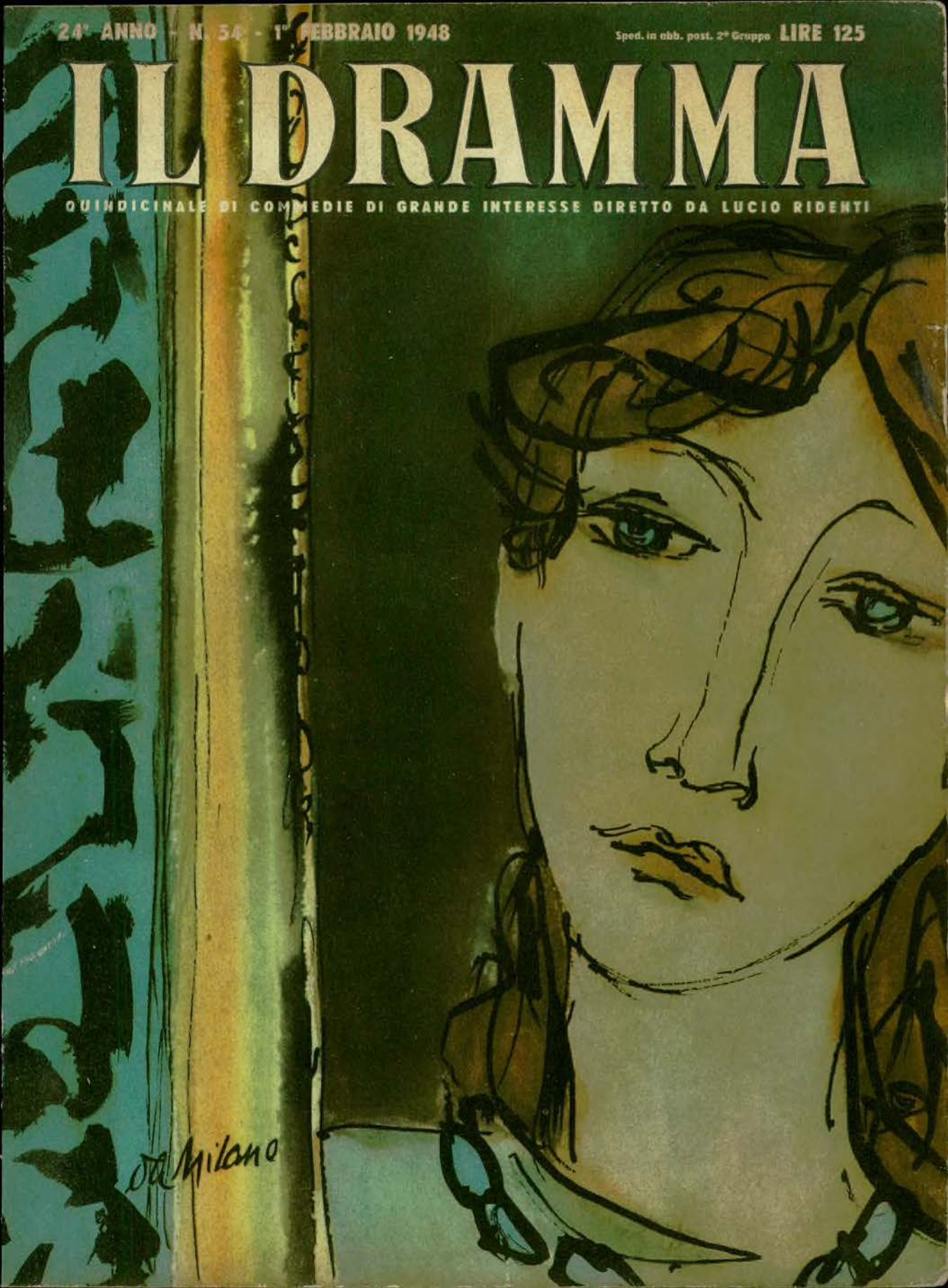
24° ANNO - N. 34 - 1° FEBBRAIO 1948

Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 125

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI



Il profumo è l'espressione artistica che accentua la personalità, la pennellata che sa dare risalto in modo inimitabile al nostro gusto ed alle nostre predilezioni. Questo il motivo per cui

Sarah Churchill

nel film Universalia «Daniele Cortis», tratto dal romanzo di Fogazzaro, edizione Mondadori, per entrare maggiormente nello spirito del personaggio di «Elena di Santagiulia» ha scelto il profumo:

Ricordo d'Autunno **che insieme a:**

RICORDO DI PRIMAVERA ✱ RICORDO D'ESTATE ✱ RICORDO D'INVERNO

completa le nuovissime creazioni fuori serie

LE QUATTRO STAGIONI

Quattro profumi fuori serie dalla tonalità originale e raffinata intimamente uniti alla stagione di cui portano il nome, in vetri di Murano iridati, eseguiti a mano e numerati. Anche le confezioni sono decorate a mano.

Biemme

DENTIFRICIO

PER L'IGIENE E LA BELLEZZA DEI DENTI

GRANDE CONCORSO INTERNAZIONALE **BIEMME & C.** DI FIRENZE

Le cartelle estratte il 31 dicembre 1947 a Napoli per il concorso BIEMME *sono le seguenti:*

1° Premio	Serie	E	n. 73427	9° Premio	Serie	G	n. 74293
2° »	»	P	» 54228	10° »	»	D	» 33182
3° »	»	P	» 53383	11° »	»	H	» 14263
4° »	»	Q	» 61998	12° »	»	N	» 07448
5° »	»	G	» 66337	13° »	»	E	» 66287
6° »	»	P	» 52665	14° »	»	A	» 37187
7° »	»	O	» 63307	15° »	»	A	» 14722
8° »	»	A	» 61041	16° »	»	M	» 53847

ACQUISTANDO UN DENTIFRICIO **BIEMME & C.** POTRETE VINCERE UNO DEI VISTOSI PREMI DEL CONCORSO ITALO AMERICANO 1948 **BIEMME & C.**

Firenze

VIA PIER CAPPONI, N. 21

B

Un libro che tutti debbono leggere:

LA STRADA DELLA DONNA

DI

ESTHER HARDING

13 EDIZIONI IN AMERICA

■

ECCO ALCUNI GIUDIZI SUL LIBRO:

E' un importante contributo alla moderna ricerca per una più profonda conoscenza dell'essere umano, e per un chiarimento di quanto di confuso esiste nelle relazioni fra i sessi.

C. G. JUNG

Dice molte più cose sulle donne di quante non possiate apprendere leggendo i romanzi, e ogni giovane prima di sposarsi non dovrebbe tralasciare di leggere questo libro.

HARRY HANSEN - *New York World Telegram*

La dottoressa Harding ci ha dato l'indagine più comprensiva e nello stesso tempo più profondamente intima dei problemi della donna in rapporto al sesso e alla vita come nessun altro psicologo ha fatto. Essa ha adempiuto il suo còmpito con fine intelligenza psicologica e con umana comprensione.

New York Times Book Review

Molte donne dopo aver letto il libro della Harding comprenderanno meglio se stesse e quelle donne enigmatiche ed inquietanti che così profondamente sembrano differire da loro.

The Woman's Press

Quando le convenzioni vengono disconosciute la sanzione sociale è pronta e severa. Quando le leggi d'amore vengono disconosciute nessuna sanzione sembra derivarne. Solo gli psichiatri conoscono i danni di lunga portata che ne conseguono per la salute e per la personalità. Nel capitolo « Fuori del sentiero battuto » la dottoressa Harding esamina queste conseguenze in una franca ed imparziale trattazione dei rapporti amorosi fra uomini e donne fuori del matrimonio. E' un contributo veramente saggio e comprensivo a questo argomento vitale.

Dr. ANNA MANN RICHARDSON
Director of the Medical Department of Smith College

■

CASA EDITRICE ASTROLABIO - VIA PIEMONTE, 63 - ROMA

ALLE LETTRICI DE «IL DRAMMA» CHE HANNO INTELLETTO D'AMORE

Un consiglio!

TAGLIATE QUESTO TALLONCINO E INFILATELO DI SORPRESA NELLA TASCA DI UN VOSTRO CONOSCENTE

PRO-MEMORIA

*

SCRIVERE A

FRANCESCHI

PER IL COFANETTO DI CALZE MILLE AGHI

Questo annunzio pubblicitario fu stampato la prima volta nel 1510, al tempo di Giulietta e Romeo, quando gli uomini erano meno atleti, ma più romantici. La Gazzetta di quel tempo che pubblicò questo tagliando fu costretta a fare la ristampa di diecimila copie

*

COFANETTO

DI «CALZE MILLE AGHI»

Mille Aghi «Seta» . . . il paio **L. 1000**

Mille Aghi «Nylon» . . . » » **2000**

Trittico Mille Aghi «Seta» il trittico » **1500**

Trittico Mille Aghi «Nylon» » » **3000**

COLORI DI MODA:

NUBE D'ORO - TERRA D'OMBRA

FUMO DI LONDRA - NERO EBANO

La firma autografa del maestro su ogni calza

*

Per riceverle in tutto il mondo *custodite in artistico cofanetto*, o farle giungere di sorpresa all'indirizzo di una donna, inviare l'importo delle calze più L. 50 (da uno a sei paia) per le spese postali, a mezzo vaglia, assegno o Conto Corrente Postale N. 3/32295 al Maestro calzettaio Pilade Franceschi, Via Manzoni 16 - Milano

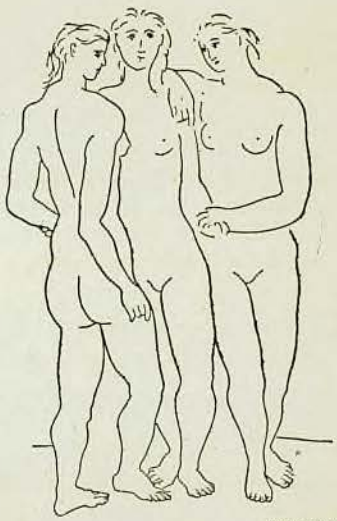
Per conoscere tutti i tipi di calze Mille Aghi, domandare il listino che viene spedito gratis

CREME - CIPRIE - LOZIONI

ROSSETTI - SALI PER BAGNO

Ormon Emelt

LE FIALE CHE FERMANO IL TEMPO



(*Picasso*)

RICHIEDERE OPUSCOLO:

LABORATORIO COSMETICA DI LUSSO

VIA SAN QUINTINO, 36 - TORINO - TELEFONO 52.534

SECONDO VOLUME DELLA COLLANA I CAPOLAVORI

DUMAS
FIGLIO

LE OPERE PIÙ ACCLAMATE ED UNIVERSALMENTE CONOSCIUTE DEL MAESTRO DEL ROMANTICISMO FRANCESE

IL VOLUME CONTIENE

LA SIGNORA DALLE CAMELIE * DIANA DE LYS * DEMI MONDE * LA QUESTIONE DANARO * IL FIGLIO NATURALE UN PADRE PRODIGO * L'AMICO DELLE DONNE * LE IDEE DI MADAMA AUBRAY * LA PRINCIPESSA GIORGIO * LA MOGLIE DI CLAUDIO * IL SIGNOR ALFONSO * LA STRANIERA LA PRINCIPESSA DI BAGDAD * DIONISIA * FRANCILLON

RISPETTIVAMENTE **VERSIONI DI**

LUCIO RIDENTI - PIERO OTTOLINI - DOMENICO LANZA MANLIO DAZZI - ELIGIO POSSENTI - GINO DAMERINI ALESSANDRO VARALDO - MARIO CORSI - CARLO LARI LORENZO GIGLI - ALDO CAMERINO - CELSO SALVINI BRUNO BRUNELLI - PIERO RAIMONDI - GIGI MICHELOTTI

COMPLETA IL VOLUME

UNA CHIARA ESAURIENTE E DOTTA PRESENTAZIONE GENERALE DELL'OPERA, DI RENATO SIMONI: PARTENZA E CAMMINO DI DUMAS FIGLIO COME PREMESSA DEL TEATRO MODERNO * PRECEDE UN DOCUMENTO STORICO INEDITO IN ITALIA: ALESSANDRO DUMAS FIGLIO GIUDICATO ALLA SOGLIA DEL NOSTRO SECOLO * E LA PRESENTAZIONE DI ALESSANDRO DUMAS FIGLIO STESSO: A PROPOSITO DELLA SIGNORA DALLE CAMELIE

SET EDIZIONI DI IL DRAMMA

Sono state stampate di questa opera due edizioni: una comune, di oltre mille pagine, rilegatura cartonata, al prezzo di L. 3200. - Una di lusso, in carta speciale, rilegatura da amatore a mano; ad personam al prezzo di L. 4500. L'edizione di lusso non si vende dai librai, ma soltanto e direttamente dalla SET, editrice, in Corso Valdocco 2 - Torino. Se il libraio della vostra città non ha l'edizione comune richiedetela direttamente al nostro Ufficio edizioni: riceverete la copia raccomandata a domicilio.

ANNO 24 - NUOVA SERIE - N. 54

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° FEBBRAIO 1948

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - telef. 40.443 - Un fascicolo costa L. 125 - Abbonamenti: Anno L. 2600; Semestre L. 1340; Trimestre L. 680 - Conto corrente postale 2/6540 - Estero: Anno L. 3600; Semestre L. 1840; Trimestre L. 930
Pubblicità: S.I.P.R.A., Via Arsenale 33 - tel. 52.521 - Uff. concess. tel. 48.416 - 48.417

taccuino

UNESCO ✻ L'« Organizzazione Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza, la Cultura » - Unesco - ha recentemente inviato a Roma il signor Maurice Kurtz, Segretario generale dell'« Istitut International du Théâtre », il massimo organismo mondiale di studi teatrali, costituito al Congresso di Parigi dell'anno scorso e di cui abbiamo dato notizia nel n. 45 del 15 settembre 1947.

Onde recare al Centro internazionale un'informazione panoramica quanto più possibile aggiornata ed originale, il signor Kurtz ha preso contatto con gli uomini rappresentativi del mondo teatrale italiano e si è venuto documentando sulla attuale situazione di esso, presiedendo a due riunioni del nostro Centro nazionale, fondato sulla collaborazione dell'Associazione generale degli Industriali dello Spettacolo e della Federazione dei Lavoratori dello Spettacolo cui sono da aggiungersi tutte le Associazioni, gli Enti e gli Istituti dai quali è formato il complesso attivo del Teatro italiano. Nel corso di questi incontri è stato ancora una volta illustrata e confermata la fisionomia caratteristica del Centro che — come tutte le analoghe istituzioni che sono sorte o vengono sorgendo nei vari Paesi — « è un organismo privato » cui fanno capo le diverse associazioni professionali. Il Centro, per quanto favorito (almeno in linea teorica) dallo Stato, non è una creatura governativa. Il delegato italiano al Congresso degli esperti di teatro, Anton Giulio Bragaglia, ha presentato al signor Kurtz il Centro come « un piccolo parlamento libero del Teatro italiano » in cui sono rappresentate, oltre alle istituzioni sindacali e agli industriali, gli autori, i compositori, i direttori d'orchestra, i registi, gli scenografi, gli attori, i cantanti. La costituzione del Centro italiano sarà convalidata ufficialmente in occasione del prossimo Congresso di Praga indetto dall'Unesco: di qui ci sarà possibile stabilire con tutti i Paesi aderenti all'Organizzazione quegli scambi di cultura teatrale che si vengono auspicando da gran tempo, e dare e ricevere quelle testimonianze di civiltà e di lavoro che dovrebbero contribuire efficacemente alla pacificazione mondiale. Speranze a parte, rimane il fatto che l'« Istitut International du Théâtre », di cui i vari Centri sono l'espressione, non potrà mancare di dare validi risultati nello svolgimento della vita teatrale: a ciò appunto lo qualifica la sua costituzione genuinamente professionale, pratica, tecnica, la organizzazione bene inquadrata, potentemente fornita di mezzi, universalmente diffusa. Oltre alla feconda assenza di colonnelli, e militari di vari gradi, dai suoi quadri.

A proposito di colonnelli, si sono fatti voti affinchè i Ministeri interessati (non preposti perchè — s'è già detto — il Centro è un organismo privato) non manifestino negativamente il loro interesse rallentando e appesando il funzionamento del Centro stesso con quella pericolosa forma di amore burocratico i cui abbracci sono in genere mortali. Ora, il Centro come congegno è a punto, pronto a entrare in azione. Se non se ne avvertirà il moto bisognerà andarlo a cercare là dove è più probabile che sia stato fermato: sulla soglia degli uffici dei grossi burocrati. E' anzi opportuno rilevare a questo punto come da parte della Direzione del Servizio per il Teatro sia già partito un primo attacco — per un errore di valutazione abbastanza giustificabile ove si consideri la legittima ignoranza di quell'ufficio per le cose del Teatro — avendo confuso le limitate funzioni dell'Ente italiano per gli scambi teatrali con i ben più vasti fini culturali prima che commerciali dell'« Istitut International du Théâtre ». Si è tentato — naturalmente senza risultato — di spiegare a quella direzione, come il diletto E. I. S. T. non è minacciato di concorrenza da nessuna parte giacchè — fatte le proporzioni fra Unesco e E. I. S. T. — è palese che di concorrenza non è assolutamente il caso di parlare.

Ad ogni modo, poichè il colonnello Tosti pare voglia considerarsi in stato di guerra contro il Centro, nato contro la sua volontà e fuori del suo controllo, il mondo teatrale italiano può prepararsi a resistere all'offensiva ostruzionistica che la Direzione del Teatro non mancherà di muovergli contro.

COLLABORATORI

J. B. PRIESTLEY: LO SPECCHIO LUNGO, commedia in tre atti ✻ *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di VINICIO MARINUCCI; GIGI CANE; RENATO SIMONI; VITO PANDOLFI; FERNALDO DI GIAMMATTEO; SERGIO TÒFANO; NICO PEPE; GINO CAIMI; MARCEL LE DUC; GINO SAVIOTTI; JOHN H. SEYLLER; LORENZO GIGLI* ✻ *Copertina: DA MILANO (sintesi della commedia «Lo specchio lungo»)* ✻ *ALIGI SASSU: tavola a colori per il «Don Giovanni» di Molière* ✻ *Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.*

LA «MAYA» DELLO SPAZIO

* *In un teatro della relatività, il posto immediatamente successivo a quello di Pirandello, sia per cronologia che per valore di opere, è senza dubbio da attribuire a J. B. Priestley. Meno corrosivo e sconvolgente del Siciliano, l'Inglese non dissolve le illusioni della stabilità, della consistenza e dell'univoca realtà della personalità umana ma quelle universali, e perciò a noi interessanti di riflesso anche se costituiscano le basi della nostra esistenza, del tempo e dello spazio. Che ogni attributo della vita terrena sia « maya », parvenza, è cosa che oramai non credono soltanto gli orientali. Verità relative, si annullano trascendendosi al pensiero, alla consapevolezza di un'essenza eterna ed infinita, in cui*

tutto sia. Il constatarlo induce non all'horror vacui che molti provano dinanzi all'abisso spalancato da Pirandello ma alla stupìta, intenta pensosità che ci rapisce nel persistere dei sogni o nell'assorto ripensare ad essi. Cadono le barriere della finitezza dinanzi al rivelarsi come « maya » del tempo e dello spazio, alla possibilità del loro superamento, e quello che di sovrumano è in noi s'inoltra, certo per la sua luce ma smarrito per la sua pochezza e per il gravame della terrestrità, nei fascinosi mondi dove ogni sogno di evasione è vero.

La meditazione creativa di Priestley si era soffermata finora sulla relatività temporale. Con Lo specchio lungo l'autore supera anche i confini dell'altra dimensione. Le esplorazioni, i vagabondaggi sono mirifici in entrambi i sensi, ma mentre la conquista del tempo appare soltanto relegabile, in un orientamento pratico, nel campo intuitivo, quella dello spazio vede tutti i giorni effettuare dal progresso un'avanzata che, se non potrà mai toccare le mete finali, alimenta peraltro di credibilità e di speranza le fantasie più ardite. L'argomento pertanto esce maggiormente dallo speculativo e dall'astratto e si fa più acceso di rispondenze e di suggestioni nelle nostre fibre e nella nostra mente.

Il tema de Lo specchio lungo è che due esseri possono avvicinarsi, intendersi e trascorrere anche dei periodi di compenetrazione spirituale, in cui uno di essi è come immedesimato nell'altro, senza che fra di loro sussista alcun contatto fisico e neppure una vera e propria conoscenza. Dinanzi alle facili esclamazioni di « inverosimile! » e di « assurdo! » da parte dei più sordi alle recezioni spirituali l'autore, in una sua premessa, dichiara che il « caso » da lui esposto è avvenuto nella realtà, ed in termini ancor più sorprendenti, a due persone di sua conoscenza. E' una dichiarazione che può valere per coloro che hanno bisogno di testimonianze definite per credere alle manifestazioni dell'intangibile, non per chi sappia che il mondo percepito dai cinque sensi ufficiali non è che una minima parte di quello che realmente esiste.

Tutti gli uomini sono d'accordo nel conferire all'amore l'attributo di « divino », pochi nel riconoscerlo nella sua quotidianeità e nell'ascrivere praticamente ad esso un valore determinante. Il secondo significato d'eccezione di un'opera tutta d'inconsueta, altissima levatura come Lo specchio lungo consiste appunto, dopo la sua idea suscitatrice, in quest'affermazione suprema della spiritualità nell'amore. I « perchè » biologici dell'attrazione erotica sono i più appariscenti, i più immediatamente analizzabili: ma dietro ad essi vi sono delle altre causalità, che rientrano in una sfera dove soltanto l'armonia creatrice è legge. Ora, quando avviene, come per i due protagonisti dell'opera, che questa armonia faccia udire i suoi accenti superni direttamente, senza rivelarli attraverso l'incarnazione, il messaggio d'amore dei singoli si confonde inscindibilmente con quello primigenio del Creatore. Gli esseri umani ne restano talmente percossi che non osano, quasi avessero a profanarlo, far rispondere al suo appello anche le loro entità fisiche. Il dualismo fra l'amore spirituale e quello

dei sensi riceve qui una nuova illuminazione. La rivelazione dell'incommensurabile vastità in cui può riecheggiare la nota unificata rende quasi schivi dinanzi alle limitazioni che il suo attuarsi nella contingenza comporterebbe. Gli ostacoli pratici appaiono insuperabili nel loro ordine, come avviene ai due « amanti dell'Etere » descritti da Priestley, perchè in essenza sono tutti superati. E così la vita — terzo e minor punto basilare dell'opera — non si rivela che come un lungo specchio nel quale si riflettono soltanto alcune labili immagini, mentre le verità immutevoli rimangono al di fuori di esso.

Il lavoro — a differenza di molte opere di poesia e di pensiero — è scritto con una foga, con un empito drammatico fluenti senza soste fino alla foce della conclusione. Ne è derivata anche un'unità di tempo e di luogo — la commedia si svolge in un tempo reale, senza interruzioni ed in una sola scena — che forma quasi un voluto contrasto con la sua libertà interiore dai vincoli delle stesse dimensioni. L'umanità dei personaggi è piena, senza veli di allusività e di simbolismi, il loro vibrare è schietto, intimamente sentito e non cerebrale. Il linguaggio dell'autore è immediato, pur essendo le sue parole tutt'altro che consuete. L'opera ne riceve un potere di « presa » spettacolare quale raramente posseggono lavori di analoga levatura. J. B. Priestley è da considerare, sotto questo aspetto, uno degli scrittori teatrali di maggior merito: egli sa infatti volgarizzare i suoi concetti senza che la loro nobiltà o la loro portata abbiano minimamente a scapitare dall'espressione. Ad alcuni Priestley può apparire un predicatore, ma sarebbe un ben cattivo sacerdote di quella « cattedrale dello spirito » che è il teatro, secondo la definizione di Maxwell Anderson, chi non lo fosse. Quel che vale è che i suoi appelli e le sue rivelazioni scaturiscono dalla fede e da una suprema vastità di visione e possono pervenire a tutte le menti e a tutti i cuori. Per questo egli, pur senza trattare temi cronistici, è uno dei più « attuali » fra gli autori drammatici.

Della multiforme attività di Priestley si è di frequente ed esaurientemente parlato su queste pagine. Stimo superfluo ripetere. Di più m'interessa il destino scenico di quest'opera, e non per l'implicazione che deriva dall'averla tradotta. Molti lavori si ammirano, pochi destano in noi la sensazione che altri abbia espresso quello ch'era patrimonio o ambizione del nostro mondo spirituale. E' ciò che ho provato nei riguardi de Lo specchio lungo. *A sollecitare la sua conoscenza mi spingono pertanto — a parte ogni suo pregio — i miei stessi impulsi di espressione. Finora ho dovuto purtroppo constatare che alcune fra le nostre più dotate interpreti non hanno sentito accendersi il loro fuoco alle terrestri e sideree fiamme che si dipartono da queste pagine. Nè è valso a sollecitarle il rilievo quantitativo della parte o l'economia dell'allestimento. E poi si parla di crisi di copioni! Ma non posso ugualmente credere che* Lo specchio lungo *debba rimanere per molto tempo privo della bella immagine della sua interprete italiana.*

Vinicio Marinucci

LO SPECCHIO LUNGO

TRE ATTI DI J. B. PRIESTLEY

TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA: «THE LONG MIRROR» — VERSIONE ITALIANA DI VINICIO MARINUCCI

LE PERSONE

BRANWEN ELDER — MICHAEL CAMBER — VALERIA CAMBER — SIGNORA TENBURY — TOMMASO WILLIAMS

L'azione si svolge in continuità nella stanza di soggiorno di un piccolo albergo casalingo nel Galles del Nord. Tempo presente.

Una stanza di soggiorno.

La scena rappresenta la stanza di soggiorno di un piccolo albergo casalingo, un tempo casolare di campagna, sulla riva di un lago nelle montagne del Galles del Nord. L'atmosfera è ancor più quella di una casa privata che di un albergo. La stanza è piacevolmente ammobiliata in stile Vittoriano antico. Nella parete di destra (degli attori) v'è una larga porta-finestra che si apre su di un sentiero con prati ed alberi e dev'essere possibile per un attore di stare fuori di essa ed essere visto chiaramente dal pubblico. Nella parete di fondo, verso destra, c'è una porta che conduce alla sala da pranzo. Se possibile, essa dovrebb'essere costruita circa un metro sul livello della scena, con piccoli gradini. Obliquamente tra la parete di fondo e quella di sinistra c'è un'altra porta, a livello della scena, che conduce all'ingresso dell'albergo e alla cucina. Il caminetto è in fondo alla parete di sinistra. Tra il caminetto e la porta che conduce all'ingresso v'è una larga specchiera. Alcuni tavolinetti per il tè del pomeriggio, ecc., alcune sedie comode ma non molto ampie, una o due mensole per libri lungo la parete di fondo.

(Al levarsi del sipario, siamo appena dopo le quattro in un pomeriggio di ottobre. La luce, non troppo chiara, e calda, viene dalla porta-finestra e dalla quarta parete. La signora Tenbury, sessantenne, simpatica e sagace, siede con un libro, in attesa del tè. Tommaso Williams, cinquantenne, un cordiale piccolo gallese che fa da cameriere nell'albergo ma ha più l'aspetto di un domestico da salotto in una casa privata, con giacchetta a righe e calzoni scuri, entra ora con il tè. I suoi modi sono più disinvolti di quelli dei consueti camerieri d'albergo. Comincia a disporre le stoviglie su di un tavolinetto accanto alla signora Tenbury, che lo guarda interrogativamente).

LA SIGNORA TENBURY — Tommaso, se la vostra rispettabile padrona, la signora Saxon, fosse qui, sapete cosa direbbe?

TOMMASO — Oh, non so da dove incomincerebbe nè dove andrebbe a finire, ma riesco a immaginarmi benissimo quello che direbbe in mezzo. Però, è la prima volta che lascia me e mia moglie a badare da soli all'albergo, e non si può dire che le cose vadano troppo male, poi.

LA SIGNORA TENBURY — No, no. Ma quello che vi direbbe in questo momento, per esempio, è che la vostra giacca è addirittura fumante di tabacco.

TOMMASO — Oh, sì, lo credo proprio. E' una grave mancanza da parte mia, lo so. Le dirò: dopopranzo, quando finalmente posso prendermi un poco di riposo, ho l'abitudine di andare nella mia stanzetta a dare un'occhiata al giornale e a fumare la pipa. E quando vengo fuori, ho un terribile odore di fumo addosso.

LA SIGNORA TENBURY — Il meno che dovreste fare sarebbe di cambiarvi la giacca. Non so proprio perchè gli uomini non lo facciano più. Mi ricordo che mio padre teneva sempre una giacca speciale per fumare. Era di velluto blu, con ranocchi neri, o guarnizioni, o che altro fosse. Quando ero bambina mi sembrava una giacca meravigliosa.

TOMMASO — E suo padre doveva essere un vero gran signore, ne sono certo.

LA SIGNORA TENBURY — Sì. Sotto molti riguardi lo era. (*Tommaso ha ora finito di apparecchiare la piccola tavola*) Farete bene ad aspettare la signorina Elder. Ha detto che sarebbe tornata per il tè.

TOMMASO — Allora, aspetterò che ritorni per fare il tè. A meno che lei non desideri prenderlo sùbito.

LA SIGNORA TENBURY — No, no, aspettate. Io sto qui a sonnecchiare ed a sognare, e posso rimanerci benissimo ancora.

TOMMASO — Anch'io sono speciale per sognare. Oggi, per esempio, dopo che avevo finito di riordinare in cucina, mi ero seduto appena da dieci minuti dinanzi al giornale, che già ero partito. Tutto intorno a me era scomparso.

LA SIGNORA TENBURY (*divertita*) — E dove eravate?

TOMMASO — Nel mio reggimento - il Royal Welch - in India, in uno di quei fortini di montagna, a giuocare a carte nel sole caldo e splendente, in mezzo a tutti i rumori che non ho più sentito da trent'anni. Poi ho avuto come una specie di brivido - e mi sono ritrovato qui, nel retrocucina. India e ritorno in mezzo secondo. Se non è magia!

LA SIGNORA TENBURY — Io sogno spesso di posti che non ho mai veduto, ed ho la sensazione che siano assolutamente veri, pieni di particolari convincenti che non so come avrei potuto fare ad inventare. E tutte le persone che vedo, anche, da dove possono venire?

TOMMASO (*in tono confidenziale*) — Mia moglie, poi, è una sognatrice meravigliosa. Gliel'ha mai detto?

LA SIGNORA TENBURY — No.

TOMMASO (*in tono impressionante*) — Beh... lei sogna i guai prima che vengano. E' sempre lo stesso sogno. Va girando in un gran bosco, miglia e miglia di alberi altissimi, tutta sola, finchè il bosco si fa sempre più scuro e più fitto e lei si perde, e piange. E resta sperduta in questo grande e fitto bosco nero, a piangere.

LA SIGNORA TENBURY — Orribile! E questo, significa guai?

TOMMASO — Sempre. Mi dice: « Tommaso, stanotte mi sono perduta un'altra volta nel bosco. Ci saranno guai per qualcuno di qui ». E ha sempre ragione.

LA SIGNORA TENBURY — Ma che dite! Spero che non abbia sognato il suo bosco da quando sono arrivata io.

TOMMASO (*solennemente*) — No, mai... fino a ieri notte.

LA SIGNORA TENBURY (*mezzo divertita e mezzo allarmata*) — Davvero, davvero?! Non che mi faccia impressione, perchè non credo a queste cose, ma so che voi ci credete.

TOMMASO — Non vorrei, ma non posso farne a meno. E' un fatto.

LA SIGNORA TENBURY — E così, farei meglio a stare in guardia, eh?

TOMMASO (*molto confidenzialmente*) — No, non si tratta di lei, signora Tenbury. Mia moglie era sicurissima di questo. « E nemmeno della signora Tenbury », mi ha detto, quando ne abbiamo parlato, stamattina. (*Abbassando ancor più la voce*) Posso farle una domanda?

LA SIGNORA TENBURY — Ma non così, Tommaso! Mi terrorizzate!

TOMMASO (*in tono di scusa*) — Oh, no, volevo soltanto chiederle una cosa... Ma non vorrei che mi credesse un ficcanaso...

LA SIGNORA TENBURY (*ridendo*) — So benissimo che lo siete, Tommaso. Ma andate pure avanti con la vostra domanda.

TOMMASO (*molto confidenzialmente*) — Lei non sa mica perchè la signorina Elder è venuta qui?

LA SIGNORA TENBURY (*un po' a disagio*) — Beh, è una domanda un po' strana...

TOMMASO — Lo so. Ed è per questo che ero... che non osavo. Anzi, non l'avrei chiesto affatto se mia moglie non fosse stata così turbata, come ho detto.

LA SIGNORA TENBURY — Per la signorina Elder?

TOMMASO — Questo sogno del bosco l'ha molto agitata... E poi, ho notato che la signorina Elder... beh, non ha l'aria molto felice, come di chi sta in vacanza, ma ha una preoccupazione in mente e... e non fa che aspettare, aspettare...

LA SIGNORA TENBURY (*seria*) — Capisco quello che intendete, Tommaso. E' l'impressione che dà, infatti, ma probabilmente non è altro che il suo carattere severo e contenuto. Dev'essere una ragazza di forte temperamento - è un'artista, anche - e sarà venuta qui per riposare...

TOMMASO (*in fretta*) — Sì, sì, certo. Era mia moglie, che me lo domandava. Io le ho detto: « Non sono affari nostri », proprio così le ho detto: « Non sono affari nostri ». Ma, badi, lei non intendeva dire niente di male. Era solo per causa del sogno e di qualcosa che le pareva di vedere nel viso della signorina Elder. (*Voce di donna fuori scena*).

VOCE DI DONNA — Tommaso ha portato il tè in sala, signorina Elder. (*Tommaso si allontana un po' dalla signora Tenbury e rimane in attesa. Branwen entra dalla porta d'ingresso. E' una donna sensibile, scattante, dai ventotto ai trentadue anni. Indossa un abito da passeggio. Ha un aspetto pallido e di estrema tensione nervosa. Non entra sùbito ma rimane sulla porta*).

LA SIGNORA TENBURY — Proprio in tempo per il tè, signorina. Che è accaduto? Ha l'aria come se avesse visto un fantasma.

BRANWEN — L'ho visto, infatti. (*Viene avanti*) L'ho appena vista sulla carrozzabile, ancora.

TOMMASO — La vecchietta vestita di grigio?

BRANWEN — Sono già parecchie volte che ho visto una piccola vecchia irosa, vestita di grigio. Appare lungo la carrozzabile, e guarda fisso e borbotta. Ne ho parlato ieri a Tommaso. Anche lui sapeva di lei.

LA SIGNORA TENBURY (*voltandosi*) — Come, anche voi l'avete vista?

TOMMASO — No, signora, non ho mai visto un fantasma, in vita mia. Per lo meno, non mi sono

mai accorto che fossero fantasmi. Ma la sorella di mia moglie, che venne qui tempo fa, la vide... una piccola vecchia vestita di grigio, disse, proprio come la signorina Elder. Le porto il tè, ora. (*Esce*).

LA SIGNORA TENBURY (*lentamente*) — E' molto strano...

BRANWEN — Questo è proprio il genere di luoghi dove compaiono. Ne ho visti anche degli altri, qui, ma vagamente. La vecchietta in grigio è la più chiara. Forse perchè è così miserevolmente arrabbiata. Come una prigioniera ribelle.

LA SIGNORA TENBURY — Credo che nei tempi andati, molte donne che hanno vissuto in queste case debbano essere state delle prigioniere irate e ribelli.

BRANWEN — Le loro vite erano spesso grette, ma profonde. Se un amante o un marito, un figlio od una figlia preferiti, andavano via ed erano perduti per loro, non rimaneva altro che il dolore o una segreta rabbia gelosa. E' per questo che si possono ancora vedere così spesso. Voglio dire che è l'intensità dei loro sentimenti che spiega il fenomeno.

LA SIGNORA TENBURY — Che orribile idea!

BRANWEN — Quale?

LA SIGNORA TENBURY — Quella di questi spiriti legati alla terra... povere creature che perseguitano con le loro apparizioni i luoghi dove vissero un tempo, e che non possono liberarsi della loro miserevole esistenza in questo mondo. E' orribile. Non voglio crederci!

BRANWEN — E perchè dovrebbe? Io non ci credo.

LA SIGNORA TENBURY (*sorpresa*) — Ma, come... lei vede queste persone... questa vecchietta, per esempio, e poi...

BRANWEN — No, non sono le persone autentiche, che si vedono. E' soltanto un'impressione che esse hanno lasciato nei loro vecchi ambienti, come impronte sulla sabbia o i segni delle dita su di un bicchiere. E' per questo che ho detto che è l'intensità dei loro sentimenti che spiega il fenomeno. Capisce? L'impressione si fa molto più profonda. E sono appunto queste le persone che si vedono più chiaramente. Tranne qualche volta... quando...

LA SIGNORA TENBURY — Quando cosa?

BRANWEN (*lentamente*) — Quando si vede - o si sente - non so come dire... qualcuno che è meravigliosamente felice, il lampo di un'estasi, rapido quasi come il fulmine... e altrettanto terribile.

LA SIGNORA TENBURY — E' il passato, che lei vede?

BRANWEN — No, è qualcosa di diverso. Non accade spesso, per lo meno a me. Ma queste impressioni che la gente ha lasciato dietro di sè, nelle case, nei giardini, nelle strade, questi vuoti fantasmi, sono relativamente frequenti, e credo che tutti ne abbiano avuto la sensazione, anche se unicamente sotto forma di un senso di disagio. Ma quando si va nel passato, non c'è più niente di spettrale, di impalpabile, di fantomatico: tutto sembra così solido e reale, in quei pochi momenti in cui si è lì.

LA SIGNORA TENBURY (*considerandola curiosamente*) — Lei è una ragazza molto fuori del comune, signorina Elder.

BRANWEN (*alquanto imbarazzata*) — No, non direi.

LA SIGNORA TENBURY — E non si studia di esserlo, come fanno troppe donne ai nostri giorni. (*Entra Tommaso con la teiera e un bricco di acqua calda*).

TOMMASO — Ecco, signore. Così ci dovrebb'essere tutto.

