fosse deciso a guardare la vita al di là del cerchio dei gaudenti, egli potrebbe porre il suo nome accanto a quello di Beque.

Notissimo anche in Italia, il nostro pubblico ricorda la sua commedia *L'adolescente* legata alla interpretazione di Luigi Cimara. Altre commedie di Natanson, sono: *L'enfant truqué; Les amants sangrenus; L'infidèle éperdue; Knock out* (in collaborazione con J. Ibéry, e rappresentata in Italia da Sergio Tofano); *40 C.V. du Roi*.

★ **Non te li puoi portare appresso.** Commedia in tre atti di S. Kaufmann e Moss Hart.

Nel dicembre 1936 al « Boot Theatre » di New York fu rappresentata questa commedia, che nel 1938 servì a Frank Capra per la libera riduzione del suo film « L'eterna illusione ». Sergio Tofano l'ha rappresentata a Roma al Teatro delle Arti, raccogliendo intorno a sé un gruppo

## Dove si trovano le Compagnie di prosa

(Ufficiale dell'Agenzia A. S. T. di Milano)

<b>LAURA ADANI:</b> dal 3 dicembre al 7 gennaio . . . . .	Teatro Olimpia, Milano
dall'8 gennaio . . . . .	Teatro Goldoni, Venezia
<b>BENASSI-TORRIERI:</b> dal 1º dicembre al 20 dicembre . . . . .	Teatro Odeon, Milano
dal 21 dicembre al 27 dicembre . . . . .	Teatro Grande, Brescia
dal 28 dicembre al 1º gennaio . . . . .	Teatro Sociale, Lecco
dal 2 gennaio al 6 gennaio . . . . .	Teatro Duse, Bergamo
<b>BORBONI-RANDONE:</b> dal 10 dicembre al 16 dicembre . . . . .	Teatro Pergola, Firenze
dal 17 dicembre al 20 dicembre . . . . .	Teatro Storchi, Modena
dal 21 dicembre al 23 dicembre . . . . .	Teatro Nuovo, Mirandola
<b>EDUARDO DE FILIPPO:</b> dal 21 dicembre al 3 febbraio . . . . .	Teatro Eliseo, Roma
<b>PEPPINO DE FILIPPO:</b> dal 5 dicembre al 26 dicembre . . . . .	In Sicilia
<b>ANNA MAGNANI:</b> a tutto il 20 dicembre . . . . .	Teatro Eliseo, Roma
<b>MALTAGLIATI-CIMARA:</b> dal 10 dicembre al 6 gennaio . . . . .	Teatro Quirino, Roma
<b>ELSA MERLINI:</b> dal 10 dicembre al 1º gennaio . . . . .	Teatro Carignano, Torino
<b>PAGNANI-NINCHI:</b> dal 21 dicembre al 3 febbraio . . . . .	Teatro Odeon, Milano
<b>RENZO RICCI:</b> dal 17 dicembre al 6 gennaio . . . . .	Teatro Pergola, Firenze
<b>RUGGERO RUGGERI:</b> dal 10 dicembre al 13 dicembre . . . . .	Teatro Chiabrera, Savona
dal 14 dicembre al 16 dicembre . . . . .	Teatro Verdi, Cremona
dal 17 dicembre al 20 dicembre . . . . .	Teatro Sociale, Mantova
dal 21 dicembre al 6 gennaio . . . . .	Teatro Goldoni, Venezia
<b>STOPPA-MORELLI:</b> a tutto il 6 gennaio . . . . .	Teatro delle Arti, Roma
<b>CLARA TABODY:</b> dal 10 dicembre al 21 dicembre . . . . .	Riposo per prove
dal 22 dicembre al 20 gennaio . . . . .	Teatro Nuovo, Milano

Pubblicazione esclusiva di « Il Dramma » per cortese concessione della A.S.T. La riproduzione è vietata.

di attori noti, da Margherita Bagni a Leonardo Cortese, da Camillo Pilotto a Ernesto Zucconi. Tofano si è anche occupato della regia.

George S. Kaufmann, è uno dei più noti commediografi americani. Ha scritto circa quaranta commedie, alcune delle quali in collaborazione con Edan Ferber e Moss Hart. Alcune di esse sono già note in Italia, come *Famiglia Reale*; *Una volta nella vita*; *Ingresso al palcoscenico*; *Pranzo alle otto*. Ha ottenuto il premio Pulitzer per l'anno 1936.

Moss Hart, come abbiamo indicato, è uno dei collaboratori di Kaufmann. Certo il più prezioso, giacchè il suo nome ricorre quasi sempre accanto a quello del suo maggior collega. Da solo, egli ha scritto però *Jonica*, una commedia di grande successo. È regista teatrale e sceneggiatore di film.

★ **Giovintù malata** (*Krankheit der Jugend*). Commedia in tre atti di Bruckener. È stata rappresentata da una Compagnia di giovani, diretti da Mario Landi.

È una commedia di vent'anni scritta nel periodo più torbido del dopoguerra tedesco; quello in cui l'espressionismo assumeva forme popolari e la polemica artistica e metafisica si spostava verso la polemica sociale, confluendo in altri più vasti motivi di sovvertimento. Colfideismo tipico dell'anima tedesca, che oscilla violentemente da un eccesso all'eccesso opposto, la Germania vinta si rivoltava contro l'Europa per trascinarla in un generale «effondrement». Da ciò l'assalto furioso ai pregiudizi borghesi, ai moralismi, ai resti dell'ordine costituito; da ciò quella voluttà di annichilimento che è la degenerazione dell'impulso mistico. Il comunismo tedesco si nutrì largamente di questi pseudo valori e molti intellettuali vi si gettarono, più che per impulso artistico, per vendicare il dolore cocente del germanesimo disfatto. Ne derivarono, più che rivelazioni poetiche, aspri documenti di costume.

★ **Fiston**. Commedia in tre atti di André Birabeau. (Interpreti: Camillo Pilotto, Margherita Bagni, Leonardo Cortese, Mariella Lotti, Luigi Almirante, Pagliarini, Ernesto Zucconi). È una commedia scritta prima della guerra, con la mano felice di questo squisitissimo autore francese, ma che già risente del «suo tempo» e del clima di quegli anni, pur così vicini ed ormai tanto lontani. Commedia lunga, nella quale Birabeau pretende di impostare satire moralistiche; invece alla sua

superficie appare solo il «divertimento» sempre garbato e spiritoso. Situazione paradossale e ricami vari nel campo della morale e della politica. Forse conviene ricordare che fu scritta quando fiorivano le polemiche sul Fronte Popolare. «Con tutto questo — dice Giorgio Prospere — ogni tanto non fa male vedere la politica in una farsa.

Naturalmente questa commedia non scopre nulla; ma osservava argutamente Alberto Cecchi che in teatro, accanto al violino dell'eccezione, ha diritto di esistenza anche la chitarra della mediocrità, eterna accompagnatrice ed eterno contrappunto dell'arte. Purchè naturalmente codesta mediocrità non manchi di garbo, e soprattutto purchè sia presa per quello che è, senza attribuirle peregrine significazioni.