LA SIGNORA TENBURY — Più di quanto possiamo desiderare; grazie, Tommaso. (*Mentre egli sta per uscire*) A proposito, volevo già domandarvelo prima, avete avuto notizie della signora Saxon?

TOMMASO — Sì, signora, stamattina. Mi ha scritto per dirmi che dobbiamo aspettare un altro ospite - forse due - per questa sera. (*Esce*).

LA SIGNORA TENBURY (*guardando Branwen, calma*) — C'è qualcosa che la turba, signorina?

BRANWEN (*cercando di nascondere la sua agitazione*) — No, niente.

LA SIGNORA TENBURY — Per un momento, mi è sembrato che non si sentisse bene.

BRANWEN (*confusa*) — No. Come le ho detto, quando sono venuta qui ero piuttosto stanca, esaurita, benchè avessi dovuto sentirmi riposata, dopo il mio soggiorno a Cape Town.

LA SIGNORA TENBURY (*porgendole il tè, ecc.*) — Forse il cambiamento di clima...

BRANWEN — Già. Tutto sembra così pesante qui, dopo due anni nel Sud Africa.

LA SIGNORA TENBURY — Io ho avuto spesso intenzione di andarci, ma non mi sono mai decisa.

BRANWEN — Laggiù tutto è limpido e chiaro. L'aria è tersa. Si vedono le montagne a centinaia di miglia di distanza. Non c'è da meravigliarsi che vi si trovino i diamanti. Tutto il paese è come un diamante.

LA SIGNORA TENBURY — E le piaceva?

BRANWEN — Dapprima enormemente. Ed essendo una pittrice, ero eccitata dalla strana qualità della luce in quell'aria limpida come il cristallo. (*Pausa. Poi lentamente*) Sembrava che non ci fosse nulla tra me e il sole. Non dico soltanto delle nuvole o delle nebbie, ma nessuna storia, nulla di quella densa atmosfera che si forma quando i popoli, orde e orde di popoli, hanno vissuto a lungo in un luogo. Quell'aria non aveva nessun peso di memorie. E anche questo mi piaceva, dapprima...

LA SIGNORA TENBURY — Una volta andai in Australia. Anche lì è così. Ma non mi piaceva. Troppo vuoto. Il paese - non gli abitanti, ma il paese in se stesso - sembrava ostile. Era rimasto spopolato per tanto tempo e sembrava come se non volesse aver più a che fare con le persone. Ha sentito anche questo nel Sud Africa?

BRANWEN — Sì, in una certa misura. E non sono stata spiacente di andar via. Improvvisamente mi ha assalito una fortissima nostalgia. Volevo ritrovare un paese accogliente. Ma quest'oggi mi è parso così malinconico, qui, in questa piccola e stretta vallata, dove tutto decade senza luce e senza spazio...

LA SIGNORA TENBURY — E' bello, accanto al lago...

BRANWEN — Oggi no. C'era nebbia dovunque. Il bosco non aveva nè principio nè fine. Era come sospeso lì, semiasfissiato nella bambagia. Eppure, quante piccole cose belle da vedere! Evanescenti betulle d'argento, un albero tutto vivo di uccelli, enormi ragnatele perlacee e funghi scarlatti... come in un racconto delle fate. Ma era un mondo che muore. (*Un momento di silenzio, mentre continuano a bere e a mangiare*).

LA SIGNORA TENBURY (*con molta serietà*) — Non sono mai riuscita a scoprire quale dovrebb'essere il sapore dei dolci della moglie di Tommaso. Mi ricordano l'armadio delle medicine.

BRANWEN (*senza tono*) — E' vero. Qualcosa che mi dettero da bambina quando cambiavo i denti.

LA SIGNORA TENBURY — Un'altra tazza di tè?

BRANWEN — No, grazie. Fumerò una sigaretta, se non la disturba.

LA SIGNORA TENBURY — Affatto. Io non fumo, perchè soffro di gola, ma non mi dà nessun disturbo che gli altri fumino. Forse lei non ha fumato nei giorni scorsi perchè le avevo detto del mio mal di gola?

BRANWEN — Beh, ho pensato che...

LA SIGNORA TENBURY — Molto gentile, cara; fa piacere trovare una persona così delicata. Ma fumi pure liberamente, se le giova per calmare i nervi... e credo che ne abbia bisogno, no?

BRANWEN — Mi scusi.

LA SIGNORA TENBURY — Scusarla? Perchè?

BRANWEN — Immagino che avrà trovato il mio nervosismo insopportabile.

LA SIGNORA TENBURY — Oh, no. Chiamo Tommaso, per sparecchiare?

BRANWEN — Chiamo io. (*Suona. Poi si accende la sigaretta, fuma e cammina agitata*).

LA SIGNORA TENBURY — Non ha ancora dipinto nulla qui, vero?

BRANWEN — No. Dico a me stessa che è perchè devo abituarmi alla diversità della luce, ma in realtà credo che sia unicamente per pigrizia.

LA SIGNORA TENBURY — No, lei non è pigra, ne sono certa.

BRANWEN (*sorridendo*) — Davvero? E perchè?

LA SIGNORA TENBURY — Perchè lo sono io, lo sono sempre stata, e noi pigri dalla nascita sappiamo riconoscere i nostri simili. Lei non è una di noi. No, se lei non lavora, è per un'altra ragione. (*La guarda con insistenza e con penetrazione nel dire questo. Branwen incontra per un momento il suo sguardo, poi lo distoglie. Tommaso entra*).

TOMMASO — Hanno finito?

LA SIGNORA TENBURY — Sì.

TOMMASO (*guardando la tavola*) — Non hanno preso certo un gran tè.

LA SIGNORA TENBURY — Io non sono uscita e quindi non lo avrei meritato affatto.

TOMMASO — Oh, non dica questo, signora, perchè se dovessimo avere soltanto quello che meritiamo, il Signore ci aiuti! (*Riunisce le stoviglie e fa per andare*).

BRANWEN (*che è rimasta inquieta, improvvisamente*) — Tommaso!

TOMMASO (*fermandosi*) — Sì, signorina?

BRANWEN (*dopo uno sforzo*) — Avete detto che sarebbe arrivato qualcuno, stasera?

TOMMASO (*dandosi una certa importanza*) — Sì, signorina. Dobbiamo attendere un altro ospite... e forse due. Così mi hanno avvertito stamattina. (*Rimane come in attesa di un'altra domanda*).

BRANWEN (*dopo un nuovo sforzo*) — E a voi - dico - hanno detto chi sarà?

TOMMASO — No, non mi è stato fatto nessun nome. (*Attende ancora, guardandola curiosamente. C'è un senso di tensione*).

BRANWEN (*dopo una pausa*) — Bene, Tommaso, grazie.

TOMMASO — Mi spiace di non poterle dire di più, signorina Elder. (*Esce. Un momento di silenzio. La signora Tenbury è rimasta ad osservare Branwen con ininterrotta curiosità. La tensione è ancora sensibile*).

LA SIGNORA TENBURY (*dopo una pausa*) — Tanto vale che le dica che lei ha destato la curiosità di Tommaso e di sua moglie. Mi stava proprio domandando di lei, poco prima che entrasse per il tè. Ma con molta educazione, però.

BRANWEN (*nervosamente*) — Lo credo. Tommaso è simpatico.

LA SIGNORA TENBURY — Non ho potuto soddisfare la sua curiosità. E gli ho fatto anche capire che non lo ritenevo necessario. Quello che non ho aggiunto è che sono anch'io altrettanto curiosa... e perplessa.

BRANWEN (*sorridendo leggermente*) — Eppure, le ho già detto che non mi ritengo una donna misteriosa...

LA SIGNORA TENBURY — Sì, e io penso che durante i pochi giorni che abbiamo abitato insieme in quest'albergo siamo diventate qualcosa di meglio che delle conoscenze occasionali...

BRANWEN — E' vero. Sento che siamo amiche.

LA SIGNORA TENBURY — Ne sono lieta. E così... (*Un imbarazzo reciproco. Entrambe dànno in una breve risata*).

BRANWEN (*ancora sorridendo*) — E così?

LA SIGNORA TENBURY (*slanciandosi*) — Mia cara, mi chiami pure una vecchia intrigante, se le piace, ma le confesserò francamente che sono curiosa... ed anche alquanto preoccupata.

BRANWEN — Per me?

LA SIGNORA TENBURY — Sì, per lei. E, naturalmente, incuriosita.

BRANWEN — Ma per quale motivo? Forse perchè sono venuta direttamente qui appena tornata dal Sud Africa?

LA SIGNORA TENBURY — Certo, anche questo è strano. Venire per prima cosa in un posto fuori mano come questo. E non che sia venuta a lavorare, perchè non lavora. Nè a riposare, perchè evidentemente non riposa.

BRANWEN (*con leggerezza*) — Legge troppi romanzi polizieschi...

LA SIGNORA TENBURY (*più seriamente*) — Via, mia cara, deve riconoscerlo. Lei è nervosa, agitata, in un

continuo allarme. Se non lo fosse, questa mia curiosità sarebbe imperdonabile. Ma essendo così, e dato che sono una donna tanto più anziana di lei, che ha avuto ogni sorta di guai nella sua vita, mi domandavo se, forse... non potrei essere di aiuto.

BRANWEN (*sinceramente*) — Vorrei che lo potesse.

LA SIGNORA TENBURY — E allora mi dica, e farò del mio meglio.

BRANWEN (*in fretta*) — No, non intendevo... Voglio dire, non ho bisogno di alcun aiuto. Non c'è nessun modo in cui lei possa aiutarmi. Non c'è mai stato, per nessuno. E' questo che ha reso sempre tutto così difficile. Anche parlarne, è stato impossibile. (*Si interrompe bruscamente*).

LA SIGNORA TENBURY (*dopo un momento di attesa*) — Sì?

BRANWEN — Oh, è tutto. Divagavo. Molto sciocco da parte mia. Quello che realmente volevo dire era che se mi trovassi in una difficoltà per la quale credessi possibile un suo aiuto, non esiterei a ricorrere a lei e a spiegarle tutto. Non sono un carattere segreto. E sono certa che lei sarebbe sensibile, ragionevole, saggia. Ma, vede, non si tratta di questo.

LA SIGNORA TENBURY (*dopo una breve pausa*) — Posso dirle quello che credo io?

BRANWEN (*guardandola con gravità*) — Sì, prego.

LA SIGNORA TENBURY (*esprimendosi con cura*) — Penso che lei attende di incontrare qualcuno... e nello stesso tempo ha paura di questo incontro.

BRANWEN (*sorpresa*) — Non credevo di essermi scoperta fino a questo punto.

LA SIGNORA TENBURY — Allora, è vero?

BRANWEN — Sì, è vero.

LA SIGNORA TENBURY — E' successo quasi a tutte noi, a suo tempo. Soltanto, che invece di essere lasciata ad aspettare per dei minuti o delle ore, lei è in attesa da due o tre giorni, e dev'essere una penosissima tensione.

BRANWEN — Sì, lo è stata. Ancora lo è.

LA SIGNORA TENBURY — E le confesserò che mi sono domandata - nonostante quello che mi aveva detto quando ci siamo conosciute - se dopo tutto non fosse sposata e non fosse venuta qui ad attendere suo marito, dal quale avrebbe potuto essere separata. (*In fretta, con sollievo*) Ecco! L'ho detto.

BRANWEN (*sorridendo un po'*) — Ma questa volta non posso darle ragione. La verità è che non sono sposata. Non lo sono mai stata e, per quel che credo, non c'è la più lontana possibilità che lo sia mai. Ed ecco! Ora anch'io l'ho detto.

LA SIGNORA TENBURY (*guardandola con simpatia*) — Ma era - o è - un uomo, che lei aspetta di incontrare qui?

BRANWEN — Sì.

LA SIGNORA TENBURY — E' sempre così, naturalmente. E lui è sposato.

BRANWEN — Sì, è sposato.

LA SIGNORA TENBURY (*con un lieve sospiro*) — Mi dispiace, mia cara. Ero anche in dubbio che non si trattasse di questo. La prego di non dirmi più nulla.

BRANWEN — Ma ora, credo che sia necessario aggiungere qualche parola. Vede, per cominciare, io non ho mai scambiato una parola con quest'uomo in vita mia.

LA SIGNORA TENBURY (*stupefatta*) — Oh, ma io credevo...

BRANWEN — Me n'ero accorta. Ma non è affatto così. Quest'uomo non viene qui per incontrarsi con me. Anzi, credo che non sappia nemmeno della mia esistenza.

LA SIGNORA TENBURY (*sbalordita*) — Lei non lo conosce?

BRANWEN (*gravemente*) — No, questo non posso dirlo.

LA SIGNORA TENBURY — Ma se diceva che...

BRANWEN (*interrompendola*) — Che credo che non sappia nemmeno della mia esistenza? E' vero... ma io lo conosco. Lo conosco più di qualsiasi altra persona al mondo. Credo di conoscerlo come nessun altro potrebbe. (*La signora Tenbury si alza per lo stupore e prende Branwen per le braccia, fissandola. Branwen ride nervosamente*) No, non abbia paura, signora Tenbury, sono io che le parlo e so perfettamente quello che dico.

LA SIGNORA TENBURY — Ma... parla sul serio?

BRANWEN (*con molta calma*) — Disperatamente sul serio. E' la cosa più seria che mi sia mai successa e che mai potrà succedermi. Di questo sono certissima.

LA SIGNORA TENBURY — Ma quest'uomo le ha detto che sarebbe venuto qui? No, mi ha già detto che non ha mai scambiato parola con lui. Allora, le avrà scritto...

BRANWEN — No, gliel'ho detto. Lui non conosce neppure la mia esistenza. Per lo meno, non credo.

LA SIGNORA TENBURY — Ma lei ha saputo in qualche modo che aveva intenzione di venire qui?

BRANWEN — Sì. Stavo per arrivare in Inghilterra. Sapevo che era infelice, incapace di lavorare, perfino di pensare adeguatamente E ho sentito. (*S'interrompe*).

LA SIGNORA TENBURY (*dopo una pausa*) — Non posso pretendere di capire. Ma, mi dica, se lui è sposato, come c'entra sua moglie in tutto questo?

BRANWEN — Non erano felici, insieme. Si sono separati... come o quando non so. Ma ho capito che sarebbero venuti entrambi qui, probabilmente per cercare di risolvere la loro posizione. Credo che per ciò abbiano scelto questo posto. Qualche amico deve averne parlato a lui, e devono aver pensato che se fossero rimasti lontano dalla gente per alcuni giorni, in un luogo assolutamente remoto, avrebbero potuto forse trovare un'intesa. Credo che le persone intorno a loro abbiano aiutato continuamente ad accrescere la barriera che li separa. Lui è costretto ad essere in continui rapporti con una quantità di persone, a causa del suo lavoro.

LA SIGNORA TENBURY — Questa non è più curiosità, ma semplicemente buon senso, visto che a quanto pare qualcuno sta per arrivare qui tra poco, secondo quanto ha detto Tommaso. Voglio

dire, non sarebbe bene che lei mi dicesse chi è quest'uomo?

BRANWEN — Sì, capisco. Ecco, il suo nome è Michael Camber. E' un musicista.

LA SIGNORA TENBURY (*lentamente*) — Sì, l'ho sentito nominare spesso. Ma in questi ultimi tempi di meno, mi sembra.

BRANWEN — Infatti, è andato in America.

LA SIGNORA TENBURY — Devo aver sentito una o due cose sue, ma non sono un'intenditrice di musica moderna. Piuttosto nervose, e stridenti, per quanto mi ricordo.

BRANWEN (*pronta*) — Sì, quasi tutti i suoi lavori cono così. Tecnicamente è molto brillante, come tutti riconoscono, ma il problema è che nessuna delle sue composizioni, finora, eccetto forse una o due piccole cose, rispecchiano realmente la sua personalità. Soltanto una parte di lui - la parte agitata, ribelle, disperata - emerge nelle sue opere più importanti. E' come un uomo che voglia parlare con calma e con tenerezza a qualcuno che ama, ma che non riesca mai a trovare l'occasione e le parole giuste. E' una persona difficile e complicata, sempre in lite con gli altri e con la vita stessa, anche quando non lo vorrebbe, dominato da terribili stati d'animo oscuri ed amari. Tante e tante volte io l'ho visto... (*Si tace*).

LA SIGNORA TENBURY (*dopo un momento di attesa, con calma*) — Sì?

BRANWEN (*con uno sforzo*) — Mi scusi. Non avrei dovuto abbandonarmi così.

LA SIGNORA TENBURY (*quasi a se stessa*) — Eppure, questo è l'uomo che probabilmente non sa che lei esiste, l'uomo col quale lei non ha mai scambiato nemmeno una parola... Beh, non so proprio cosa pensare...

BRANWEN — Capisco. Le ho detto più di quanto non intendessi.

LA SIGNORA TENBURY — E non abbastanza da farmi orizzontare...

BRANWEN — E' vero. Ma non sento di poterle dire di più, per lo meno ora.

LA SIGNORA TENBURY — Lei è una donna molto strana. Me ne sono accorta fin dal principio.

BRANWEN (*sorridendo un po'* — Non direi. Per quanto ho potuto vedere, non mi sembra di essere molto diversa dalle altre persone, e sono lieta che sia così. Quello che è veramente strano, tanto più strano, infinitamente più complicato di quanto la gente non immagini, è la nostra vita. Noi pretendiamo di farla apparire molto più semplice di quanto sia nella realtà.

LA SIGNORA TENBURY — Sono d'accordo. Ma in fondo, è una cosa che ci permette di vivere con un maggior senso di sicurezza. Per esempio, gli scienziati ci dicono che la terra è un gran globo rotante che va correndo per lo spazio. Se noi avessimo una continua coscienza di questo, sarebbe tremendo. Invece, a tutti gli effetti pratici, la terra continua a rimanere la superficie piatta ed immobile che i nostri antenati immaginavano che fosse, e noi continuiamo a trovarla discretamente comoda, non le pare?

BRANWEN — No. Per la terra, naturalmente, non ha importanza, e comunque un giorno si potrebbbe scoprire che non è un globo rotante più di quanto non fosse una superfice immobile, ma io credo che sia molto pericoloso semplificare la vita in modo eccessivo e scambiare continuamente l'apparenza con la realtà. E' come volersi rendere volontariamente ciechi e brancolare nel buio quando si potrebbe camminare con gli occhi aperti. Le persone divengono disperatamente infelici per delle cose che è stato detto che non esistono, e ricorrono ai medici mentre non è dei medici che avrebbero bisogno, ma di una più giusta concezione di quello che la vita realmente è. E, ugualmente, rifiutano la felicità perchè non sanno riconoscerne la porta...

LA SIGNORA TENBURY — E chi potrebbe dire quale sia questa porta e se vi sia? Io non... (*E' interrotta da un brusco gesto di Branwen*) Che succede?

BRANWEN (*con molta calma ma con urgenza*) — E' qui. Lo sento.

LA SIGNORA TENBURY — Chi... il suo Micael Camber?

BRANWEN (*con voce soffocata*) — Sì. E' qui. Lo so. (*E' ora seduta col capo chino, volta dalla parte opposta della finestra*).

LA SIGNORA TENBURY (*dopo un momento*) — Vado a vedere. (*Esce. Michael Camber, una figura nera contro la luce dietro a lui, appare al di là della finestra e dopo essersi guardato intorno per un momento getta uno sguardo attraverso la finestra. La signora Tenbury ritorna*) Non c'è nessuno fuori. (*Ma ora vede la figura di Camber e dà un piccolo grido. Branwen si volta e lo vede. Reprime il suo grido e torna a volgere il capo, come sopraffatta da una profonda emozione. Camber entra. E' un uomo virile, autoritario ma fortemente nervoso, sulla fine dei trenta o sul principio dei quaranta anni, con un fascino personale maggiore di quello che le sue parole attuali potrebbero suggerire. I suoi modi sono rapidi, bruschi, il suo linguaggio è staccato, ma dovrebbe anche dare l'impressione, tra i gesti e le parole, di un temperamento profondamente meditativo*).

CAMBER (*avvicinandosi a Branwen*) — Valeria! Sei già qui! Non mi aspettavo... (*Si interrompe perchè, essendosi avvicinato maggiormente a Branwen ed avendo ella voltato il capo in modo che egli può vederne chiaramente il viso, si è accorto dell'errore. Rimane sbalordito*) Mi scusi! M'era sembrato che fosse mia moglie. (*La guarda stupefatto. In estrema tensione, anche lei lo scruta. Egli aggrotta le ciglia per lo stupore*) Mi crederà uno stupido... se continuo a fissarla così... ma... noi ci siamo già incontrati, non è vero? (*Branwen ora si alza, sempre guardandolo*).

BRANWEN (*scuotendo il capo*) — No. (*Ed esce in fretta dalla stanza. Egli la osserva andar via, ancora meravigliato. Quando è uscita, guarda la signora Tenbury, che a sua volta lo sta guardando con un lieve sorriso sul volto*).

LA SIGNORA TENBURY — Il signor Michael Camber?

CAMBER (*sempre perplesso*) — Sì.

LA SIGNORA TENBURY — Io sono la signora Tenbury.

CAMBER (*con la mente ancora lontana*) — Oh, sì. Una cosa assolutamente straordinaria! (*Rivolgendosi a lei*) Come si chiama quella ragazza?

LA SIGNORA TENBURY (*con intenzione*) — La signorina Elder. Branwen Elder.

CAMBER (*saggiando il nome*) — Branwen Elder. No. Lo avrei ricordato. Forse l'ho incontrata in qualche posto senza aver ben capito il suo nome. Succede spesso, no?

LA SIGNORA TENBURY — Lei... ehm... le sembra di conoscerla?

CAMBER (*quasi con irritazione*) — No, non posso dire questo. Ma quando stavo lì fuori...

LA SIGNORA TENBURY (*con una sfumatura di rimprovero*) — A spaventarci...

CAMBER — Davvero? Mi scusi. Benchè non veda perchè avrei dovuto spaventarvi. Il fatto è che sono appena arrivato. Non avevo mai sentito nominare questo paese: me ne ha parlato un amico. E questo albergo aveva un'aria così diversa dal solito che ho voluto farci un giro intorno per raccapezzarmi. Pensavo anche che se ci fosse stata molta gente, non mi sarei fermato. Voglio stare tanquillo, capisce.

LA SIGNORA TENBURY — Troverà molta calma, qui. Ma, diceva, quando era fuori...

CAMBER — Devo incontrarmi con mia moglie, qui. Lei è rimasta con amici, ed io sono appena tornato da Parigi. Avrei giurato che fosse Valeria, mia moglie. Eppure, non c'è nessuna somiglianza. Ma in quel momento mi sembrava di averla riconosciuta. E invece, non la conosco affatto. Mi scusi se vado chiacchierando così stupidamente, ma delle piccole cose come questa possono dare molto disturbo. Immagino che devo averla incontrata in qualche luogo affollato, qualche anno fa, probabilmente, e non posso ricordarmi...

LA SIGNORA TENBURY (*calma*) — No. Non credo. Lei non l'ha mai incontrata.

CAMBER — Come lo sa?

LA SIGNORA TENBURY — Perchè me lo ha detto lei. Ed io sono sicura che mi diceva la verità.

CAMBER (*stupefatto*) — Glielo ha detto lei? E quando?

LA SIGNORA TENBURY — Poco prima che lei arrivasse.

CAMBER (*corrucciato*) — Capisco. Scusi un momento. Dov'è il campanello?

LA SIGNORA TENBURY (*indicando*) — E' lì. Qualcosa che non va?

CAMBER (*suonando*) — Sì. Io detesto le persone che non mantengono la parola, che fanno una promessa ed un istante dopo la rompono.

LA SIGNORA TENBURY (*sorpresa*) — Oh, anch'io, ma non vedo...

CAMBER (*interrompendo*) — No, no, niente a che fare con lei, naturalmente. E' questa maledetta gente di qui.

LA SIGNORA TENBURY — Ma, signor Camber, se lei intende la signora Saxon, che è la proprietaria dell'albergo, o Tommaso, l'uomo di fiducia, le assicuro - e li conoscono benissimo - che sono persone assolutamente incapaci...

CAMBER — ...di mantenere quello che promettono. (*Entra Tommaso*).

TOMMASO — Oh, lei è qui, signore. E probabilmente ha cambiato idea per quella tazza di tè, no?

CAMBER (*alquanto selvaggiamente*) — No, non ho cambiato idea per la tazza di tè, ma per il mio soggiorno qui, probabilmente.

TOMMASO (*sorpreso*) — Oh, mi dispiace di sentire questo, signore. Ma perchè, c'è qualcosa che...

CAMBER (*bruscamente*) — Ci sono molte cose, se volete saperlo. Quando ho scritto a quella donna che è la padrona di qui, la signora, la signora...

TOMMASO — La signora Saxon.

CAMBER — Le ho messo come condizione assoluta di tenere il mio nome per sè. Non sono un divo cinematografico e non sarò molto importante per la stampa scandalistica, ma anche così i giornalisti mostrano un interesse estremamente fastidioso per i miei affari privati, ed io volevo venire qui per essere al sicuro da ogni indiscrezione. Mi aveva promesso esplicitamente di tenere nascosto il mio nome, e invece appena arrivo mi accorgo che non soltanto lo ha comunicato a voi, ma che voi lo avete immediatamente riferito alle signore che sono qui! Ed ora, che cosa dite?

LA SIGNORA TENBURY — Ma signor Camber, io...

CAMBER (*bruscamente*) — La prego. E' cosa che riguarda me e questa gente. Che cosa avete da dire?

TOMMASO (*confuso*) — Signore, tutto quello che posso dire è... che non ho la minima idea di tutto quello che lei ha detto.

CAMBER (*adirandosi*) — Questo poi è il colmo della sfacciataggine!

LA SIGNORA TENBURY (*alzandosi, con grande autorità*) — Signor Camber!

CAMBER — Cosa c'è?

LA SIGNORA TENBURY — Lei sta commettendo un grande errore e si comporta in un modo assurdo. Tommaso, la signora Saxon vi ha detto che un altro ospite - e forse due - avrebbe potuto arrivare questa sera, ma non vi ha fatto nessun nome, non è vero?

TOMMASO — No, mai. Stavo appunto per chiedere a questo signore il suo nome, per poterlo segnare nel registro.

CAMBER (*alla signora Tenbury*) — Ma è stato lui a dirle che io sarei venuto!

LA SIGNORA TENBURY — Affatto. Ha detto soltanto che « qualcuno » sarebbe venuto, e basta.

TOMMASO (*a Camber, gravemente*) — La signora Saxon è una buona padrona e questo è un posto simpatico, ma neppure per far piacere a lei e per restare a lavorare qui posso permettere che mi si chiami bugiardo. (*Lo guarda con fermezza*).

LA SIGNORA TENBURY (*per calmarlo*) — Tutto è chiarito, Tommaso.

CAMBER — Io non vi ho chiamato bugiardo. Evidentemente, dev'essere tutto un malinteso, benchè

io non riesca a capire come sia successo. Ma siccome voi non c'entrate, dimenticate quello che ho detto.

TOMMASO (*con dignità*) — Bene, signore. Ed ora, se non vuole segnarsi sul registro, ma ha intenzione di rimanere...

CAMBER — Sì, rimango, ma non so dire per quanto tempo.

TOMMASO — E allora, qual è il suo nome, signore?

CAMBER — Beh, visto che ormai sembra che tutti lo sappiano, potete saperlo anche voi. E' Camber, Michael Camber.

TOMMASO — Bene, signor Camber. Ho già portato il bagaglio in camera sua. Al numero sei. (*Indica la porta*) Per di lì, lungo il corridoio. Grazie, signore. (*Si ritira con dignità. Un momento di silenzio*)

LA SIGNORA TENBURY (*con una sfumatura di rimprovero*) — Tommaso non è affatto il solito cameriere d'albergo, come questo non è affatto il solito albergo di campagna.

CAMBER (*alquanto simpaticamente*) — In altre parole, la smetta di gridare e di dar fastidio, eh? Beh, lei non lo crederà, ma in fondo all'errore di poco fa non c'era altro che la mia modestia.

LA SIGNORA TENBURY — La sua modestia? Ho paura di non capire.

CAMBER — Consideri la cosa dal mio punto di vista e mi crederà. Io sono un compositore, un compositore di musica moderna. Quante persone, in questo Paese impazzito per il cinema e per il giuoco del calcio, prendono nella minima considerazione la musica sinfonica moderna? Forse una ogni cinquantamila. Perciò, conoscendo che questa è la proporzione, non mi aspetto certo di essere l'argomento dei discorsi in un salotto d'albergo prima ancora d'essere arrivato. A meno che, naturalmente, non si sappia che dovrò arrivare. Mentre ora, a quanto sembra, voi non lo sapevate.

LA SIGNORA TENBURY (*calma*) — Ma sì, invece.

CAMBER — Eh, come, se lei ha detto...

LA SIGNORA TENBURY — Io ho detto che « Tommaso », non lo sapeva. Ed è così. Ma la signorina Elder lo sapeva. E l'aspettava.

CAMBER — Com'è possibile? Ah, un momento. Forse Valeria, mia moglie... E' stato così, naturalmente.

LA SIGNORA TENBURY — No, signor Camber, non credo che la signorina Elder conosca sua moglie.

CAMBER (*piuttosto selvaggiamente*) — A quanto vedo, signora... ehm...

LA SIGNORA TENBURY — Tenbury.

CAMBER — Signora Tenbury, lei si sta divertendo magnificamente, non è vero?

LA SIGNORA TENBURY (*timidamente*) — Beh, magnificamente non direi, ma certo non posso negare di divertirmi.

CAMBER — Alle spalle di questo energumeno, eh?

LA SIGNORA TENBURY — In parte. Ma anche su di me, non creda.

CAMBER — Comunque, non potrà dire che io mi agiti senza motivo.

LA SIGNORA TENBURY — Affatto. Al suo posto, io vorrei conoscere un'infinità di cose di più.

CAMBER — E lei deve potermi dire di più. Per esempio, come mai la signorina Elder poteva sapere che io sarei venuto qui se nessuno glielo ha detto?

LA SIGNORA TENBURY (*alzandosi*) — E' questo che mi chiedo anch'io. Ma - come lei probabilmente si accorgerà - è una donna alquanto straordinaria.

CAMBER — Temo di non avere troppa simpatia per le donne che si credono straordinarie.

LA SIGNORA TENBURY — Io non ho detto che lo crede, ho detto che lo è.

CAMBER (*quasi borbottando*) — Probabilmente sarà la stessa cosa.

LA SIGNORA TENBURY (*accingendosi ad andar via*) — Troverà da fare delle magnifiche passeggiate, qui intorno.

CAMBER (*non troppo bruscamente*) — Ma non le farò. Detesto le passeggiate.

LA SIGNORA TENBURY (*calma*) — Oh, che peccato! E che cosa le piace?

CAMBER — Lavorare. E di tanto in tanto fare degli esercizi violenti. E alle volte non fare assolutamente niente.

LA SIGNORA TENBURY — E allora troverà che questo è un ottimo posto per non far niente. Lo so per esperienza. (*Branwen appare sulla porta interna e rimarrà sulla soglia, sui gradini se ve ne saranno. La signora Tenbury, che sta per andare, la vede*) Signorina Elder, credo che farà bene a dire lei al signor Camber quello che troverà più gradevole da fare qui. (*Esce dalla porta esterna. Branwen rimane dov'è. Camber va a suonare il campanello*).

CAMBER — Vorrei bere qualcosa. Posso offrire?

BRANWEN (*in tono basso*) — No, grazie.

CAMBER — Bene, spero che allora non andrà via. Vorrei parlarle. (*Tommaso appare sulla porta interna*) Portatemi un whisky e soda, per favore.

TOMMASO (*esitante*) — Oh, sa... noi non abbiamo un bar vero e proprio, comprende...

CAMBER (*improvvisamente adirandosi*) — Avete la licenza?

TOMMASO — Sì.

CAMBER (*adirandosi ancor di più*) — E forse ci sarà qualcosa che assomigli al whisky e soda qui dentro, maled...

BRANWEN (*tagliente*) — Oh, no!

CAMBER (*calmandosi di colpo*) — Mi chiede forse di non bere?

BRANWEN (*in fretta*) — No, non questo naturalmente.

CAMBER (*a Tommaso*) — E allora un whisky e soda, per favore.

TOMMASO — Certo, signore, certo. Le volevo dire soltanto che potrò servirglielo ugualmente, benchè qui non ci sia un bar vero e proprio. (*Esce. Branwen viene avanti lentamente nella stanza. Camber la osserva con curiosità*).

CAMBER (*con gentilezza forzata*) — Mi è parso che mi abbia detto « Oh, no! » un momento fa.

BRANWEN — Infatti.

CAMBER — Cosa intendeva?

BRANWEN (*guardandolo fisso*) — Sapevo che un istante dopo sarebbe stato in preda ad un'ira furente contro quel brav'uomo, e ho voluto trattenerla, tanto per il bene suo che di lui.

CAMBER — Capisco. Ammetto che stavo per abbandonarmi ad uno scatto assolutamente ingiustificato. Quel tipo mi irrita. Ma lei ha l'abitudine di dare sulla voce in questo modo alle persone che non conosce?

BRANWEN — No.

CAMBER (*bruscamente, dopo una pausa*) — Lei ha detto a quella donna - la signora... ehm... Tenbury - che noi non ci eravamo mai conosciuti.

BRANWEN — Sì.

CAMBER — Perchè?

BRANWEN — Perchè è vero.

CAMBER — Ma non potremmo esserci incontrati in qualche ricevimento - per un minuto o due - anni fa?

BRANWEN — No.

CAMBER — Allora, lei conosce mia moglie, Valeria?

BRANWEN — Non l'ho mai vista.

CAMBER — Qualche amica sua?

BRANWEN — Nemmeno. Non conosco nè lei nè altre persone che la conoscono e non so nulla di lei.

CAMBER — Eppure, ha detto alla signora Tenbury che io sarei venuto a star qui?

BRANWEN — Mi dispiace che gliel'abbia riferito.

CAMBER — Il che significa che lei glielo ha detto?

BRANWEN — Sì.

CAMBER — E come ha fatto a saperlo?

BRANWEN — Che importanza può avere?

CAMBER — Le due o tre persone che lo sapevano mi avevano promesso di mantenere il segreto e una di loro deve aver mancato alla parola.

BRANWEN — No, nessuno ha mancato alla parola.

CAMBER — E allora come l'ha saputo?

BRANWEN — Io... (*tace*).

CAMBER — Ebbene?

BRANWEN — Oh, ma perchè insiste...!

CAMBER (*imponendosi e guardandola severamente*) — Mi dispiace, ma « devo » insistere. Se qualcuno ha chiaccherato...

BRANWEN (*interrompendolo bruscamente*) — Le ho già detto che nessuno ha chiacchierato.

CAMBER (*con molto calore*) — E va bene. Ma come ha fatto a saperlo? (*Ella tace*) Dunque?

BRANWEN — Io... ho sentito che lei diceva che sarebbe venuto qui...

CAMBER — Ha sentito? Dove? Quando?

BRANWEN — Lei parlava al telefono - un'interurbana - credo da Parigi...

CAMBER (*fissandola stupito*) — Crede da Parigi! Ma... ma...

BRANWEN (*senza dominarsi*) — Oh, la prego, Michael, non mi forzi così!

CAMBER (*stupefatto*) — Michael!

BRANWEN (*confusa*) — Mi scusi. Non so come mi sia venuto di pronunciare il suo nome così. Immagino perchè ho sentito così spesso la sua musica, e ne ho tanto parlato, che il suo nome mi è rimasto familiare e quindi...

CAMBER — No, no, non è per questo... Sì, può darsi che avrebbe potuto anche succedere così...

BRANWEN — Certo che avrebbe potuto.

CAMBER — Già, ma io non credo che « sia » successo. Il modo con cui lo ha detto era... era molto curioso... e io non riesco a capire... (*Tommaso entra con il whisky e soda e lo porge a Camber. La luce è andata indebolendosi durante le ultime battute*) Grazie!

TOMMASO — Mi domandavo se un po' più di luce le farebbe piacere...

CAMBER (*insofferente*) — Sì, mi farebbe piacere... (*Tommaso allora si dà a chiudere le tende alla finestra, poi riordina qualcosa nella stanza e infine accende la luce. Il suo affaccendarsi durerà per tutto il dialogo seguente*).

TOMMASO — C'era un peso terribile in una delle sue valige, signor Camber. Libri, forse.

CAMBER — Libri e carta da musica. Scrivo musica, e le partiture sono grosse e pesanti.

BRANWEN — Ha intenzione di lavorare, qui?

CAMBER — Ho appena ripreso una rapsodia sinfonica che avevo cominciato quattro anni fa e poi abbandonato. Ci lavoro da qualche giorno, abbastanza fortemente.

BRANWEN (*abbandonandosi, ansiosa e compiaciuta*) — Oh, davvero? « Gli uccelli marini »?

CAMBER — Sì.

BRANWEN — Ne sono tanto lieta!

CAMBER — E' curioso, ma quando mi venne la prima idea ne fui entusiasta e letteralmente trascinato per qualche tempo. Poi, all'improvviso, non riuscii a raccapezzarmici più e non feci un passo avanti, come fossi impastoiato nella colla. Ero disperato, e avevo anche un po' di paura. Per la prima volta, vedevo il bersaglio davanti a me e non riuscivo nemmeno a prendere la mira...

BRANWEN — Lo so, lo so!

CAMBER (*sorpreso*) — Lei lo sa?

BRANWEN (*confusa*) — Beh, dicevo...

TOMMASO (*calmo*) — Anche la signorina Elder è una artista, una pittrice.

CAMBER — Oh, vedo. Allora può capire come mi sentivo.

BRANWEN — Naturalmente. Ed ora l'idea è tornata a vivere?

CAMBER — Sì. Non con il primo impeto e con la stessa emozione, ma più forte e più solida, benchè questa volta non voglia usare un'orchestrazione così massiccia. Naturalmente, ho imparato qualche cosa durante gli ultimi quattro anni. E così sono qui, nella mia valigia, ad aspettare un po' di pace e un po' di quiete, tanto nella mia testa che fuori, « Gli uccelli marini ».

BRANWEN (*con entusiasmo*) — Oh, è magnifico! Lei sa che io ho sempre pensato... (*Tace, accorgendosi di aver detto troppo*).

CAMBER (*che la guarda fissamente*) — Ha sempre pensato...?

BRANWEN — No, niente...

CAMBER (*a Tommaso, con improvvisa impazienza*) — Oh, basta ora, smettete di trafficarmi intorno (*Vuota rapidamente il bicchiere, poi lo porge*) Ecco!

TOMMASO (*con una gentile sfumatura di rimprovero*) — Grazie, signor Camber. (*Prende il bicchiere ed esce*).

BRANWEN (*che ora ha paura*) — Ceniamo abbastanza presto, qui. Credo che ora debba andare.

CAMBER (*fermandola, imperiosamente*) — No, la prego. Questo è veramente importante. Mi sono ricordato di una cosa. E' stata lei a nominare per prima « Gli uccelli marini », vero?

BRANWEN (*nervosamente*) — Le pare?

CAMBER — Ne sono certo. E c'era soltanto una persona al mondo che sapeva che quattro anni fa io avevo cominciato una rapsodia sinfonica intitolata « Gli uccelli marini ». Era Hugo Stander, ed è morto.

BRANWEN (*calma*) — Non lo è.

CAMBER — Oh, si che lo è. Era il mio migliore amico. Ho visto la vita spegnersi in lui ed ho disperso le sue ceneri.

BRANWEN — Come potrà mai Hugo Stander divenire soltanto delle ceneri?

CAMBER — Oh, bene, non discuteremo dell'immortalità, ora. Per noi è morto, è fuori dal nostro mondo.

BRANWEN — Fuori dal nostro tempo.

CAMBER — E siccome noi siamo ancora in esso, è come se fosse la stessa cosa.

BRANWEN — No, non lo è, perchè anche una buona parte di noi è fuori del nostro tempo.

CAMBER — Non so che cosa intenda dire, ma le lascerò spiegare tutto dopo che lei mi avrà spiegato delle altre cose che debbo immediatamente sapere. Intanto le ripeto che nessuno all'infuori di Hugo Stander sapeva qualcosa intorno agli « Uccelli marini ». Eppure, appena io ho detto che avevo ripreso un lavoro cominciato e abbandonato quattro anni fa, lei ha nominato subito « Gli uccelli marini ». Ora, come faceva a saperlo? (*Attende la sua risposta ma ella rimane in silenzio. Egli si stringe nelle spalle, prende un portasigarette - che dovrebb'essere di forma originale - e sta per trarne una sigaretta quando si rammenta ed offre a lei, parlando con un marcato cambiamento di tono*) Scusi! Sembra che da quando sono arrivato qui abbia dimenticato anche quel poco di buone maniere che avevo!

BRANWEN (*che guarda fissa il portasigarette*) — Grazie! (*Prende meccanicamente una sigaretta*).

CAMBER (*sempre in tono leggero*) — Curioso portasigarette, no? Lo porto da anni.

BRANWEN (*a bassa voce, senza tono*) — Sì. (*Improvvisamente si volge, come sopraffatta da una improvvisa emozione. Poi si dirige, quasi alla cieca, verso la finestra. Egli rimette in tasca il portasigarette, prende i cerini o l'accendisigaro e si avvicina a lei. Tutto questo lentamente ma con forte tensione*).

CAMBER — Vuole accendere?

BRANWEN (*con sforzo*) — Grazie! (*Si volge, evidentemente controllandosi, e accende. Anch'egli accende*).

CAMBER (*in tono deliberatamente leggero*) — E' molto tempo che sta qui?

BRANWEN (*cercando di riprendersi*) — Tre giorni.

CAMBER — E' venuta da Londra?

BRANWEN — Sì. Ero appena tornata dal Sud Africa, sono sbarcata quattro giorni fa.

CAMBER — E così, cinque giorni fa era ancora per mare?

BRANWEN — Sì. Perchè?

CAMBER (*ritornando ora al suo tono di prima*) — Perchè la mia telefonata da Parigi - a mia moglie - per avvertirla che ci saremmo incontrati qui è di cinque giorni fa, e così quando lei dice che mi ha sentito parlare al telefono - e ha detto lei stessa che pensava che io fossi a Parigi - si trovava effettivamente per mare, no?

BRANWEN (*costretta ad ammetterlo*) — Sì.

CAMBER (*appressandosi a lei*) — Ora, signorina Elder, se lei fino a questo momento non ha fatto che divertirsi, dicendo una quantità di sciocchezze...

BRANWEN (*debolmente*) — Io non ho detto delle sciocchezze...

CAMBER (*vicino a lei*) — E allora, riconoscerà che mi deve una spiegazione.

BRANWEN — Sono stata una pazza a venire qui.

CAMBER — Ed una spiegazione ben precisa.

BRANWEN — Come posso darle una spiegazione se lei mi parla in questo tono! (*Pregandolo*) Mi lasci andare! La prego! Mi lasci andare! (*Gli poggia la mano sul braccio. Egli la fissa stupito*).

CAMBER — Ma... io non le chiedo altro che una spiegazione. Non voglio certo costringerla a restare qui e a darmela.

BRANWEN — Lo so. Non intendevo questo.

CAMBER — Perchè mi ha chiesto di lasciarla andare, allora? (*Mentre essi rimangono così, Branwen sempre a guardarlo supplichevole e lui fissandola stupefatto, la porta interna si apre e Valeria Camber entra, rimanendo a guardarli. Indossa un abito da viaggio ed è senza cappello. E' una ragazza sui venticinque anni, con una vaga rassomiglianza con Branwen ma più giovane, di più immediata attrattiva e di più debole carattere*).

VALERIA (*dopo un momento*) — Michael!

CAMBER (*voltandosi*) — Valeria! (*Valeria discende, guardando Branwen con ostilità, e si ferma in mezzo ai due, che si sono separati*).

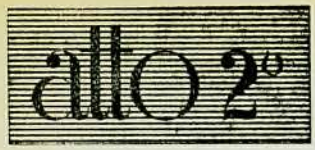
VALERIA — Faresti bene a presentarmi.

CAMBER — Oh, sì, la signorina Elder, mia moglie.

BRANWEN — Piacere.

VALERIA — Molto lieta. (*Branwen si dirige verso la porta interna, poi, sulla soglia, si volge*).

BRANWEN — Mi domandavo se non avrei fatto meglio a partire subito. Ma ora - per il bene di tutti - è necessario che io resti. (*Esce, e mentre gli altri restano a guardare dietro a lei, scende il sipario*).



La scena esattamente come alla fine del primo atto.

(La porta interna si è appena chiusa dietro a Branwen, e Camber e Valeria sono ancora voltati a guardarla uscire. Un momento di pausa, poi Valeria si volge a guardare il marito, che ricambia il suo sguardo. Per un istante rimangono in silenzio).

VALERIA (*agitata, ma facendo del suo meglio*) — Ebbene, Michael, qualunque cosa possiamo decidere circa il nostro avvenire, mi sembra che questo sia davvero imperdonabile.

CAMBER — Che cosa vuoi dire?

VALERIA — Eh, farti trovare qui con lei.

CAMBER — Io non mi trovo qui con lei. Sono venuto ad incontrarti come avevamo stabilito.

VALERIA (*con un certo tono di sfida*) — E allora, chi è quella ragazza?

CAMBER (*con ironica precisione*) — Si chiama Branwen Elder. E' una pittrice.

VALERIA (*dopo una breve attesa*) — Continua.

CAMBER — E' tutto.

VALERIA — Vuoi dire, tutto quello che è necessario che io sappia?

CAMBER — Mia cara Valeria, non ho la minima idea di quanto sia necessario che tu sappia. Ma è tutto quello che posso dirti.

VALERIA — Questo è molto sciocco. Posso dirti qualcosa io, allora?

CAMBER — Ne sarei lieto. Sembra che tu ne sappia più di tutti noi.

VALERIA — Dammi una sigaretta e smettila di essere così irritante. Stasera mi sembri in un pessimo stato. (*Prende una sigaretta e accetta il fuoco da lui*).

CAMBER — Vai avanti, parla.

VALERIA — Non posso, se tu non mi prometti di ascoltarmi senza ironia e senza assumere idioti atteggiamenti super-intellettuali. Dobbiamo parlare con la massima naturalezza e con tutto il buon senso possibile. (*Siede, e anch'egli siede, ma non troppo vicino*).

CAMBER — D'accordo.

VALERIA (*con decisione*) — Tu non hai visto più quella ragazza da qualche tempo, ma una volta la vedevi spessissimo: era molto vicina a te, press'a poco all'epoca del nostro incontro e fino a quando ci siamo sposati. Era quella che tu non volevi nemmeno nominare. Le altre non importavano, erano dei passatempi. Ma lei no. Lei era la più vicina e quindi doveva restare segreta.

CAMBER — E quando hai scoperto tutto questo?

VALERIA — Nel momento in cui vi ho visto insieme, qui. In un lampo! Ma fin da prima che ci sposassimo sapevo che lei - o qualcuna come lei - esisteva, qualcuna dalla quale tu andavi e con la quale ti confidavi, dicendole tutte le cose che ti piaceva di tenere nascoste a chiunque altro. Poi, quando ci siamo sposati, è scomparsa. E' per questo che io ero così felice, da principio. Ora lo capisco. Mi sembrava di cominciare finalmente a dividere tutto con te. Potevo dire veramente che eri mio. Ed ora è tornata. Immagino che sia stato tu a chiamarla. Un S.O.S.; o per farmi apparire come una sciocca, facendomi precipitare qui per cercare di riavvicinarci.

CAMBER (*sinceramente*) — Tutto questo mi sembra veramente affascinante!

VALERIA (*brusca*) — Smettila! Avevi promesso...

CAMBER — Ma dico davvero. Sono serio quanto te. (*Si alza, fa un passo o due, poi si volge, con tono mutato*) Valeria, ho lavorato molto ad una rapsodia sinfonica intitolata « Gli uccelli marini ». L'avevo cominciata quattro anni fa e poi abbandonata. Sapevi niente che io avessi cominciato questo lavoro?

VALERIA — No. Perchè?

CAMBER — Quella ragazza lo sapeva. Sapeva tutto de « Gli uccelli marini ».

VALERIA (*amaramente*) — Ti ringrazio di dirmelo.

CAMBER — Non mi hai capito.

VALERIA — Oh, non preoccuparti, ti ho capito benissimo. Mi domando perchè tu debba essere così crudele, certe volte, Michael.

CAMBER — Ma lo vedi, tu non mi comprendi affatto.

VALERIA — Naturalmente. Sono tua moglie. Mentre invece lei ti comprende alla perfezione.

CAMBER (*interessato e quasi divertito*) — Non potrei giurare il contrario. Dio mio, se veramente sapesse tutto quello che mi riguarda!

VALERIA (*quasi isterícamente*) — Smettila, Michael!

CAMBER — Cosa?

VALERIA (*più calma*) — Se tu non vuoi parlare sensatamente e sinceramente con me, io me ne vado. Vorrei non essere mai venuta qui... (*Improvvisamente comincia a piangere in silenzio. Alquanto colpito, egli cerca di passarle un braccio intorno per confortarla, ma ella lo respinge*) No. Lasciami stare. Va via. (*Lo spinge lontano ma si tiene a lui. Infine lo lascia avvicinare e affonda il viso contro la sua giacca. Quando si è ripresa un po'*) Oh, perchè non possiamo essere tranquilli e felici insieme, come prima?

CAMBER (*serio*) — Non so, mia cara. Sembra che abbiamo perduto il segreto.

VALERIA — Tu lo hai perduto.

CAMBER — Ma io vorrei essere tranquillo e felice altrettanto quanto lo vuoi tu. Forse anche più di te. Ed ora convinciti che hai raccontato a me ed a te stessa nient'altro che una favoletta spiacevole.

VALERIA — Vuoi dire... su quella ragazza?

CAMBER — Sì. Vuoi sapere quando e dove l'ho incontrata per la prima volta?

VALERIA — No, non lo voglio sapere. Ti ho già detto quello che penso.

CAMBER (*seccato*) — Mi hai detto una quantità di sciocchezze. (*Rimane accigliato e silenzioso*).

VALERIA (*stancamente*) — Ebbene, continua. Quando e dove l'hai incontrata per la prima volta?

CAMBER — In questa stanza, mezz'ora fa.

VALERIA (*alzandosi*) — Questo è impossibile. Come, hai detto tu stesso che sapeva tutto della tua rapsodia...

CAMBER (*irritato*) — Sì, che l'ho detto. E sapeva anche che sarei venuto qui oggi, e l'ha detto a un'altra donna che sta qui. E mi aveva anche sentito telefonare da Parigi, mentre lei si trovava per mare. E alla prima occhiata che ho dato nella stanza l'ho scambiata per te - Dio sa perchè - e poi sono stato sicuro di averla già incontrata in qualche posto. Ma non è vero. Non la conosco affatto. E non riesco a raccapezzarmici. Infine, proprio mentre le stavo chiedendo una spiegazione, tu sei entrata e mi hai detto che erano anni che facevamo vita in comune. Non c'è il minimo senso e la minima logica in quello che dice lei, in quello che dice quell'altra e in quello che dici tu, e io non so se sia la colpa di voi donne o se io stia perdendo definitivamente il cervello.

VALERIA (*fissandolo*) — Ma, Michael, se questo è vero...

CAMBER (*con ira*) — Certo che è vero! La ragazza è un'estranea assoluta per me. Non so quanti anni abbia, dove viva, come si chiami. Cioè no, questo sì, l'ho detto anche a te. Me lo ha fatto sapere l'altra donna: la signora Tenbury. E' un fantastico vecchio nome gallese. Branwen. Branwen Elder. Probabilmente, sarà una strega gallese. Tutto il paese, qui, è poco reale. C'è un lago, di fuori, dove in ogni momento si potrebbe vedere un braccio vestito di seta venire fuori ad agitare la spada Excalibur.

VALERIA — Ma perchè ho avuto immediatamente l'impressione che lei ti conoscesse da anni? Appena sono entrata...

CAMBER — E se non fossi entrata in quel momento, forse saprei già la spiegazione.

VALERIA (*con amarezza*) — Tutto quello che io faccio è fatto male, non è vero?

CAMBER (*con impazienza*) — No, non volevo dire questo. E restiamo in argomento.

VALERIA (*dopo una breve pausa, ricordandosi*) — Perchè ha detto che aveva deciso di andar via, ma che ora, per il bene di tutti, avrebbe dovuto restare?

CAMBER — Un minuto prima mi aveva supplicato di lasciarla andare.

VALERIA (*con una sfumatura di sospetto*) — E in che modo tu la trattenevi qui?

CAMBER (*impaziente*) — Che diavolo ne so! (*S'accorge dello sguardo sospettoso di lei*) Per amor di Dio, adesso, non guardarmi in quella maniera! Non mi sento davvero di ricominciarti a spiegare che io non ho mai visto quella ragazza... (*S'interrompe perchè la signora Tenbury entra dalla porta interna, con indosso un cappotto. La signora Tenbury guarda con curiosità Valeria nello scendere*).

LA SIGNORA TENBURY (*a Valeria*) — Buona sera!

VALERIA — Buona sera!

CAMBER — Oh... la signora Tenbury... mia moglie.

LA SIGNORA TENBURY — Molto lieta. (*Va a sedersi*) Questa è la mia serata di giuoco. Due volte alla settimana vado a giuocare con una mia vecchia amica che abita poco lontano di qui, la signora Trebarron Jones. Giuochiamo il « bezique » a sei mazzi, nel modo più feroce, afferrando le carte e sbattendole fino a che ci dolgono le braccia. La volta scorsa è venuta lei qui, e ha vinto tre partite; stasera vado io da lei e devo a tutti i costi rifarmi. Ha mai giuocato al « bezique »?

VALERIA — Sì, ma a mio marito non piace.

CAMBER — E' un giuoco avido e interessato. Si sta seduti lì come un paio di avari che si disputino il centesimo.

LA SIGNORA TENBURY — Ed è proprio questo quello che piace a me e alla signora Jones.

VALERIA (*dopo una breve pausa, impulsivamente*) — Signora Tenbury... (*Tace*).

LA SIGNORA TENBURY (*sorridendole con incoraggiamento*) — Sì? (*Ma Valeria chiede sostegno a Michael, che si limita ad inarcare le sopracciglia. La signora Tenbury guarda interrogativamente dall'uno all'altro*) Per la signorina Elder, no?

VALERIA (*sorpresa, come colta in fallo*) — Oh, sì.

CAMBER — Signora Tenbury, anche lei è gallese?

LA SIGNORA TENBURY — Soltanto per metà.

CAMBER — E' un caso di stregoneria.

LA SIGNORA TENBURY (*calma*) — Potrebb'anche essercene un poco. Mi sono spesso domandata se noi rendiamo veramente giustizia ai cacciatori di streghe del sedicesimo e del diciassettesimo secolo. Mio fratello, che è uno storico e che ha letto una gran quantità di vecchi documenti, dice sempre che i processi sembrano il più delle volte perfettamente ragionevoli e che presentano un numero stupefacente di prove solide e precise. (*Pausa*) Che posso dirle della signorina Elder? Siamo insieme qui da tre giorni e non la conosco profondamente.

VALERIA (*con esitazione*) — Da quello che mio marito mi ha detto, è difficile credere che possa dire la verità.

LA SIGNORA TENBURY — Riguardo a questo, mi considero un discreto giudice di caratteri e sono certa che la signorina Elder è una persona eccezionalmente sincera.

VALERIA — Ma, è così strano...

LA SIGNORA TENBURY — Senza dubbio, come tutti noi, anche lei sarà soggetta ad ingannarsi. Quest'oggi si parlava di persone che lei dice di vedere qui, ed altrove. Io non ho mai visto queste persone - benchè alle volte abbia avuto la sensazione che fossero appena svoltate dietro un angolo invisibile, per così dire - ma è evidente che lei crede di vederle, e non esita a descriverle dettagliatamente.

CAMBER — Non capisco. Che genere di persone?

LA SIGNORA TENBURY — Persone che generalmente sono ritenute morte o scomparse.

VALERIA (*alquanto impressionata*) — Oh, vuol dire spettri!

LA SIGNORA TENBURY — Lei dice che sono soltanto delle impressioni, specie di impronte, che si lasciano dietro di noi. Ma altre volte, a quanto pare, lei va direttamente nel passato, e allora, come dice, non c'è niente di etereo e di fantomatico, ma tutto sem-

brà autentico e tangibile. E' certo che mi ha detto delle cose molto straordinarie. Una ragazza estremamente interessante e fuori dal comune.

CAMBER (*asciutto*) — Non ne dubito. (*Con un tono sincero, quasi borbottando*) Ma non vedo che cosa abbia a che fare con me tutto questo.

LA SIGNORA TENBURY — Nemmeno io e, francamente, sono molto curiosa. Ho la sensazione che sappia molte cose intorno a lei.

VALERIA (*impetuosamente*) — Oh, questo è odioso!

LA SIGNORA TENBURY (*guardandola con serietà*) — No. Disturbante, forse, ma non odioso.

VALERIA (*a mezza voce, aquanto fanciullescamente*) — A me pare così, invece.

LA SIGNORA TENBURY (*gravemente*) — Credo che dovrebbe cercare di vederlo in una luce diversa e migliore. (*Entra Tommaso dalla porta esterna*).

TOMMASO — Signora Tenbury, ho telefonato a Morgan Evans, per la macchina, e sarà qui fra cinque o dieci minuti.

LA SIGNORA TENBURY — Grazie, Tommaso. L'aspetterò.

TOMMASO (*ai Camber*) — Mia moglie desidera sapere se i signori vogliono pranzare ora. E' pronto, ma se preferiscono più tardi...

CAMBER — Grazie. Veramente, non avrei molta fame...

VALERIA — Ma no, Michael, andiamo...

CAMBER — Va bene.

TOMMASO (*indicando la porta interna*) — Di là, in fondo al passaggio, prego. Desiderano bere qualcosa di particolare?

VALERIA (*nell'andare*) — Io no, grazie. E tu, Michael?

CAMBER (*avviandosi*) — No, nemmeno io. (*Escono dalla porta interna*).

LA SIGNORA TENBURY — Tommaso, dov'è la signorina Elder?

TOMMASO — Non so, signora. Non era in sala da pranzo, forse sarà in camera sua. Desidera vederla?

LA SIGNORA TENBURY — No, no, non la disturbate.

TOMMASO (*confidenzialmente*) — Quando l'ho vista poco fa, sembrava molto agitata. L'ho incontrata nel corridoio ed era come uno spettro anche lei, col viso bianco come un lenzuolo. (*Abbassando la voce*) E dopo, mi è parso di sentirla piangere. Ha visto? I guai sono venuti immediatamente!

LA SIGNORA TENBURY — Via, Tommaso, non dovete dire queste cose!

TOMMASO — No, no, non dirò più un'altra parola su di lei; solo che è una signorina di carattere buonissimo. Ma questo signor Camber, invece!

LA SIGNORA TENBURY — Certo, non ha un carattere facile, ma anche lui mi sembra molto sconvolto. Dovete stare attento, e non pensare più a quello che ha detto.

TOMMASO (*imbronciato*) — Io cerco di riuscire utile e simpatico a tutte le persone. Una volta venne qui una signora con quattro cagnolini - quattro - tutti viziati e fastidiosi da morire, eppure siamo andati perfettamente d'accordo. Ma - glielo dico francamente, signora Tenbury, perchè so che lei è un'amica qui per tutti noi - questo signor Camber non mi piace. E se andrà via all'improvviso, com'è venuto, non sarò certo io a rimpiangerlo. (*Branwen appare sulla porta interna, pallida e con un'espressione di estrema tensione*).

LA SIGNORA TENBURY (*chiamandola allegramente*) — Venga, signorina Elder. Sto aspettando quell'orribile macchina per andare dalla signora Jones, ma ci vorranno almeno altri dieci minuti. Conosco benissimo Evans.

TOMMASO (*nell'andar via*) — Devo telefonargli che si affretti?

LA SIGNORA TENBURY — No, avvertitemi soltanto quando arriva. Ho idea che debba venire a piovere forte.

TOMMASO — Sì, lo credo anch'io. (*Esce. Branwen viene avanti*).

LA SIGNORA TENBURY — Segga qui e stia comoda.

BRANWEN — No, grazie. Mi sento alquanto... agitata.

LA SIGNORA TENBURY (*guardandola con intenzione*) — Come serata di divertimento, stare a guardare due vecchie che giuocano a « bezique » non ha certo molte attrattive, lo so, ma se lei desiderasse di venire con me stasera, sarebbe la benvenuta.

BRANWEN (*sorridendo leggermente*) — E' molto gentile, ma... (*scuote il capo*).

LA SIGNORA TENBURY — Pensavo che le potrebbe far piacere di sfuggire per un'ora o due a questa tensione...

BRANWEN (*quasi in un susurro*) — No. Non si deve, non si può sfuggire. Avevo pensato di partire, ma non è possibile.

LA SIGNORA TENBURY — Ho appena conosciuto la signora Camber! Poverina, non riesce a capire che cosa succeda, e non so darle torto.

BRANWEN — Nemmeno io. Mi dispiace per lei.

LA SIGNORA TENBURY (*dopo un'esitazione*) — Debbo dirlo. Perciò non si arrabbi e la consideri soltanto una domanda affettuosa. E' innamorata di lui?

BRANWEN (*con un lieve sorriso*) — Innamorata? Quando avevo diciotto anni ero terribilmente innamorata di un elegantissimo giovane che aveva una macchina sportiva rosso fiammante. Due anni dopo fui ancora più terribilmente innamorata di un giovane gigante dai capelli d'oro, alla scuola d'arte...

LA SIGNORA TENBURY — E' questa la sua risposta?

BRANWEN — Sì. Perchè a me sembra che essere innamorati appartenga al tempo della gioventù, delle allegre pazzie e dell'ignoranza. Si resta affascinati da qualcuno che è attraente e fuori dall'ordinario. Ma lei supponga di conoscere una persona come nessun altro può conoscerla, di aver vissuto col suo cuore e con la sua mente, di aver sofferto quando lui ha sofferto e gioito quando lui è stato felice. E' un mondo intero al di là dell'amore. E' una relazione per cui gli uomini non hanno ancora creato delle parole...

LA SIGNORA TENBURY — Ma, un uomo che lei non conosce...

BRANWEN — Un uomo che io non conosco! Ma se sono stata prigioniera nel centro della sua vita!

Ho dovuto condividere ogni suo stato d'animo, ogni impulso, ogni segreto pensiero. L'ho conosciuto così bene da non avere più una vera vita mia propria.

LA SIGNORA TENBURY (*esitante*) — So bene che lei ha sentito tutto questo molto profondamente, mia cara, non ne dubito. Ma è sicura che questa - come dire? - questa relazione chiaroveggente non sia in gran parte frutto della sua immaginazione?

BRANWEN — Quante volte me lo sono chiesta! Non ho mai voluto che questo succedesse. Ho lottato, ma era inutile. Non poteva essere un prodotto della mia fantasia. Tutto era troppo forte, troppo netto, c'erano troppe prove. La sua telefonata da Parigi, la sua venuta qui, l'infelicità del suo matrimonio: come avrei potuto immaginarlo, e indovinare tutto?

LA SIGNORA TENBURY — Ma perchè ha sentito anche lei la necessità di venire qui? Ha pensato che lui avesse bisogno di lei?

BRANWEN — Sì. Era disperato.

LA SIGNORA TENBURY — Allora lei lo ama?

BRANWEN (*angosciata*) — Come potrei non amarlo... Quando ho diviso con lui tante cose... e lo conosco... come lui stesso si conosce appena? (*Tommaso entra dalla porta esterna*).

TOMMASO — Evans è arrivato, signora. Dice che il motore si comporta spaventosamente, stasera.

LA SIGNORA TENBURY — Grazie, Tommaso. (*A Branwen*) Può aspettare qualche minuto, se lei...

BRANWEN (*decisamente*) — No, la prego. Lei deve andare. E non si preoccupi per me.

LA SIGNORA TENBURY — Non tarderò. (*Esce, e Tommaso le tiene aperta la porta. Sta per seguirla, quando Branwen lo chiama*).

BRANWEN — Oh, Tommaso!

TOMMASO — Dica, signorina.

BRANWEN — Immagino che non ci sia un treno per Londra questa notte, vero?

TOMMASO (*sempre sulla porta*) — Oh, no, signorina. Il primo è alle otto e trentacinque, domattina. Ma lei non penserà certo di lasciarci, vero?

BRANWEN (*vagamente*) — Non vorrei, Tommaso. Non è che non mi piaccia il posto, ma... potrei dover partire ugualmente.

TOMMASO (*che è rimasto ad osservarla acutamente, viene avanti un poco*) — Permetta che glielo dica. Se sono queste persone nuove arrivate che la preoccupano, non se la prenda, perchè non resteranno a lungo. Io lo so, capisco subito quando le persone si trattengono o no. Lo domandi a mia moglie. Non faccio che dirle: « Vedrai, questi nuovi ospiti non resteranno ». E non ho mai sbagliato. Perciò non si preoccupi per questo. Andranno via subito, lo so.

BRANWEN — Credo che abbiate ragione, Tommaso, ma... (*S'interrompe perchè si odono attraverso la porta interna le voci di Camber e di Valeria, irritatamente levate*).

TOMMASO (*susurrando*) — Lo sente? Ecco che litigano ancora!

BRANWEN (*in fretta*) — Io esco.

TOMMASO — Ma piove!

BRANWEN — Non me ne importa. (*Scivola dietro a lui dalla porta esterna. Egli rimane per un momento sulla soglia, guardando da lei alla porta interna, poi esce dalla esterna, udendo avvicinarsi la voce di Camber. Camber entra, con l'aria adirata, dalla porta interna, seguito da Valeria*).

VALERIA — Potresti almeno lasciarmi mangiare in pace.

CAMBER — E chi te lo impedisce? Resta lì e mangiati anche una dozzina di cene, se vuoi. Solo non ti aspettare che io rimanga seduto a guardarti, cercando di mettere insieme dei discorsi maledettamente idioti, a beneficio di quell'orribile serva gallese. Non ci riesco. O sarò troppo vecchio o non sarò vecchio abbastanza. Ma non preoccuparti di me. Torna di là e vai a mangiare in pace.

VALERIA — Non sono venuta qui per mangiare, ma per parlare con te.

CAMBER — E allora non prendertela con me se non riesci a mangiare. Qui siamo soli e tranquilli, a quanto pare. Perciò parla, parla! (*Va ad aprire la finestra. Vediamo uno spiraglio della notte nera e sentiamo il ticchettìo della pioggia*) Pioggia nera in mezzo a montagne come blocchi di lavagna! Il Galles! (*Borbottando mentre guarda fuori di malumore*) Quella serva non ci poteva vedere. Non faceva che borbottare maledizioni! Domani saremo immersi nella nebbia. Probabilmente, dovremo dire addio al sole per settimane intere. Che paese! Non so perchè ho lasciato la California!

VALERIA (*che ha sentito benissimo*) — Come hai detto?

CAMBER (*semi voltandosi*) — Ho detto: « Non so perchè ho lasciato la California ».

VALERIA — Posso dirtelo io. Perchè non appena eri riuscito a persuadermi di non sentire più la nostalgia di casa e che la costa del Pacifico era veramente perfetta, ed io avevo riammobiliato la villa per te e trovato un paio di servi che non erano nè ladri nè pettegoli, tu hai detto che non avresti potuto sopportare la California una settimana di più e che non avresti voluto vedere ancora quel suo maledetto sole vuoto e senza significato.

CAMBER (*con un improvviso inaspettato sorriso*) — E' vero. E lo dicevo sinceramente, anche. C'è qualcosa di profondamente sbagliato, in quel paese. Possiede tutto, eppure non ha niente. Come se fosse scivolato inavvertitamente dalle mani di Dio. Egli non sa più che esso esiste.

VALERIA — Questa è la tua fortuna. Hai sempre una magnifica ragione per i tuoi capricci e per le tue fantasie.

CAMBER — Perchè non sono nè capricci nè fantasie. Vengono dal profondo, sono suggerimenti dello spirito.

VALERIA (*coraggiosamente*) — Perchè tu sei viziato, invece, e hai sempre avuto tutto a modo tuo!

CAMBER (*colpito*) — A modo mio! Tu non hai nemmeno cominciato a capire che cos'è la mia vita. Per venti anni io sono stato come un uomo che

abbia un messaggio urgente da comunicare e che sia costretto ad inventare ogni dannata sillaba che dice prima di poterne pronunciare una sola parola.

VALERIA (*affranta*) — Va bene, Michael. Sono io che non ti capisco. Me lo hai detto migliaia di volte. Ma prima di cominciare a maledire questo posto e me e tutto, ti prego di ricordarti che sei stato tu che lo hai scelto.

CAMBER — Il che significa, immagino - e Dio sa perchè - che ora devo essere costretto a fingere che tutto sia perfetto, che la cena è stata magnifica, che non è vero che piove, che...

VALERIA — Ti prego, Michael!

CAMBER — Ebbene?

VALERIA — Abbiamo un'opportunità di parlare come si deve, e non posso sopportare tutto questo. Cerchiamo di comportarci sensatamente.

CAMBER — Benissimo. Scusami. Continua.

VALERIA — Quando sei arrivato qui, tu non eri di questo umore, vero? Voglio dire, così sconvolto... e amaro, e arrabbiato...

CAMBER (*calmo*) — No, non lo ero. Ma in questi ultimi due mesi non sono stato certo più sereno di te. E nemmeno io posso sopportare più tutto questo. Non riesco a lavorare. Sono venuto qui sperando di uscirne. Di risolverla o di finirla. Questa è la verità.

VALERIA — Anch'io. Ed è quello che sento in questo momento, benchè avessi sperato... Ma devo essere stata sciocca... Avevo proprio sperato...

CAMBER — Lo so... ma... devi riconoscere che qualunque cosa è meglio di quello che è stato finora.

VALERIA (*a bassa voce*) — Me lo dico anch'io. Sempre, me lo dico, continuamente. Spero che sia vero.

CAMBER (*dopo una pausa*) — Ebbene? Parlavi del mio arrivo e del mio umore?...

VALERIA — Se tu non ti sentivi così quando sei arrivato, che cosa ti ha fatto cambiare improvvisamente?

CAMBER (*con voce dura*) — Adesso ritorniamo a quella ragazza, vero?

VALERIA — Probabilmente.

CAMBER — Non vorrai ricominciare a dirmi che devo averla conosciuta da anni, spero.

VALERIA — No. Ti credo, e mi dispiace di averlo pensato, benchè chiunque avrebbe immaginato la stessa cosa, al posto mio. Ma tu non puoi sostenere che non ti abbia fatto nessuna impressione. E allora, che cosa significa per te tutto questo?

CAMBER — Significa che sono deciso ad andare fino in fondo, perchè o qualcosa di molto strano è successo o, com'è più probabile, delle persone di cui credevo di potermi fidare mi hanno tradito. In qualsiasi caso, voglio saperlo. E, naturalmente, la cosa mi ha agitato un poco. Non puoi certo rimproverarmene.

VALERIA (*malsicura*) — No, ma vedi... Io sento che c'è qualcosa tra te... e lei...

CAMBER (*ammonendola*) — Ancora! Questo lo abbiamo già chiarito.

VALERIA (*in fretta*) — Mi dispiace, Michael, ma devo dirlo ugualmente. Sembrerà assurdo, ma è quello che io sento dentro di me, profondamente, e non posso farne a meno... Che lei... Che lei è quella che io ho sempre saputo che esisteva... quella di cui ho sempre avuto paura...

CAMBER — Paura?

VALERIA (*a bassa voce, incerta*) — Non so. Forse... perchè dapprima ho sempre sentito che c'era qualcuno... che ci osservava... che sapeva di te più di quanto ne sapessi o ne potessi sapere io... e che alla fine avrebbe potuto venire e portarti via... per sempre... (*Si porta una mano al cuore. Piange in silenzio. Dopo averla guardata un momento sbalordito, egli prende a percorrere a lunghi passi la stanza*).

CAMBER (*dopo una pausa, bruscamente*) — Mi dispiace, Valeria, ma questo non è giusto.

VALERIA (*controllandosi*) — Che cosa? (*Aggiungendo in fretta*) Mi sembra che niente sia giusto.

CAMBER (*con impazienza*) — Come possiamo arrivare a una decisione, come possiamo trovare una base comune ragionevole in quest'atmosfera mostruosa?

VALERIA — E' forse colpa mia?

CAMBER — Certo che lo è. Tu hai preso delle strane coincidenze o intuizioni o qualunque cosa siano - che probabilmente la ragazza potrà spiegare in cinque minuti solo che io riesca a parlarle - e le hai ingrandite, gonfiate e colorate fino a farci muovere in un tragico alone mistico e a renderti angustiata per una cosa che non resisterebbe due minuti ad un esame serio. E poi mi vieni a chiedere di parlare con calma e buon senso.

VALERIA — Ma anche tu senti questo...

CAMBER (*tempestosamente*) — No, non è vero. Io mi sento come sempre. Riconosco che non è un umore ideale, che sono probabilmente squilibrato e che mi sembra che il mondo stia diventando rapidamente un grande manicomio. Ma sono tutte cose che tu sai o, se non le sai, è tempo che tu le sappia.

VALERIA (*intimorita, affranta*) — Oh, ti prego, Michael! Non posso sopportare quando tu mi fissi e gridi in quel modo... Non tanto per quello che dici...

CAMBER (*arrabbiato*) — Già, tu non ascolti mai quello che dico! E' per questo che non riusciamo ad intenderci!

VALERIA (*quasi in un lamento*) — Tu non cerchi che di farmi del male... Parli unicamente per ferirmi...

CAMBER (*con ira e con disprezzo*) — Oh, per amor di Dio!

VALERIA (*rompendo in lagrime*) — Oh! (*Singhiozza. Tommaso entra dalla porta esterna e viene avanti un po', rendendosi conto della situazione. Camber volge le spalle a questa porta*).

TOMMASO — Signor Camber!

CAMBER (*con rabbia*) — Ma non potete lasciarci in pace un istante, in questo maledetto posto! Andatevene, idiota!

TOMMASO (*con fierezza*) — Ero venuto per chiederle cosa desiderasse domattina. Soltanto il mio dovere, signore.

CAMBER (*adirato, avvicinandosi a lui*) — Ed io vorrei sapere chi vi ha detto che il vostro dovere sia di spiare e di curiosare...

TOMMASO (*fermo*) — Io non spiavo e non curiosavo. E lasci che le dica, signor Camber, che io non posso tollerare che mi si gridi e mi si insulti come lei fa. Io era già un uomo - sì, e un soldato, anche - quando lei era ancora un ragazzetto di scuola. Ed io non posso permetterlo, capisce? Se non le riesce di comportarsi come si deve qui, vada pure in qualche altro posto.

CAMBER (*accecato dall'ira, avanzando come per colpirlo*) — Avete la dannata sfacciataggine di parlarmi in questo modo! Io vi... vi...

TOMMASO (*coraggiosamente*) — Avanti! Cosa vuol fare?

CAMBER (*senza più sapere quello che fa o che dice*) — Vi torcerò il collo, io... (*Parlando a denti stretti, ha afferrato Tommaso per le spalle e lo fissa furibondo. Branwen, senza cappello ma con un soprabito bagnato, appare sulla porta-finestra*).

BRANWEN (*tagliente*) — Michael! (*Viene avanti un passo*) Si ricordi l'Ammiraglio! (*Camber si volge a guardarla, fulminato, e la collera lo abbandona*).

CAMBER — L'Ammiraglio? Come può saperlo, lei?!

BRANWEN — Tommaso, andate, ora, per piacere.

TOMMASO (*esitando*) — Beh... io non... lui...

BRANWEN (*autoritaria*) — Vi prego! Ora tutto è finito. (*Tommaso annuisce ed esce dalla porta esterna. Valeria e Camber fissano sempre Branwen*).

VALERIA (*a bassa voce*) — Che cosa intende dire?

CAMBER (*lentamente*) — Quand'ero ragazzo, perdetti improvvisamente la testa in una lite con un compagno e avrei potuto ucciderlo se un vecchio comandante di marina, che chiamavamo l'Ammiraglio, non fosse intervenuto... (*Di scatto a Branwen*) E poi? Che cosa accadde poi? Giacchè lei pretende di sapere tutto...

BRANWEN (*calma*) — Era un uomo grande, benchè invecchiato, e la scosse e la scosse finchè l'ira non l'ebbe lasciata e non rimase che un ragazzetto spaventato...