Noi sappiamo come i francesi interpretano queste commedie: cioè con molto brio e leggerezza, un fuoco di fila di battute, senza mai calare la mano, senza cadere nel realismo che è un aspetto esteriore della serietà. I nostri attori raramente hanno l'allenamento e il temperamento per simili scherzi».

Si tratta di questo: «A cinquantesette anni, alla vigilia di andare in pensione, il signor Gabriele Favre, usciere capo del Ministero dell'Educazione Nazionale, ritrova in modo impensato la sua famiglia: e cioè la moglie Silvia, che fuggì di casa trenta anni prima, con un bimbo di due anni, Roberto. Quel bimbo, quel cucciolo (Fiston), ha oggi trentatré anni ed è Ministro dell'Educazione Nazionale.

È chiaro, per una quantità di ragioni, che il padre non potrà serbare il suo posto; e il brav'uomo, che è una perla di burocrate, servizievole, discreto, affezionato al suo impiego, implora d'esser lasciato in pace. Silvia, che è la stratega della famiglia e che un giorno soddisfece le sue ambizioni passando dall'onesto ma povero tetto di Gabriele a quello di un ricco industriale, oggi trasferisce le medesime ambizioni nella carriera del simpatico quanto fatuo figliuolo. Il padre uscire, pertanto, è ripetutamente invitato ad allontanarsi. Ma l'eccellente Gabriele è entrato nelle grazie della giovane e graziosa moglie di suo figlio, e, riflettendo sulle proprie sciagure domestiche, si fa paladino della felicità della piccina. Perciò, quando una attricetta della «Comédie Française» viene a sollecitare i favori del Ministro, offrendo sottintesi compensi, e il fatuo giovanotto è lì per abboccare, Gabriele si riveste improvvisamente dell'autorità pater-

na e schiaffeggia l'aspirante adultera.

Il bello è che quell'innocente schiaffo paterno, caduto sulla ben rata guancia del Ministro alla presenza di inaspettati testimoni, diventa un'insegna, un atto rivoluzionario, una affermazione vittoriosa nella lotta di classe. Il buon Gabriele viene arruolato da un partito di masse, eletto deputato e quindi Ministro al posto del figlio, che, sempre per via di quello schiaffo, ha fatto il più grande ruzzolone politico che si possa pensare. Si ritirerà per sempre dalla vita parlamentare? No, Silvia ha il suo piano: bisognerà che nessuno sappia che Gabriele è il padre di Roberto, si che lo storico schiaffo non decada a privato affare di famiglia. E aspettare che Gabriele, ormai lanciato, diventi Presidente della Repubblica, perché Roberto, come figlio del Presidente, abbia una carriera sicura».

★ **La carrozza del Santo Sacramento**. Commedia in un atto di Prospero Mérimée. (Interpreti principali: Andreina Pagnani e Carlo Ninchi, al Teatro Eliseo). Questo splendido atto unico del grande poe-

Come per il teatro americano abbiamo pubblicato e continueremo a far conoscere le commedie che meglio rispecchino, attraverso il prima della scena, i problemi sociali, le idee, i sentimenti, le speranze e le certezze di quel popolo, che ha già trovato in alcuni autori ormai di fama mondiale, i poeti del nuovo teatro, così faremo conoscere le opere più significative di autori di indiscutibile valore, che nella tormentata Europa di oggi, mettendo a nudo tutte le piaghe, cercano quel «ritorno all'ordine» dal quale scaturirà spontanea e libera, la nuova voce. Per la Francia, già superato il tentativo, la ricostruzione spirituale è in atto: il teatro la annuncia con la sua voce d'oro. Il nostro compito di portare a conoscenza dei lettori tali opere si è già iniziato con la pubblicazione in questo fascicolo di **LA GUERRA DI TROIA NON SI FARÀ**, di Jean Giraudoux, alla quale opera seguiranno le non meno interessanti commedie: **ANTIGONE**, di Jean Anouï; **MUSSE** (ovvero: «La scuola dell'ipocrisia»), di Jules Romains; **LA PRIGIONIERA**, di E. Bourdet; **ADAMO**, di Marcel Achard; **IL MALINTESO**, di Albert Camus, ecc.

Noi ci auguriamo sinceramente di poter aggiungere a questi elenchi, anche titoli e nomi italiani. È la nostra fede e la nostra speranza: con vera trepidazione attendiamo, dunque, di annunciare il nome di un nuovo autore italiano.

ta francese è stato pubblicato da noi, nella attenta e precisa versione di Giovanni Marcellini, nel fascicolo n. 371 della vecchia serie. Il regista Orazio Costa l'ha inscenato con molta bravura. *La carrozza del Santo Sacramento* è una narrazione degli amori di un viceré spagnolo del Perù per una giovane attrice di canto, la Perichola che mette in subbuglio con i suoi capricci il piccolo mondo della corte vicereale. Merimée diceva che nella storia non amava che gli aneddoti; e qui si tratta di un aneddoto sceneggiato con la finezza di intuito di un artista che trae da minuti particolari il sapore di un'epoca. Capriccio, estro, sensualità, finzione nella Perichola, dabbenaggine nel viceré, unzione e doppiezza nel vescovo di Lima si intrecciano in libero, arioso moto. Merimée aveva il gusto del particolare, in apparenza insignificante, che egli stesso ammirava in Puskin e che sarà il padre del « *détail bête* » di Flaubert. La scena di seduzione e di malizia tra il viceré e la Perichola è un capolavoro di finezza psicologica, tramata di minutissime e sapienti invenzioni di sciolta naturalezza. La Pagnani, Perichola, recitò con arguto, elegante brio; con corposo senso caricaturale il Ninchi che era il viceré.

★ *Il candeliere*. Commedia in tre atti di Alfredo De Musset. (Interpreti principali: Andreina Pagnani, Carlo Ninchi, Pavese, Di Lullo). « Deliziosa commedia che il Costa ha snellito con qualche intelligente taglio. Alfred de Musset — dice Francesco Jovine — scrisse le sue commedie e i suoi proverbi con una mistura di ironia e di effusione sentimentale, seguendo la bizzarria del suo temperamento in cui la leggiadra fatuità dell'uomo di mondo si alternava alla repulsione per la grossolanità dell'uomo ordinario. Si aggiunga il consapevole idoleggiamiento per l'abbandono ai teneri, infrenabili moti del cuore. Amare per vivere, e aver pene di amore, anche mortali, per ricordarsi di non essere nati invano.

« *Enfouis ce trésor* (l'amore) dans mon âme immortelle et je l'emporte a Dieu »; era il credo fondamentale, la norma di vita del poeta. Tutti i suoi protagonisti sono dominati da questo ideale che era la malattia e la stupenda grazia del secolo. Fantasio, Perdocan, Fortunio non sono che la proiezione drammatica diversa, ma in realtà costante, di un identico stato d'animo lirico-sentimentale che inventa per contrasto un mondo banale, programmaticamente estraneo alle torturanti delizie dell'amore.

re romantico. Maitre André, Bridaine Blazius, per ricordare solo alcuni personaggi di contorno delle commedie di Musset, con la loro opaca stupidità, con la volgarità dei loro appetiti non sono che semplice contrapposizione dialettica ad un nobilissimo mondo interiore; e perciò privi di verità estetica, sommarie tipizzazioni desunte da una antica convenzione letteraria. Ne *Il candeliere* anche Giacometta che diventerà in seguito dolcissima, romantica innamorata del giovane Fortunio, è presentata, al primo atto con i caratteristici tratti della moglie infedele di uno sciocco marito e mostra, poi, troppa intima finezza per non sembrare creatura di altra indole e di diversa origine. L'amore del giovane Fortunio fa della frivola moglie del notaio una donna di delicati sentimenti, per una specie di sortilegio; è la magia insita nell'eloquenza del cuore a cui nessuna anima benata può sottrarsi.