CAMBER (*lentamente*) — E lui mi disse: « C'è come una pazza furia nera dentro di te, mio piccolo Camber; e un giorno può afferrarti e trascinarti fino al capestro. Non ti dimenticare mai quella pazza furia nera ». (*Con tono di sfida a Brannwen*) Lui gliel'ha detto. Lei lo conosce.

BRANWEN (*calma*) — No, ma l'ho visto una volta... quando quella pazza furia nera lo scuoteva.

CAMBER (*con impazienza*) — Come ha potuto?!

BRANWEN — Aveva perduto la testa nello stesso modo, e all'improvviso si ricordò dell'Ammiraglio e della pazza furia nera. Si trovava in una camera d'albergo - dopo un concorso - a Bruxelle.

CAMBER — Tre anni fa?

BRANWEN — Sì.

CAMBER (*fissandola stupefatto*) — Mio Dio! (*Continuando a fissarla*) Ora noi dobbiamo parlare. Non accetterò nessuna scusa. Lei deve dirmi tutto.

VALERIA (*intervenendo*) — No, no, Michael. Andiamo via sùbito, e non pensare più a tutto questo. (*Ma egli non dà il minimo ascolto alle parole di lei, sempre intento a fissare Branwen. Valeria si stringe a lui per attrarre la sua attenzione. Egli la scosta. Ella piange disperata*).

BRANWEN (*spiacente per lei*) — Signora Camber...

VALERIA (*disperatamente*) — E' stata sempre lei, non è vero? Continuamente!

BRANWEN (*scuotendo il capo lentamente*) — No.

VALERIA (*desolata*) — Sì, è così. Michael è stato sempre suo, sempre... (*Si dirige quasi alla cieca verso la porta esterna, poi si ferma e si volta. Gli altri due stanno ancora guardandosi. Ella rivolge a Michael un'ultima muta preghiera*).

CAMBER — Ti prego, Valeria, voglio assolutamente capire tutto questo. (*Senza guardarla*) Se non puoi stare calma, è meglio che tu vada via. (*Valeria esce*).

BRANWEN (*malsicura*) — Avrei dovuto partire.

CAMBER — E se fosse partita, io l'avrei seguìta. (*Qui egli può andare a spegnere le luci nel fondo, se si desidera mutare l'illuminazione*) Deve sapere tutto, ora. Lei conosce delle cose su di me che nessuna persona al mondo ha mai saputo. Perchè? Come? (*Poichè lei esita*) Non abbia paura. Saprò controllarmi. Ascolterò in perfetta calma. Soltanto. mi dica la verità.

BRANWEN — E' molto difficile. E non avevo mai pensato di rivelarglielo, mai.

CAMBER — Meglio se ci sediamo. (*Ella siede. Anche lui, poco dopo*) Farò tutto ciò che posso per aiutarla. Ora: o lei ha raccolto una quantità d'informazioni su di me da tutte le parti...

BRANWEN — No.

CAMBER — O c'è qualche cosa di supernormale, chiaroveggenza, telepatia, o che so io...

BRANWEN — Io la chiamo semplicemente « vista ». benchè ci sia naturalmente molto di più. Sentimenti, pensieri, suoni.

CAMBER — Una vista... a distanza?

BRANWEN — Sì. Alle volte, anche a una grande distanza. E in certi momenti, con enorme chiarezza, anche nel passato.

CAMBER — Vuol dire... il passato in generale, o il mio passato?

BRANWEN — Tanto l'uno che l'altro. Ma ora parliamo del suo passato.

CAMBER — Ma perchè io, poi?

BRANWEN — Non so. Dapprima non facevo che domandarmelo. Forse è stato un semplice incidente, come... come un contatto telefonico. O forse c'è un legame che non possiamo capire, fuori del mondo, fuori del tempo. E ora ne so tanto da essere certa di una cosa: che c'è una gran parte di noi che vive fuori di questo mondo e fuori del suo tempo.

CAMBER — E' possibile. Ma mi dica come è cominciato.

BRANWEN — Cinque anni fa, mentre ero convalescente di un attacco di febbri, andai ad un concerto alla Queen's Hall...

CAMBER (*con vivacità*) — Lei è musicista?

BRANWEN — No. E allora conoscevo pochissimo della musica. Ora ne so molto di più. Attraverso di lei.

CAMBER (*con una sfumatura di compiacenza*) — Beh... è qualcosa.

BRANWEN (*ridendo*) — Oh, Michael, questo è proprio lei!

CAMBER (*rispondendo al suo tono familiare*) — Perchè, che c'è di male? (*Si interrompe, accorgendosi*) Santo Dio, comincio a comportarmi come se la conoscessi da anni.

BRANWEN — Potrebb'essere.

CAMBER (*lentamente*) — Me lo domando. (*In fretta*) No, no, no. Vada avanti. A questo concerto...?

BRANWEN — Lei dirigeva un nuovo lavoro per orchestra.

CAMBER (*vivamente*) — Che cos'era?

BRANWEN — « La cavalcata notturna ».

CAMBER — Me la ricordo. Sì, dev'essere stato cinque anni fa. Ebbene?

BRANWEN (*parlando con cura*) — Non è facile da spiegare. Ma mentre stavo ascoltando il suo lavoro, cominciai a sentirmi trasportata lontano da me stessa. Non che la mia mente andasse vagando, come accade spesso alle persone quando ascoltano - o piuttosto sembrano ascoltare - la musica. Cominciai a sentirmi come se fossi stata io a dirigere l'orchestra. Avevo la sensazione di conoscere quello che sarebbe venuto dopo nella partitura. E poi, quando tutti applaudivano, io ritornavo me stessa, sentendomi soltanto molto scossa e domandandomi se non fosse stata una imprudenza ad uscire così presto dopo le febbri. Ma quando ritornai a casa, ed ero seduta accanto al fuoco, ripensando al concerto, all'improvviso non fui più nella mia stanza. Ero in un ristorante - credo che fosse il Manzoni, ma non ne sono sicura - a guardare un piccolo gruppo di persone a cena. La cena era offerta da un uomo anziano, vigoroso, con un viso pallido e stanco, e lei era lì, con Rachel Flower, la pianista.

CAMBER — Sì, mi ricordo. Ed era proprio il Manzoni. Il vecchio Beckerman aveva offerto la cena. Può darsi che qualcuno ci abbia veduti, e gliel'abbia detto...

BRANWEN — No, no, « io » l'ho vista e sentita quella stessa notte, mentre il mio corpo rimaneva seduto accanto al fuoco in camera mia. Glielo proverò. Si ricorda chiaramente quella sera? Si ricorda come si comportò e quello che pensava e sentiva? La prego, cerchi di ricordare.

CAMBER — Non si preoccupi. Ho una buona memoria. Ebbene, qual è la prova?

BRANWEN — Non soltanto io l'ho vista e l'ho sentita, come se mi fossi trovata accanto a lei, ma ho conosciuto immediatamente, come mi è sempre accaduto in seguito, tutto ciò che pensava e provava. Quella sera, lei fingeva di essere allegro. In realtà, si sentiva alquanto avvilito. Era deluso. L'orchestra avrebbe avuto bisogno almeno di un'altra prova. Sapeva benissimo che la composizione non era stata suonata perfettamente. Cercava di persuadersi che fosse questa l'unica cosa che non andasse, ma intimamente si sentiva deluso perchè non poteva fare a meno di pensare che « La cavalcata notturna » non era buona abbastanza, troppo dispersa, violenta senza essere veramente forte... (*Egli fa per parlare, ma ella gli fa un rapido cenno di tacere*) No, mi lasci dire quest'ultima prova. Mentre lei fingeva di essere allegro, e intimamente lottava contro questo sentimento di delusione, risolse improvvisamente, per non sentirsi sempre più depresso, di dedicare per lo meno tutto l'anno seguente a lavorare a piccole cose, e specialmente ad un quintetto per archi e oboe...

CAMBER (*fissandola stupefatto*) — Ma è vero! Ogni parola! E nessuno può averglielo detto, perchè nessuno lo sapeva!

BRANWEN (*calma*) — Ecco, vede, Michael, è così che è cominciato. Mi dispiace se la disturba che io la chiami Michael, ma ormai mi sono abituata.

CAMBER — Che cosa importa come mi chiama? Ne sa più di chiunque altro su di me. Dio! E non solo è inspiegabile, ma è terrorizzante! Continui, continui, cos'è successo dopo?

BRANWEN — Non posso dirle tutto quello che è successo, naturalmente. Mi ci vorrebbero delle ore.

CAMBER — Me lo dirà un giorno. Ho il diritto di saperlo.

BRANWEN — Per i tre anni seguenti, non credo che ci sia stato un giorno in cui non l'abbia vista. A lavorare o a divertirsi, solo o con amici, in Inghilterra e all'estero, Francia, Germania, Svizzera, Belgio, America. Ho avuto innumerevoli prove che non era un'illusione o una fantasia...

CAMBER — Questo le volevo domandare. Ha controllato la verità di ciò che vedeva?

BRANWEN — Certo, e con facilità, specialmente quando lei era a Londra. Spesso mi scrivevo in anticipo il luogo dove lei aveva detto che sarebbe andato - a un concerto, a una commedia e così via - e quindi scoprivo, o andandoci io stessa o domandando o dai giornali, che lei ci era stato.

CAMBER — La credo, benchè queste cose non mi sembrino le più importanti.

BRANWEN — Neppure a me. Quello che era importante per me - dapprima - era il modo in cui venni a vedere non solo il suo presente ma anche il suo passato...

CAMBER — Come l'episodio dell'Ammiraglio?

BRANWEN — Sì, e dozzine e dozzine di altri. Non sono mai riuscita a sapere se li vedevo perchè lei li rammentava o no. Una volta l'ho vista da bambino, che trascorreva un nebbioso Natale in una fattoria...

CAMBER — Mio Dio, sì!

BRANWEN — E andava a scuola di canto in una cattedrale. Poi aveva una lite terribile con uno zio...

CAMBER — Lo zio che mi ha allevato. A Filchester. Era un avvocato di lì.

BRANWEN — Lo so. Ho visto la casa scura, con la facciata di pietra annerita, e il platano, e nell'ingresso c'era un orologio antico, alto, con una faccia di luna dipinta sopra...

CAMBER (*vivamente*) — Sì, sì, sì!

BRANWEN — E da ragazzo giuocava sempre in una piccola stanza in alto, in fondo alla casa. C'era una ferrovia in miniatura, che conduceva a un vecchio forte. E lì veniva suo cugino, che era balbuziente, e una volta lei gli fece un taglio sulla fronte con una spada di latta...

CAMBER (*prendendola per le spalle e fissandola*) — Per amor di Dio, lei non sa quello che mi fa, dicendomi questo! Tutto il mio passato, finora così lontano, ritorna improvvisamente alla vita, nella visione di un'altra persona! C'è da sconvolgere la mente di un uomo!

BRANWEN — Lei mi crede, ora, Michael?

CAMBER — Oh, certo. Ma è... è spaventosamente sconcertante. Mi fa paura.

BRANWEN — E' durato per tre anni. Sempre più ossessionante, di giorno in giorno. A volte mi sembrava che se fosse durato ancora sarei impazzita. Quando la vedevo con particolare chiarezza, dovevo anche condividere i suoi stati d'animo, e alle volte c'era un terribile, pesante umor nero, come se più nulla fosse rimasto tranne che lei stesso e il baratro senza fine in cui si affacciava...

CAMBER — Sì, sì. Oh quante volte! Lo provo ancora, quando le cose mi sembrano insopportabili.

BRANWEN — Dopo un po' di tempo, sentivo che lei era perduto in una di queste crisi prima ancora di vederla. All'improvviso, dietro tutto ciò che mi si muoveva intorno, io sapevo che il baratro era lì, e che il primo istante in cui avrei ritrovato la calma sarebbe stato quando insieme con lei avrei guardato entro di esso, atterrita, angosciata, sola...

CAMBER — Mi fa quasi provare vergogna.

BRANWEN — No, ho saputo ben presto che non era colpa sua. Erano stati di completa disperazione, che le venivano ad un tratto, allo stesso modo delle sue vampe d'ira.

CAMBER — Ma così la sua vita era divorata da un maledetto estraneo, maniaco ed esaltato...

BRANWEN — Lei non era più un estraneo. Come avrebbe potuto continuare ad esserlo?

CAMBER — Oh Dio, no. Vi sono persone che vivono insieme per diecine e diecine di anni e sanno infinitamente meno l'una dell'altra.

BRANWEN — E poi, tra noi, doveva esserci o la perfetta comprensione o niente.

CAMBER (*meditativo*) — Tra noi?

BRANWEN — Mi scusi. E' così difficile per me credere che lei non sappia nulla di ciò. E in verità, non lo credo.

CAMBER — Nemmeno io, ora. Perchè, la prima volta che l'ho vista qui, ho insistito nel dire che dovevamo già esserci incontrati? E questo, dopo averla scambiata per mia moglie. Perchè l'ho scambiata con lei? E' possibile che sia stato soltanto un giuoco di luce?

BRANWEN — Poteva essere.

CAMBER — Lei non lo crede. E allora, mi dica, perchè l'ho scambiata per Valeria?

BRANWEN — Forse perchè lei aveva già scambiato Valeria per me.

CAMBER (*colpito*) — E come avrei potuto? Cosa vuol dire? Veda, io...

BRANWEN (*interrompendolo con fermezza*) — Non avevo intenzione di dire questo. La prego di dimenticarlo. Ma io pensavo - specialmente in questi ultimi tempi in cui ci sono state delle separazioni e io rifiutavo deliberatamente di vederla - io pensavo tuttavia che lei sapesse che io ero vicino a lei. Alle volte sentivo - quando le cose andavano molto male per lei - come se lei mi chiamasse.

CAMBER — Ed è per questo che è venuta qui?

BRANWEN — Sì. Due anni fa, quando lei ha conosciuto Valeria, feci uno sforzo tremendo per distaccare la mia mente da lei. Perciò andai nel Sud Africa. Sentivo che se non avessi cambiato tutto, se non fossi andata molto lontano e non avessi reso la mia esistenza interamente nuova e piuttosto difficile non sarei stata mai capace di cacciarla fuori di me... Dapprima, mi parve che non rimanesse quasi più nulla di me stessa... soltanto un tenue filo di vita...

CAMBER — Ma in seguito fu meglio?

BRANWEN — Sì, fu... meglio. E così, sentendomi, come dire?, curata o in uno stato avanzato di convalescenza, pensai che fossi in grado di ritornare. E durante la traversata della Manica mi sembrava di essere così sicura che mi permisi perfino di pensare a lei, e allora...

CAMBER — Tutto ricominciò di nuovo.

BRANWEN — Ero lì, accanto a lei, mentre telefonava da Parigi e diceva di venir qui, e sapevo che era disperatamente infelice e - oh! - sapevo anche il perchè.

CAMBER — Ma perchè non ho avuto la sensazione che lei fosse lì? Perchè non ho mai sentito niente?

BRANWEN — Davvero?

CAMBER (*lentamente*) — No, non credo. Riconosco che c'è qualcosa intorno a lei... che mi sembra...

BRANWEN — E' proprio sicuro di non aver mai sentito niente?

CAMBER (*tagliente*) — Mi dica, allora!

BRANWEN — Perchè questo tono, Michael?

CAMBER — Non è che non le creda, Branwen, ma questa è la prova suprema. Vede, se io le dicessi una o due cose che mi sono successe - forse nulla più che delle fantasie - lei è una creatura d'immaginazione, e senza rendersene conto potrebbe assorbirle immediatamente e ritenerle come parte di....

BRANWEN — Sì, capisco.

CAMBER — Ma se sarà soltanto lei a parlare, ed io sarò il giudice, non vi saranno più dubbi.

BRANWEN — Non ho paura. Non so se lei sarà giusto... perchè non credo che lei sia una persona molto giusta, vero, Michael?

CAMBER — No, alle volte sono assolutamente privo di scrupoli. Ma non sempre, e soprattutto non per certi argomenti. Le assicuro che sarò rigorosamente giusto. E la sfido, anche. Avanti! Le sue prove.

BRANWEN — Una volta... quasi tre anni fa... d'inverno. Lei era in America, e si trovava, soltanto per un giorno ed una notte, in una città vicino a un grande lago...

CAMBER — Chicago?

BRANWEN — No, e non m'interrompa e non mi suggerisca, se no dopo dirà che ho ripetuto le sue parole. Non era Chicago perchè l'aveva appena lasciata. Lei stava negli ultimi piani di un altissimo albergo vicino alla stazione. Per andare alla sala dove avrebbero eseguito la sua musica doveva percorrere una strada molto lunga, miglia e miglia....

CAMBER (*con crescente interesse*) — Ho capito, mi ricordo. Lei è mai stata in America?

BRANWEN — No, e ora mi rammento del nome della città. Era Cleveland, nell'Ohio.

CAMBER (*c. s.*) — Sì, era Cleveland. Bene, che successe dopo?

BRANWEN (*lentamente, con attenzione*) — Io la vedevo seduto nella sua stanza. V'erano state delle persone, avevano bevuto, erano andate via. Lei era terribilmente stanco, quasi esaurito coi nervi, per il viaggio, per le prove, per le liti e per l'agitazione. E aveva dormito molto male. Un momento andò alla finestra e l'aprì, e un vento gelato con un nevischio tagliente invase l'aria densa della stanza, sì che richiuse subito la finestra. Si sentiva come morire. Cercava di leggere e non poteva. Detestava tutto: la stanza, l'albergo, la città, il continente, e non desiderava altro che chiudersi in sè, scacciare ogni idea estranea, non pensare più a nulla. Io osservavo i suoi occhi... (*Esita*).

CAMBER (*dominando la sua agitazione*) — Continui...

BRANWEN — Ero dinanzi a lei. Ma lei non mi vedeva. Non vedeva niente all'infuori del suo disgusto e della sua miseria. E allora - poichè io fissavo i suoi occhi - pensai, all'improvviso, in un lampo, « che lei mi vedesse ».

CAMBER (*con agitazione crescente*) — Ora, per amor di Dio, stia attenta e si sforzi di ricordare esattamente: cosa ha pensato, allora, che cosa ha fatto?

BRANWEN (*anche lei agitata*) — Ho poggiato la mano, molto leggermente, sulla sua fronte, e lei ha piegato il capo all'indietro. Poi, dopo qualche momento, le ho chiuso gli occhi e le ho detto di riposare... e lei si è addormentato.

CAMBER — Mi sono addormentato e ho dormito per un'ora o due, e poi, svegliandomi, ho ricordato tutto e ho pensato che fosse un sogno...

BRANWEN — Era una specie di sogno.

CAMBER (*stupito*) — Invece era lei. E' tutto vero, ogni minima sfumatura. Mi ricordo il nevischio tagliente, tutto, tutto. Era verso la metà di dicembre, tre anni fa, a Cleveland... (*La scruta profondamente, poi grida*) Dev'esserci dell'altro, poco tempo dopo, delle altre cose. Se le ricorda?

BRANWEN — E se me le ricordassi?

CAMBER (*con veemenza*) — Dovrei ricominciare tutta la mia vita. Ed anche lei. Dovremmo cominciare a vivere, dal momento in cui me l'avrà detto, se può. L'ho avvertita. Non dica che non l'ho avvertita, Branwen.

BRANWEN — Non volevo che questo accadesse. Avevo pensato - in un modo vago e sciocco - che avrei potuto aiutarla senza che lei sapesse, magari parlando a sua moglie...

CAMBER (*vivamente*) — Non pensi a questo, ora. Voglio sapere se lei può ricordare - o se ha mai saputo - qualcosa che successe non molto tempo dopo quella notte a Cleveland, qualcosa che io ricordo e che non dimenticherò mai. Se può, la dica.

BRANWEN — Lei era nel West. Era di prima mattina, ci si vedeva appena. Io la vidi mentre si svegliava, dopo poche ore di sonno agitato. La sera prima aveva litigato con delle persone - un musicista, sua moglie ed il fratello di lei - che aveva creduto potessero diventare suoi buoni amici. Ricordandosi questa e molte altre cose, sentì un odio verso se stesso più che verso di loro, e prese a domandarsi se avesse potuto letteralmente scomparire. In una stupida vita vegetativa, forse in un'isola dei mari del sud. Fu allora che mi vide di nuovo, ma questa volta non soltanto per un istante ma pienamente, come ci vediamo ora. Ed io dissi: « Usciamo ». E lei disse: « Sì », e da quel momento fu del tutto diverso, semplice, libero e felice come un bambino. E così uscimmo - ed era appena l'alba - e su tutto il deserto c'era come un fumo dorato - e siccome finalmente ci eravamo trovati l'un l'altro, e lo sapevamo, e i nostri cuori erano in pace, c'era un prodigio in ogni cosa e un magico sole si alzava su di un magico mondo, e sulle colline brillava una luce che non avevamo mai visto prima... (*Tace, perchè ora piange in silenzio*).

CAMBER (*chinandosi su di lei*) — Ed io credevo che fosse un sogno. Invece eri tu.

BRANWEN — Era una specie di sogno. Ma le nostre vite reali lo vivevano.

CAMBER — Ora capisco perchè hai detto che io avevo scambiato Valeria con te. E' vero. E' così che è accaduto. La conobbi non molto tempo dopo, quando inseguivo ancora quel balenìo di paradiso, e dev'esserci stato qualcosa - qualche piccola so-

miglianza di aspetto, o di modi - che mi ha fatto ricordare di te e mi ha fatto credere che lei mi fosse venuta incontro con una lunga ombra, sì che io mi sono precipitato nell'amore di lei, l'ho travolta, l'ho sposata... (*In tono mutato*) E' stato allora, immagino, che ti ho perduta!

BRANWEN — Sì. Non potevo continuare... a sognare.

CAMBER — E io ho continuato a cercarti...

BRANWEN — Ma non ti accorgevi...

CAMBER — Attendevo qualcosa... un sogno sull'altra riva dell'oscurità, una luce sui colli del mattino, che non tornava mai più. Eri tu. Per degli anni interi tu sei stata infelice, perchè io ero infelice. Ora - per anni ed anni - la mia felicità darà luce alla tua. Ogni cosa che hai detto prova che apparteniamo l'uno all'altro e che di noi non resta più che un'ombra di vita quando siamo divisi. Io appartengo a te. Tu appartieni a me. Prima non lo sapevo, e non potevo risolvere nulla. Ma ora lo so, e devo averti con me. Non c'è altra scelta.

BRANWEN — No, Michael, non è vero. Io posso andare via, ora...

CAMBER — Sì, ma non sola. Con me, soltanto con me. Come potrei lasciarti andare? Tu sei la mia vita. Non parlo d'amore: è qualcosa di molto più forte ed essenziale di quello che generalmente si chiama amore. E' la nostra vita. Quindi... (*Suona il campanello*).

BRANWEN — Perchè hai suonato?

CAMBER — Per dire a come-si-chiama che faccia venire la macchina immediatamente. Vedi, Branwen, tu ed io dobbiamo andarcene - non importa dove, finchè siamo insieme - ma dobbiamo andarcene stasera, subito. E' la nostra unica possibilità, andare avanti diritto, come siamo ora, senza nemmeno fermarci a parlare di noi stessi. Nessuna recriminazione, nessun compromesso, nessun accomodamento.

BRANWEN — Sei sicuro di non voler precipitare le cose per impedirti di pensare?

CAMBER — No, non sono sicuro. Ma non ho alcun desiderio di pensare. Sto cominciando la mia vita. Non è l'ora di pensare, è l'ora di affrettarsi. Non dimenticarlo. Ho una quantità di buon lavoro che voglio fare ed ora credo di poterlo fare.

BRANWEN (*con grande tenerezza*) — Michael! Ti conosco così terribilmente bene... e ti amo così profondamente!

CAMBER — Ed io ti dico che sei la mia speranza, il mio risveglio, la mia vita! (*Dominandola*) E tu verrai con me, per tutto il rimanente del nostro tempo sulla terra, stasera, ora!

BRANWEN — Sì, Michael, verrò con te.

CAMBER — Per sempre?

BRANWEN — Fino a che mi vorrai.

CAMBER — E' la stessa cosa. (*Va di nuovo verso il campanello*) Ma perchè non viene ancora quell'uomo? (*Mentre suona di nuovo e Branwen ha gli occhi fissi su di lui, cade il sipario*).

atto 3°

La scena è esattamente come alla fine del secondo atto.

(*Camber sta suonando il campanello. Un momento di pausa, quindi*)

CAMBER (*con impazienza*) — Ma che cos'ha quell'uomo?

BRANWEN — Sono soltanto in due, lui e sua moglie, a fare tutto in albergo, e forse si troverà lontano.

CAMBER — Non credo. Mi ha fatto subito l'impressione di essere disattento e poco rispettoso.

BRANWEN (*con vivacità*) — Tu non sai niente del povero Tommaso, ed io lo so. E tu sai che io lo so. Quindi, perchè fingi? In verità è un bravissimo uomo. E senti, Michael... (*Esita*).

CAMBER — Dì?

BRANWEN — Se tu perderai di nuovo la calma con lui stasera, la perderò anch'io... con te.

CAMBER (*alquanto sorpreso*) — Anche tu perdi la calma?

BRANWEN — A volte.

CAMBER — Questo è male. Uno di noi dovrebbe sempre conservarla.

BRANWEN — Non preoccuparti. Al tuo confronto, io sono calmissima. Ma posso anche arrabbiarmi violentemente. (*Lo guarda un momento*) Tu mi hai fatto arrabbiare in un modo tale, certe volte!

CAMBER — Oh, lo capisco. Ma... particolarmente?

BRANWEN — E' stupido lasciarsi trasportare dall'ira fino a perdere ogni controllo.

CAMBER — Sono d'accordo. Non credere che sia piacevole, per me.

BRANWEN — In un certo senso, sì. E' una specie di distensione.

CAMBER — Comunque, ora non avrò più bisogno di distensione.

BRANWEN (*senza troppa severità*) — Sarà bene che ti dica subito, Michael, che c'è un aspetto di questi tuoi improvvisi scatti d'ira che io considero veramente odioso. E' per questo che ti ho avvertito riguardo a Tommaso. Mi è sempre parso detestabile vederti scagliare con urla ed ingiurie...

CAMBER (*terminando la sua frase*) — Contro servitori, portieri e altre persone del genere, vero?

BRANWEN — Sì. Contro persone che non hanno la possibilità di difendersi adeguatamente e di risponderti come meriteresti che ti si rispondesse.

CAMBER — Lo so. E la considero anch'io una cosa odiosa. Nonostante che alla fine rimetta generalmente le cose in pari.

BRANWEN — Vuoi dire che li tratti con generosità? So anche questo. Ti ricordi quell'uomo a Roma, in quell'albergo..., come si chiamava?

CAMBER — L'Excelsior?

BRANWEN — Sì. Una volta gli tirasti un pacco...

CAMBER — E gli feci cadere di mano un vassoio.

Oh, me ne sono vergognato terribilmente, dopo. Ma, Dio mio! Tu hai visto anche questo! E' fantastico.

BRANWEN — Ci sono migliaia e migliaia di cose che potrei ricordare.

CAMBER — Me le dirai un giorno. Ma non immaginarti che io sarò ancora quel balordo pazzo torturatore di se stesso che tu hai visto tante volte... e di cui hai avuto anche pietà, no?

BRANWEN — Sì, ed ho cercato con tanta fatica di confortarlo...

CAMBER (*prendendole le mani*) — Non dovrai più faticare, ora. Sono arrivato, e sono in pace. Tu non sai quel che significhi per me.

BRANWEN — Oh, sì. E lo sento anch'io.

CAMBER (*con esultanza*) — Sarà tutto diverso, come quella mattina quando vedemmo il deserto avvolto in una nube d'oro e le montagne di ametista. Questo è il mio vero me stesso, quello che ha sempre lottato per emergere alla luce.

BRANWEN — Come se non lo sapessi! Mio caro, l'ho saputo, l'ho vissuto, l'ho respirato - oh, in un modo che tu non puoi capire - per anni e anni. E' stato perfino più del mio lavoro. Ed io sono una vera pittrice, Michael.

CAMBER (*felice*) — Oh, lo credo! (*Si avvicina al tavolo e si volge*) Ed ora ci metteremo a lavorare, tu ed io, a fondo, impegnando tutto noi stessi. Sono stato impedito, soffocato durante questi anni, e anche tu devi esserlo stato. Ora sarà diverso. Essere con qualcuno che non soltanto intende ciò che si svolge dentro di te, ma che è un'artista lei stessa, con un lavoro proprio - oh, sarà come vivere su di una nuova terra. (*Di scatto, come un ragazzo felice, attirandola a sè*) Dove vogliamo andare?

BRANWEN (*felice, vibrante*) — Dovunque vuoi, non m'importa.

CAMBER (*nello stesso tono*) — Hai ragione. Decideremo per la via. Non si tratta di dove, ma di quando. E quando è: ora. Tagliamo tutti i vecchi nodi con un colpo netto. Per la prima ora volteremo a destra ad ogni crocevia, l'ora dopo volteremo a sinistra...

BRANWEN (*ridendo*) — E finiremo col non sapere più dove siamo.

CAMBER — Saremo insieme, e tutto il resto, come hai detto tu, non importa. Noi... (*Si ferma, perchè Valeria è entrata*).

VALERIA — Beh, avete risolto il grande mistero? (*Avanza nella scena, guardandoli in modo tagliente. E' chiaro dal loro atteggiamento e dal loro sguardo sorpreso che essi avevano completamente dimenticato la sua esistenza e sono ora molto sgradevolmente richiamati alla realtà di essa. Una pausa*).

CAMBER (*con difficoltà*) — Valeria...

VALERIA (*con un debole voce rattenuta*) — Bene? Vai avanti.

BRANWEN (*a Camber*) — Sarà meglio che io...

CAMBER — No, è compito mio.

VALERIA (*a Branwen*) — Sa, io sono anche sua moglie.

BRANWEN (*amaramente*) — Non ho mai pensato che lo avrebbe dimenticato.

VALERIA — Io no, ma lei forse sì.

CAMBER (*vicino a lei*) — Un momento, Valeria. Sarebbe più esatto dire che tu «eri» mia moglie. Noi ci accordammo d'incontrarci qui per decidere se continuare o no la nostra vita in comune. Io ho concluso che è impossibile. E partirò questa sera, ora.

VALERIA — Da solo?

BRANWEN — No, con me.

VALERIA — Avevo capito che era questo il progetto.

CAMBER (*esplodendo*) — Il progetto! Parli come se si trattasse di una volgare, miserabile relazione...

VALERIA (*tagliente*) — Beh, che cos'è, allora? Mezz'ora fa fingevate di non conoscervi nemmeno...

CAMBER (*con ira*) — Non fare dell'ironia su delle cose che non puoi neppure cominciare a capire!

VALERIA — Ah, già, naturalmente, sono io che non capisco.

CAMBER (*tempestosamente*) — Oh, per amor di Dio, cerca una volta per tutte di vedere...

BRANWEN (*intromettendosi di forza*) — No, Michael, ti prego!

CAMBER (*frenandosi*) — Come?

BRANWEN — Vuoi andare subito?

CAMBER — Sì. Qualunque cosa succeda, stasera partirò di qui, appena potrò. Come potrei rimanere, sconvolto...

BRANWEN (*con decisione*) — Allora, vai a prepararti. Fai le valige, prendi la macchina... e lasciami parlare a Valeria, ti prego!

CAMBER (*dopo aver rivolto alle due donne un rapido sguardo dubbioso*) — Va bene. (*Esce. Valeria fissa Branwen con risentimento*).

VALERIA (*va a sedersi sul divano e accende una sigaretta*) — Se lei crede che io glielo ceda, si sbaglia completamente. Noi ci siamo separati per un po' di tempo perchè lui era nervoso ed esaurito e diceva che non poteva lavorare, ma sarà bene che le dica subito che io non sono affatto venuta qui con l'intenzione di separarci o meno, come lui crede, ma con il fermo proposito di continuare il nostro matrimonio.

BRANWEN (*calma*) — E perchè?

VALERIA — Perchè? Perchè io sono sua moglie e lui è mio marito.

BRANWEN (*con ironia*) — Lei parla come se fosse qualcosa che avesse comperato in un negozio. Non si accorge che è un uomo che ha un gran lavoro da compiere e che non può compierlo finchè la sua vita è turbata da mille piccole stupide liti? Che cosa ha fatto per lui?

VALERIA — E che diritto ha lei di chiedermelo?

BRANWEN — Tutti i diritti. Perchè io lo rispetto, lo ammiro e lo amo. (*Valeria si dirige verso il caminetto per mettere a posto i fiammiferi*) Sì, l'ho amato, in un modo che lei non potrà mai capire.

VALERIA — Ed è per questo che è venuta qui a portarmelo via.

BRANWEN — Non sono venuta qui a portarglielo via. Non sapevo nulla di lei. Sono venuta qui perchè ero certa che lui era disperatamente infelice. Per due anni, in cui sono stata lontana dall'Inghilterra, ho cercato di dimenticarlo ed ho sperato che fosse almeno lieto. Ma non appena sono tornata ho saputo che aveva bisogno d'aiuto, che era in pericolo di essere rovinato come artista e di restare miserevolmente infelice come uomo.

VALERIA — E come lo sapeva?

BRANWEN (*disperatamente*) — Perchè non posso fare a meno di saperlo! Lei non sa tutto quello che ho provato. Mi sono sentita dilaniare. Se lei avesse potuto fare qualcosa per lui, sarei andata via senza dire una parola. Ma ora so che lei non ha niente da dargli. E non vuole nemmeno lasciarlo andare, a costo di distruggerlo. (*Valeria è ostinatamente silenziosa. Branwen muta ora il suo tono in accenti di supplica*) Valeria, pensi a lui. Io non penso mai a me stessa.

VALERIA (*amaramente*) — Già. Lei lo ama e me lo vuol portare via.

BRANWEN — Ma anche così, non vede che questo è solo il principio e non la fine?

VALERIA (*c. s.*) — Per me è la fine.

BRANWEN — Non continui a pensare a se stessa o a me, ma a lui. La prego di capirmi, Valeria. Per anni ed anni la mia mente è stata legata alla sua. Non so come e perchè, ma lo è stata. Ho dovuto condividere spiritualmente la sua vita, il suo animo. Prima di allora non lo amavo non sapevo nulla di lui. Quando è cominciato, era un estraneo assoluto per me. Ma dopo, quando ho conosciuto tante cose di lui, come avrei potuto non amarlo? E quando penso alle sue grandi possibilità e alla capacità di liberarlo dal tormento che lo opprime, come posso rifiutarmi di andare con lui? Per il suo bene, lo lasci libero.

VALERIA (*torturata*) — Non posso. Non posso.

BRANWEN — Ma voi non siete stati mai felici insieme.

VALERIA — Non è vero. Se fosse vero, cercherei di non pensare più a lui e lo lascerei andare. Ma lei deve credere che non è vero. Da principio siamo stati molto felici. Era meraviglioso. Mi incontrò e s'innamorò di me immediatamente, avvenne come un fulmine. Io sentivo come se l'avessi atteso da sempre e come se non ci fosse stato mai nessun altro, nè mai più avrebbe potuto esserci. E le giuro che i sentimenti di lui erano perfettamente gli stessi.

BRANWEN — E allora perchè lei mi ha detto che ero stata « sempre io »?

VALERIA (*confusa*) — Non so. E' molto strano, ma in seguito ho sentito come se ci fosse un'ombra tra Michael e me. (*Branwen si avvicina lentamente al tavolo*) Come se una presenza invisibile ci osservasse... oh, non so. Ma non appena la vidi qui, in un lampo capii che lei lo amava e che lo aveva amato da lungo tempo. Ma nonostante questo, le ripeto che non ha un'importanza essenziale, perchè da principio siamo stati meravigliosamente felici.

BRANWEN (*aspra*) — Lei non può capire.

VALERIA — Che cosa non posso capire?

BRANWEN (*decisa*) — Che la prima volta che Michael l'ha incontrata, non era... (*Tace. Esita. Valeria si slancia allora a parlare con grande calore*).

VALERIA — Qualunque cosa lei possa dire, non potrà mai distruggere quel ricordo, e nulla che possa accadere tra mio marito e me potrà mai cancellarlo, perchè è il ricordo di una felicità perfetta. Oh, era diventato all'improvviso come un ragazzo che fosse uscito dalla scuola: allegro, libero, gioioso. Inventava le cose più stravaganti, pretendeva che io fossi entrata una volta attraverso la finestra di un albergo in cui si era fermato, in America, da cui era tornato da poco. E che lo avessi portato correndo in un deserto, a veder sorgere l'alba. Ed io quasi finivo col crederci. Mi rapì nel vero senso della parola. Ed era il paradiso. E quando lei ha detto, così solennemente, « La prima volta che Michael l'ha incontrata », tutto mi è ritornato con lo stesso impeto, quel tempo meraviglioso, e ho avuto il bisogno di dirle com'è stato perfetto e che nulla potrà mai sciuparlo ai miei occhi.

BRANWEN (*lentamente*) — Nulla potrà mai sciuparlo ai suoi occhi.

VALERIA — Con un inizio come quello, come avrei potuto non amarlo e non sentire che nessun'altra cosa importava? Soltanto Michael potrebbe darmi la stessa certezza in senso opposto. E non le dico questo per dimostrarle ciò che io significavo per lui o per renderla gelosa. (*Si avvicina a Branwen*).

BRANWEN (*tagliente*) — Non ho la minima gelosia. (*Pausa*) Continui.

VALERIA — No, è lei che aveva cominciato a dirmi qualcosa riguardo alla prima volta che Michael mi ha incontrata.

BRANWEN (*di spalle*) — Non importa più, ora. (*Gira intorno al tavolo e va dinanzi alla finestra*).

VALERIA — Ma sembrava come se...

BRANWEN (*volgendosi, con tagliente fierezza*) — Ho detto che non importa più, ora. (*Pausa. Poi, calma*) Penso... di non averla ben capita.