La recitazione mise in giusta evidenza i pregi poetici del lavoro. Il giovane esordiente Di Lullo, che era Fortunio, diede una bella prova delle sue naturali qualità e della dili- genza della sua preparazione. Egli convinse il pubblico con i suoi ineguagliabili meriti, lo estasiò con alcuni inutili lezi. Brava, come sempre, la Pagnani che era Giacometta, gustoso

il Ninchi nella macchietta del notaio. Il Pavese era il vanesio ufficiale, sciocco e pretenzioso nella maniera dovuta.

★ La Compagnia *Borboni-Randone-Carnabuci-Cei*, ha rappresentato al Teatro Goldoni di Venezia, con la regia di Vito Pandolfi, la commedia in tre atti e due quadri, *Il corsiero bianco*, di Paul Vincent Carroll, versione di Vinicio Marinucci, che « *Il Dramma* » ha fatto conoscere in Italia, pubblicandola nel fascicolo 414-416 del 15 novembre 1943.

La commedia ha ottenuto un vivissimo successo ed il pubblico — dicono i giornali di Venezia — ha seguito le colorite scene che sulla regia di Vito Pandolfi hanno realizzato con buona efficacia il Carnabuci, rigido, severo, duro nei panni del reverendo Shaughnessy, il Randone, la fresca e impetuosa Cei, il Geri, la Borboni simpaticamente rassegnatasi nella fiancheggiatrice parte della serva del parroco Lavelle, il Feliciani, la Campa, ecc., ed ha applaudito tutti dopo ogni atto. La Borboni si è fatta applaudire anche a scena aperta.

Paul Vincent Carroll irlandese purissimo di nascita e di personalità — è nato nella contea di Louth, preso Dundalk, nel 1900 ed ha ottenuto a New York i suoi due massimi successi, che lo hanno consacrato autore di portata e di risonanza mondiali: *Il corsiero bianco* e *L'ombra e la sostanza*. Conoscendo *Il corsiero bianco* si intenderà immediatamente, al termine della commedia, i motivi che hanno provocato il semiostacismo in patria all'autore di essa. Potrà intenderlo, naturalmente, il lettore che abbia avuto sia pure appena sentore della mentalità religiosa del popolo irlandese.

Una delle figure più incisive artisticamente perfette de *Il corsiero bianco* è un maestro di scuola, un maestro di quelle scuole di provincia irlandesi amministrate e gestite dal clero, e che sono le uniche scuole della regione (nulla di comune, quindi, con le « scuole domenicali » anesse alle parrocchie inglesi); un altro maestro, di identica condizione ma di figura morale molto diversa, è l'antagonista del parroco de *L'ombra e la sostanza*: un maestro in quelle stesse scuole, e chissà quanto spesso animato dagli stessi sentimenti dei suoi personaggi, è stato Paul Vincent Carroll per circa dieci anni. La sua polemica nasce quindi da un'esperienza personale lunga ed amara, di cui egli si è liberato soltanto dopo la sua quarta commedia (ha scritto precedentemente: *The*

## i critici

Riportiamo ancora una volta i nomi dei critici drammatici dei quotidiani e dei settimanali di Roma e Milano, giacchè nel primo elenco del fascicolo scorso qualcuno fu involontariamente escluso.

**ROMA:** Giorgio Prosperi (« *Liberia Stampa* » e « *Domenica* »); Ermanno Contini (« *Giornale del mattino* » e « *Star* »); Ennio Flajano (« *Secolo XX* »); Silvio d'Amico (« *Tempo* »); Cesare Giulio Viola (« *Momento* »); G. B. Angioletti (« *Risorgimento liberale* »); Umberto Calosso (« *Avanti* »); Alfredo De Donno (« *Voce Repubblicana* »); Andrea Lazzarini (« *Osservatore romano* »); Pietro Masserano Taricco (« *Italia libera* »); Franco Rispoli (« *Italia Nuova* »); Carlo Trabucco (« *Popolo* »); Massimo Bontempelli (« *Epoca* »); Vincenzo Talarico (« *Indipendente* »); Giovanni Gigliozzi (« *Cosmopolita* »).

**MILANO:** Eligio Possenti (« *Corriere d'informazione* »); Paolo Grassi (« *Avanti* »); Vito Pandolfi (« *Unità* »); Enrico Damiani (« *Libertà* »); Enzo Ferrieri (« *Italia Libera* »); Giorgio Strehler (« *Milano sera* »); Giovanni Mosca (« *Oggi* »); Daniele d'Anza (« *Plaute* »); Gian Carlo Vigorelli (« *L'Europeo* »).

*watched pot* nel 1931 e *Things that are Caesar's* nel 1932, in collaborazione con Teresa Deevvey) e che ha dato il fuoco e lo slancio alle sue opere migliori. La grettezza della vita religiosa irlandese, le intolleranze e i pregiudizi di cui popolo e clero sono imbevuti possono trovare un equivalente soltanto nella Spagna di alcuni anni fa. La « questione religiosa » assume poi, in Irlanda, una particolare asprezza per la diffusione del protestantesimo e per i vasti, asprissimi conflitti che ne derivano (i matrimoni misti tra cattolici e protestanti hanno offerto tutta una gamma di temi alla drammaturgia irlandese).

Ora, la polemica di Carroll non è ispirata da lotte di fede o da interessi particolari: essa non è che la rivolta dell'uomo contro la sopraffazione, spesso violenta e spietata, della meschinità, della miseria morale, cui presta compiacientemente un sacro manto la dignità sacerdotale. E', questa, una lotta universale e attualissima, le cui espressioni investono ogni piano dell'esistenza. Carroll, nelle sue opere, ce la presenta nel suo aspetto religioso: ma sa di parlare al cuore dolente ed infiammato dell'umanità. Ecco il motivo intimo del successo e della perfezione artistica raggiunta dai suoi drammi: la sofferta sincerità dell'impulso e la rispondenza universale.

Artisticamente, Carroll è un modernissimo. Ha superato la fase evolutiva del Teatro irlandese (tracce dell'avanguardismo tanto di moda una decina d'anni fa in Irlanda si riscontrano nel suo atto unico d'intonazione politica *Coggers*) ed offre una piena, matura, personale temperazione di tutti i vari elementi caratteristici di esso.

L'evoluzione artistica di Paul Vincent Carroll, ora che egli appare definitivamente uscito dalla sua polemica religiosa, offrirà certo un grande interesse, poichè questo scrittore si è affermato come tra i più dotati e significativi dei moderni. Egli è una forza viva, che ha sempre qualcosa da dire e sa come dirla. I suoi ultimi lavori, dei quali la guerra non ci ha permesso di prendere conoscenza, sono *Kindred*, un dramma di aspirazioni tarpate, e *The old foolishness*, del quale non ci è giunta notizia che del titolo.

A *Il corsiero bianco* fu assegnato il premio dei critici americani, ed è stato rappresentato per la prima volta a New York, al Teatro Broadhurst, il 10 gennaio 1939, prodotto da Eddie Dowling e interpretato dal grande attore irlandese Barry Fitzgerald nella parte del parroco Lavelle, da

Jessica Tandy, George Coulouris, Liam Redmond e Ralph Cullinan. Due dei maggiori critici americani, Brooks Atkinson e George Jean Nathan, lo definiscono rispettivamente «un capolavoro» e «il miglior lavoro della stagione».

**RIPRESE**: Renzo Ricci ha ripreso, con vivissimo successo, la commedia di Paul Raynal *Napoleone unico* che rappresentò a Roma anni fa e fu proibito dagli «intelligenti censori del Minculpop» subito dopo la prima rappresentazione. «Questo *Napoleone unico* — dice Eligio Possenti — è il dramma del divorzio di Napoleone da Giuseppina Beauharnais. In esso, come in *Berenice* di Racine (tragedia con molte lacrime e niente sangue rappresentata, quasi a gara, otto giorni prima di *Tito* e *Berenice* di Corneille) si tratta di un imperatore che deve separarsi dall'imperatrice per ragioni di Stato e con reciproco strazio. La ragione di Stato di Napoleone era la necessità di un erede al trono. Anche qui, sebbene Napoleone sia Napoleone, il caso che più interessa non è il suo, ma quello della donna costretta a capire, amando, la necessità della rinunzia. Pare che Paul Raynal, al pari di Racine e come già nella *Tomba sotto l'Arco di Trionfo*, abbia scelto un'altra volta di proposito una vicenda nella quale la semplicità dell'azione permette profondo studio delle anime.

Difatti i tre atti del *Napoleone unico* sono, in sostanza tre scene distese, loquaci di frequenti oratorie, in cui, a scorsi, si svelano i sentimenti degli antagonisti: la prima, violenta, tra Napoleone indeciso al divorzio perché angosciato di doverlo affrontare e Fouché che preme su di lui; la seconda, patetica, tra Napoleone e sua madre da principio avversa e poi favorevole alla rottura; la terza, commovente, fra Napoleone e Giuseppina, nella quale egli, come Tito, piange, ed ella, come Berenice, trova in sè sola la forza del distacco, traendola però più da un movimento teatrale (la scoperta di un'ampollina di veleno al collo dell'imperatore) che dalla coscienza di un sacrificio elevato sino al martirio. Se è vero che la tragedia ha per scopo muovere a pietà lo spettatore, questo *Napoleonicu unico* è un dramma che la pretende a tragedia senza possederne l'afflato e affidandosi piuttosto alla dignità esteriore e alla sonorità dell'eloquio. Ma perché *unico*? Perchè, dice Raynal per bocca di Fouché e di Talleyrand, i due volponi gallozati, Napoleone non era di questo mondo e nemmeno del suo tempo, anzi

**PROSSIMAMENTE**  
pubblicheremo

# ARSENICO E VECCHI MERLETTI

(ARSENIC AND OLD LACE)

Tre atti e quattro quadri di  
**JOSEPH KESSELRING**

Versione di  
**VINICIO MARINUCCI**



« Quando l'irrazionale prende il sopravvento molte cose sono in pericolo e innanzi tutto il senso dell'umano. Dal romanticismo in poi si sono avute di ciò molte prove e il periodo compreso fra le ultime due guerre ce ne ha dato, purtroppo, le estreme conferme. Togliere il sentimento dell'umano all'arte spingendo la fantasia nell'irrazionalità, è il peggior attentato che si possa fare alla suprema attività dello spirito, perché la priva della sua sostanza e della sua ragione, direi quasi del suo sangue, gettandola nell'arbitrio, nel gratuito, nell'arida meccanica di un movimento senza vita e senza significato. E' quanto ha fatto l'autore di questa commedia il quale, con una inventiva estremamente bizzarra ha elaborato una vicenda grottescamente macabra, animata da pazzi e per di più da pazzi criminali. Onde sono leciti qualsiasi licenza e qualsiasi effetto. Ne è risultato un lavoro che, se del teatro è il fin la meraviglia » come diceva mi pare, l'Aretilino, giustifica pienamente il successo riportato cinque anni fa in America ed ora fra noi. L'abilità costruttiva con la quale un simile gioco è stato condotto ha permesso di sfruttare tutte le possibilità della trovata iniziale ottenendo che lo spettacolo risultasse bizzarramente divertente ».

ERMANNO CONTINI



Dal 22 novembre la commedia è stata ripresa a Roma, al Teatro delle Arti, rinnovando l'eccezionale successo della prima edizione. Principali interpreti: DINA GALLI, RINA MORELLI, PAOLO STOPPA, MARIO PISU, ARISTIDE BAGHETTI, CORRADO RACCA. Regia di ETTORE GIANNINI

di nessun tempo; tipo a sé, e più che unico, solo, solo a percorrere con le mani dietro la schiena il deserto della sua esistenza.

In altre parole un uomo diventato il personaggio della propria avventura, assetato non della gloria vissuta ma di quella futura, che farà del suo bicornio e del suo mantello bigio elementi di leggenda. Il Reynal ha cercato l'uomo sotto il personaggio, ma, preso dal giuoco o tradito dall'intento, ha finito col trasformarlo a sua volta in un protagonista che con ricerca di effetti consueti narra, ricorda, si vanta, si adgna, si dispera, sogna e si infatura. Lo ha sospinto sì, fuori dalla leggenda ma, allontanandolo anche dalla storia, lo ha tuffato nella eloquenza e spesso l'ha abbandonato alla retorica. Soltanto quando raramente il personaggio se ne salva, le tirate del dialogo appaiono serrate, lucide raciniane o corneliane, a seconda. La tradizione classica risuona allora nelle battute ampie, solenni, quasi commemorative dei passati splendori del coturnato repertorio francese».

★ La sera del 3 dicembre ha esordito al Teatro Odeon di Milano, la nuova « Compagnia di prosa Memo Benassi-Diana Torrieri ». Benassi ha presentato un « suo » *Amleto* di Shakespeare, e indicandolo come « suo », intendiamo dire che ogni attore, da sempre, in ogni lingua, ritenendosi artisticamente maturo per tale interpretazione (gli attori dicono: grande interpretazione) « lavora » su un testo preparato per lui e studia quel testo, già convinto che il « suo Amleto non sarà uguale a quello di nessun altro ». Esistono, dunque, tanti « Amleto » sulla scena quante sono state nel corso dei secoli le interpretazioni, con altrettanti testi, che ogni attore difende come il vero, solo e perfetto. L'interpretazione di Benassi è stata, dunque, — dice Eligio Possenti — « convincente e non convincente, ma di moderni intenti e interessante. Memo Benassi ha studiato con intelligenza il famoso personaggio e ne ha frugato l'intimo dramma recitandolo con una tonalità sostenuta e sottile quasi come un violino suonato su una corda sola da un virtuoso che sa trarre anche da essa mille variazioni. Ma, in tale esercizio, difficile è nascondere sempre l'artificio. Il Benassi, attore di irrequieta sensibilità, ci è riuscito nella seconda parte; nella prima lo sforzo di ribellarsi alla tradizione con un *Amleto* nevropatico e antiromantico è più evidente. La nobile ricerca di uno stile diverso e personale, se da un lato gli torna di merito, dall'altro