VALERIA (*siede*) — Nemmeno Michael mi capisce. E' stata colpa mia. Non ho mai voluto che si accorgesse fino a che punto fossi legata a lui e come dipendessi da lui senza rimedio. Pensavo che non lo avrebbe sopportato. Ho finto di avere gli stessi dubbi di lui sul nostro matrimonio, ho acconsentito a questa separazione di prova, a questo nuovo incontro, a tutte queste orribili idiozie, mentre non facevo che soffrire e piangere per lui. Vede, Branwen, io lo amo tanto che se andrà via per sempre ed io saprò di averlo veramente perduto, non vorrò più continuare a vivere. E le persone che non vogliono più vivere, anche se non si suicidano, finiscono col morire ugualmente.

BRANWEN — Lui non sa che lei lo ama così.

VALERIA — No. Forse ho sbagliato profondamente a non farglielo capire.

BRANWEN — Ne sono certa.

VALERIA (*con emozione*) — Ma come posso farglielo capire ora? Non lo crederà mai. Penserà che non è altro che un orribile egoismo - e non è, non è - lo amo tanto che mi sembra di impazzire... (*Comincia a piangere*).

BRANWEN — Valeria, la prego, cerchi di calmarsi. Non abbiamo molto tempo. (*Si fa accanto a lei tornando a girare intorno al tavolo*).

VALERIA (*cercando di dominarsi*) — Lo so. Vuole andare via stanotte stessa, ora.

BRANWEN — Sì, ha molto insistito su questo punto.

VALERIA — Credo che abbia paura. Non vuole riflettere a quello che fa.

BRANWEN — Sì, ma deve pensare che tutto questo è venuto così all'improvviso e lo ha sconvolto così profondamente che lui sente di dover fare subito qualcosa, qualcosa di tremendo, di decisivo.

VALERIA (*tristemente*) — Lei lo conosce molto meglio di me.

BRANWEN — Sì.

VALERIA — Ho cercato tanto di capirlo e non ci sono riuscita. Cambiava come cambia il cielo; nuvole nere sorgevano da ogni dove e si precipitavano su di lui senza che io sapessi perchè. Ma anche così, non importava. Senza di lui, la vita non sarebbe stata niente. Meglio morire e finirla.

BRANWEN — Lei non può finirla se non è la vita a volerla finire con lei. Non creda che sia un giocattolo da poter buttare via quando si vuole. Non è affatto così.

VALERIA — Lei cerca di spaventarmi, ma io non mi lascerò spaventare.

BRANWEN — Non cerco di spaventarla. Cerco di farle vedere le cose sensatamente e di darle coraggio, benchè (*con una risata nervosa*) non ne sia rimasto molto nemmeno a me. (*Camber, col cappotto ma senza cappello, apre la porta e rimane sulla soglia*).

CAMBER — La macchina è pronta. (*Valeria si alza, asciugandosi gli occhi, e si volge verso la finestra. Camber guarda sospettosamente le due donne*) Che è successo qui? (*In tono come di avvertimento*) Branwen!

BRANWEN — No, Michael, ti prego. Se ci interrompi ora, non so quel che accadrà, forse un'orribile confusione.

CAMBER — Oh, questo poi... (*Si avvicina al divano*).

BRANWEN (*con ansia*) — Ascolta, Michael, ti prego! Aspetta ancora dieci minuti... cinque, e poi potrai tornare.

CAMBER — Non voglio tornare. Voglio andare. Ho fretta di cominciare la mia vita. Non ho fatto che aspettare questo momento da così lungo tempo!

BRANWEN — Ti prego, Michael. E' terribilmente importante.

CAMBER — Va bene. Ma ricordati, Branwen, che non è l'ora di essere deboli. (*Esce*).

BRANWEN — Non c'è più tempo, Valeria. E' capace di gettarsi alla cieca nella notte, da solo, furibondo, e Dio sa cosa potrebbe accadergli.

VALERIA — Lo so. Continui.

BRANWEN — Michael sa tante cose ora che non sapeva prima. Potrebbero cambiarlo completamente, non so, ma certamente lo renderanno molto diverso. E vi sono altre cose riguardo a lei - la sua completa dipendenza da lui, ad esempio - che egli deve sapere. Anche così, mi domando se lei potrà aspettarsi di renderlo felice. No, non felice, ma per lo meno non infelice, ragionevolmente contento, capace di affrontare la vita e di progredire nel suo lavoro. Vede, io non penso che a lui, non penso affatto a me stessa.

VALERIA — Sì. E anch'io penso a lui, e non più a me stessa. Mi crede?

BRANWEN (*dopo averle dato un lungo sguardo*) — Sì. E cosa pensa?

VALERIA (*con semplicità e in tono supplichevole*) — Io non sono un'artista, non sono nè intelligente, nè saggia, nè mistica, nè altro. Credo di essere una persona comune, nient'altro che una donna innamorata di un uomo. Non lo capisco come lo capisce lei. Lui dice e fa delle cose che per me non hanno senso. Ma io lo amo. Posso amarlo in un modo molto semplice, elementare. Ma io voglio vivere con lui una vita reale - e avere dei figli - i « suoi » figli.

BRANWEN — Sì, Valeria, ma...

VALERIA — No, la prego, non ho finito. Ecco, vede, siccome io sento così - e ora non sarei più capace di nasconderlo - lui non deve altro che lasciare che io lo ami, essermi amico e non odiarmi, per farmi felice.

BRANWEN — Sì, ma lui?

VALERIA (*con una certa timidezza*) — Lui... Non crede che... forse dopo un certo tempo... quando saremo stati insieme, avremo diviso le cose della vita, e io sarò felice e lui saprà di essere la causa della mia felicità... non potrà divenire più contento, e tranquillo e forse, alla fine, anche lui felice?

BRANWEN — E' possibile.

VALERIA (*muovendo il suo appello finale*) — So che le chiedo un sacrificio tremendo, Branwen. Ma lei è più forte e più saggia di me. E lei ha delle risorse - come la sua pittura - che io non ho. Io non capisco esattamente quello che si è svolto tra lei e Michael - e ora preferisco non saperlo - ma lei può vivere da sola, senza di lui...

BRANWEN (*debolmente*) — Sì, posso vivere da sola, senza di lui.

VALERIA — E se c'è qualcosa tra di voi, una specie di legame invisibile e che altro sia, è qualcosa che non potrà mai essere spezzato.

BRANWEN — Sì, è vero.

VALERIA — Mentre lei, invece, potrebbe togliermi tutto. (*Branwen la guarda un momento, con infinita tristezza, poi annuisce*).

BRANWEN — Sarà meglio che lei vada a preparare le sue valige.

VALERIA — Vuol dire... che non parte con lui?

BRANWEN (*annuendo*) — Resterò qui.

VALERIA (*piangendo di sollievo*) — Oh, Branwen, lei... Io non so cosa dire... Io sono... (*Vicino a lei*).

BRANWEN — Se non vado io con lui stasera, deve andare lei. Lo capisce, questo, vero? (*Si allontana*).

VALERIA — Sì. E lei... gli parlerà?

BRANWEN — Sì. E non sarà facile. Dovrò... (*Si tace bruscamente, rimanendo irrigidita. Valeria la fissa meravigliata*).

VALERIA — Che succede?

BRANWEN — Michael... (*Fa un passo verso la porta ma Tommaso entra affrettatamente e guarda le due donne*) Sì, Tommaso...

TOMMASO (*volgendo lo sguardo da una all'altra*) — Ho pensato che avrei fatto bene a dirglielo, ma può darsi che lei lo sappia e che mi risponderà di occuparmi degli affari miei, un'altra volta...

VALERIA (*di scatto*) — Che cos'è?

TOMMASO — Il signor Camber. Non ha chiesto nemmeno il conto, mi ha messo due sterline in mano, è saltato nella macchina ed è partito con una velocità pazza...

VALERIA (*volgendosi a Branwen*) — Per questo si è fermata di colpo?

BRANWEN — Sì. In quel momento, ho saputo che era andato via.

VALERIA — Ma perchè... (*Branwen la fa tacere e si rivolge a Tommaso*).

BRANWEN — Grazie per averci avvertite, Tommaso.

TOMMASO (*preparandosi ad andar via*) — Oh, non avrei detto nulla, se non fosse stato per il modo con cui è partito, così ad un tratto, e in una notte umida e nera come questa... Ma certo sarà molto bravo a guidare...

VALERIA — Oh, no, è troppo temerario.

TOMMASO (*uscendo*) — Beh, se c'è qualcosa che possa fare, mi chiamino, benchè non veda che cosa... Non ha detto nemmeno dove sarebbe andato. (*Crolla il capo dubbiosamente ed esce*).

VALERIA (*agitata*) — Ma perchè è partito in quel modo, all'improvviso?

BRANWEN — Perchè, forse per la prima volta, le nostre reazioni sono avvenute in senso inverso. Quando io ho deciso pochi minuti fa che non sarei andata con lui, quando gli « ho detto » che non sarei andata, l'ha sentito, in un lampo, e con una ira troppo violenta per poter discutere è saltato in macchina...

VALERIA (*agitata*) — E si è gettato alla cieca nella notte, come lei aveva detto che avrebbe potuto fare. Oh, Branwen, ho paura. Non perchè è andato via, ma perchè guidando da solo, con quella furia, e in una notte così...

BRANWEN — Lo so, lo so.

VALERIA — E non possiamo far nulla, nulla... Non sappiamo dov'è andato, nè cosa...

BRANWEN (*brusca*) — Stia quieta.

VALERIA — Perchè? Cosa?...

BRANWEN — Non m'interrompa o rovinerà la sola possibilità che abbiamo. (*Si dirige verso la finestra*) Cercherò di richiamarlo e di farlo ritornare. (*Rimane rigida, con gli occhi fissi fuori della finestra, ma non troppo vicina ad essa. Valeria la osserva. Branwen chiude gli occhi, evidentemente concentrandosi. Una pausa, poi Branwen dà un alto grido di allarme, barcolla e sembra che stia per svenire. Valeria, allarmata, le si avvicina e la sostiene, accompagnandola a una poltrona vicino al tavolo. Lentamente, Branwen riprende il controllo di sè. La scena dev'essere eseguita con molta lentezza, sfruttando ogni effetto e mettendo in rilievo ogni passaggio*).

VALERIA — Branwen, Branwen... Sta bene, ora?... Cosa è successo?... Che è accaduto?

BRANWEN (*lentamente*) — Sta ritornando.

VALERIA (*stupefatta*) — Lei... gli ha parlato?

BRANWEN — Se così può dirsi. L'ho scongiurato di ritornare.

VALERIA — Ma perchè ha gridato in quel modo? Come se fosse accaduto qualcosa di terribile.

BRANWEN (*rabbrividendo*) — Sembrò per un secondo... come se stesse per uccidersi... Oh, è stato orribile!

VALERIA — Ma cos'è successo?

BRANWEN — Ha cercato di voltare senza fermarsi... in un piccolo spiazzo al margine della strada...

VALERIA — Oh, sì, lo so, lo ha fatto altre volte. E' pazzesco.

BRANWEN — Era una curva cieca, e un'altra macchina veniva in senso opposto... Lo ha sfiorato di un capello ed io ho provato quello che lui ha provato... Ho visto la morte in volto...

VALERIA (*rabbrividendo*) — Terribile!

BRANWEN (*lentamente*) — Il volto della morte... è una luce accecante... come ho sempre immaginato che fosse... e ora lo so. All'improvviso, si vede una luce accecante...

VALERIA (*molto semplicemente e con molta sincerità, alzandosi*) — Branwen, vorrei che noi ci fossimo incontrate non così, ma molto tempo fa, in modo da poter essere amiche. Lei sa tante cose più di me, non soltanto su Michael, ma su tutto... Ed io non sono proprio una sciocca, sa... E mi sarebbe piaciuto che lei mi avesse insegnato... Forse un giorno, potrà...

BRANWEN (*ora in pieno controllo di se stessa*) — Sì, Valeria. Ma ora lui ritornerà da un momento all'altro e non deve trovarci insieme. Devo parlargli da sola. Lei prepari le sue valige.

VALERIA — Non le ho mai veramente disfatte.

BRANWEN (*con decisione*) — Si prepari, poi aspetti nell'ingresso. Faccia presto, ma non si faccia vedere da lui prima che io gli abbia parlato.

VALERIA (*felice*) — Sì. E... grazie, Branwen. (*Esce in fretta. Branwen si alza e guarda fuori dalla finestra, richiamando tutte le sue forze. Si ode il battito della pioggia. Camber, con indosso il cap-*

potto ma senza cappello, entra. Branwen si volta e i due si guardano).

CAMBER — Quando ho svoltato stavo per essere ucciso.

BRANWEN — Lo so. E' sembrato anche a me di morire. E' stato orribile.

CAMBER — Sapevo che avevi deciso improvvisamente di non venire con me.

BRANWEN — Sì. Per una volta è avvenuto in senso opposto, da me a te.

CAMBER — Mi sono precipitato fuori perchè non volevo parlarne in alcun modo. E anche ora non desidero parlarne assolutamente.

BRANWEN — Pure, bisogna.

CAMBER — Perchè? E' molto semplice. Tu mi hai abbandonato.

BRANWEN — Non potrei mai abbandonarti, Michael. Ti sono rimasta vicino anche quando tu credevi che tutto e tutti ti avessero abbandonato.

CAMBER — Non mi sembra che sia il momento di ricordarmi questo.

BRANWEN — Sì, invece. E' assolutamente essenziale che tu lo ricordi. Ti prego, Michael, ti prego, ricordalo ora, o potrà andare tutto male.

CAMBER (*amaramente*) — Tutto è già andato male. Tu hai deciso di aprire la vita di un uomo e poi di richiuderla, nella stessa sera. Meglio se l'avessi lasciata com'era.

BRANWEN — Tu dimentichi che da principio io non volevo. Sei tu che mi hai forzata a parlare.

CAMBER — Già. Ma avendo parlato, avendomi provato chi sei e quello che è stato tra di noi, come puoi aspettarti che io me ne vada e ti lasci come se nulla fosse successo?

BRANWEN (*avvicinandosi a lui*) — Oh, Michael, ti prego, aiutami, aiutaci... Il risentimento e l'amarezza non fanno mai bene, ma ora sono peggio che inutili. Se non parleremo dal profondo di noi stessi, lo rimpiangeremo per sempre.

CAMBER — Io cerco di esser calmo. Ti ascolto. Continua.

BRANWEN — Tu sapevi che io avevo deciso di non venire con te. Ma non sai il perchè.

CAMBER (*amaramente*) — Immagino che questo non sia abbastanza spettrale per te. Siamo un uomo e una donna, di carne e sangue, e non dei fantasmi. (*Si avvede dello sguardo ferito sul viso di lei e china gli occhi. Siede sul divano*).

BRANWEN — E' la cosa più brutta che mi sia stata mai detta.

CAMBER — Scusami. Ti prego, perdonami.

BRANWEN — Ti perdonerò se riconoscerai che non è vera.

CAMBER — So che non lo è. Qualunque sia stata la tua ragione per cambiare idea, non era questa. Ma quale era? Se tu hai visto improvvisamente che... beh, che non ne valeva la pena, che io non lo meritavo... oh, non posso biasimarti, ma avrei preferito che lo avessi pensato prima.

BRANWEN (*teneramente si inginocchia accanto a lui*) — No, caro, certo che non era questo. Io ti conosco come nessun altro. Io conosco un Michael Camber che nessuno ha mai visto. E ti amo con tutto il mio essere.

CAMBER — E' quello che credevo. Ma come hai potuto improvvisamente cambiare idea?

BRANWEN — Perchè c'era qualcuno che non conoscevo. Valeria.

CAMBER (*sorpreso*) — Valeria? Ma Valeria non significa niente fra di noi. Tu sai benissimo che abbiamo provato a vivere insieme e non ci siamo riusciti. (*Si alza*) Il fatto è che lei ha pianto ed ha pregato e tu hai ceduto.

BRANWEN — No, Michael, devi ascoltarmi.

CAMBER — Ti ha detto come eravamo felici dapprima, no?

BRANWEN — Sì, ma non come tu credi... (*Si alza*).

CAMBER (*con forza*) — Lo pensavo. E tu sai benissimo che è stato perchè io credevo che fossi tu. Tutta la nostra felicità è derivata da quell'errore. Ma tu non glielo hai detto, vero?

BRANWEN — No. Stavo per dirglielo, ma poi ho taciuto.

CAMBER (*trionfante*) — Anche questo l'ho pensato. Bene, glielo dirò io, ora. (*Fa per andare*).

BRANWEN (*fermandolo*) — No, Michael, ti prego, ti prego. Non devi. Non puoi.

CAMBER — Perchè? Perchè le farà male? Ma è la verità! Perchè non dovrebbe farle male la verità?

BRANWEN — Perchè ora io conosco Valeria... e tu no.

CAMBER — Come... non conosco mia moglie?

BRANWEN — No. Valeria è una donna che ti ama appassionatamente, disperatamente. Lei non ha altro che te, al mondo.

CAMBER — Non è vero. Può darsi che non voglia rompere il nostro matrimonio, ma ha avuto gli stessi dubbi miei e le stesse mie incertezze.

BRANWEN — Non è vero. E' stato un gioco sciocco che ha voluto fare per te. Un tentativo patetico di compiacerti, e in accordo con questa maledetta tendenza d'oggi di nascondere i sentimenti più profondi.

CAMBER (*dinanzi a lei dall'altra parte del tavolo*) — E perchè avrebbe dovuto fingere e fare questo gioco, come tu lo chiami?

BRANWEN — Perchè, amandoti tanto, era disposta a fingere qualunque cosa per amor tuo. Non è di carattere duro, nè complicato, e niente di tutto quello che può aver preteso essere. Tu ed io siamo dieci volte più duri di lei, perchè abbiamo il nostro lavoro e troviamo un numero infinitamente maggiore di soddisfazioni dentro di noi. Tu hai detto che io ero la tua vita. Ma io non sono la tua vita. E nemmeno tu sei la mia vita, anche se una parte di me sarà sempre ad osservarti e a vivere con te. Ma per Valeria è diverso. Tu sei la sua vita. Tutto quello che ha e vuole avere, finchè non avrete dei figli.

CAMBER — Dei figli? Non credo che Valeria voglia avere dei figli.

BRANWEN — Certo che lo vuole. Tutto quello che lei vuole è una vera, semplice vita di donna con te. Essa dipende interamente da te.

CAMBER — Non lo avevo mai saputo, Branwen. Se me ne fossi accorto, non avrei detto nè fatto un'infinità di cose. Se io significo tutto questo per lei, ora capisco perchè non hai potuto dirle che quei primi mesi di felicità tra di noi non furono altro che un errore da parte mia.

BRANWEN — Vedi, Michael, noi non sappiamo mai la verità intera circa noi e su questa vita. Noi siamo esseri misteriosi e la nostra vita è un mistero. Ma una cosa noi sappiamo per certa, ed è la verità dell'amore e della felicità. Non ci può essere nessuna discussione riguardo a questo, Michael.

CAMBER — No, hai ragione. Avrei dovuto capire quello che provava. Ho visto i suoi occhi illuminarsi al ricordo di piccole cose di quei primi mesi. Se le dicessi che è stato tutto un errore, l'ucciderei.

BRANWEN — E' così. E non puoi farlo.

CAMBER — Tu sei sicura che lei dipenda ciecamente da me?

BRANWEN — Sì Michael, altrettanto quanto tu sembravi dipendere da me durante quel periodo di crisi.

CAMBER — Fino a questo punto?

BRANWEN — No, ancora di più. Tu avevi sempre il tuo lavoro. Allo stesso modo che io, quando tagliai fuori te dalla mia vita, avevo sempre il mio lavoro. Un'altra forma di responsabilità, e un'altra forma di felicità.

CAMBER — Lo capisco. E fa un'enorme differenza. Un'altra Valeria, una relazione del tutto diversa. Ma anche così, Branwen, non sarà certamente facile.

BRANWEN (*avvicinandosi*) — No, ma sarà il principio di una vita nuova, come se fossimo andati via insieme. Tu non ritorni alla tua vecchia vita. E Valeria ha detto una cosa molto vera: che se tu lascerai che lei ti ami, e sarai soltanto gentile ed amico verso di lei, lei sarà felice, e forse - vedendo come tu la fai felice - anche tu potrai divenire felice.

CAMBER — Sì, Branwen, e non so perchè continuo a lamentarmi. Se io sono entrato di forza nella sua vita e l'ho resa così legata e dipendente da me, non ho il diritto di farla infelice. Inoltre, questa è una Valeria che non avrei mai pensato che esistesse. (*Con improvvisa decisione*) Branven, la condurrò via stasera. Cominceremo di nuovo.

BRANWEN — Ne sono lieta, Michael. E' l'unica cosa da fare. Se fossimo andati via insieme, le avremmo portato via tutto. Ma, come ha detto lei stessa, c'è qualcosa tra di noi che lei non potrà toglierci mai.

CAMBER — E non le importerà che ci sia? Perchè, qualunque cosa accada, esisterà sempre.

BRANWEN — No, non le importerà, ora. Sarà tutto diverso. Valeria non sarà più la stessa. Tu non sarai più lo stesso. Abbiamo parlato, e tu sai quel che è successo.

CAMBER — So che hai ragione. Sarà una nuova vita. E probabilmente è tempo che io assuma la responsabilità di qualcuno. Forse è anche questo che mi mancava. Eppure, dopo averti finalmente trovata, ti devo perdere così presto!...

BRANWEN — No, noi non ci perderemo. E tu probabilmente potrai vivere come non hai vissuto da anni. La pazza furia nera dell'ammiraglio scomparirà per sempre, ed io non dovrò dirti, prima di allontanarmi a cavallo della mia scopa, « Chiamami, ed io ritornerò ».

CAMBER — Ma... tutto questo è stato così strano ed improvviso... Anche ora, l'unica cosa che io so di sicuro è che quando tu sei qui io mi sento in pace, e che ti amo profondamente.

BRANWEN (*in un sussurro*) — Oh, Michael, ho aspettato tanto tempo per sentirti dire questo...

CAMBER (*dopo una pausa*) — Non abbiamo mai parlato della tua pittura... Fai dei bei quadri...

BRANWEN — E non abbiamo mai parlato a fondo della tua musica... Fai della bella musica...

CAMBER — Ne sono certo, ora. Ma non posso ancora capire come tra noi debba essere così... un addio...

BRANWEN — Non è così. Non sarà mai... Guarda! (*Poggia una mano sul suo braccio e lo fa muovere si' che vengono a trovarsi di fronte all'ampio specchio che è sulla finestra, ma non vi si avvicinano*).

CAMBER — Tu pretendi di essere calma, ma le tue mani palpitano sul mio braccio come le ali di un uccello...

BRANWEN (*in un sussurro*) — Non sono calma. Riesco appena a vedere attraverso tutto questo. (*Con tono mutato*) Ora guarda!

CAMBER — Sì, vedo noi, insieme, nello specchio. (*Branwen si trae da un lato in modo che egli non la veda più riflessa accanto a lui*).

BRANWEN — E ora? Tu sei solo, lì dentro, vero? Io sono andata via. Ma cosa importa?

CAMBER — Nulla, perchè io so che tu sei qui, a un passo di distanza.

BRANWEN — Sì, e in un posto dove siamo veramente noi stessi e non dei semplici riflessi.

CAMBER — Credi che questa sia la vita?

BRANWEN — Sì, credo che questo mondo esterno, che vive nel tempo, ed in cui tu ed io stiamo per dirci addio e per svanire l'uno dalla vista dell'altro, sia come un lungo, lungo specchio, pieno di curve,

d'incrinature e di angoli, che si estende dalla culla alla tomba. Tutte le cose che vediamo in esso non sono che immagini. Quello che è vero, reale e « vivo », è qui, non lì. Noi non ci siamo visti che per un momento, lì. Ma qui... (*Gli tende le mani ed egli le prende e le trattiene, mentre lei gli sorride turbata e malsicura*).

CAMBER (*molto calmo*) — Capisco. E cercherò di ricordarlo per sempre.

BRANWEN (*ritraendo le mani*) — Sarà meglio che tu vada, ora, Michael. Valeria sarà pronta.

CAMBER — Un altro minuto...

BRANWEN (*rapida, quasi isterica*) — No, ora, subito. Dovrai guidare per delle ore, nella pioggia, tra le montagne nere, ma non t'importerà, vero? Penso che mi sarebbe piaciuto... star seduta dietro il faro che scruta... con la pioggia che scroscia... e la grande notte nera che ruggisce d'intorno... (*E' molto vicina alle lagrime*).

CAMBER — Branwen...

BRANWEN — No, ti prego, vai, Michael. Presto, presto!

CAMBER (*fissandola*) — Addio!

BRANWEN (*in un minuscolo sussurro*) — Addio! (*Egli esce rapidamente. Ella guarda la porta che si chiude, poi fa uno o due movimenti alla cieca e rimane a piangere in silenzio. Si odono suoni di voci all'esterno - le voci di Michael, di Valeria, di Tommaso, della signora Tenbury. Poi un silenzio, e attraverso di esso i quieti singhiozzi di Branwen e forse la pioggia. La signora Tenbury entra dalla porta esterna, togliendosi il suo pesante cappotto. Guarda curiosamente Branwen, intende tutto ciò che è successo e decide di ignorarlo*).

LA SIGNORA TENBURY — E' una notte scura e piovosa ma non tanto brutta quanto si potrebbe credere... In verità, trovo sempre che le cose non sono mai tanto brutte quanto si potrebbero credere. Mi sono spesso domandata se questo faccia di me una pessimista, in quanto mi aspetto il peggio, o una ottimista, perchè non è mai così male come credevo, o semplicemente una confusionaria, dato che non riesco mai a veder chiaro... (*Siede e finge di non far caso a Branwen, che ora si va calmando*).

BRANWEN (*a voce molto bassa*) — Credo di dover andare a letto...

LA SIGNORA TENBURY — No, non vada ora, cara, se proprio non le sembra indispensabile. E' una buona idea starsene un po' tranquilli alla fine della serata. Venga a sedersi accanto al fuoco. Ho detto a Tommaso di portarci del tè. (*Branwen siede, rigida, fissando il fuoco*).

BRANWEN (*mormorando*) — Lei è molto gentile.

LA SIGNORA TENBURY — E' soltanto buon senso. Sono quasi di cento punti innanzi alla mia amica. Ha cercato parecchie volte di fare una tripla « bezique », ma non ci è riuscita mai, mentre io ho imbroccato delle serie fortunate sette od otto volte. Qualcuno ha detto che le carte sono la poesia della vecchiaia. E' un po' eccessivo, credo, ma penso che faccia bene a noi vecchie afferrarci agli assi e alle dame, perchè a qualcosa dobbiamo pure afferrarci. Si sente meglio, ora?

BRANWEN (*a bassa voce*) — Sì... grazie.

LA SIGNORA TENBURY — Tommaso ha detto che domani sarà bello... (*Tommaso entra con il tè*) Oh, grazie, Tommaso. Avete detto che sarà bello domani, vero?

TOMMASO (*poggiando il tè*) — Oh, sì, credo che la pioggia verrà giù tutta stanotte e domattina, dopo un po' di nebbia, forse, il sole tornerà e sarà una bellissima giornata. Lei non ci lascerà domattina, spero, signorina Elder!

BRANWEN — No, credo che resterò ancora qualche giorno, almeno.

TOMMASO — Molto bene! E il tempo migliorerà. Vedrà dei magnifici effetti sul lago! E penso che vorrà certamente dipingerli, non è vero, signora Tenbury?

LA SIGNORA TENBURY (*versando il tè*) — E' proprio quello che stavo per suggerire, Tommaso. (*A Branwen*) Non le pare?

BRANWEN — Credo che sia tempo che mi metta a lavorare.

TOMMASO (*allegramente*) — Lavoro! Io non lo chiamo lavoro, quello! Mi sembra che bisognerebbe pagare, per farlo.

LA SIGNORA TENBURY (*calma*) — E, a volte, si paga.

BRANWEN (*càlma*) — Sì, a volte si paga moltissimo. (*Mentre ella guarda dinanzi a sè, Tommaso dà uno sguardo interrogativo alla signora Tenbury, che fa un rapido cenno rassicurante*).

TOMMASO — Bene, signore, se loro vogliono discutere, io le dò la buona notte.

LA SIGNORA TENBURY (*dopo che entrambe hanno dato la buona notte a Tommaso ed egli è uscito*) — Non credo di averle mai parlato di mio zio Federico, vero? Era un pittore dilettante... e aveva uno dei caratteri più assurdi e stravaganti che io abbia mai conosciuto. Passò gran parte della vita in Oriente - era un governatore o commissario o qualcosa del genere - e sposò una straordinaria cantante italiana che era rimasta a terra laggiù, dpoo lo scioglimento di una compagnia. Era una donna gigantesca, con i baffi, e pesava almeno duecentocinquanta libbre; aveva due figli del primo marito, un ebreo portoghese venuto dal Brasile... (*Ma ormai è già sceso il sipario*).

FINE

Tutti i diritti sono riservati alla Società Edizioni Enrico Raggio, via Savoia 80, Roma.

LA CATENA D'ORO

da DANGEROUS CORNER

* Nel sostanzioso volumetto (1) che uno studioso inglese ha recentemente dedicato all'esame dell'attività di John Boynton Priestley drammaturgo, trovo riportata la frase di un'intervista che nel suo vago sapore di pettegolezzo giornalistico mi sembra contenere l'indicazione di un atteggiamento psicologico abbastanza rilevante ai fini della definizione di questo scrittore. La citazione è tratta da uno scritto di Morton Eustis, comparso sulla rivista « Theatre Arts Monthly » nel gennaio 1938 e dice: « Priestley non giunse al teatro per caso (2), ma si rese conto rapidamente che il commediografo il quale per vivere si affida esclusivamente ai frutti della propria produzione teatrale può molto spesso vedersi costretto a piegare la propria ispirazione secondo le esigenze degli industriali dello spettacolo. *Per evitare la possibilità di tali compromessi, egli risolse pertanto di tenere accantonate le proprie ambizioni di compositore drammatico fino a quando non avesse raggiunto la indipendenza economica, vale a dire la libertà di controllare i mezzi espressivi a sua disposizione e di impiegarli a suo talento* ».

Correggetemi se sbaglio: credo proprio di trovare in questo proponimento tattico, apparentemente così poco letterario almeno nell'ordinario significato bohémien e scapigliato del termine la formula che spiega la inclinazione costituzionale di J. B. Priestley alla costruzione « scientifica » del proprio edificio artistico. Scientifica, nel senso che lo scrittore è fornito di una rara capacità naturale ad organizzare la propria ispirazione così che, dopo averne colto i dettati con geniale immediatezza, non si fa possedere da quella sorta di « furor » estemporaneo in cui l'opinione comune persiste a riconoscere la personalità poetica, ma li cataloga a freddo, li distribuisce nel tempo secondo un duplice criterio o calcolo — se il vocabolo non suscita reminiscenze mercantili — ideale e pratico. In virtù di questa attitudine alla pazienza critica, Priestley è riuscito a contenere in sè l'urgenza della vocazione drammatica ch'egli stesso dichiara di aver avvertito contemporaneamente al primo crescere del suo interesse letterario fino a quando non ebbe la certezza di poterla esprimere nella compiutezza dei suoi risultati. E si sottopose alla macerazione di quest'attesa, persuaso da una considerazione di calcolo, secondo la quale — poichè il teatro è la forma artistica che offre le più fertili occasioni di agire sulla suscettibilità emotiva del pubblico — esso deve essere affrontato solo da chi sia giunto a possedere i mezzi effettivi dai quali la sua azione sarà sviluppata in direzione positiva.

Dopo che le felici accoglienze tributate alla riduzione di *The Good Companions* gli diedero la certezza di possedere alcuni di quei mezzi, soprattutto l'invenzione, si sentì qualificato a tentare la produzione drammatica originale, a cercare, cioè, la conferma di un successo in certo modo già determinato dai precedenti consensi che l'opera aveva raccolto al suo primo apparire in forma narrativa. Essendo ormai acquisita — prova e controprova — la validità dell'invenzione priestleiana e della sua sostanza morale, fu chiaro allo scrittore, com'egli ebbe a dichiarare più tardi, che la conferma ricercata doveva necessariamente interessare le sue risorse tecniche. Si trattava di vedere, insomma, se J. B. Priestley sapeva parlare un suo linguaggio drammatico e farsi intendere in esso. Fu scritta così *Dangerous Corner* con intenzioni di tesi di laurea attraverso cu l'autore chiedeva il sì o il no della critica prima di andare avanti. Con la sola notevole eccezione di James Agate che dalle colonne del « Saturday Times » dichiarò *Dangerous Corner* « la miglior prima commedia onde fosse stato rivelato un autore negli ultimi quarant'anni », la critica non disse nè *sì* nè *no* e si limitò a cautissimi *ma*. Il che, incidentalmente, fu un vero peccato perchè in tal modo la critica si lasciò sfuggire una splendida occasione per dimostrare che il suo giudizio procedeva non già da variabili disposizioni personali, ma si informava ad una ideale pietra di paragone perfettamente idonea a riconoscere il bene quando questo le veniva accostato. Ricca di una problematica umana proposta con estrema raffinatezza, la commedia è infatti costruita su uno schema armonicamente composto dove all'osservanza dei canoni delle classiche unità è aggiunta una moderna dinamica drammatica che — come fu riconosciuto qualche tempo dopo — *makes this play fitter to fulfil its functions... and the first function of a play is*

(1) Rex Pogson: *J. B. Priestley and the Theatre*, Triangle Press, Clevedon (Somerset), 1947.

(2) Perchè sia inteso nel suo giusto significato il valore di questa dichiarazione, ricordiamo che il primo tentativo di Priestley come scrittore di teatro risale alla riduzione scenica del suo romanzo *The Good Companions* operata nel 1931 con la collaborazione di Edward Knoblock. Prima di allora, Priestley era già pervenuto a buona fama come saggista, critico e narratore onde si capisce come il suo fortunato ed improvviso svoltare in direzione drammatica abbia legittimato in alcuni il sospetto di un incontro meramente fortuito.

DI J. B. PRIESTLEY

a THE LONG MIRROR

to hold the attention (3), abilita quest'opera ad adempiere alle sue funzioni... e la prima funzione di un'opera di teatro è di fissare l'attenzione.

Senza che mi soffermi a ripetere i casi veramente appassionanti di Robert e Freda Caplan, di Gordon e Betty Whitehouse, di Charles Stanton e Olwen Price, val la pena di osservare come la commedia così ricca di possibilità sentimentali sia stata pensata e realizzata assolutamente a freddo. La vicenda non ha interessato tanto la sensibilità psicologica di Priestley quanto la sua intelligenza e, meglio ancora, il suo istinto di alchimista. Egli, cioè, non ha avuto bisogno di soffrire la tragica vicenda familiare che propone. Gli è sufficiente pensarla, senza pena e senza partecipazione effettiva ed affettiva. Ma anzi con il piacere sottilmente cerebrale di uno scienziato che costringa all'unione elementi difficilmente riducibili così da provocare reazioni imprevedute. E a suo modo confessa lo stacco scientifico che mantiene dalla propria opera quando afferma che *it was written at great speed as a technical exercise in dramatics*, fu scritto di gran corsa come un esercizio di tecnica drammatica, allo scopo di « provare ai critici ch'egli conosceva il mestiere ». Naturalmente non è tutto qui, chè in tal caso quell'attitudine tattica che si diceva congelerebbe l'estro dello scrittore nella fissità di una speculazione contingente da cui finirebbe con l'essere vietata la possibilità di ogni espressione veramente artistica. Di ciò Priestley si è reso perfettamente conto, così che gli è stato relativamente agevole correggere la pura razionalità della sua costruzione, (come farà in misura maggiore o minore in tutta l'opera seguente) inserendo in essa un « imponderabile » di schietta origine sentimentale, un « leit-motiv » umano cui egli è particolarmente sensibile. In *Dangerous Corner* si ritrova la prima indicazione di una fede, vale a dire di un fermento sentimentale sempre presente nell'indagine priestleiana: la fede nella colleganza umana, la convinzione che le azioni dell'individuo non esauriscono la loro portata nella sua attenzione e nel suo ricordo, ma possono e debbono interessare altri individui. Al fondo della razionalità di Priestley è depositata un'etica: di qui la giustificazione della sua ricerca.

Una commedia di situazioni, *The Roundabout* costituì la sua seconda prova teatrale. Vi si svolgono le vicende familiari di un lord Kettlewell che separato dalla moglie da una tarda passionaccia torna a lei dopo aver avuto modo di paragonare l'una all'altra le due donne. Come sostanza la *pièce* non si differenzierebbe molto dalla copiosa produzione del genere se non fosse per le dichiarate intenzioni intellettualistiche che — secondo l'introduzione premessa dall'autore alla commedia in volume — dovrebbero recare la platea in una preziosa atmosfera di scherzo cerebrale. Un calcolo sbagliato: *The Roundabout*, che pur muove da un vivacissimo prim'atto, viene progressivamente stagnando in una staticità ossessionante da cui sono compromesse finanche le più ovvie esigenze spettacolari.

Su un piano drammatico di ben altra consistenza si trova invece l'opera che viene cronologicamente dopo questo esperimento, *Laburnum Grove* dove, fatto attento dal mezzo insuccesso precedente, Priestley torna alla formula di *Dangerous Corner*: « costruzione razionale su terreno etico » e giunge a comporre una commedia vivificata da alcune caratterizzazioni degne di reggere il paragone con le migliori di *The Good Companions*. Protagonista vi è un George Radfern, tipo apparentemente dimesso e trasparente che è però affiliato a una gang di falsari. La rivelazione di questo fatto ai familiari inconsapevoli, e le situazioni volta a volta drammatiche e farsesche che ne derivano indicano che Priestley, scrittore di teatro, trova la sua forma più efficace quando dirige l'osservazione sul nucleo della famiglia e quando il suo surrealismo moraleggiante si limita a presentare persone reali in casi irreali.

Novecentotrentuno, trentadue, trentatrè. Tre anni, tre commedie: la prima decisamente buona, la seconda quasi cattiva, la terza notevole. Millenovecentotrentaquattro: a proposito di *Eden End*, accettata con adesione pressochè totalitaria, James Agate scrive testualmente a confusione dei pochissimi dissenzienti: « Se *Eden End* non è una splendida commedia, allora vuol dire che tutto ciò che so, che ho imparato in fatto di composizione drammatica è sbagliato, e non mi resta che tornare a scuola ». Anche Priestley è soddisfatto. Ma non si nasconde di essere ancora ad uno stadio di pura ricerca, su un piano di *technical exercise*. Le preoccupazioni formali, però, cominciano a perdere la rigidità sotterranea sciogliendosi a contatto dell'invenzione sempre più limpidamente congeniale. Lo scrittore sta trovando il proprio mondo, popolato dalle creature più care del suo sogno e più frequenti

(3) Raymond Mortimer, in « New Statesman » del 29 ottobre 1938.

in esso, onde gli riesce agevole cogliere le loro manifestazioni ed esprimerle in modi di universale intelligenza. In *Eden End* infatti si muove al completo la inconfondibile tipizzazione priestleiana, ricorrente in quelle sue figure trasognate e pensose, perennemente stupefatte di ritrovarsi a vivere una vita che così difficilmente quadra con le loro misure ideali, e perciò tratte in casi non tanto sorprendenti in se stessi quanto resi bizzarri dal fatto di essere inadeguati agli uomini che agiscono in essi. Qui è un dottor Kirby, affidato alle cure casalinghe di una sua giovane figliola e di un'anziana domestica. Un figlio è lontano, in Africa, a cercar fortuna e a trovare ozio. Un'altra figlia si è fatta attrice. Una grande attrice, pensa ingenuamente il dottor Kirby. Costei è sposata ad un mediocre attore, ma ne vive separata, il che dà qualche speranza ad un antico innamorato deluso ma pronto a riaccendere la fiamma. Intorno a questi personaggi è costruita l'azione sostanzialmente intesa a dar rilievo alla figura del vecchio Kirby, ignaro per definizione, fiducioso per temperamento, candido per educazione. Un carattere, cioè, di quelli che piacciono a Priestley in quanto attraverso essi gli riesce agevole far scintillare la sua vernice filosofica apparentemente scettica e fondamentalmente fideistica.

Viene dunque precisandosi la fisionomia della sua opera drammatica che l'autore medesimo ad un certo punto si prova a definire con una formula — « naturalismo apparente » — abbastanza espressiva se pur non del tutto soddisfacente. Se intendo bene, la qualificazione di « apparente » aggiunta al termine « naturalismo » (naturalismo, *tranche de vie*, cronaca da cui è escluso l'intervento fantastico del pubblico al qual *vien detto tutto*) dovrebbe indicare la produzione artistica realizzata su un terreno naturalistico da cui si dipartono allusioni di varia intenzione — metafisica, simbolica, morale — che lo trasfigurano. E' esatto, ma forse non è tutto: perchè la formula soddisfi e rechi una reale chiarificazione credo occorra ancora aggiungervi il concetto di « unità funzionale » per cui ognuna delle produzioni teatrali, e non solo teatrali, di Priestley si pone come momento dimostrativo che non si esaurisce in se stesso ma è destinato a entrare come particolare d'illustrazione nel grande quadro ch'egli vien dipingendo. Un esempio alquanto banale spiegherà meglio. Ricordate i romanzi a puntate settimanali che si pubblicavano una volta in edizioni da quattro soldi. Facevano parte di una serie, quasi sempre enorme, ma sul frontispizio di ogni variopinto volumetto stava scritto: « contiene un racconto completo » o qualcosa di simile. E nell'ultima pagina: « leggete il seguito nel prossimo numero ». Con tutto il rispetto, così le commedie di Priestley: ognuna di esse è una commedia « completa ». Ma se volete saperne di più, se volete capire, leggete il seguito.

La qual cosa è perfettamente naturale e rientra logicamente nella posizione psicologica nella quale si è messo lo scrittore al momento di partire per l'avventura della composizione drammatica. Desiderava giocare questa carta per ultima (e perciò la scoprì soltanto *dopo che ebbe raggiunta l'indipendenza economica*) perchè *If I wanted to make people feel deeply, I should use the drama. You can create a quality of emotion in the theatre beyond any you can achieve in another medium*, se desideravo interessare più profondamente la sensibilità del pubblico dovevo usare la forma drammatica. Da essa è possibile determinare una qualità di emozione più estesa di quelle che si possono raggiungere con altri mezzi. Questa dichiarazione legata a quella dell'indipendenza economica mi sembra dimostrare chiaramente l'ambizione di Priestley di fermare la sua filosofia in una sorta di vasto affresco drammatico dove ogni commedia è una figura, un episodio orchestrato nel tutto.

E si capisce come per portare a buon fine una intrapresa di quest'impegno sia necessario essere ben difesi dalle interferenze commerciali dei *managers*.

L'altro episodio dell'affresco di cui sopra centra l'attenzione sui casi di Briggs e Morrison, due commercianti alle prese con la crisi economica, i quali senza loro colpa specifica non riescono a sostenere le proprie responsabilità. Protagonista è *Cornelius* Briggs, onde il titolo della commedia da cui l'uomo è presentato come un pacioso, costumato borghese che non giunge a comprendere l'arcana ragione per cui ciò che fino a ieri costituiva un grosso guadagno, oggi si sia improvvisamente trasformato in una grave perdita. La critica, che ha accolto questa di Cornelius Briggs come una delle più felici tipizzazioni di Priestley sembra incerta nel riconoscere e definire il tema dell'opera, non sapendo se indicarlo nella trasfigurazione teatrale del fenomeno « crisi » oppure nelle vicende di Cornelius nella crisi. Persone reali in situazioni irreali; Cornelius Briggs, di vocazione borghese (nel senso puramente bottegaio del termine) non può essere nella crisi. Per la contraddizione che non consente: perchè i borghesi come Briggs nella crisi sono come i vecchietti lineari del tipo del dottor Kirby nella loro complicata famiglia. Astrazioni. Quindi, Cornelius Briggs nella crisi è il tema; come un nuovo proponimento del classico « tipo » priestleiano.

Duet in Floodlight, cronologicamente anteriore a *Cornelius*, è, come si è già verificato per *The Roundabout*, un intermezzo della ricerca finalistica del commediografo. Quando il tema è dichiarato come qui, e tenta di conchiudersi nel giro dei tre atti sacramentali, l'ispirazione di Priestley si rompe, produce il frammento, e in definitiva uscendo dalla direzione naturale si colloca a parte dell'opera. Come un deteriore fenomeno di spersonalizzazione. Priestley non può pensare e non può scrivere frammenti: questo *Duet in Floodlight*, frammento satirico contro il

clamore di certa società, che non si può inquadrare nella costruzione-madre, è una discreta commedia, ma non ha possibilità di storia.

Così come *Bees on the Boatdeck*, per quanto qui sia già più agevole ritrovare la simpatia umana delle opere maggiori nelle figure del plutocrate, del fascista e del comunista. Ma il discorso si può ripetere per *Spring Tide* che Priestley presentò nel 1936 nascondendosi sotto il doppio pseudonimo di George Billam e Peter Goldsmith. Tre commedie isolate e insignificanti ai fini della definizione interiore dello scrittore, dalle quali potrebbe essere suggerita una serie di considerazioni da raccogliersi sotto un titolo come « Della fedeltà alla propria ispirazione » o qualcosa del genere.

Che il tema in sè non escluda la possibilità di entrare a far parte di quel gran quadro che è l'opera drammatica di J. B. Priestley può essere ottimamente dimostrato dai cosiddetti *Time Plays*. Se c'è, infatti, un argomento che, a prima vista, appare più recalcitrante a essere tradotto in termini di teatro, questo è appunto quello che si può derivare dalle teorie filosofiche sul concetto di tempo. Ora, il commediografo non soltanto ha scritto i *Time Plays*, ma li ha introdotti con perfetta naturalezza nel suo sistema nonostante che ognuno di essi sia fondato su motivi concettuali differenti ed anzi contraddittori.

Si è già detto di *Dangerous Corner;* si può aggiungere che l'analisi vi è svolta intorno alla possibilità di una frattura del processo temporale così che ad un certo momento si possono presentare ai personaggi due serie alternate di avvenimenti e quindi la scelta di due soluzioni. In *Time and the Conways* la concezione è spostata e l'azione segue e chiarisce in forma drammatica il saggio del filosofo J. W. Dunne, *An Experiment with Time* che ebbe un momento di fortuna intorno al 1937. Il Dunne tenta di spiegare razionalmente i fatti inesplicabili che si verificano durante il sonno ricercandone l'origine nell'indagine sulla natura reale del tempo. Egli rifiuta l'idea del tempo come passato, presente, futuro; sostenendo per contro che le tre suddivisioni operate per comodità mentale costituiscono in effetti una identità: l'incapacità umana di muoversi nel tempo come nello spazio genera l'incomprensione di esso. Ma il sonno libera la creatura, l'abilita a spostarsi nel tempo: l'inconscio in noi — appunto perchè tale — rompe l'inibizione da cui ci è chiusa l'intelligenza del tempo e ne realizza l'identità. Sul fondo di questa teoria il commediografo costruisce la vicenda della famiglia Conway che ne dovrebbe costituire la dimostrazione scenica. Nessuno pensa, però, di ricercare la validità drammatica di quest'opera nel rigore del suo contenuto scientifico, anche se l'autore nella sua introduzione a *Three Time-Plays* (4) dichiara che questa di *Time and the Conways* è fra le teorie sul tempo quella che più si avvicina alle sue convinzioni in argomento. Ad ogni modo, dopo aver proposto la interpretazione della commedia in chiave di « serialismo » (5), aggiunge: « occorrerebbe molto spazio e una buona dose di ingenuità per esaminare questa *pièce* dal punto di vista serialistico; ma, per fortuna, ciò non è necessario nè in questa introduzione nè sulla scena dove la commedia può giungere al successo solo in virtù delle sue normali qualità drammatiche ».

Le medesime qualità drammatiche collocano armonicamente nel tutto artistico-filosofico di Priestley il *time-play* che a questo segue, *I Have Been Here Before*, in cui la sostanza teorica gli fu suggerita dal *New Model of the Universe* di Ouspensky ove è illustrato il concetto della ricorrenza temporale nel quale il commediografo — pur con qualche riluttanza — è indotto a scoprire la sua posizione di speranza metafisica. La via ch'egli ha scelto per tale dichiarazione non è forse — in sede strettamente teoretica — la più agevole. Perchè la fede che anima il vecchio professor Gortler nella presenza di un imponderabile da cui sono determinati o inclinati i fatti umani è assai difficile a inquadrarsi razionalmente. Ai fini della realizzazione drammatica l'obiezione è però di scarsa importanza in quanto lo scrittore ha saputo dar carne alla teoria improbabile da cui muove creando intorno ad essa un piccolo mondo di creature di indiscutibile evidenza scenica e quindi assolutamente convincenti. Serviva, a Priestley, di inserire a questo punto della esperienza un richiamo metafisico come una correzione tonale del suo affresco per il passato e per il futuro. E l'ha fatto. Esaminata soltanto dall'angolo visivo della sua professione di commediografo, *I Have Been Here Before* non si giustifica: è opera che intriga la platea, la mette a disagio e la persaude ad accostamenti sfavorevoli. Priestley, in sostanza, non ha aggiunto nulla alla contingenza della propria fama con questo nuovo lavoro, ben lontano dalla popolarità di *Time and the Conways*. Lo sa e lo dice. Ma sa anche e dice che se non l'avesse scritto — se non avesse saldato quest'anello essenziale alla catena d'oro della sua drammatica — non avrebbe più potuto scrivere per il teatro. Si sarebbe verificato ciò che egli teme soprattutto: il suo arresto alla frammentarietà, nemica della logica, della sistematicità. O semplicemente del calcolo.

Quandoque dormitat anche Priestley. E allora accade il fattaccio di *People at Sea*, nato come « closed book » e rapidamente morto come tale: venuto dopo la chiara affermazione di *Time and Conways*, e dopo *I Have Been Here Before*, non ha niente da dividere con queste due grandi commedie. Non è un altro episodio della medesima opera. Non è seguito e non ha seguito. E per-

(4) J. B. Priestley: *Three Time-Plays*, Pan-Books Edition, 1947.

(5) *Serialismo*, è il termine filosofico che definisce sinteticamente la teoria del Dunne.

ciò cade: *the most resounding failure* nella carriera dello scrittore trionfante.

Rientra invece nel complesso organico di ricerca, di cui ho tentato di rintracciare le linee direttive, il saggio psicologico di *Music at Night* dove l'interesse è orientato sulle reazioni, onde un gruppo di personaggi risponde alle sollecitazioni interiori della suggestione musicale. In fondo, è sempre il medesimo gruppo di personaggi ad essere affrontato ai diversi stimoli spirituali: l'uomo e il mondo. La natura delle creature di Priestley è una, come è una la natura delle creature di Dio. Di qui la analogia fondamentale che ravvicina queste figure sotto un segno comune di curiosità e di stupefazione. Che sono la curiosità e la stupefazione dello scritore stesso a mano a mano che si vengono completando nella gradazione imposta dagli anni vissuti.

Un tentativo di sintesi delle osservazioni che era venuto raccogliendo da *Dangerous Corner* a *Music at Night* sembra sia stato operato con il controverso *Johnson Over Jordan* su cui la critica del tempo, da Ashley Dukes ad Alan Dent e compreso James Agate, fece le le più ampie riserve rilevando in esso la presenza di temi espressionistici già logorati da Kaiser e da Toller ed ora riproposti senza la giustificazione di una rinfrescata originalità. Agli attacchi che gli venivano rivolti, Priestley rispose con una concitazione poco abituale in lui, e che gli è ancora rimproverata come « unfair and rather juvenile », definendo « hostile and stupid » il giudizio degli esperti. E ritenne di spiegare meglio la propria posizione richiamandosi ad una sua precedente affermazione secondo cui « non aveva mai assistito ad un'opera epressionistica dove fosse detto qualcosa che non potesse essere detta meglio da personaggi apparentemente reali ». Fuori, comunque, dalle polemiche che ne sono seguite e che limitandosi all'esame dell'opera isolata hanno forse vietato la formulazione di un giudizio comprensivo, *Johnson Over Jordan* si pone come una tappa nel cammino drammatico di Priestley, una sorta di cartesiana norma di morale provvisoria alla quale l'autore delibera di attenersi mentre viene frugando se stesso per procedere oltre. Disgraziatamente le preoccupazioni speculative hanno preso la mano all'estro drammatico così che, se da una parte la *pièce* ha una sua legittima ragione d'esistenza nell'economia generale dell'indagine, è parecchio discutibile la validità della forma onde si presenta. La vicenda sopraterrena del defunto signor Johnson che lo scrittore prende a prestito per stringere le fila del proprio pensiero ha trovato, infatti, interpreti assai più felici: fra gli altri quello *scriptor unius libri* che è il Sutton Vane di *Outward Bound,* tanto per fare un esempio, al quale è probabile che Priestley debba più di uno spunto.

Dopo *Johnson Over Jordan* viene *The Long Mirror*: « Il tema — scrive a proposito il commediografo — fondato sui rapporti extrasensoriali fra un uomo e una donna non è risultato di ricerca fantastica ma è stato tratto da un episodio vissuto, in quanto una delle due figure rappresentate è ben conosciuta dal sottoscritto ». Soddisfatto dalla panoramica teoretica offertagli da *Johnson Over Jordan,* se non dal suo esito pratico, Priestley si sente confortato a procedere. Con *The Long Mirror* (è un vero peccato, a proposito, che Maugham abbia preso per sè quel titolo espressivo di *The Razor's Edge* che sarebbe andato così bene a questa commedia) la messa a fuoco diventa una questione di millimetri perchè l'indagine si orienta verso complessi psicologici d'eccezione lasciando intravvedere prospettive nuove. La formula primitiva — creature reali in situazioni irreali — è fatta oggetto di revisione. Accanto alla realtà delle creature viene postulandosi l'esigenza della loro rarità: l'oro della sua catena non è più abbastanza nobile per Priestley.

Gigi Cane

CRONOLOGIA DELLE COMMEDIE DI J. B. PRIESTLEY, E INDICAZIONE DEI TEATRI NEI QUALI ESSE SONO STATE RAPPRESENTATE

The Good Companions (in collaborazione con Edward Knoblock) - His Majesty's, 14 maggio 1931.
Dangerous Corner - Lyric, 17 maggio 1932.
The Roundabout - Playhouse (Liverpool), 14 dicembre 1932.
Laburnum Grove - Duchess, 28 novembre 1933.
Eden End - Duchess, 13 settembre 1934.
Duet in Floodlight - Playhouse (Liverpool), 13 febbraio 1935.
Cornelius - Duchess, 20 marzo 1935.
Bees on the Boatdeck - Lyric, 5 maggio 1936.
Spring Tide - Duchess, 15 luglio 1936.
Time and the Conways - Duchess, 26 agosto 1937.
I Have Been Here Before - Royalty, 22 settembre 1937.
People at Sea - Apollo, 24 novembre 1937.
Music at Night - Halvern Festival, 1938.
When we are Married - St. Martin, 11 ottobre 1938.
Johnson Over Jordan - New, 22 febbraio 1939.
The Long Mirror - Oxford, 1940.

COMMEDIE POSTERIORI A «LO SPECCHIO LUNGO»

Goodnight, Children - New, febbraio 1942.
The Golden Fleece - Glasgow Citizens Theatre.
They Came to a City - Civic Theatre (Bradford).
Desert Highway - Playhouse, marzo 1944.
How are they at Home? - Apollo, maggio 1944.
Jenny Villiers - Royal (Bristol).
An Inspector Calls - Prima rappresentazione in Russia. Poi all'Opera House di Manchester, 9 settembre 1946.
Ever Since Paradise - Lyceum (Sheffield), 19 agosto 1946.

COMMEDIE TRADOTTE IN ITALIANO E PUBBLICATE DA NOI

Il tempo e la famiglia Conway (Nuova serie, n. 26).
Concerto di sera (Nuova serie, nn. 27-28).
Un ispettore in casa Birling (Nuova serie, nn. 35-36).
Lo specchio lungo (Nuova serie, n. 54).

PUBBLICHEREMO PROSSIMAMENTE:

SVOLTA PERICOLOSA ✱ CI SONO GIÀ STATO

QUESTA STAGIONE TEATRALE

*** Al Teatro Nuovo di Milano, il 12 gennaio 1948, la Compagnia Galli Stival, ha rappresentata la commedia in tre atti di Sacha Guitry: VIVA L'IMPERATORE.**

Milleottocentotrentacinque. Due sposi fedeli e felici, Melania e Casimiro, festeggiano il trentesimo anniversario del loro matrimonio, e hanno avuto la leggiadra idea d'invitare gli amici che eran stati testimoni al rito. E, proprio in quel giorno, Casimiro apprende che, ventinove anni prima, la moglie l'ha tradito con uno di quei testimoni. Da prima questa infedeltà sì vecchia lo offende, ma non lo fa soffrire; poi la sua condizione di Menelao diventa per lui più sensibile; e la commedia, per due atti, mette la colpa della donna e lo sdegno del marito nella più amena contraddizione con le idee più correnti sulle corna, su chi le fa e su chi le porta; e giocando in tono borghese coi paradossi dialoga in modo che questi paradossi sembrino l'espressione del più quieto conformismo. Si ritrovano anche qui invenzioni buffe che Sacha Guitry ha già sfruttato in altre commedie; in questa, Melania è caduta tra le braccia dell'amante bonapartista, gridando « Viva l'imperatore! » la sera di Austerlitz, come nella *Presa di Berg-op-Zoom*, la protagonista, se non erro, s'era data all'amato nell'anniversario della conquista di quella città; ma il dialogo ha una finta bonarietà sì aggiustata e deridente, e soprassalti così logicamente bizzarri, e le figurette (perchè nessuna di esse ha tanta sostanza da diventare un personaggio) si muovono tra le fila pochissimo complicate dell'azione, in modo sì dilettoso, con sì varia e assurda finzione del buon senso, che si sta ad ascoltare con diletto e con sorriso.

Peccato che la commedia, che deve aver già quasi due lustri, non sia tutta così. Appunto perchè parla bene ma agisce assai poco, quando ha bisogno di conchiudersi ricorre a un espediente facile e decrepito: quel tradimento, gli stati d'animo del marito, che passa dall'indifferenza allo sdegno, dallo sdegno alla sete di vendetta, dall'idea del duello alla paura delle armi, dal proposito di tradire alla sua volta la moglie a una inibizione simile a quella di cui si parla in *Niente di dazio*, non erano che il tessuto d'un sogno dal quale Casimiro si scioglie quando si sveglia da un lungo pisolo per andare a pranzo. Povera e smorta conclusione d'una commedia che prometteva di più. Graziosa la messa in scena, ottima la recitazione di tutti: della mirabilissima Dina Galli, maestrevolmente sempre comica per un'arte inimitabile; vivo, divertente, con misura ed effetto lo Stival, che ha messo in scena bene la commedia; di bel risalto la recitazione di Germana Paolieri. E bravi tutti. Molti applausi alla fine di ogni atto.

Renato Simoni

*** Al Piccolo Teatro di Milano, il 16 gennaio 1948, la Compagnia stabile di quel teatro, ha rappresentata, per la prima volta in Italia, il DON GIOVANNI di Molière.**

Al tempo del Goldoni correva ilare voce tra i commedianti che il diavolo avesse garantito contrattualmente al primo autore del *Convitato di pietra* e ai suoi successori, perenni il concorso e l'applauso del pubblico, tanto interesse suscitavano sempre, nei teatri veri o sui trespoli dei cantambanchi, i cinici e sfacciati inganni d'amore di Don Giovanni Tenorio e la terribile spettacolosità della statua sepolcrale del Commendatore Ulloa, che accetta l'invito a cena dell'uccisore.

Veramente, il primo autore del *Convitato*, Tirso de Molina, patti col diavolo non ne aveva fatti; era un frate; e il suo *Burlador de Sevilla* tendeva a dimostrare che non bisogna mai prorogare il pentimento, perchè la morte può essere imminente; quel primo Don Giovanni non era l'ateo che diventò poi; ma un goditore senza scrupoli, non un innamorato dell'amore, ma un egoista avido.

Il *Don Giovanni* di Molière non deriva da quel capostipite spagnolo, ma piuttosto da un secentesco *Convitato di Pietra* di Onofrio Giliberto, o da un altro del Cicognini; o, anche più probabilmente, le fonti cui attinsero i francesi per i loro *Don Giovanni* furono « scenari » della Commedia dell'Arte, recitati con costante fortuna a Parigi. Da quei canovacci un attore noto, il Dorimon, derivò un primo *Festin de pierre*, tragicommedia in cinque atti in versi; pure in versi ne scrisse una il De Villiers. Le due opere ebbero quel lieto successo garantito dal diavolo; tanto è vero che, in un momento di crisi del suo teatro e della sua Compagnia, anche Molière ricorse al personaggio pecuniariamente fruttifero. Era il 1665. I primi tre atti del *Tartufo*, recitati davanti al re, avevano irritato potenti opposizioni. Il repertorio solito pareva stanco. Anche Molière sperò nella statua che cammina.

Ma probabilmente dovette scrivere in fretta questa commedia, che da molti critici è singolarmente ammirata, da altri invece giudicata mal fatta e composta di elementi non artisticamente fusi; tutti però esaltano, in essa, alcune scene assai belle, le scene dove, dal materialismo pratico ed erotico, Don Giovanni ascende a uno scetticismo che involge la religione, la morale, l'umanità. A proposito di religione, è vero che, in una scena, egli vuole indurre, offrendogli una moneta d'oro, un mendicante famelico a bestemmiare, e non riescendovi, gli dona quella moneta « per amore dell'umanità »; ma non è molto facile dare un contenuto sociale anticipatore dell'avvenire a queste parole perchè anche verso i poveri, in altre scene, il Don Giovanni molieresco si dimostra crudele; trattando, per esempio, ingiuriosamente il suo servo Sganarello, percuotendo il pescatore cui porta via furbescamente la credula amante; e quando un onesto creditore gli si presenta, gli impedisce di parlare a forza di enfatiche manifestazioni di protezione, e lo manda via non pagato e gabbato. Certo egli dice parole che lo dimostrano incredulo; ma l'ateismo era già attribuito a Don Giovanni prima che Molière pensasse a Don Giovanni; e nel *Festin* del De Villiers, il Tenorio bestemmia Iddio, avendo però la precauzione di chiamarlo Giove; e può anche darsi che l'atteggiamento blasfemo sia un tratto tolto dal vero per dipingere certi grandi signori

del tempo di Molière. Taluno ricordò a questo proposito quel Châteunvillain, che, poco più tardi, dopo un pranzo fastoso esclamava: vediamo ora, chi di noi sa bestemmiare meglio.

Perchè si devono cercare in questa e in altre opere, non già i personaggi ma, sempre, il Molière? Di personaggi egli fu tra i costruttori più impavidamente vero. Se mai, qui il Molière intimo lo cercherei nella tirata contro gli ipocriti; cioè contro quelli che ordivano trame a danno del combattuto *Tartuffe*.

In ogni modo scene assai belle ci sono in questa commedia; se mai quello che manca è l'amorere; ci sono, sì molte parole d'amore come quando una delle tante mogli di Don Giovanni, rapita da lui nel convento dov'era chiusa, piange delusa; o in una scena di due contadine che si contendono il bel signore che le ha lusingate entrambe; ma sono parole lucenti e fredde; nè si trova sempre il gran signore in Don Giovanni, che perde il tempo a dibattere questioni morali col suo servo, Sganarello, che spesso trascina Don Giovanni ad abbassarsi sino a lui, anzichè restare lassù, nella sua superba immoralità.

E tuttavia la commedia avvince e vince. Il disordine della sua costruzione, la collocazione inopportuna di certe scene, non interrompono la semplicità e la potenza spettacolare di questi cinque atti. Si giunge attraverso un gioco vario, talora freddo, al momento in cui l'umano, il meno che umano, e il sovrumano penetrano nell'azione, sembrano sperdervisi e poi si ritrovano e si agglomerano e sorprendono col meraviglioso la nostra migliore credulità. E allora si sente la vita strana e affascinante del teatro quando è il prodotto d'una grande vocazione. Perciò anche a questa rappresentazione, quando il fiabesco, il prodigioso della Statua penetrarono nell'azione, tutti furono convinti.

Il *Don Giovanni* ebbe caldissime accoglienze. Molti e molti applausi. E' stato presentato nel modo più degno, con scene di Tullio Costa di bella composizione architettonica e con vaghezza di colori e suggestione di luci. La regìa di Orazio Costa parve ingegnosa e ricca di intenzioni, e animata. Si potrà dissentire dal Costa per la recitazione troppo spesso legata ad atteggiamenti; ma l'intima forza teatrale della commedia si spiegò tutta.

Gli interpreti tutti ottimi. Gianni Santuccio ebbe l'animazione, la baldanza, la leggerezza mordente e vivida che convengono a Don Giovanni; Camillo Pilotto con una recitazione di pastosa bontà e di pavido buon senso ha dato umanità e simpatia e predominanza a Sganarello e fu applaudito a scena aperta; e Lilla Brignone, Mirella Pardi, il Battistella, l'Alzelmo e particolarmente il Moretti hanno collaborato al nobile spettacolo con devozione artistica. Molto efficace è risultata la traduzione di C. V. Ludovici. Alla fine fu voluto alla ribalta e molto festeggiato il Costa. **Renato Simoni**

✱ **Al Teatro della Basilica di Milano, la Compagnia sperimentale di quel teatro ha rappresentata la commedia in tre atti di Gianni Testori: CATERINA DI DIO.**

In un palcoscenico si stanno facendo le prove d'una rappresentazione della Vita di Santa Caterina da Siena. Invitato dagli attori è presente un prelato. Ed ecco che a quel sacerdote e a quei comici si presenta Santa Caterina. Entra fra le quinte inattesa, incompresa, come gli otto personaggi di Pirandello; ma con quegli otto personaggi tentava di entrare nel teatro la santità; ed è da chiedersi quale sia il motivo poetico, o l'ardore polemico, o la potenza di elevazione spirituale che hanno suggerito al giovane autore di quest'opera la riapparizione di Caterina rediviva in mezzo a quattro commedianti moderni e ad un prete. Il prete, giustamente cauto davanti alle apparenze prodigiose, la ritiene una pazza; i comici la reputano una avventuriera, una donna perduta. E le parlano con molto disprezzo, sebbene le due donne della compagnia abbiano vissuto vicende non edificanti, e, dei due uomini, il capocomico, conviva con un'attrice che ha portata via al marito dopo averlo sfruttato e ridotto alla miseria; e l'altro, Nino, sia l'amante vizioso dell'attrice viziosa che interpreterà il personaggio della Santa.

Caterina, apparendo, mette quel piccolo mondo in convulsione; come ella ha scritto, la sua natura era il fuoco; e sempre, dopo la visione, che ella ebbe giovinetta, della crocifissione, ogni suo pensiero, ogni sua parola erano come intrisi nel sangue di Gesù, e nell'ansia, nell'aspirazione a patire terribilmente come nell'ora dell'agonia aveva patito il Redentore, ella visse con l'anima « inabissata nel Dio della verità e dell'amore ». La rappresentazione del Testori ci mostra appunto questa Caterina che penetra tra i comici, per toglierli dal peccato. Apparendo ha suscitato ira contro di sè e sospetti reciproci; un malessere accresciuto dalle parole d'estasi dolorosa che ella pronuncia. Contro la Santa s'adira specialmente la prima attrice, amante di Nino che pare affascinato da Caterina e che in quel sommovimento di rimorsi e di vergogne, accusa, inorridito, la sua donna di portare i segni d'un male inverecondo; e allora Caterina che aveva, quand'era viva, baciato la piaga del canceroso e appare a noi dopo la Violaine di Claudel, vuole che Nino torni alla povera amante superando con carità d'amore, il ribrezzo. Ma quella sventurata si getta sotto un'automobile e muore. Caterina vorrebbe pure che, con amore che supera e vince la gioia d'amare, l'altra attrice lasciasse l'amante per tornare al marito; e quando costei, da prima persuasa, poi esita e piange, ha pietà di tutti quei tre, la donna, l'amante, il marito, e li avvolge entro la fiamma della stessa compassione; e il marito che penetra nel teatro per riprendere la moglie, uccide, invece di lei, la Santa.

Ho sommariamente raccontato *Caterina di Dio* per cercare la ragione del suo ritorno sulla terra, dove produce tante sciagure tra i vivi; ma veramente in quest'opera interessante, che dimostra una bella vocazione teatrale, il motivo poetico, la necessità drammatica, lo scopo non lo trovo. Trovo una invenzione un poco composita, sceneggiata, per quasi due atti, con una bella e fervida spontaneità; che, poi si raffredda un po' perchè non si sviluppa ma si svaria, mentre il movimento dell'opera s'arresta. In ogni modo nel Testori è giusto aver fiducia. Recitazione, diretta dal D'Alessandro, diligente e ordinata, se non molto rilevata e commossa. Molti applausi dopo ogni atto. Il pubblico volle alla ribalta anche l'autore. **Renato Simoni**

✱ **Al Teatro Eliseo di Roma, il 14 gennaio 1948, la Compagnia «Teatro di Eduardo», ha rappresentata la commedia in tre atti di Eduardo De Filippo: LE BUGIE CON LE GAMBE LUNGHE.**

Troppo spesso, nel teatro come nella vita, siamo perseguitati dall'ombra della coscienza o dallo specchio deformante della ragione. Non sembrano catene: ma in realtà trattengono a forza ogni impulso e ci rendono loro schiavi: ossia schiavi di noi stessi.

Fortunatamente, compare allo spigolo della porta don Libero Incoronato, e assieme a lui finiamo con l'essere gettati nel corso dell'esistenza a cui ci porta, sempre più a fondo e con sempre minori impacci. La coscienza, la ragione, lo spirito critico si assopiscono in un angolo (come Pulcinella che in un famoso monologo-dialogo con la propria ombra — *il doppio* — riesce finalmente a toglierla di mezzo a pugnalate). Don Libero, oggi che ha venduto una serie filatelica con un guadagno di trecento lire, ha deciso di scialare: ecco mezz'etto di formaggio e un quarto di vino sul tavolo da pranzo, dinanzi allo sguardo famelico della nubile e grossa Costanza. Suona un campanello. Ha inizio l'avventura. Il nostro spirito è libero, disposto anch'esso alle maggiori sorprese. Don Libero si avvia alla porta pencolando di qua e di là. Ha un atteggiamento remissivo, stanco, sconsolato: che si esprime però con un sorriso. Un sorriso di dolore, la serenità di un ridicolo martire: un sorriso che illumina, e ci penetra.

La vita di don Libero è la vita del poveruomo: e potrebbe non aver nè nome nè colore, niente altro che il dato anagrafico. La parabola delle stagioni, dei riti, delle funzioni umane, vegetative e riproduttive, si ripete in lui nel modo più anodino: eppure, per quanto egli se ne ritragga col terrore della timidezza, ecco gli si presenta l'imprevisto, ecco che attorno a lui si formano relazioni di odii ed affetti, in cui si trova a un certo punto immerso fino al collo. Ecco che lo prende la vita. A Napoli, il centro di molte vite è il proprio casamento. L'uomo ha bisogno del villaggio più che della città: e se lo crea attorno alla tromba delle scale, da un appartamento all'altro. Al piano di sopra abita Graziella graziosa e giudiziosa prostituta, che vive del suo capitale. Sotto, una coppia turbolenta, che a Don Libero sembra l'immagine stessa del dopoguerra (che per definizione è un poco di buono sotto ogni aspetto). A poca distanza, l'egregio Roberto Repetti che aspira alla mano di Costanza, quantunque abbia ormai passato l'età canonica. La geopolitica dell'esistenza di don Libero è presto fatta: ma tutt'altro che definitiva e risolta. Tutto vi fermenta e vi bolle ora per ora: sotto il pungolo dei desiderii sfrenati di ciascuno, camuffati e trasformati nel modo più impudico dalle bugie che si architettano con impegno e gusto quasi fisici, per soddisfare i proprii impulsi. Si dice che le bugie abbiano le gambe corte. Anche questa è una bugia. In verità le hanno lunghe, lunghissime, corrono e durano assai più della verità, si concretano, si fanno storia. Gli uomini sono del tutto diversi da quello che appaiono. Basta togliersi la giacca, per scoprire un'orrenda camicia a ritagli multicolori. Ma nessuno se la toglie: solo don Libero, esasperato, per un momento. Fino a quando non capisce, che la bugia della giacca è migliore di qualsiasi verità: e se fino ad oggi è stato sincero e infelice, ben presto diviene bugiardo, mitomane, e, chi sa, felice! Al primo atto si era rifiutato di sposare Graziella, per timore dello scandalo che avrebbe suscitato nel casamento, e soprattutto nel signor Repetti, promosso sposo di Costanza e unica probabilità all'orizzonte di salvarla dal zitellaggio e dalla miseria. Al terzo atto, non più: le bugie pongono rimedio a tutto. Signori, urla don Libero, sposo Graziella, nobile eroina, puro fiore di virtù che ho rapita da un castello incantato e con cui ho compiuto imprese mirabili. Il nostro amore è sorto fra vicende e contrasti, che ora hanno un epilogo trionfale. Non volete crederci? Vi abituerete alle bugie. Vi accorgerete che è molto più facile credere alle bugie che non alle verità. Fra sei mesi mi crederete. E noi due nel frattempo saremo felici, anche se circondati da bugie, o forse appunto per questo. Non ragionava così anche Don Chisciotte? E' vero che non finì bene: ma solo perchè faceva uso di bugie eccezionali, non delle solite, buone bugie di noi povera gente.

Dapprima don Libero non voleva cedere alle bugie, non voleva crederci. Vi si ribella ogni volta, fino alla decisione finale. Resiste in tutti i modi, e vede il paradigma vivente di una sua futura accettazione del fatto «bugia», nella vita torbida della coppia che abita sotto a lui, ma che trova sempre modo di precipitarsi con la testa in fiamme alla sua porta, di attraversare la sua esistenza, confidandosi a lui — e la donna tenta perfino di sedurlo per appioppargli poi il figlio di un suo amante — chiedendo a gran voce il suo intervento, in tutti i modi, sotto tutte le forme. Ogni volta, pensiamo di giungere a una svolta tragica, invece tutto si riduce alle eterne corna maritali, ad accettare la paternità anche quando non se ne è affatto sicuri, poi ad una bella cerimonia «intima» tra familiari e inquilini, per festeggiare il battesimo, e infine a un brindisi. E' vero, vi sono state urla, violenze, malvagità: ma il mondo non finisce per questo. Basta dimenticare o semplicemente modificare la verità a proprio piacere, per poter vivere. La morale e la verità di don Libero sono vinte facilmente: morale e verità non possono dirsi reali e possibili nel mondo così com'è. Niente da fare.

Dunque, come fa vedere Eduardo, ci presentiamo alla ribalta con irresistibile comicità, per quanto siano spregevoli e tristi le nostre espressioni, le quotidiane come le eterne. La stessa leggenda di Chaplin: ma oggi senza nemmeno più quella lieve speranza dei suoi finali. Il quadro fatto da Eduardo è buffo perchè nero, senza spiragli di sorta. L'andatura delle scene appare schematica, ricca di inespresso, di battute icastiche, di gesti e mute allusioni che rivelano l'indicibile, di pantomime illuminanti come un lampo improvviso: la bottiglia che don Libero dopo un poco libera dalla carta che l'avvolgeva, e che si vede riempita di vino solo per poche dita, ha proprio tutto il senso della sua vita, vuota e povera quasi per intero. Questa volta Eduardo è stato più vicino che mai alla maschera. tanto si staccava dal coro degli altri, per la sua mortificazione umana, ed il suo continuo, sconsolato stupore. Come Titina affronta con baldanza e vittoriosamente le situazioni, così Eduardo le subisce oppresso e assieme offeso, scuotendosi amaramente. Titina va diritto allo scopo, Eduardo sopporta, osserva, tenta - ma invano — di non illudersi, guarda dal di fuori le situazioni, le

giudica, se ne sente dominato e turbato, sussulta, ma non interviene che al momento in cui l'azione ha bisogno di lui, e soltanto di lui, per chiudersi. I personaggi minori vivono da intermediarii, come congiunzione, con intonato e sempre coerente senso armonico: sono la vita, fra Eduardo e Titina che esasperano e tolgono ogni scorza di riparo alla vita. Sono le facce mutevoli dell'uomo, che fanno piacere e disgusto assieme: i segni perenni dei nostri caratteri, delle passioni. Di anno in anno, ne vediamo sorgere e tramontare: appaiono come il segno del tempo nel teatro di Eduardo. Questo gruppo di creature portate d'improvviso in scena con il loro chiasso e un suono di voci che si riconosce così stranamente familiare, sottolineato appena in Eduardo e Titina, hanno veramente il potere magico e misterioso del teatro: non ce ne possiamo staccare, fanno parte, da quel momento per sempre nel ricordo del nostro passaggio sulla terra. Ci sentiamo uniti e stretti a loro. Certo, quando ci si allontana a sipario calato, ritornano coscienza e ragione. Si vede Eduardo esaurire e ripetere il mondo di cui è vissuto e che è suo limite: un mondo che penetra in profondità, ma non sufficientemene, e assieme non può trovare sbocco e respiro. Preoccupato di sentirsi così preso in esame, come una farfalla inchiodata, tende a un ingenuo filosofare, a pensarsi giudice morale: ma questa ingenuità trasforma il suo pensiero nella sorridente saggezza di Bertoldo.