l'ha indotto a una dizione rapida, fugace. Ora, la parola ha sempre il suo peso, specialmente quando è di Shakespeare: essa possiede un valore e una musica di cui s'ha da tener conto, altrimenti si corre pericolo, ad esempio, di non scavare in profondità il celebre « Essere o non essere », che il Benassi pronuncia, invece, con levità, accompagnandosi, per giunta, con un nervoso muovere di pedine su una scacchiera. Ma dov'è, nel monologo, il concetto di giuoco? Nessun giuoco, ma una profonda angoscia del nostro destino in rapporto con la nostra coscienza. A parte queste riserve, l'*« Amleto »* di Benassi trae lucente colore da una sua smarrita vibrazione di artistico gusto, la quale si risolve in folli impetti di veemente drammaticità. Diana Torrieri è una angelicata Ophelia e Olga Vittoria Gentilli, l'Oppi, l'Ortolani collaborano al successo dello spettacolo ».

★ Finalmente, la commedia che Jack Kirkland ha ridotto per le scene dall'ormai conosciutissimo romanzo omonimo di Caldwell *La via del tabacco* è stata rappresentata anche in Italia. Preceduta dalla eco di oltre tremila repliche a Broadway, la curiosità intorno a quest'opera si era estremamente acuita. Può darsi che la commedia (il paesaggio e i nativi della Luisiana) parli un lin-

guaggio non facile ad essere inteso dall'europeo e particolarmente all'italiano, ma i motivi sono tali e l'opera è così importante che non riusciamo a capire la gazzarra di una parte del pubblico. Una parte di pubblico si è recata a sentire *La via del tabacco* — recitata al Teatro Olimpia di Milano, la sera del 4 dicembre, dalla Compagnia di Laura Adani — come sarebbe andata — per una onesta digestione — ad ascoltare una replica di *« L'alba il giorno e la notte »*. Con tutto ciò i dissensi degli oppositori — che hanno ad un certo punto fatto interrompere la recita, ed ai quali Laura Adani ha rivolto alcune parole di rammarico, chiedendo di essere ascoltata e che si lasciasse finire la commedia — non sono valsi a diminuire il profondo significato dell'opera, la magnifica interpretazione della Compagnia, che in una alla regia di Luchino Visconti ha presentato uno spettacolo degno di qualsiasi Nazione, assai più progredita della nostra, e non soltanto in fatto di pubblico e di teatro. Si sappia, infine, che la recita di *La via del tabacco* del 4 dicembre a Milano, era una prima in Europa. Può darsi, anzi ammettiamo, che la trasposizione scenica del celebre romanzo sia comunque inferiore al racconto; ammettiamo che al nostro entusiasmo ed a quello della grande parte degli spettatori possa aver fatto velo il compiacimento letterario; ma dal disapprovare con urbanità a far interrompere la recita, alle urla, invettive ecc. corre molta educazione. Evidentemente i nostri spettatori non sono ancora sufficientemente preparati, ma se hanno nostalgia di ascoltare *« L'alba il giorno e la notte »* aspettino la Compagnia che glie la rappresenti. In tutti i Paesi del mondo ci sono formazioni di attori adatti per seguire i diversi gusti del pubblico e — proprio in uno dei « diari » di questo fascicolo — annunciamo che Isa Pola, Melnat e Porelli, formano Compagnia per recitare un repertorio lieve, disinvolto e divertente, da Fodor a De Benedetti. Sia detto ciò senza cattiva interpretazione di valutazione, ma inteso come constatazione di fatto. Non riporteremo le varie vicende dei quadri, che sarebbero da tale esposizione diminuiti e sciupati, ma ricorderemo, con le parole di Paolo Grassi, che in *La via del tabacco*, « Cadwell, attraverso un'indifferenza e un candore dichiarati, espone la storia breve di una piccola famiglia contadina della Georgia, storia di remoto fotografica di due giorni di esistenza scelti a caso, nei quali, non

## PROSSIMAMENTE PUBBLICHEREMO

# LA MORTE LIETA

Arlecchinata in un atto di

## NICOLA EVREINOV

Versione italiana di  
LORENZO GIGLI

Teorico del teatro russo, regista e scrittore di dramm, Nicolai Nicolaevic Evreinov, nato nel 1879, è autore del famoso trattato « Il teatro nella vita » nel quale sostiene che tutta l'esistenza del mondo vivente è fondata sull'istinto della teatralità. Pubblicò parecchi altri lavori storici e teorici a sostegno delle proprie idee, nonché composizioni musicali, operette, balli, il dramma « Ciò che più importa » (3 atti), il melodramma « Nelle quinte dell'anima » e l'arlecchinata « La morte lieta » che daremo tradotta secondo il copione del repertorio del « Vieux-Colombier » di Parigi che la rappresentò nella stagione 1921-22. Di Evreinov regista si ricordano particolarmente le messe in scena della « Salomè » di Oscar Wilde e della « Francesca da Rimini » di Gabriele d'Annunzio.

in funzione di tragiche catarsi, ma con un ritmo apparentemente normale, accadono i fatti più diversi, da un comico matrimonio laico alla tragica morte della madre, da una sensuale mangiata di rape a furti, lazzi ingenui e astuti al tempo stesso che hanno quasi dell'antico. C'è, nei gesti nei sentimenti e nelle azioni di questi contadini, travasata e sofferta la vita e l'esperienza di milioni di anni e di uomini per cui «classico» ci appare talvolta il clima dell'opera, e c'è anche, e questo ci importa assai, c'è la disperazione muta abulica rozza ma alta come un atto di perenne condanna, di questi uomini sfruttati, abbandonati a se stessi, morti di fame, che «proprio con i loro atti ripugnanti», costituiscono l'accusa più forte alla società cosiddetta civile che li permette e che nulla loro offre.

Luchino Visconti, per la prima volta a Milano in veste di regista, ci ha dato uno spettacolo di classe internazionale e una prova completa delle sue qualità.

Attraverso un minuziosissimo, direi capillare processo di interpretazione, Visconti si è staccato dal realismo originale dell'opera (in cui facile sarebbe stato cadere nei cosiddetti toni di folclore) e l'ha portato su un piano squisitamente intellettuale, di un intellettualismo raffinato e decadente, scarnificante ogni sentimento nelle sue componenti, aggiungente ad ogni atto una carica di subcosciente. Interpretazione amorosa, generosa, accuratissima; ciascuno ha dato il possibile al proprio personaggio, anche se in qualche caso lontano da esso come temperamento e gusto. L'Adani è stata una «Bessie» fisicamente perfetta, gradevolmente comica e disinvolta come Calindri ha impersonato «Jeeter» con assoluta nitidezza di accenti e giusta gradazione di colori. Carraro ha detto la propria parte con efficacissima misura, Gassmann è stato un «Dude» spontaneo ed equilibrato, la Seripa ha composto «Ada» con bella continua intensità, mentre la Ferro ha dimostrato oltre tutto la sua intelligenza. Molto a posto anche la Mari. Un pubblico enorme ha seguito tutto il lavoro con il più vivo interesse e ha entusiasticamente applaudito alla fine, improvvisando una vera ovazione ad attori e regista, invadendo il palcoscenico e creando un clima di trionfo, mentre alcuni pochi (come una signora abbiente e pasciuta cui era «dispiaciuto» che si «portasse in scena la miseria») che avevano dissentito maleducatamente erano soprattutto dai più frenetici battimani».