Questa volta la materia è spesso frusta, le intenzioni pesano e deformano la sua natura. Il respiro si fa affannoso. Ma ce ne accorgiamo soltanto dopo e tardi: la sua natura prorompe felice e sarcastica, come un'immagine che dura da sempre e ha in volto tutte le venture e le sventure dell'uomo, pari a una pietra che le acque voltolano e lambiscono senza fine. (Mi dispiace per Ugo Betti, ma il teatro è sempre esaurito, e le repliche saranno certamente molte. Se vuole, Ugo Betti faccia ancora confronti. Per me si tratta di essere, o di presumere. Oggi non è epoca di teatro: siamo in povertà. La tenera e umile povertà di Eduardo. Da noi non ho visto che questo finora).

Vito Pandolfi

LO SPETTACOLO

NATA DAL MORALISMO E DAL PATERNALIS
CENSURA VORREBBE EDUCARE GLI UOMINI, RE

Si avverte da qualche tempo una allarmante ingerenza dello Stato nei problemi dell'arte. Dopo la generale euforia dei primi mesi succeduti alla liberazione (durante la quale nessuno ebbe voglia o modo di occuparsi di queste cose) lo Stato uscì a poco a poco dal suo spiegabile torpore e cominciò a volgere intorno gli occhi per rendersi conto di quello che stava succedendo. Eravamo in piena ubbriacatura, allora. Caduta la rigida disciplina culturale imposta dal fascismo, si fu totalmente invasi dal desiderio di conoscere ciò che ci era stato vietato, di sperimentare direttamente ciò di cui si era avuta indiretta e vaga notizia, di rifare i tentativi che altri avevano fatto, di assaporare, infine, senza esitazioni e senza pentimenti, il gusto pieno della libertà di cui potevamo improvvisamente godere. Nessuno avrebbe pensato di dar biasimo agli italiani, per questa ubbriacatura. Sarebbe stato assurdo. Un istante solo di riflessione sarebbe bastato per comprendere che il loro stato d'animo era giustificabile sotto ogni punto di vista. Ed era salutare, poichè avrebbe accelerato la guarigione degli italiani da quella gravissima malattia morale e sociale che durante i venti anni littori si chiamò conformismo.

Già: bastava riflettere. Ma lo Stato, forse, non può riflettere. Forse non ne ha il tempo. Forse, per qualche arcano motivo che a noi sfugge, non deve riflettere. Ciò parrà incredibile agli occhi dell'osservatore straniero (qualcuno l'ha già rilevato), ma non pare incredibile a noi che l'abbiamo provato e lo stiamo provando.

Accadde questo. Constatato che nel campo dell'arte e della cultura in genere, non c'erano più freni, non esistevano più bardature burocratiche e non funzionavano più censure, lo Stato diede segno di viva preoccupazione. Così, evidentemente, non poteva e non doveva continuare. Libera ed incontrollata, chissà dove sarebbe andata a finire l'arte italiana. Chissà di quali aberrazioni si sarebbe macchiata. Per impedire che la situazione precipitasse, lo Stato decise di correre ai ripari. Nella seguente graziosa maniera.

Non è necessario risalire troppo indietro nel tempo. Prendiamo i fatti più recenti e clamorosi. Ecco il primo. Verso la fine del 1946, l'on. Paolo Cappa, allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, inviò una lettera ai produttori cinematografici italiani, che diceva testualmente: « Ho dovuto rilevare con profondo disappunto come la produzione cinematografica italiana — la quale ha dimostrato in questi ultimi tempi un innegabile progresso tecnico ed artistico — si avvalga ed abusi di motivi drammatici e di elementi spettacolari non raccomandabili dal punto di vista morale. Il tema del banditismo e dei fuori legge, la pratica delle case di tolleranza, il rilievo eccessivo di fatti sessuali, delittuosi e morbosi, riempiono i nostri film, e ciò rivela purtroppo che non tutti i produttori hano compreso e comprendono quali gravi responsabilità morali e sociali abbia il cinema nella vita della nazione. Per i suddetti motivi sono stato costretto, mio malgrado, a negare il nulla osta di circolazione ed a sospendere la programmazione di alcuni film nazionali ». *Questa lettera destò un certo stupore all'estero. Ricordiamo un commento di « Cine Suisse » quanto mai significativo.*

Suppergiù nel medesimo periodo, veniva impartito l'ordine alle Questure (supponiamo dallo stesso sottosegretario alla Pre-

LO STATO E LA CENSURA

MO DI CUI NESSUNO STATO SEMBRA POTER FARE A MENO, LA NDERLI PIÙ BUONI E PIÙ PURI. MA QUANDO MAI C'È RIUSCITA?

sidenza del Consiglio) di vietare la vendita del romanzo di David Herbert Lawrence, L'amante di Lady Chatterley. *In qualche regione, eguale divieto fu esteso ad un altro romanzo, assai più famoso,* Madame Bovary. *Grazie all'intelligenza dei Questori, e probabilmente alla resipiscenza del sottosegretario, il divieto non venne applicato che per poche settimane.*

Nella primavera del 1947, l'ufficio di censura teatrale della Presidenza del Consiglio vietò la rappresentazione di una commedia di Ezio Mancini, Città proibita. *Motivo: immoralità.*

Negli ultimi mesi l'azione della censura si è intensificata. Sono state sospese le proiezioni di Desiderio *di Roberto Rossellini e Marcello Pagliero. Sono state imposte modifiche all'*Onorevole Angelina *di Luigi Zampa e a* Tombolo *di Giorgio Ferroni. Il regista Alberto Lattuada si è visto rifiutare il permesso di realizzare* Senza pietà. *Ultimo della catena, il divieto di proiezione di* Gioventù perduta *di Pietro Germi.*

Abbiamo citato soltanto i fatti di dominio comune. Altri certamente ve ne sono, ma non avendo di essi conoscenza diretta (soltanto gli interessati potrebbero renderli noti, e non ci consta che l'abbiano fatto) ci asteniamo dal prenderli in considerazione. Come si vede, il settore dello spettacolo è quello bersagliato con maggiore accanimento. E' logico che sia così.

Prima di esaminare il lato sostanziale della questione e di tentare una discussione sul malinteso paternalismo dello Stato, proponiamo un piccolo quesito di carattere legale. Esistono dunque in Italia, nell'Italia democratica, due commissioni di censura preventiva, una per il teatro, l'altra per il cinema. Ora, si desidera sapere dagli organi che rappresentano lo Stato, quale legge sancisce l'esistenza ed il funzionamento di queste commissioni. Se non erriamo, nella Costituzione testè approvata non si parla di commissioni per la censura preventiva degli spettacoli. E allora? Non vorremmo azzardare troppo (non siamo qualificati per trattare questioni di diritto), ma abbiamo il vago sospetto che le predette commissioni siano illegali. O che, almeno, per renderle legali, si debba ricorrere a qualche deliberazione del governo fascista. (Beninteso, qualora si voglia dar loro il suggello della legalità, poichè fino ad oggi nessuno si è mai preso la briga di darglielo. Come si spiega questo fatto?).

Inoltre, visto che siamo sul terreno della legalità ed il cittadino ha il diritto ed il dovere di informarsi sul modo in cui si tutelano i suoi interessi, ci sia permesso chiedere da chi sono composte le commissioni suddette. Sarebbe di somma utilità per tutti conoscere i nomi e le qualifiche di coloro che hanno il potere di decidere insindacabilmente sugli spettacoli da presentare al pubblico. Ancora. Si vorrebbe sapere come e in base a quali criteri di ordine estetico, morale sociale, funzionano le commissioni. In base a norme scritte, catalogate in apposito e preciso regolamento, o secondo le opinioni e gli umori passeggeri dei commissari? Infine, dato che il regolamento esista e che il funzionamento delle commissioni possa essere giustificato con cavilli giuridici, perchè non rendere di pubblica ragione le decisioni prese di volta in volta dai censori, adducendo i motivi che li hanno indotti a vietare questo o quell'altro spettacolo?

Ma lasciamo le disquisizioni giuridiche, che altri potrebbe fare meglio di noi. Veniamo all'essenza del problema. E' stato dimostrato più volte dai fatti (e noi italiani dovremmo essere particolarmente edotti in materia) che l'ingerenza dello Stato nelle questioni dell'arte è sempre dannosa. Si proponga essa fini buoni o cattivi.

C'è sempre qualcuno che si crede depositario di una verità eterna. Poichè la ritiene eterna ed assoluta — ed è convinto che fuori di essa vi siano il caos, l'abbrutimento e il Male — si adopera con tutte le sue forze per farla trionfare (fin qui niente da obiettare) e per imporla con ogni mezzo agli altri. Qui non si può più essere d'accordo, evidentemente. Se non erriamo, lo Stato non dovrebbe essere il depositario di alcuna verità eterna, almeno nel campo dell'arte. Per una ragione semplicissima: che lo Stato nelle sue forme e nella sua struttura non è eterno, non è immobile. Tant'è vero che ad una verità eterna ed assoluta se ne sostituisce, dopo un tempo lungo o breve, un'altra, a questa una terza, alla terza una quarta e così via. E tutte queste verità assolute sono diverse l'una dall'altra.

Per cui accade questo interessante fenomeno: il possessore della verità assoluta A, quando riesce ad avere in mano i poteri dello Stato, impone i suoi criteri in materia d'arte ed esercita la censura in base alla verità A, bocciando, poniamo, tutti gli spettacoli antinazionali; il possessore della verità B, quando ha la fortuna o la forza di spodestare il predecessore, getta all'aria tutto ciò che costui ha fatto e, poichè la sua verità è diametralmente opposta, impedisce gli spettacoli a tinta nazionalistica; il possessore della verità C, quando subentra a quello della verità B, chiude magari un occhio sugli spettacoli antinazio-

nali ma vieta rigorosamente quelli di carattere anticlericale; il possessore della verità D, avuta ragione degli avversari, infierisce sugli spettacoli filoclericali ed approva quelli... ecc. Sembra, ed è, una burletta. Eppure questa « rotazione » delle verità eterne ed assolute è avvenuta ed avviene, portandosi dietro tanti piccoli uomini presuntuosi che sono fermamente intenzionati ad imporre agli altri uomini le loro idee, ed a vietare cocciutamente ogni idea contraria. Sarebbe bene che i censori meditassero questo argomento, e comprendessero il ridicolo della situazione. E riandassero col pensiero alle madornali « cantonate » prese, in tutti i tempi, dai loro predecessori, dai depositari delle varie idee eterne ed assolute A, B, C, D (non bastano certo le lettere dall'alfabeto ad elencarle tutte). Essi, gli attuali censori, sono i primi a ridere di quelle « cantonate » e di quelle idee allora ritenute eterne.

Non importano le buone ragioni. Le ragioni dei censori sono sempre buone. E' la censura in sè che è cattiva. E' l'imposizione postulata dalla censura che è condannabile. E' la presunzione dimostrata dalla censura (dalle censure di tutti i tempi) che è stupida, cattiva, intollerabile. Non è ovvio, lapalissiano tutto questo? Non è ingenuo il doverlo ripetere? Certo, a parole siamo tutti d'accordo. Poi i fatti ci smentiscono ogni giorno, ed è necessario l'intervento dell'ingenuo di turno, il quale ripete le cose che anche i ragazzi sanno a memoria.

Nata dal moralismo (presunzione fastidiosissima) e dal paternalismo di cui nessun Stato sembra poter fare a meno, la censura vorrebbe educare gli uomini, renderli più buoni e più puri. Ma quando mai c'è riuscita? Prendiamo il caso attuale. Nessuno nega che lo spettacolo (teatro e cinema) abbia una considerevolissima influenza sulla massa e possa istradare i suoi istinti in direzioni non propriamente giuste e buone. La censura si sbraccia per impedire che ciò avvenga e castra senza pietà gli spettacoli cosiddetti immorali (però, occorrerebbe prima intenderci bene sul significato di « immorale »). E voi credete che questo basti per stornare gli uomini dal Male e dall'Ingiusto? Credete che tutto il Male e tutto l'Ingiusto nascano dagli spettacoli « immorali? » Se sì, la vostra è una pia illusione. Ci sono cento altre cause del Male e dell'Ingiusto contro le quali la censura non può nulla. Diciamo le cose chiaramente: l'immoralità e la delinquenza dilaganti nel paese sono conseguenze non degli spettacoli (o lo sono in piccola misura) ma della guerra che ha sconvolto il mondo. Dalle devastazioni e dagli orrori della guerra è nata l'immoralità che si è propagata nell'animo degli uomini e si è insinuata nella sostanza degli spettacoli. Immoralità negli uomini e immoralità negli spettacoli (estendiamo: nell'arte) sono effetti della stessa causa. Sono due conseguenze parallele, e non sono che in minima parte in rapporto di causa ed effetto fra di loro. Per cui è un'altra illusione quella di credere che spettacoli puri, casti e liliali possano fugare l'immoralità degli uomini. Pensare così, significa sopravvalutare l'influenza dello spettacolo, che è grande ma non illimitata. Senza contare che lo spettacolo mielato ed ottimista per partito preso (cinema americano medio, per esempio), fornendo al pubblico un'idea falsa e stratosferica della vita, crea nell'animo degli ingenui altre pericolosissime illusioni, non ultimo e non irrilevante fomite della deprecata immoralità presente.

Si noti: non abbiamo parlato delle ragioni dell'arte. Non abbiamo parlato della insopprimibile libertà dell'artista, che sta al disopra di ogni gretto paternalismo, di ogni sciocca presunzione di censore. Rifare un discorso simile (che pure è il fondamentale) ci è sembrato non soltanto ingenuo e ridicolo, ma mortificante. Per i censori, per i lettori, e per noi.

Fernaldo Di Giammatteo

DIARIO

DI CHI DICE E DI CHI FA

* *Al direttore della Società italiana degli autori, e — per conoscenza — alla Direzione del Teatro presso la Presidenza del Consiglio:*

L'amministratore della Compagnia Maltagliati-Gassman, Renato Fustagni, ci ha scritto: « ... ho fatto appositamente stampare blocchetti numerati progressivamente, per far pagare a tutti i portoghesi lire venti, pro Casa di Riposo. E così abbiamo raccolto pei nostri vecchi la somma di lire ottomila. Ma ho avuto una lunga discussione con l'agente della Società Autori, il quale ha voluto a tutti i costi detrarre da detta cifra di lire ottomila, le tasse erariali, la tassa di entrata e la percentuale diritti d'autore! Non ostante la mia ribellione, ho dovuto cedere, ed il rimanente della cifra è rimasto al Teatro che doveva a suo tempo inviarla alla Casa in Bologna... ».

Si legga attentamente: quell'agente della Società Autori, non ha soltanto preteso le tasse erariali e di entrata, ma *la percentuale diritti d'autore.*

Quale diritto? di quale autore? Ma quell'agente ha lenticchie nel cranio al posto del cervello? Domandiamo al direttore della Società Autori se l'operato di tale agente è *legale*, e se non è tale, la Società degli Autori rimborsi la Casa di riposo degli Artisti drammatici di quanto abusivamente è stato tolto a quell'Ente.

Infine preghiamo il direttore della Società Autori ed il colonnello Tosti, capo del servizio del Teatro, a prendere visione di quanto è contenuto nella pag. 62 di questo stesso fascicolo.

* A Bologna, durante la permanenza in quella città della Compagnia diretta da Ruggero Ruggeri, gli « Amici del Teatro e del Libro », riuniti da Lorenzo Ruggi, nella Sala del Balanzone, hanno offerto a Ruggero Ruggeri una splendida edizione di prose e poe-

sie carducciane, sul cui frontespizio la figliuola del Poeta — Libertà Carducci, indimenticabile Titti — ha voluto dire al più grande attore che abbia oggi l'Italia, la sua devota ammirazione.

* La Compagnia di Umberto Melnati ha rappresentata a Palermo, al Teatro Biondo, l'8 gennaio 1948, la nuova commedia di Sergio Pugliese, *Rosso di sera*, con vivissimo successo.

* Il nostro « Taccuino » del n. 52, 1° gennaio, sui premi teatrali, ha visto riportato l'argomento come « fatto di moralità nazionale » da vari quotidiani, e moltissime sono le lettere pervenuteci al riguardo. Da una di queste si apprende che il Comitato del premio Riccione (1947) nell'inviare il proprio verbale di assegnazione ad un concorrente (si presume perciò che così abbia fatto con tutti) ha unito una lettera che dice: « ... il premio nazionale Riccione, con ciò non ha ancora assolto il suo compito. Ora si tratta di collocare presso le primarie Compagnie di prosa in formazione per il prossimo anno comico, i lavori segnalati oltre il premiato. La segreteria si adopererà per ottenere la rappresentazione, ecc. ».

La lettera porta la data del 20 agosto 1947. Naturalmente il « bravo segnalato » aspetta.

* Il Comitato del « Premio Riccione » ci ha inviato il bando del concorso, su carta gialla e con questa precisa intestazione tipografica:

RICCIONE
ESTATE 1948
BANDO DI CONCORSO
PER IL PREMIO NAZIONALE
PER IL « DRAMMA »

Naturalmente tutti credono che si tratti di un premio della nostra Rivista (Dramma, in tutte lettere maiuscole e tra virgolette non può non ingenerare equivoco) e scrivono a noi. Ignoriamo se la denominazione adottata sia legale, ma preghiamo il Comitato del Premio Riccione a volerla cambiare. In ogni modo gli interessati che hanno scritto a noi (sono una trentina) sappiano che si tratta di errore, e che la nostra Rivista (ed i nostri Premi per il Teatro, che saranno distribuiti a giugno al Teatro Nuovo di Milano) non ha nulla a che fare con l'iniziativa di Riccione.

1800

FASCICOLO SPECIALE DEL CENTENARIO
INTERAMENTE DEDICATO AL

TEATRO DRAMMATICO ITALIANO DELL'OTTOCENTO

** Come abbiamo annunciato, pubblicheremo il primo aprile prossimo un eccezionale fascicolo di mole superiore ai nostri già considerevoli numeri doppi.*

** Questo fascicolo si differenzierà completamente dalla normalità della nostra Rivista, e di essa conserverà soltanto il titolo, il numero progressivo e la data. Praticamente, si tratta di un volume che abbiamo preferito inserire tra un fascicolo e l'altro perchè possa rimanere nella Collezione, ed essere in avvenire identificato come « un numero di IL DRAMMA ». Gli abbonati lo riceveranno così regolarmente, anche se il suo prezzo di vendita sarà lievemente maggiorato. Ecco un altro beneficio degli abbonati, oltre quello di essere esenti da conguagli, se la Rivista subirà degli aumenti di prezzo.*

** Abbiamo già detto come per questo fascicolo sul TEATRO DRAMMATICO ITALIANO DELL'OTTOCENTO, « Il Dramma » si onora di avere la consulenza artistica e la preziosa collaborazione di* RENATO SIMONI. *Ma l'illustre critico, con l'amore e l'entusiasmo per il Teatro, con la generosità che gli è abituale, ha voluto fare di più: ai consigli ed alla esperienza, ha aggiunto il grande dono di far pubblicare alcuni inediti della sua meravigliosa Biblioteca e raccolta teatrale: fotografie, autografi, stampe. Vi sono « pezzi » che daranno una vera emozione ai collezionisti; che stupiranno i teatranti stessi; che daranno ai lettori il vivo piacere di una documentazione ancora sconosciuta.*

** Sono stati invitati a collaborare a questo fascicolo i maggiori scrittori italiani, alcuni di essi veri esperti in materia, e possessori di prezioso materiale sul TEATRO DRAMMATICO ITALIANO DELL'OTTOCENTO. * Quel secolo, che ha avuto autori ed attori di grande rinomanza, e non pochi di fama europea e mondiale, passerà in rassegna nel fascicolo, e rivivrà nel ricordo, col nostro amore per il Teatro, e l'entusiasmo per il compito che ci è stato affidato.*

LA GIGIONERIA È UN VIZIO

*** Sergio Tòfano, è — fra gli attori italiani — indubbiamente uno dei più aristocratici: intendiamo aristocrazia dell'Arte, cioè educazione spirituale; osservazione istintiva nell'evitare il luogo comune di palcoscenico; senso della dignità; coscienza della professione e — quindi — perfezione della personalità. Egli ha composto una specie di « decalogo » assai utile agli attori, e molto piacevole per il pubblico, al quale svela — attraverso alcune manchevolezze degli attori stessi — le astuzie di certuni per migliorare « ad ogni costo » la propria posizione, rispetto alla vanità personale. Il concetto di « gigioneria » inteso, dunque, come supervanità ed applicato generalmente ai cantanti, va esteso anche agli attori di prosa per quel poco — in confronto al molto dei cantanti — che spetta loro.**

Sergio Tòfano, oltre che attore, è commediografo, scrittore e disegnatore, col nome di STO.

* Il concetto di *gigioneria* di solito si associa e spesso si confonde con quello di *guitteria*. Noi diciamo *gigione* e spontaneamente ci vien fatto di pensare a certi vecchi tromboni da teatro di provincia che si abbandonano a tutti i più grossolani espedienti del mestiere per strappare al pubblico un applauso. Ma questa è la gigioneria scoperta, quella proverbiale e tradizionale, diventata oramai motivo di farsa e caricatura di maniera, da quando col progressivo progredire dei figli d'arte dalle file dell'arte drammatica l'ambiente teatrale è andato acquistando un sempre più grande senso di decoro, almeno esteriore.

Oltre questa, però, c'è un'altra specie di gigioneria meno palese, travestita sotto le apparenze della grande arte, che si annida perfino nelle più alte sfere dell'aritocrazia teatrale. E' una gigioneria rincivilita, perciò ipocrita, che alligna all'ombra delle migliori Compagnie e contagia perfino il grande attore; e se la prima diverte per la sua buffonesca ridicolaggine, la seconda per la sua miseria non ispira altro che pena. Il pubblico ignaro, intento all'attore che ammira, non s'accorge o non bada a quanto di gigione, pur sotto la sua valentia, egli nasconde: ma chi ha un po' di pratica di palcoscenico non si lascia ingannare dalla doratura che riveste questo gigionismo di gran classe e sa perfettamente dove finisce l'arte e dove comincia la gigioneria.

Sa, per esempio, che è gigione l'attore — e quando diciamo l'attore intendiamo evidentemente anche l'attrice — che tutte le sere entra in scena salutato dal rituale applauso della platea, salvo il caso, beninteso, che non si tratti di applauso fabbricato: ma questo è un caso rarissimo. Più gigione è l'attore che, ricevendo l'applauso, rivolge al pubblico un fuggevole inchino di ringraziamento prima di attaccare la sua battuta. C'è qualcuno poi che sotto l'applauso ha un quasi impercettibile attimo di arresto e una rapida espressione di gradita sorpresa, come per dire: « Questo non me l'aspettavo » e costui è il più gigione di tutti.

E' gigione l'attore che, uscendo di scena dopo una bella tirata che gli ha fruttato l'applauso, riaffaccia il capo — e tutti lo vedono — dallo stipite della porta con un sorriso di compiacimento, anche se prima è uscito in collera con Dio e gli uomini. E' gigione l'attore che venendo fuori a ringraziare alla fine dell'atto, si avanza solo alla ribalta lasciando in secondo piano i compagni, anche se, anzi specialmente se lui è un grande attore e i compagni sono ancora mediocri. Più gigione è l'attore che per ringraziare si prodiga in sorrisi, inchini, cenni di saluto con le mani e violente scosse di capo a destra e a sinistra, che par di vederglielo rotolare da un momento all'altro in platea.

E' gigione l'attore che interloquisce e polemizza col pubblico dissenziente: più gigione l'attore che scrive ai giornali lettere di protesta contro il critico che l'ha attaccato.

E' gigione l'attore che, tra battuta e battuta, fa delle osservazioni a mezza bocca al generico che s'è sbagliato: gigione, e gigione cattivo, quello che ride se un compagno si impapera: più gigione quello che recitando lancia occhiate in platea o su per le file dei palchi come per cogliere a volo l'ammirazione degli spettatori, e delle spettatrici, e che alla fine dell'atto vi sa dire i nomi di tutte le persone che ha riconosciuto in platea fino all'ultima fila delle poltroncine.

E' gigione l'attore che non ha ancora rinunziato alla consuetudine della serata d'onore: più gigione quello che si fa portare in scena, alla fine dell'atto, i fiori e i doni che ha ricevuto in quella occasione.

E' gigione l'attore che sui manifesti vuole il suo nome distinto per carattere o colore da quello degli altri, e preceduto dalle sue onorifiche qualifiche. Gigione è l'attore che, non potendo pretendere di essere messo in testa all'elenco artistico, impone di essere aggiunto in coda secondo quella moderna formula di compromissione inventata da qualche scaltro impresario per conciliare molte vanità in conflitto, che consiste nel far precedere il nome dalle parole « *con la partecipazione di...* ». Ultimamente abbiamo letto a Milano in un manifesto « *con la partecipazione straordinaria* » seguito da un nome niente affatto straordinario. Più gigione quello che, avendo compiuto il nobile gesto di rinunziare a ogni priorità o distinzione nell'elenco artistico, non tralascia però di aggiungere avanti a questo tra parentesi « *per ordine alfabetico* », per ben avvertire il lettore che se lui non è il primo della lista è soltanto perchè il suo cognome non comincia con la prima lettera dell'alfabeto. E non è colpa sua, naturalmente.

E' gigione l'attore che nei locali pubblici parla ad alta voce per farsi notare: più gigione quello che, se non è di primo atto, all'ora dell'ingresso sosta alla porta con aria di finta indifferenza perchè tutti quelli che entrano lo riconoscano e mormorino il suo nome: gigione e mezzo quello che, avendo finito di recitare in un atto, all'atto successivo si fa vedere in platea.

E' gigione l'attore che fa gli altarini in camerino con le fotografie che è riuscito ad avere da personaggi celebri, con tanto di firma e di dedica. Una volta era segno di gran distinzione avere la fotografia di D'Annunzio (distinzione superficiale, perchè D'Annunzio era prodigo di fotografie e di dediche alate); poi c'è stata la moda, per le attrici, della fotografia di Mussolini, ma è superflo aggiungere che questa, ora, è una moda scaduta.

Gigione è l'attore che pianta grane per un camerino che non reputa corrispondente alla sua posizione gerarchica; gigione l'attore che pretende per contratto la scelta delle parti; gigionissimo il mattatore.

Potremmo continuare se non temessimo che ci si possa accu-

sare di esagerazione. Parrà inverosimile a molti che esista tra i comici tanta dovizia di debolezze e di meschinità. Eppure esiste. Esiste non solo fra quelli della generazione passata, eredi naturali di tradizioni, abitudini e mentalità sorpassate, ma anche, ahimè, fra i giovani, e fra i giovanissimi che la deficienza del materiale attori ha sbalzato ancora immaturi ai primi posti: perfino fra le nuove reclute appena sfornate dall'Accademia, dove avrebbero dovuto apprendere la virtù dell'umiltà che è alla base dell'arte intesa come religione. Perchè la gigioneria è un vizio che nasce da un'eccessiva valutazione della propria personalità e dal bisogno di ostentazione del proprio valore, anche se reale. Per questo non a torto forse, come abbiamo detto in principio, essa s'identifica col guittismo, perchè effettivamente non altro è che una forma di guittismo morale.

Sergio Tòfano

UN ATTORE DICE: «PERCHÈ VOGLIO BENE A SERGIO TÒFANO»

* *I giovani — parlo di attori, ma il discorso potrebbe anche deviare — nell'euforia dei primi successi, nell'entusiasmo delle prime affermazioni, finiscono molte volte col perdere il senso della realtà e, nell'ansia di raggiungere la mèta, si sviano. Pur di «arrivare», pur di avere una bella parte, un camerino più comodo e meno in soffitta, il nome sul manifesto più in grande di quello degli altri compagni, scendono a compromessi personali e finiscono inevitabilmente per deviare su strade che li allontaneranno per sempre dal traguardo sognato.*

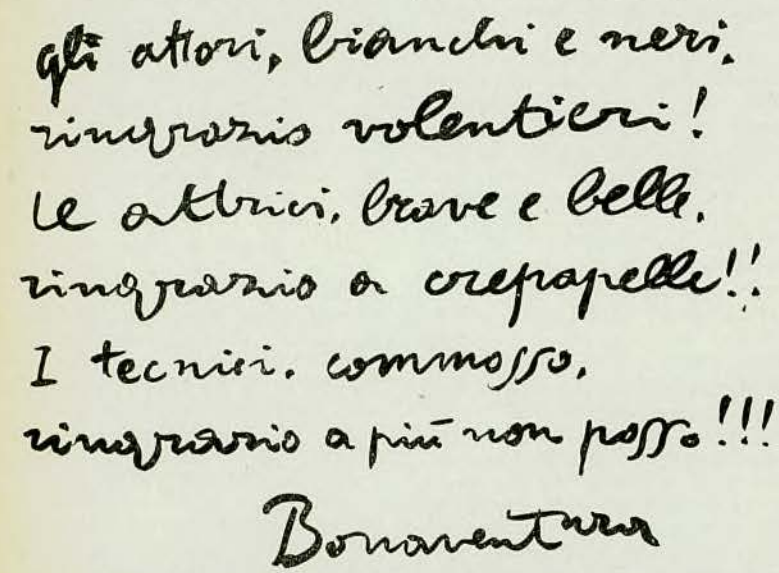
Così, un tempo, accadde a me: partito sulla strada dell'Arte, sotto il vessillo della «Lupi-Borboni-Pescatori» prima; della «Galli-Gandusio» poi, ed infine di quello di «Ruggero Ruggeri», montatomi la testa da un primo applauso e dall'elogio di un illustre critico, mi trovai ad un tratto, nella fretta d'arrivare, con il nome in grande sì, ma al servizio di certe bandiere artistiche delle quali è carità tacere. Essendo quei vessilli di un tessuto alquanto scadente, si laceravano in fretta, si sbrindellavano da ogni parte, ed io ero costretto a cambiare insegna ogni anno. E ogni anno il tessuto della bandiera si faceva sempre più scadente.

Mi trovavo al terzo di questi esperimenti, quando seppi che Sergio Tòfano, dopo un lungo periodo di riposo, aveva deciso di ritornare a recitare con una Compagnia che egli intendeva formata tutta da giovani. Andare alla scuola di Tòfano era sempre stato uno dei miei più vivi desideri — me lo perdonino gli altri direttori dai quali ho pur tratto preziosi insegnamenti —, la più ardente delle mie aspirazioni. A quel tempo, avevo recitato al Teatro Eliseo di Roma una parte nella commedia inglese di Rattigan: Scuola di perfezionamento. *Tòfano si era trovato in platea ad una delle repliche e, pare, avesse avuto per me qualche attenzione.*

Perciò quando in un pomeriggio di pioggia autunnale — il ricordo è vivissimo nel mio cuore — mi recai all'albergo Plaza, dove Tòfano abitava, per presentarmi a lui, ed esprimergli il mio desiderio di essere scritturato, egli accettò la mia offerta. Tòfano, così poco loquace sempre, mi trattenne a lungo a parlare di teatro e di commedie. Mi si rivelò per quell'innamorato di teatro che egli è: capii subito — se già non l'avessi intuito nell'assistere molti anni prima ai prodigi di interpretazioni delle Compagnie da lui dirette — quale maestro avrei avuto di lì a poco. Parlava grigio, su un tono solo, lentissimo, com'è sua abitudine; ed intanto mi scrutava dentro, e forse cercava di capire quale reazione producessero in me quelle sue parole. Certo mi brillavano gli occhi. Quando ci lasciammo, al momento di salutarci disse: «E si ricordi: nella nostra Compagnia, niente ruoli e niente nomi in grande». *Non disse, ma io capii il suo pensiero:* «Con me si viene solo a servire il Teatro e non per correre dietro a sfoghi ed ambizioni personali». *Io già sapevo che lui la pensava così.*

Ruoli e nome in grande! Chi ci pensava più? Sapevo che sarei stato con Tòfano, e questo mi bastava. Ero felice. Sentivo di aver superato l'esame.

Tre anni rimasi con Tòfano. In quei tre anni imparai o cercai di imparare molte cose, piccole e grandi, ma tutte ugualmente utili alla nostra professione di attori. Imparai che non conta far parti



Questo autografo è di Sto: *Sergio Tòfano. Si tratta di un «ringraziamento» messo sulla tabellina dell'ordine del giorno, nel 1936, al Teatro Alfieri di Torino, dopo il vivissimo successo della commedia in tre atti di Sergio Tofano:* L'isola dei pappagalli con Bonaventura prigioniero degli antropofagi, *da parte della Compagnia «Tòfano-Maltagliati-Cervi». Nella suddetta commedia per ragazzi, Tòfano — come d'abitudine — sosteneva la parte di Bonaventura. Finito lo spettacolo «Bonaventura», con affettuosa gratitudine per i suoi compagni, scrisse col pennello il ringraziamento.*

lunghe ed importanti: conta recitar bene, anche se si hanno due sole parole da dire. E forse anche in questo consisteva il segreto delle belle esecuzioni delle varie Compagnie di Tòfano di un tempo (Il cigno, Gli occhi azzurri dell'imperatore, I nostri sogni, La scuola della maldicenza, Guerra in tempo di pace, Ex alunno, *ecc.*) *nelle quali ad attori importanti erano affidate parti di poco conto, a tutto rilievo del quadro scenico e della esecuzione che non poteva avere squilibri. Un principio, questo, che aveva proprio Tòfano ad esempio: costretto a volte, in ruoli di scarsissima importanza. Perchè questa storia della piccola parte è una predica che fanno molti direttori, ma quando tocca loro sempre la parte più bella, sia adatta o no al loro temperamento artistico. No. Con Tòfano si impara che il buon direttore prima sceglie la commedia* in quanto buona *ed in quanto* sente *di poterla ben inscenare; poi distribuisce le parti, sempre nel modo più conveniente alla commedia. Ed ecco che se De Sica era il protagonista di* Nostri sogni; *in* Scuola della maldicenza *il protagonista era Lazzarini, uno di noi, insomma.*

Con Tòfano si impara che il buon direttore non si limita a « mettere su » la commedia, ma la vigila e la controlla alla prova generale come alla cinquantesima replica. Infatti gli attori delle sue Compagnie, sanno che — immancabilmente — ad ogni rappresentazione, gli occhi attenti di Tòfano seguono severi tutto lo spettacolo, in modo che da parte degli attori non vi siano mai nè rilassamenti nè sbavature.

Con Tòfano si apprende come il buon direttore legge davvero tutti i copioni, perchè in ognuno ci può essere la commedia che valga di tentarne la rappresentazione.

Si impara, con Tòfano, che non si deve recitare nè per il pubblico nè per i critici, ma per se stessi; si impara che la « quarta parete » esiste davvero; si impara a studiare le parti e non improvvisarle; si impara a guardare l'avvenire e non adagiarsi nelle pastoie del passato. Ed io imparai, o per lo meno cercai di imparare, anche molte altre cose. E senza che Tòfano salisse mai in cattedra. Dirò di più: chi è nuovo di Compagnia, i primi giorni si stupisce del suo metodo, perchè Tòfano non dà mai l'idea di dirigere. Sembra che non dica mai niente: non è, pensate, nè pignolo nè petulante; mai sgarbato. Sembra che non parli mai; eppure dopo una settimana di prove, la commedia ha già la sua fisionomia, è già « affiatata ».

Un attore, dopo pochi mesi della scuola di Tòfano, è già trasformato. Con lui non si è mai legati alle intonazioni. Ogni attore, pur restando nei limiti imposti dalla commedia, è libero di dare sfogo alla propria personalità. Ed il saper comporre le varie tendenze dei suoi attori, è una delle grandi doti di Tòfano direttore.

Per tutto questo, e per il grande amore al Teatro che egli ha saputo far rinascere in me, voglio bene a Sergio Tòfano.

Nico Pepe

RIBALTA *americana*

✱ « Ora sì — ha detto la critica soddisfatta a Jean De Hartog dopo la presentazione, al « Maxine Elliot Theater », di *Skipper next to God* — ora sì che ci siamo. E bravo. Ma chi avrebbe mai detto che l'autore di quel malinconico *This Time Tomorrov* (1) di così triste memoria sapesse scrivere cose solidamente costruite e interessanti come questa ». Si è, infatti, verificata la bella sorpresa: che i critici, partiti seccatissimi all'annunzio di una nuova opera dell'olandese De Hartog ch'essi ritenevano « liquidato » con il plebiscito di stroncature spietate di qualche settimana addietro, si son ritrovati dinnanzi ad una commedia ottimamente congegnata e ricca di suscettibilità emotive quale, assolutamente, non si aspettavano. Onde gli alti echi del coro laudativo, fors'anche più risonanti per il contrasto del recentissimo « raca ». Bene. Ciò detto, vediamo di che si tratta: una nave mercantile olandese, la « Young Nelly », carica di circa cinquecento perseguitati ebrei, ha gettato l'ancora in un porto dell'America meridionale. Le autorità locali, però, rifiutano il permesso di sbarco agli esuli e trovano solidale nel loro atteggiamento anche il rappresentante del Governo olandese da cui dipende il capitano della nave. Ma costui conosce la miseria e il dolore dei suoi passeggeri e non esita a entrare in attiva e violenta polemica con gli organi costituiti che si oppongono allo sbarco. Nel maturare di questa determinazione ribelle è la sostanza della *pièce* centrata soprattutto sullo studio del problema di coscienza che agita il capitano dibattuto fra la inclinazione all'obbedienza alle leggi stabilite e il moto sentimentale da cui è spinto a difendere questi suoi ospiti senza alcun appoggio sulla terra. Il progresso di alti e bassi psicologici è guidato dall'autore con singolare efficacia fino alla soluzione — apparsa ad alcuni un poco stanca — ove l'azione si risolve narrativamente nella cronaca dell'intervento di altri volenterosi naviganti che raccolgono i profughi e li portano a destinazione. Per le sue innegabili qualità di immediatezza espressiva ed anche per la patetica sincerità delle dichiarazioni umanitarie, *Skipper next to God* ha avuto un successo di qualche linea superiore ai suoi meriti reali. Ripensandoci a qualche distanza, persuade meno. Vengono affiorando le perplessità subito travolte alla rappresentazione dalla concitazione emotiva e non si può far a meno di accostare le abbondanti rugiade sentimentali che irrorano quest'opera a quelle — ben note al mio lettore italiano — in cui guazza il peggior De Amicis. Care, sincere. Ma rugiade. E si sa che non c'è niente come la rugiada per far venire i reumatismi. Intelligente l'allestimento di Boris Aronson, e di grande aiuto alle sorti del lavoro la direzione di Lee Strasberg.