LE RICHIESTE DI VOLUMETTI ARRETRATI DI

# TEATRO

SONO CONTINUE MA NON TUTTI  
LI ABBIAMO ANCORA DISPONIBILI

Precisiamo quali numeri abbiamo ancora per facilitare i richiedenti e per non obbligare l'Amministrazione a dover ripetere i titoli e i prezzi, di volta in volta, per ogni richiedente. Siamo riusciti a formare innanzitutto

**3 SOLE COLLEZIONI COMPLETE  
DELLA PRIMA SERIE: DAL N° 1 AL N° 15**

OGNI COLLEZIONE COSTA L. 750

\* I volumetti dal n. 1 al n. 12 compreso si possono avere a L. 70 la copia. Solo il n. 2 costa L. 100 perché quasi del tutto esaurito.

\* Chi compra 6 volumetti a scelta, dal n. 1 al n. 12 (escluso il n. 2), li avrà per 400 lire.

I volumetti ultimi della serie, nn. 13-14 e 15, costano 50 lire.

\* 15 volumetti usciti contengono: 1) COMMEDIA DELL'ARTE. Canovacci inediti della gloriosa «Commedia dell'Arte» italiana, raccolti e presentati da Anton Giulio Bragaglia; 2) LA VITA E' UN SOGNO di Calderón de la Barca, traduzione di Corrado Pavolini, Cesare Vico Lodovici e Giulio Pacuvio. Presentazione di Corrado Pavolini; 3) L'OPERA DEI MENDICANTI (L'opera dei quattro soldi) di John Gay (1728), traduzione dal testo originale e presentazione di Vincenzo Marinucci; 4) LA CASA NOVA di Carlo Gozoni, versione italiana dal dialetto e presentazione di Renato Simoni; 5) GLI SPIRITI di Leone Tolstoi, prima versione italiana e presentazione di Lorenzo Gigli; 6) LA MALQUERIDA di Giacinto Benavente, versione e presentazione di Ruggero Jacobbi; 7) L'EGOISTA di Carlo Bertolazzi, testo italiano dell'autore e presentazione di E. Ferdinando Palmieri; 8) LE METEMPSICOSI DI YO-TCHEOU di Ju-pe-tuen, versione italiana e presentazione di Anton Giulio Bragaglia; 9) NANA' di Emilio Zola, versione italiana e presentazione di Lina Costa; 10) LA TRILOGIA DI LUDRO di Francesco Augusto Bon, presentazione di Gigi Micheletti; 11) LA VENEXIANA di ignoto cinquecentista, riduzione italiana e presentazione di Emilio Lovarini; 12) CLAVIGO di J. W. Goethe, versione e presentazione di Alessandra Scalero; 13) LA TRAGEDIA DI AMLETO PRINCIPE DI DANIMARCA di Giuliano Shakespeare, versione italiana conforme a l'originale inglese e presentazione di Alessandro De Stefani; 14) LE MISERIE 'D MONSSU' TRAVET di Vittorio Bersezio, versione italiana dal dialetto (col testo piemontese unito) e presentazione di Renzo Laguzzi; 15) E' BUONO? E' MALVAGIO? di Denis Diderot, prima versione italiana e presentazione di Lorenzo Gigli.

\* Tutte le richieste devono essere indirizzate esclusivamente alla Amministrazione della SET Corso Valdocco, 2 - Torino, servendosi anche del conto corrente postale, intestato a SET, numero 2/6540.

\* Alcuni librai hanno maggiorato i prezzi dei nostri volumetti secondo un loro arbitrario criterio; avendo ora noi ristabiliti i prezzi stessi, il lettore sa ciò che deve pagare anche dai librai.

# diario

di chi fa e di chi dice

★ I maggiori commediografi americani hanno scritto tutti, in questi ultimi anni, opere di propaganda o di tema «attuale». Maxwell Anderson, dopo *Candle in the wind* (*Candela al vento*), ha scritto *St. Mark's eve* (*La vigilia di San Marco*); Elmer Rice *Flight to the west* (*Volo verso occidente*); Robert E. Sherwood *Abe Lincoln in Illinois* (*Abramo Lincoln nell'Illinois*); Clifford Odets *Night music* (*Musica di notte*); Lillian Hellman, dopo *Watch on the Rhine* (*La guardia sul Reno*), ha recentemente rappresentato *The searching wind* (*Il vento penetrante*).

★ E' in formazione una Compagnia denominata «Grandi Spettacoli Serie d'Oro» della quale faranno parte Sandro Ruffini e Laura Solari, con Tina Lattanzi, Dino Di Luca, Carlo Romano.

★ La mania di far dell'eccentricità a teatro (eccentricità a tutti i costi) ha trovato il suo colmo assurdo e paradossale, in un gruppo di attori greci, che — formata una «Compagnia del sipario» detta anche «Avlaia» — hanno recitato al Teatro Cotopoulis di Atene, *La tempesta* di Shakespeare. Di tanta opera hanno fatto un dramma naturalista ed hanno rincarata la dose, indossando — tutti i personaggi meno uno — una specie di tutta color terra di Siena, della foggia in uso per i meccanici al lavoro o al volante, con delle bretelle incrociate sulle spalle. Da qui il motto che ha subito distinto gli sciagurati: «Gli attori in bretelle». «Ariel» soltanto non ha incrociato le bretelle, ma si è presentato senza calzoni. Con tutto ciò, leggiamo che il tentativo è stato interessante, perché gli attori hanno fatto tutto ciò con uno zelo ed un impegno ammirabile. Ed è proprio questo che a noi sembra assurdo, ma pure ci induce a darne notizia; altrimenti una esperienza simile, sulla pelle di Shakespeare, ci sarebbe parsa cinese anche se greca.

**CORREZIONE:** Nelle pagine fotografiche centrali, dove presentiamo le fotografie di Il ventaglio di Lady Windermer di Oscar Wilde, all'Haymarket di Londra, sono state messe per errore delle virgolette nel titolo, staccando così «Il ventaglio» dal resto del titolo stesso. Il lettore avrà già tolto da sé quelle virgolette, leggendo.

## Alla radio ogni attore è soltanto una voce

★ Poichè il teatro rappresenta — esclusa la musica d'ogni genere — la maggior parte dei programmi «artistici» della radio, occupiamoci ancora di teatro: soprattutto per quanto riguarda l'interpretazione degli attori davanti al microfono. Il problema è tutt'altro che facile e va studiato con la massima attenzione: mentre un normale regista, infatti, vede davanti a sé, sul palcoscenico, degli uomini e delle donne che si apprestano a recitare con tutta la persona, con i gesti, con lo sguardo, con la mimica più attenta (i veri «mimi», secondo la scuola russa, anticipata quarant'anni fa dal nostro Gustavo Modena, dovrebbero essere anche dei perfetti ginnasti), il regista radiofonico, al contrario, vede aggrupparsi accanto al microfono soltanto delle voci, tanto che la sua opera confina con quella del direttore d'orchestra. Voci dunque: ma non soltanto voci gradevoli e voci sgradevoli, come alcune commedie di Shaw: è chiaro che queste voci debbono identificarsi con altrettanti caratteri. In fondo ritorniamo alle origini del teatro con i «ruoli» — o le «parti», per chi odia i francesismi — nettamente e definitivamente distribuiti: il tiranno, l'amoroso, l'ingenua a cui nel melodramma, corrispondono — proprio distinti a seconda delle diverse qualità vocali — il crudele baritono, l'eroico tenore e il soprano, sospirosa amante.

Ne consegue che gli attori, alla radio, dovrebbero essere divisi e classificati seconda della voce, voce ch'è la espressione di un carattere, la forma individuale stabile dell'uomo, come vuole Jung. Ora, le voci possono risultare: flemmatiche, coleriche, malinconiche, sincere, ipocrite, timide, energiche, orgogliose, superbe, allegre, sentimentali, maschile, sensuali, maligne, effeminate, pettegole, curiose, indifferenti, emotive, spazzanti, indecise, monotone, ridicole, baritonal, lascive, perentorie, appassionate, accorate, isteriche, autoritarie e così via di seguito.

Molte di queste voci possono trovarsi in uno stesso individuo come gamma d'un timbro fondamentale che ne rappresenta il carattere specifico; ma è difficile che un solo attore possa averle tutte, salvo appunto eccezioni.

Ecco, allora un nuovo criterio di distribuzione, in vista d'allestire una commedia per la radio: ogni attore è soltanto una voce e bisogna sforzarsi di specializzare al massimo ciascuna voce, quindi ciascun interprete.

In fondo, dalle antiche maschere alle ribalte luminose ai riflettori alla maschera mobile di Bragaglia, tutti i registi, vecchi e nuovi, si sono sempre preoccupati d'isolare gli attori dal pubblico, di spezzare quella specie di zona bruciata o terra di nessuno che va dalla prima fila di poltrone alla botola del suggeritore: fino a che venne la radio, rapi gli attori e li chiuse in un ben acustico studio, lontani mille miglia dalla curiosità del pubblico. Ecco perché gli attori della radio possono e debbono realizzare in pieno il celebre paradosso di Diderot: essi che, magari bagnati di sudore, sono a volte costretti a recitare: «Qui si muore dal freddo, cari miei: mettiamo un po' di legna nel camino» o che, seduti tranquillamente in una sedia, dicono ancora, leggendo sul copione: «Sono stanco di camminare, non ce la faccio più... sono stremato», rendono finalmente concreto il sogno di Dionigi Diderot.

Diceva questi: «La mancanza assoluta di sensibilità produce attori sublimi» e qualcuno, più tardi, credette ch'egli avesse presagito l'avvento degli artisti cinematografici nordamericani, meno passionali dei nostri, quindi più naturali ed efficaci: e invece Diderot, ne siamo certi pensava solamente agli attori futuri della radio.

Davvero, dal microfono, come Venere dalla spuma del mare, potrebbero nascerne attori sublimi: e scrivere «potrebbero» equivale a una amara constatazione, e cioè che gli attori sublimi ancora non ci sono. Ma sarebbe difficile il contrario.

S'è già visto, anni fa, come celebri attori del teatro — di prosa — mancassero alla prova sullo schermo: e si che lo schermo era già divenuto sonoro, parlato, si sforzava in tutti i modi di rassomigliare al vecchio palcoscenico: con la radio la situazione s'è aggravata. Il celebre attore italiano che, a Parigi, imparò metodicamente a «doppiare» la mimica arguta di Sacha Guitry, al microfono si trova sperduto: che cosa gli resta di tutto l'armamentario abituale? solo la voce, una povera fievol voce, senza carattere, indifferenziata.

Per gli attori, dunque, è come per gli autori: tutte le nostre speranze vanno ai giovani, a quelli che impareranno a recitare soltanto per la radio. L'ombra di Diderot è ormai placata: state insinceri, insensibili, falsi, senza cuore: l'arte drammatica non è che trucco.

**Elio Talarico**

# BIBLIOTECA

La Casa Ed. « Edizione d'Arte » di Firenze, pubblica una collana teatrale, diretta da Gilberto Beccari, della quale sono usciti due volumetti: Alessandro Casona: « Un'altra volta il diavolo »; Miguel De Unamuno: « Nebbia ».

CLAUDINA CASASSA, via Davide Bertolotti, 2 - Torino, cerca: Adolfo Bartoli: « Scenari inediti della Commedia dell'Arte », Sansoni, 1830; Baldinucci: « Vita di Jacopo Callot » (ignora l'editore e la data di pubblicazione); Carlo Goldoni: « Commedie », Venezia, G. B. Pasquali, 1761 (solo il 15° volume).

CARLO ROVELLI, via del Caravaggio, 15 - Milano, cerca: « Histoire générale illustrée du Théâtre », par Lucien Dubech, Librairie de France, 5 vol., Parigi, 1933; Giovanni Giraud: « Opere edite ed inedite », 16 tomi, Roma, Monaldi, 1840; Mandò Ferruccio: « Il più prossimo precursore di Goldoni (J. A. Nelli) », Salber, Firenze, 1904.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA, via Lombardia, 14 - Roma, cerca: i fascicoli arretrati di « Il Dramma » dal n. 57 al 68, tutti o isolati. Cerca inoltre, per completare altra collezione, i fa-

scicoli nn. 1, 4, 5, 7, 8, 15, 19, 21, 29, 37, 42, 43, 48, 55, 58, 66, 72, 83, 86, 135, 167, 185. In cambio offre i nn. 70, 73, 78, 80, 84, 107, 111, 127, 139, 214, 284, 301, 304. Sono pure disponibili, sempre presso Bragaglia, i nn. 2, 17, 94, 127, 175, 236, 317, 327. I numeri seguenti sono invece completi di testo, ma senza la copertina: 310, 353, 361, 362, 391, 341, 355, 385, 410, 411, 414, 415, 416.

LORENZO GIGLI, via della Rocca, 20 - Torino, cerca: i due ultimi volumi (X e XI) del « Teatro di Roberto Bracco » (Ed. Remo Sandron, Palermo).

TIZIANO CRISTIANI, via Lame, 76 - Bologna, cerca: « Scenario », anno XI, n. 4; « Cinema », nn. 110, 117, 119, 122, 124, 126. Offre « Cinema », nn. 19, 20, 56, 61, 68; Palmieri: « Bene gli altri »; Doletti: « Cinematografo » (intonso).

LINO BIANCOLINI, presso Zanetti, via S. Domenico, 35 - Torino, cerca nei testi originali: Jean Cocteau: « I parenti terribili »; Rudolf Besler: « La famiglia Barrett »; J. B. Priestley: « Il tempo e la famiglia Conway »; Bruckner: « Giovinezza malata »; W. Saroyan: « I giorni della vita »; J. Anouilh: « Antigone »; J. P. Sartre: « A porte chiuse »; J. Cocteau: « La macchina da scrivere »; Puget: « Giorni felici »; M. Achard:

« Adamo »; R. Ferdinand: « Ragazzi d'oggi »; J. Cocteau: « Les mariés de la Tour Eiffel »; J. Giraudoux: « Amphitryon 38 »; T. Wilder: « Vettura letto Hiawatha »; L. Pirandello: « Maschere nude » (vol. VII); Irwin Shaw: « Bury the dead », « Siege », « The gentle people », « Retreat to pleasure », « Quiet city »; M. Praz: « La fortuna di Byron in Inghilterra » (Firenze, 1925); A. Farinelli: « Byron e il byronismo » (Bologna, 1924); G. Muoni: « La fama di Byron e il byronismo in Italia » (Milano, 1903); C. Zucchetti: « Lord Byron e l'Italia » (Palermo, 1919); A. Porta: « Byroni-

smo italiano » (Milano, 1923); fascicolo byroniano della « Cultura », 15 aprile 1924; G. Foa: « Byron carbonaro » (Firenze, 1935); L. Rava: « Lord Byron e P. B. Shelley a Ravenna e Teresa Guiccioli Gamba » (Roma, 1929); A. Pudres: « Lord Byron, admirer and imitator of Alfieri », in « Englisches Studien », anno XXXIII, 1904.

GIORGIO CATTARELLO, via Cumiana, 50 - Torino, cerca: i fascicoli arretrati di « Il Dramma » nn. 305, 376, 377, 389, 393, 394, 395, 400; « Comedia » contenente « Piccola città » di T. Wilder.

## termocauterio

★ Per avere il « teatro che vorremmo » bisognerebbe trovare un segretario dei nostri sogni.

★ Solo gli attori conoscono l'orgoglio di dire quando tutto va male: « va bene ».

★ Piero Carnabuci, che conosce la fatica, l'amarezza e le infinite intime gioie della carriera dell'attore, ha detto: « Per arrivare bisogna mettere dell'acqua nel proprio vino, fino a che non vi sia più vino ».

★ Siete pallida — disse Loverso ad una giovanissima attrice alla sua prima scrittura.

— Lo sarò ancora di più in dicembre, vedrete; farò paura.

— Ma perchè?

— Perchè questa scrittura sta per finire, non ne ho un'altra, e verso Natale non potrò nutrirmi che di neve.

— Bellissima risposta — volle replicare Loverso, sempre spietato —; speriamo che per Natale nevichi; ve lo auguro.

★ Non basta essere bravi — diceva un'attrice —; bisogna che gli altri non lo siano.

★ Luigi Cimara, parla con una signora molto disinvolta. Argomento: l'amore. Cimara subisce. Sono anni che, ad ogni conversazione « mondana » l'attore deve subire questo argomento. La signora ricorda il *Carnet de notes* di Jean Sarmant, anche perchè conosce la predilezione di Cimara per questo autore. Infine conclude, con parole proprie:

— L'amore di una vergine è opprimente come un appartamento vuoto. Sembra che si debba asciugare i muri.

— Ma è anche vero — risponde Cimara — che non si hanno a temere i germi di un altro locatario.

★ Dopo la rumorosa rappresentazione di *La via del tabacco*, la commedia che Kirkland ha ricavata dal celebre romanzo omonimo di Erskine Caldwell, e recitata dalla Compagnia Adani, uno spettatore, uscendo, diceva ad alta voce al suo accompagnatore:

— Non ho ancora capito se ho fatto male a leggere il libro o se ho fatto peggio a venire stasera a teatro. Comunque un dispiacere l'ho avuto.

Proprietà artistica letteraria riservata alla « Società Editrice Torinese », Corso Valdocco, 2 - Torino.

LUCIO RIDENTI, Direttore responsabile

La nostra Rivista rispetterà gli eventuali diritti di Editori o Autori stranieri, di cui non abbia tenuto conto nelle presenti difficoltà di comunicazioni.

Pubblicazione autorizzata A.P.B. - N. P 313

## LIBRERIA DEL TEATRO

FIRENZE

BORGO SS. APOSTOLI 35r - TELEF. 24-867  
CONTO CORRENTE POSTALE N° 5/8893

drammi  
commedie  
farse

NOVITÀ E RISTAMPE DI LETTERATURA DRAMMATICA, DI CRITICA E STORIA DEL TEATRO E TECNICA CINEMATOGRAFICA

CATALOGO GRATIS A RICHIESTA

# UNA BIBLIOTECA DI FILM FAMOSI

Per gli appassionati, artisti, tecnici ed amatori del cinema, i film famosi e fondamentali della Cinematografia internazionale, appaiono, in sintesi nella CINETECA DOMUS, un'assoluta novità editoriale realizzata con gusto e sensibilità d'arte. Più di cento fotogrammi scelti tra i più suggestivi dei film, con le didascalie relative, danno al lettore sensazioni molto simili a quelle che ha riportate assistendo alla proiezione

## I FILM PIÙ SUGGESTIVI DELLA CINEMATOGRAFIA INTERNAZIONALE

Sono usciti finora:

LA KERMESSE E R O I C A	RIDOLINI E LA COL- LANA DELLA SUOCERA
LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO	I L B A N D I T O DELLA CASBAH
ALBA TRAGICA	I L M I L I O N E

I volumi di 120 pagine, formato 14,5 x 19,5 in carta patinata pesante, con oltre 100 illustrazioni, sono in vendita in tutte le librerie e presso

## EDITORIALE DOMUS

MILANO - Via Monte di Pietà, 15



E' uscito il

## LIBRO DI CASA

la XII edizione per il 1946 della famosa piccola encyclopédia domestica annuale dell'Editoriale Domus

E' un libro metà da leggere e metà da scrivere, dura un anno e serve tutti i giorni

961 ricette, 500 consigli per la casa, 400 tabelle. Il volume di 446 pagine, rilegato, costa **L. 150**

Chiedete il LIBRO DI CASA  
al Vostro libraio o alla

## EDITORIALE DOMUS

MILANO - Via Monte Pietà, 15

## I MIGLIORI PRODOTTI DI COSMETICA SCIENTIFICA

CREME, LATTE DI BELLEZZA, ROSSETTO, MASCHERA ANTIRUGHE

# Arlem

Le stesse formule, le identiche confezioni della Casa Arlem Chemical inc. New-York



TORINO - VIA BEAUMONT N. 32°

*Se mai desio di morire  
d'una pelliccia ricca  
ricorda il diciannove  
di Via Pietro Micca*

*Prof. Lodoss De Benedetti*  
(+)

**Pellicceria  
DE BENEDETTI**

VIA PIETRO MICCA, 19 - TEL. 46-942 - TORINO

# ORMON-EMELT

*Le fiale che ridanno  
e conservano la giovinezza*



# EMELT

*Richiedere opuscoli gratis:*

**LABORATORIO COSMETICA DI LUSSO**

VIA SAN QUINTINO 36 - TORINO - TELEFONO 52.534



*Concerti Sinfonici  
Ballor*

*Il volto musicale delle Nazioni*

trasmessi dalle stazioni della Radio Italiana quindicinalmente  
al venerdì alle ore 21,15

*S. A. Freund Ballor & C. - Torino*