Riprese importanti: *Volpone* di Ben Jonson nella moderna riduzione di Josè Ferrer, Richard Whorf e Richard Barr. Cadrebbe acconcio — come dicono i dotti — un lungo e serio discorso intorno alla opportunità di rispettare i classici, e lo si potrebbe guidare a questa conclusione: i classici, o si prendono come sono con la rispettabile polvere dei loro secoli che ben conserva il profumo della poesia originale, o si lasciano stare. Ma se proprio si vuole usare l'invenzione classi-

Vedi « Ribalta americana », in « Il Dramma » n. 50/51 del 15 dicembre 1947.

ca e se, d'altra parte, la si sente — a torto o a ragione — inadeguata alla sensibilità moderna, sarebbe preferibile evitare contaminazioni del genere di quella che ci è stata presentata e limitarsi a trarre dal classico il pretesto tematico lasciando al critico il piacere di ritrovare le fonti. Questo perchè non siamo dell'avviso che il *Volpone* jonsoniano si sia potuto adattare ai tempi al punto di assumere atteggiamenti ed espressioni che conosciamo dalle esibizioni dei fratelli Marx. Volpone, voglio dire, non ha la maschera comica di Harpo Marx come sembra credere Josè Ferrer. Che Volpone si comporti con la stolidità surrealistica di Harpo può essere, e spesso è davvero, una cosa divertente. Ma è una cosa diversa. Peccato davvero che l'opera sia stata trasformata così gratuitamente perchè il complesso degli attori che vi agivano era più che notevole. Oltre al Ferrer — che molti preferiscono però nel *Cyrano* — hanno dato ottima prova Richard Whorf come Mosca; Le Roi Operti (Corvino); Phyllis Hill (Corbaccio). Una citazione particolare va al perverso Carradine che ha splendidamente impersonato la figura di Voltore.

E' stata ripresentata al « Mansfield » una commedia musicale, *The cradle of the rock*, di Marc Blitzstein, che pur vecchia com'è di una decina di anni si mantiene tuttavia così fresca e gradevole da costringere i critici newiorchesi a sfoderare il meglio della loro aggettivazione laudativa. Naturalmente le punte satiriche hanno perduto gran parte della loro capacità di penetrazione anche perchè molti degli uomini e delle cose contro cui sono dirette hanno cessato di interessare l'opinione pubblica. Le qualità positive dello spettacolo, però, non risiedevano fortunatamente soltanto nei suoi *exploits* saritici ma eran meglio depositate nella felice armonizzazione dei temi musicali e delle loro espressioni mimate che perdura validissima. Howard Da Silva ha messo in scena la commedia operando dov'era possibile quelle varianti che ne giustificano la ripresa e puntando soprattutto al successo attraverso le esibizioni musicali: l'orchestra, diretta da Leonard Bernstein, che prende parte diretta all'azione, è stata la miglior carta del suo gioco. Ricordiamo fra gli attori Vivian Vance, come Mrs. Mister, generosa di intelligenza comica; il giovane Dennis King Jr. che si è rivelato caratterista di primo ordine, Jesse White.

L'inverno si addice evidentemente agli spettacoli musicali che in queste settimane polari tengono il cartellone con generale soddisfazione del pubblico. Il quale pur di assistere ad una rivista non esita ad affrontare l'avventura artica che sono le strade di New York in questo gennaio. Effettivamente la stagione teatrale in corso ha presentato alcune commedie musicali davvero azzeccate. Come *Caribbean Carnaval, The First Calypso Musical Ever Presented*, inscenato all'« International » a cura di Adolph Thenstead e con la partecipazione dei migliori artisti bianchi e negri disponibili sulla piazza da Pearl Primus a Josephine Premier a Claude Marchant agli Smith Kids. Dire che cos'è *Caribbean Carnaval* riesce piuttosto difficile: esiste bensì un filo conduttore tenuto da una bionda ragazza nel suo fantastico viaggio nei paesi incantati del Mar dei Caraibi, ma è un filo così tenue, così trasparente da perdersi nella ubriacatura sonora e visiva dello spettacolo che travolge ogni razionalità. E' una produzione, questa, di diretto ed esclusivo interesse naturale da cui è ignorata ogni preoccupazione cerebrale. Sconsigliabile allo spettatore che cerca nel teatro la soluzione di antichi problemi o il proponimento di nuovi. Indicatissimo per contro a quanti si limitano a chiedere una serata di divertimento puro.

Assai meno clamorosa, ma altrettanto piacevole è l'altra rivista che sta trionfando al « Coronet », *Angel in the Wings* di Bob Hilliard e Carl Sigman, inscenata e diretta da Marjorie e Sherman Ewing. Qui la musica e la danza fanno larga parte al dialogo anzi, contrariamente a quanto si verifica di solito negli spettacoli di questo genere, musica e danza esistono in funzione di commento del dialogo. L'argomento, come sempre, è preso a prestito da atteggiamenti della vita quotidiana che si prestano particolarmente alla caricatura, situazioni familiari, avvenimenti sociali, fatti politici. Onde il pretesto per voli satirici tenuti sempre ad un livello di singolare buon gusto. Interessante la recitazione dei due Hartman, Paul e Grace, modestamente noti fin qui come divertenti parodisti e che, ora, hanno attirato l'attenzione della critica rivelando possibilità comiche suscettibili di dar vita ad un nuovo tipo di caratterizzazione funambolica.

Gino Caimi

New York, gennaio 1948.

Da sinistra a destra: Le Roi Operti, Phyllis Hill, José Ferrer, Richard Whorf, Paula Lawrence e John Carradine, provano « Volpone ».

RIBALTA *francese*

✱ Obiettività. E' andata in scena al piccolo teatro Mélingue l'opera di schietta ispirazione religiosa di Gilbert Cespron, *Briser la statue*, tratta dalle vicende della vita monastica di Santa Teresa. Sensibilissimi al tema proposto — che poteva fornire uno svolgimento drammatico buono o cattivo come qualunque altro — i critici teatrali si sono regolati secondo le loro personali convinzioni, questi dedicando colonne elogiative alla commedia, quelli ignorandola. Con lo splendido risultato che è venuta a mancare ogni definizione critica di un lavoro che potrebbe suscitare qualche interesse se non altro per l'abilità tecnica con la quale è stato risolto. Sapendo quanto sia arduo tradurre in termini di validità scenica i fatti di una vita così eccezionale, destreggiandosi fra gli allettamenti dell'apologia fideistica e i richiami ad una fedeltà cronistica in cui può inaridirsi la vena drammatica, valeva la pena di esaminare senza passione il tentativo di Cespron. Il quale è molto spesso riuscito a tener la propria ricerca su un buon piano spettacolare, animando il materiale scelto con intelligenti espedienti di ottima marca tecnica da cui l'opera esce tonificata. Notevole pezzo di teatro ci è sembrato il contrasto fra la Santa e il demonio, al second'atto, reso in chiave simbolistica di grande efficacia. Magdeleine Martel ha creato il personaggio con accenti di mistica ispirazione che hanno conquistato il pubblico.

Tutti d'accordo, invece, nel dichiarare che *La Petite Hutte* dell'attore André Roussin, al « Nouveautés » è stato un grande successo, uno dei maggiori di questa stagione teatrale. L'invenzione non si distingue per folgoranti doti di originalità, ma la realizzazione è tenuta su un tono di scherzo così ben riuscito che diventa pressochè impossibile sottrarsi al divertimento che ne deriva. Ecco di che si tratta: Suzanne, suo marito Philippe e il suo amante Henry ritengono di essere i soli superstiti di un naufragio che li ha gettati su una isola apparentemente deserta su cui si trovano da quasi un mese. La loro situazione è spiacevole ma non disperata. Il luogo non manca di attrattive e, in più, è fornito di due capannucce evidentemente costruite da qualche abitante ora scomparso. Di qui si sviluppa l'azione. Suzanne è amante di Henry da parecchi anni, ma Philippe lo ignora. Ora però che si trovano loro tre soli in un'isola deserta, l'atteggiamento di Suzanne verso Henry è mutato: essa sembra ignorarlo. Al più si comporta con lui come con un fratello. Il che non va a genio all'uomo. Il quale decide senz'altro di por termine a questa incresciosa situazione spiegando al marito la sua posizione di amante ufficiale e quindi ottenendo da Suzanne la restaurazione dello « statu quo ». Dopo qualche incertezza, Suzanne accetta soddisfatta la soluzione proposta. L'ignaro Philippe dapprima rifiuta di credere all'annosa infedeltà della moglie, poi s'arrende all'evidenza. E' un uomo pratico, di rapide decisioni. Soffocato il legittimo scatto dell'ira iniziale, consente a dividere la moglie con l'amico. In fondo è tutto come prima del naufragio. La sola differenza sta nel fatto che ora Philippe sa. Suzanne è dunque assegnata, secondo un turno razionale, una settimana a ciascuno dei due uomini. Tutto sembrerebbe procedere nel migliore dei modi possibile nella migliore delle isole deserte, senonchè Henry trova che così non si può andare avanti. Con lui Suzanne è fredda, distante, quasi ostile. Perchè? Si spiega: l'avvisato Philippe è mezzo salvato. Egli « ricupera » la sua donna facendosi conoscere da lei come amatore ben più ardente e generoso del rivale, qual'era prima che l'abitudine coniugale « spegnesse dentro di lui l'ardore ». Henry sta per essere accantonato e cerca di parare il colpo chiedendo, come si dice, l'aspettativa. Non per sè solo, naturalmente. Per sè e per il marito che dovrebbe impegnarsi a non avvicinare più Suzanne fintanto che debbano restare nell'isola. Philippe e Suzanne rifiutano di prendere in considerazione una proposta tanto assurda. Ed ecco arrivare quello che non t'aspetti: un nero selvaggio con corona di fiori. Dunque l'isola è abitata. E quello chi è? Quello, per decisione unanime dei naufraghi, è il figlio del re. Non capisce il francese, questo scuro principotto, ma riesce a far intendere la propria ammirazione per Suzanne. Elimina

(*Disegno di Wild*)

✱ *Dalla sua esperienza d'America è venuto ora a Parigi Ferdinand Bruckner, buon amico. Abbiamo letto, attraverso le cronache della stampa francese, la malinconia che gli è cresciuta durante gli anni d'esilio in una terra che pur è larga di conforto ai fuggiaschi, e ci ha consolato la sua gioia di riscoprire vivo in sè l'amore onde ancora si sente legato a quest'Europa pazza e adorabile. Sappiamo che Bruckner ha lavorato molto in tutti i campi della cultura drammatica, creando adattando traducendo, e che ha appena portato a termine una nuova opera di polemica sociale di cui Erwin Piscator va provando l'allestimento scenico a New York. Dal testo delle numerose interviste concesse a Parigi abbiamo ritrovato il Bruckner sensibile ad ogni problema d'umanità, generoso a intervenire nella lotta per la loro soluzione, così come si è dichiarato con la sua opera.*

Lo attendiamo in Italia, presto, per salutarlo con cuore fraterno e per esprimergli ancora e meglio la nostra antica ammirazione.

Philippe e Henry legandoli al primo albero che gli si para davanti, e sospinge dolcemente ma fermamente Suzanne verso una capannuccia: il prezzo della libertà dei due compagni. La donna si adatta alla nuova situazione con una prontezza e una docilità sconcertanti che però Philippe accoglie senza batter ciglio, mentre Henry se ne dispera. Ma la cosa non finisce così: il figlio del re non è il figlio del re. E' semplicemente il cuoco negro di una nave qualunque. A Suzanne non piacciono i cuochi negri, onde esige che Philippe e Henry vendichino il suo onore offeso. E il cuoco cucinerà i pasti dei tre. Henry però nutre il sospetto che la condiscendenza della donna sia chiaro segno della sua leggerezza ed esce in alti lai. E' la fine dei loro rapporti. La nave che sopraggiunge a trarre i tre dall'isola trova Philippe e Suzanne riuniti. Henry medita la rivincita.

Come si vede la sostanza dell'opera è abbastanza ovvia. Ma è nel modo con cui questa sostanza è stata presentata che si devono ricercare le ragioni del successo di *La Petite Hutte*. E nella interpretazione di Fernand Gravey, di Suzanne Flou, e dello stesso autore André Roussin.

Con un'opera ispirata ad un tema fortemente sospetto di inclinazioni retoriche, si è presentato al giudizio del pubblico del « Gymnase » un nuovo autore, Maurice Richard. Il lavoro s'intitola *Retour* ed è costruito, appunto, sulle vicende del ritorno dei prigionieri di questa guerra. Il tema doloroso è già stato trattato dozzine di volte. Riproporlo ancora può significare una delle due cose: o la certezza di aver qualcosa di veramente nuovo da dire, o uno stato di compiuta incoscienza. Qui sembra che ci troviamo davanti al primo caso. *Retour*, pur sotto la bardatura sentimentale insopprimibile in lavori di tale genere, si concilia l'interesse del pubblico e la benevolenza della critica per una profonda onestà strutturale onde l'autore cerca di diluire al massimo i dati deteriori di quel pericoloso sentimentalismo che si diceva. Hélène Perdrière ha interpretato la non agevole parte della sposa in attesa con una sensibilità, una giustezza, una emozione che hanno forzato la simpatia della platea.

Un altro scrittore al suo primo tentativo è Guillaume Hanoteau, il cui *Voyage à Madère* ha favorevolmente impressionato più di un critico che ha rilevato, pur nell'immaturità dell'opera, qualità innegabili d'invenzione, di umorismo e di scaltrezza tecnica da cui è legittimo attendersi prove di maggior finitezza. Vi si narra di un « big » della finanza che si trova a capo di una gigantesca società industriale. Nonostante l'apparente natura pratica delle sue inclinazioni, costui è un uomo fuori della vita in quanto i suoi anni si sono seguiti nella atmosfera pesantemente speculativa del suo gioco affaristico: cifre e statistiche. Su questa figura vien costruita l'azione che porta il finanziere a contatto di creature di carne e sangue ch'egli ignorava nel loro bene e nel loro male e che, in sostanza, lo dominano con il loro autentico informarsi a quella vita ch'egli ha soltanto sfiorata. E' chiaro che Hanoteau non conosce gli ambienti che si studia di interpretare, ma non si può negare che la sua ricostruzione fantastica possegga un'approssimazione qualche volta felice.

Dopo *Le mysanthrope* e l'*Amphytryon* di cui abbiamo dato notizia a suo tempo, il *Don Juan* di Molière nell'allestimento scenico curato da Louis Jouvet. Realizzazione assolutamente esemplare in cui il grande attore ha riconfermato al pubblico parigino la raffinatezza della propria preparazione in tutti i campi della cultura drammatica.

Fra le riprese di queste settimane ricordiamo *Jeu de Dames*, di Raoul Praxy, alla « Potinière » che non si differenzia in alcuna sua parte dalla solita routine comica del vaudeville; *Le Prince des neiges*, di Roger Peyrefitte, sulla giovinezza di Gustavo Adolfo di Svezia, e *Hormand a l'americaine*, di Vattier e Rieux: qualche discreto spunto comico sfruttato con una certa abilità e molte parole che non concludono.

Marcel Le Duc

Parigi, gennaio 1948.

(Disegno di Maletti)

✲ Dopo alcuni anni di silenzio, Guglielmo Zorzi è tornato alla ribalta con una commedia la quale, come le sue più impegnative, dibatte un contrasto familiare: il dissenso che oppone le vecchie alle nuove generazioni, l'urto fra la mentalità prudente dei padri e quella più spericolata dei figli. Dissenso e urto che sembrano insanabili, ma che finiscono sempre per conciliarsi nel commosso rigurgito degli affetti mortificati. Questo l'assunto di

CON LORO

COMMEDIA IN TRE ATTI DI

GUGLIELMO ZORZI

Rappresentata a Roma, al Teatro delle Arti, il 23 dicembre 1947, dalla Compagnia « Città di Roma », dell'Istituto del dramma italiano, con Carlo Ninchi, Giuditta Rissone, Roldano Lupi, Franco Scandurra e Vittorina Benvenuti, interpreti principali.

✲ Commedia, onesta e commossa, costruita con rara abilità, sì da poter fare, di una vicenda volutamente semplice, il solido sostegno di una rappresentazione fervidamente umana. I personaggi disegnati con familiare affettuosità, i sentimenti contrapposti e intrecciati con schietta sicurezza, le situazioni trattate con delicata forza hanno meritato uno dei più fervidi e schietti successi italiani di questa stagione teatrale.

LA PUBBLICHEREMO NEL PROSSIMO FASCICOLO

RIBALTA portoghese

* Attesa con molte speranze, la *rentrée* dei « Commedianti di Lisbona » nel Teatro Avenida è stata in parte una delusione, avendo scelto per esordio la perigliosa *Rebecca*. Tuttavia diede modo a tre dei migliori attori portoghesi di oggi — Lucília Simões, Maria Lalande e Joao Villaret — di mostrare ancora una volta la loro forza. Poi, allo scopo di rialzare le sorti dello spettacolo disertato dal pubblico, i fratelli Lopes Ribeiro, direttori della Compagnia, hanno avuto l'idea di ritirare dagli archivi del teatro portoghese il famoso atto in versi *La cena dei Cardinali* di Júlio Dantas (da noi lo tradusse, circa quarant'anni fa, Diego Angeli), chiamando eccezionalmente a rappresentarlo l'attore Alves da Cunha, che con autorità indiscussa mantiene ancor viva la tradizione drammatica di quell'epoca. In tal modo, anche per la presenza in teatro del venerando e venerato autore, i « Commedianti » sono riusciti a controbilanciare l'annuncio che il «Nazionale» stava per mettere in scena la *Casa di Bernarda Alba*. Quest'ultima rappresentazione ha avuto luogo il 16, con le illustri Palmira Bastos e Maria Matos nelle figure principali, e una schiera di gentili ragazze, troppo gentili in verità per incarnare quelle pantere in gabbia, e costrette perciò ad esagerare. Felina senza sforzo risultò invece l'interessante attrice Adelina Campos. Il successo, assai vivo, fu opera in gran parte della piacevolezza visiva dello spettacolo, curato in ogni particolare, con intenzioni di raffinatezza, da Amelia Rey Colaço, la quale credette bene di chiedere a Maurice Jacquemont e seguire diligentemente (senza peraltro trasporre allo stesso modo su un piano lirico, per accordarla, la recitazione troppo realista degli attori) la « mise en scène » già creata allo Studio dei Champs Elysées. Modestia eccessiva della regista portoghese, sfiducia nelle proprie forze? Credo, piuttosto, conoscenza dello snobismo del suo pubblico... Comunque, la vicina Spagna, per rivelare la propria anima al confratello iberico, ha fatto elegantemente il giro di Parigi!

Intanto, la stessa Compagnia del Nazionale continua a dare nei pomeriggi del sabato, per assolvere i suoi obblighi con lo Stato proprietario del Teatro, spettacoli di repertorio classico lusitano, ad uso di un pubblico tanto fedele, quanto — di solito — scarso. Peccato, perchè le « tardes culturais » del Nazionale (« a tarde » significa il pomeriggio) sono tra le manifestazioni più attraenti dell'attività teatrale lisboeta, e la loro messinscena sintetica — a cura della Rey Colaço e di Lucien Donnat — è quasi sempre felice.

Naturalmente, l'autore più rappresentato è Gil Vicente (1465-1537 c.) il quale scrisse anche in lingua castigliana, ed è perciò al tempo stesso l'iniziatore del teatro portoghese e uno dei fondatori di quello spagnolo, insieme con l'autore della *Celestina*, con Juan del Encina e Torres Naharro. Gli « autos » di Gil Vicente, d'argomento sacro, spesso intramezzati da scene realistiche e con personaggi comici, ebbero senza dubbio per punto di partenza le egloghe pastorali (anch'esse religiose) dell'Encina; ma il valore artistico — e anche teatrale — è incomparabilmente superiore, cosicchè aveva ragione il contemporaneo poeta Garcia de Rezende di proclamare nella sua « Miscellanea » rimata:

E vimos singularmente
fazer representaçoes
de estilo mui eloquente,
de mui novas invençoes
e feitas por Gil Vicente.
Ele foi o que inventou
isto, cá, e o usou
com mais graça e mais doutrina,
posto que João del Enzina
o pastoril começou (1).

Gil Vicente è un geniale creatore di vita scenica, un vero poeta del teatro, che per la parte popolaresca, realistica, sembra fratello del Ruzzante — l'autore della *Fiorina* nacque l'anno stesso in cui Gil scrisse il suo primo lavoro, il *Monologo del Bovaro* (« Vaqueiro »), 1502 —; e per la elevazione religiosa unita all'ardire scenico è degno precursore di Calderon. Basterebbe a provarlo, l'*Auto dell'Anima*, in cui è rappresentata la lotta dello spirito umano tra il bene e il male.

Sul cammino della « casa di ristoro » ove la Madre Chiesa attende i pellegrini della vita per riconfortarli col pane eucaristico, appare una Anima guidata dal suo Angelo Custode. Traduco, cercando di dare una esatta idea del ritmo vicentino:

ANGELO

Alma umana, formata
di nulla cosa corposa, —
preziosa,
da corruzione protetta,
e smaltata
in quella forgia perfetta,
gloriosa —
anche se ferma, voi andate
là donde veniste...
Su, presta,
chè la vostra giornata
in breve sarà terminata,
se si arresta.

ANIMA

Angelo che mi fate sicura,
badate alla mia fiacchezza
terrena!
D'ogni lato abbiate cura
che non arda
la mia preziosa ricchezza!
Guardatemi sempre d'attorno
perchè vado timorosa
di contenda.
O mia difesa preziosa,
la vostra spada luminosa
mi difenda!

Ben la conforta l'Angelo a far uso del suo « libero volere » datole da Dio, a disprezzare vanità e ricchezze; ma ecco il Diavolo tentatore, pieno di miele:

DIAVOLO

Tanto in fretta, o delicata,
bianca colomba, ove vai?...
Tu ancora puoi godere,
lo sai,
i beni terrestri
con grande piacere!
Questa vita ha riposi
dolci, amorosi.
E' troppo presto per la morte,
a pentirsi c'è sempre tempo.
L'oro, dì, perchè c'è?
E le pietre preziose,
e broccati?
E le sete, perchè?
Tieni per certo che
alle alme più gioiose
furon dati.

Ecco, infatti, le pone al collo una collana d'oro smaltato, le dà

(1) « *E abbiamo visto particolarmente fare rappresentazioni di stile molto eloquente, di molto nuove invenzioni, fatte da Gil Vicente. Fu lui che creò qua (in Portogallo) questa cosa, e la usò con più spirito e più sapienza, dato pure che Juan del Encina cominciò l'auto pastorile* ».

splendidi anelli e pendenti, uno specchio per mirarsi, così bella pronta per l'amore. E l'Alma, quasi già vinta, si pavoneggia:

Oh! Come sono preziosa,
degna d'essere servita,
una santa da adorare!

Poi all'Angelo che ritorna e la rimprovera, confessa la sua fragilità: « Signore, andate, è tanta la mia fiacchezza... Per me non ho rimedio... ». Una cosa bellissima.

E altrettanto bello è l'*Auto della Barca infernale*, con quel Diavolo battelliere che invita i morti a salire a bordo, e saluta il « fidalgo », disceso fresco dalla vita nel regno buio.

— Oh che caravella è questa!
Su le bandiere, che è festa:
albero ritto, àncora a picco!...
Oh, prezioso Don Enrico,
qua venite? Cosa è questa?

Il nobile, pieno di sussiego, domanda dove è diretta la prora di quella barca lì venuta; e il Diavolo:

Va all'Isola Perduta
e deve partir or ora!

Il « fidalgo » non vuol salire, perchè non vede la donna amata, che ha giurato di morire con lui; egli sulla terra ha lasciato, afferma, parenti che pregano per la sua salvazione e lo piangono, cosa che fa dare una grande risata al Diavolo: hi! hi! hi! hi! hi! hi! hi! hi! Ma Don Enrico non si degna neanche di rispondergli, e va a presentarsi all'altra barca, del Paradiso. — Lasciatemi entrare — dice all'Angelo. — Son fidalgo di gran lignaggio, potete dar passaggio alla mia signoria. E l'Angiolo:

Non s'imbarca tirannia
in questa nave divina!

Non lascerà entrare neanche un untuoso canonico e la sua concubina segreta, nè l'alto dignitario di corte, o il ricco mercante. Tutti debbono accogliere l'invito canzonatorio dell'altro nocchiero, quello d'Inferno:

Alla barca, alla barca, signori!
O che mare, che bellezza!
Un venticello che accarezza,
E valenti rematori!

Ma forse l'importanza maggiore di Gil Vicente sta nelle scene popolaresche, piene di gustosa comicità, che ha inserito in molti dei suoi « autos», sino a comporre vere e proprie commedie e farse di tipo classico, prima ancora che dall'Italia giungesse in Portogallo, per opera del suo compatriota Sá da Miranda, il nuovo genere teatrale creato (o meglio ricreato) dagli Umanisti in Roma ed in Ferrara. Il ritorno di Sá da Miranda a Lisbona è del 1526, e già da qualche anno Gil Vicente aveva scritto la *Farsa dello scudiero* (« Chi hà semola? ») e *La farsa di Ines Pereira*. La prima, che abbiamo recentemente visto ben rappresentata al « Nazionale » da Alvaro Benamor, Pedro Lemos e Maria José, è poco più che una serie di scene piene di sapore e di ritmo comico, ma la seconda si può definire, in tutto e per tutto, benchè molto più semplice, una commedia sul tipo della *Cassária;* e se non si vuol credere a una divinazione, bisogna supporre che Gil Vicente avesse avuto notizia di ciò che si faceva in Italia da qualche amico reduce da un viaggio alla città eterna. Forse fu una conseguenza della famosa ambasceria di Tristão da Cunha, la quale nel 1514 recò tanti doni del re Don Manuèl a Leone X (anche un elefante, bestia che i romani non avevano più veduto dai tempi forse del tardo Impero, e che li sbalordì e spaventò come ragazzini: perfin sui tetti salivano per vederlo, curiosi e prudenti, mentre passava per le vie. Raffaello gli fece — diciamo così — il ritratto, vari poeti lo cantarono, e l'Aretino dettò umoristicamente il suo testamento. Povero Annone, morì solo tre anni dopo, ed era di natura tanto riguardosa che — dicono — appena alla presenza di Sua Santità, gli si inginocchiò dinanzi!).

Qualcuno dei 140 compatrioti che fecero parte dell'ambasceria — fra cui lo stesso poeta Garcia de Rezende, il quale ritornò entusiasta dell'arte italiana — dovette raccontare a Gil Vicente degli spettacoli cui aveva assistito a Roma; e che assistessero a qualche spettacolo, i portoghesi, non v'è dubbio, posto che fu proprio in quel tempo che, bastando ad essi presentarsi per aver diritto di libera entrata, nacque in Italia l'uso — qui poco gradito, in verità — di chiamar « portoghesi » coloro che entrano a teatro senza pagare. **Gino Saviotti**

Lisbona, gennaio 1948

RIBALTA *inglese*

* Un pubblico incredibilmente educato di anziani signori e di dame avvizzite ha affollato recentemente la sala del « Q » dove si è respirato la buona aria di tanti anni con la presentazione di una dignitosissima commedia di Pinero, anzi di Sir Arthur, *Mid-Channel* dove il problema del matrimonio viene esaminato con un acume così signorile, con un rigore scientifico così signorile che davvero sembra di entrare a vivere in un altro mondo. Notato il profondo compiacimento della platea coetanea ad ogni rotondeggiare delle tornitissime battute del protagonista e le occhiate disdegnose lanciate ai più giovani spettatori presenti, piccolissimi sulle loro poltrone e tremendamente a disagio.

Poichè siamo in tema di rievocazione, si può parlare qui di una piacevole commedia di Denys Johnston, *The Old Lady Says No*, presentata allo « Embassy » a cura dei « Gate Players ». Si tratta di una vivace impressione satirica ambientata nella Dublino di vent'anni fa di cui si prendono amabilmente in giro le costituzionali velleità non conformistiche. Dopo qualche perplessità iniziale, da attribuirsi all'ermetismo di certe allusioni alla situazione politica locale del tempo, ignorata o solo vagamente nota allo spettatore medio londinese, la commedia è pervenuta a trovare la via dell'attenzione del pubblico in virtù di una sua innegabile « vis » comica di universale efficacia, e grazie anche alla recitazione di un complesso di attori veramente intelligenti. Sembra però che la sola tecnica della recitazione, sia pur raffinatissima, non basti a persuadere il pubblico, se i medesimi attori nello stesso teatro, a distanza di appena qualche sera, non sono riusciti a portare a salvamento *Where Stars Walk* di Michael McLiammoir del quale era pur piaciuto il fantastico *Ill Met by Moonlight*.

Un'altra passeggiatina nel passato ha proposto Consuelo De Reyes con il suo *Royal Romance*, messo in scena allo « Everyman »

di Hampstead a cura di Marion Fawcett. La piacevole commedia narra con bella amabilità la vicenda del fidanzamento della giovane Vittoria con il principe Alberto. Poco peregrino come spunto scenico, ma il pubblico che ha affollato la sala, divertendosi dalla prima battuta all'ultima, ha dimostrato che questo genere di produzione ha un suo largo seguito di fedeli. Particolari testimonianze di consenso sono andate all'interpretazione di Nigel Clarke.

Effusioni di critico sconsolato: « Vorrei proprio colmare di lodi *An English Summer* e di complimenti il suo autore Ronald Adam perchè così mi suggerirebbe la mia sensibilità patriottica. Ma in coscienza non posso. Va bene — prosegue il critico — che il signor Adam riproponga alla memoria le giornate dell'estate 1940 in cui la Gran Bretagna scrisse le più belle pagine della sua resistenza. Va bene il glorioso ricordo; va bene l'esaltazione nazionale. Va bene tutto quanto. Eccettuato il fatto che il signor Adam ha scritto un brutto dramma: il che — quale che sia la materia di esso — esclude ogni possibilità di indulgenza. Oltre a tutto, il pretesto patriottardo dell'autore non è che uno schermo abbastanza trasparente dietro il quale si nasconde la sua colpevole nostalgia per la guerra in sè, come stato di feroce libertà di odio, di primordiale ritorno all'istinto da cui sono sovrastate le considerazioni più nobili che potevano eccitare il suo estro. Poco ha giovato all'andamento dello spettacolo l'allestimento freddo e inespressivo di Gordon Crier da cui sono state rilevate ancor più le indisponenti asperità del testo. Accettate le parti, gli attori vi si sono lasciati prendere; qualcuno si è anche prestato al gioco con discutibile entusiasmo dimostrandosi anche troppo persuaso degli orrori che veniva proclamando. Il che è un particolare che dà pensiero ».

Al « Lyric » di Hammersmith è stata ripresa *The Relapse, or Virtue in Danger*, di sir John Vanburgh che ha riportato il pubblico moderno a divertirsi ad una vicenda posciadistica avanti lettera, fatta più divertente dalla rievocazione caricaturale di ambienti e di atteggiamenti del diciassettesimo secolo. Fatto che non sempre si verifica in intraprese del genere, lo spettacolo vale per genuine qualità comiche rilevate da una recitazione sciolta, e non si sofferma alle intenzioni culturali che sono sempre in fondo a questi « revivals ». Le due figure centrali dell'opera, Coupler affidata alla recitazione di Richard Wordworth, e la Nurse impersonata da Wynne Clark, sono uscite dal testo con la fresca significazione di personaggi attuali: in esse la critica ha voluto riconoscere il segno della perdurante vitalità del teatro inglese e vi indica la direzione di una rinnovata ricerca. *This is the Enghilsh theatre at its best.*

Come un intelligente epigono shaviano si è rivelato in questa stagione teatrale Wynyard Browne, fermando l'attenzione di molti su una sua commedia *Dark Summer* allestita da Frith Banbury per il pubblico del St. Martin. L'argomento narra della perplessità di un giovane aviatore alternativamente attratto da due fanciulle alle quali consegna ad intervalli il proprio cuore. Il sale della commedia sta in questo, che il giovanotto vive nella persuasione di essere il protagonista e il padrone della propria incertezza ch'egli scambia per fortuna amorosa e per intraprendenza mentre, poverino, non è che l'oggetto della trascorrente attenzione delle due ragazze. Come un leprotto che si crede cacciatore e gioca al gioco della caccia fino a quando non esce impallinato. Ed allora, troppo tardi, si ricrede. La commedia è scritta con molto garbo: il dialogo scorre snodato e agilissimo, spesso veramente felice nella definizione di situazioni comiche, ma s'incaglia talvolta quando si studia di chiarire stati d'animo più complessi. La caratterizzazione è quasi sempre azzeccata e proposta con lodevole leggerezza di mano, tolto qualche tratto onde il protagonista esce caricato in un grottesco non persuasivo. Nel complesso un'opera che pur denunciando la propria origine non del tutto pura, si segnala per innegabili qualità spettacolari da cui il pubblico è stato facilmente persuaso all'applauso e la critica alla considerazione.

I medesimi applausi e quasi la medesima considerazione sono andati a *The Blind Goddess* di Patrick Hastings, inscenata all'« Apollo », nonostante che qualcuno non abbia mancato di manifestare il proprio dissenso dall'andamento melodrammatico, spesso fino alla sfacciataggine, della vicenda messa insieme sui casi di una inquieta coppia borghese. Su questo punto, anzi, si è riaccesa la controversia, ormai annosa, se il teatro per vivere debba assolutamente nutrirsi di situazioni dichiarate col melodrammatico calore che sembra diventato così sgradevole al gusto attuale o se, invece, si possa esprimere in toni meno clamorosi e più intimamente significativi. Niente di risolto, naturalmente, ma la breve polemica è servita quanto meno a riconfermare la natura anagrafica degli opposti schieramenti: gli anziani si sono decisamente pronunciati per il teatro di forza che i giovani rifiutano dichiarando le loro simpatie per forme più raccolte; « più esangui », ribattono gli anziani. Terzo fra le due parti in contesa, il neutrale Patrick Hastings ha còlto i frutti della inaspettata pubblicità, ed ha visto il pubblico affollare con bella continuità la sala dove si presentava l'opera in discussione. **John H. Seyller**

Londra, gennaio 1948.

TEATRO

al microfono

Francesco Jovine, nella narrativa, è una rivelazione della vigilia della guerra; al teatro egli giunge nuovo, lo ha tenuto a battesimo la radio la sera del 15 gennaio; i suoi tre atti (*Memorie del dolore*) girano intorno ad un caso umano, lo tentano da ogni parte, lo illuminano con una indagine spesso acuta, ma non lo risolvono mai in azione. Tutto ciò che nei tre atti succede è scontato fin dalle prime scene; sui fatti della protagonista e sui suoi problemi sappiamo quanto ella ci viene raccontando scopertamente, ma in realtà i problemi rimangono statici, non si articolano dai ragionamenti che li pongono per concretarsi in sostanza drammatica. Il personaggio di Isabella

(attrice Rina Morelli, e fu una bella fatica) è continuamente presente, non parla che lei, il lavoro si riduce a un lungo suo monologo rotto qua e là da brevi battute degli altri, i quali cercano invano di fermarne anche per un attimo la torrentizia eloquenza. Badiamo, si tratta di eloquenza distinta; Isabella parla benissimo, deve aver fatto delle ottime letture, dice: « Tu tenti la mozione degli affetti », oppure: « Ho il grembo sterile come una pietra d'agosto », o anche: « La lussuria automona che portiamo in noi come il desiderio del cibo » (D'Annunzio? Forse appena Guido da Verona), fa insomma della letteratura. Eppure, nonostante tutto, il lavoro di Francesco Jovine è molto interessante; studia uno stato d'animo originale, ed è peccato che lo porti ad una soluzione artificiosa, la quale arriva quasi di sorpresa a dispetto di ogni verosimiglianza. O, almeno, il desiderio insoddisfatto di maternità che Isabella all'improvviso rivela non è nella logica del suo temperamento e del suo carattere, la cui aridità forma la sostanza di tre quarti del lavoro ed è controllata scena per scena su una quantità di particolari che hanno appunto lo scopo di isolare la donna nel suo mondo familiare, di mostrarne la desolazione sentimentale, la crudeltà psichica.

Esse non sono gratuite, rispondono a premesse accettabili; anzi, la parte artisticamente vitale dell'opera è proprio nella verità del conflitto di cui Isabella è al centro: figlia di gente modesta, essa è arrivata a conquistarsi una « posizione » sociale per forza di volontà, ma non riesce più a liberarsi dalla *memoria del dolore*, dai ricordi delle sue origini di lucida miseria, di spaventosa banalità, dalle quali è potuta emergere lottando e fingendo. Per rendere questa condizione del suo personaggio l'autore trova accenti — i più semplici e i più veri del lavoro — abbastanza convincenti, creando intorno alla « prigioniera del passato » un'atmosfera poetica che, se nasce tardi, non è per ciò meno valida.

■ Autore di teatro più esperto del precedente, Ugo Betti è pure incorso in alcune ingenuità proprio di natura antiteatrale, che fanno della sua *Favola di Natale* (trasmessa il 19 gennaio: attori principali Vittorio De Sica e Rina Morelli) un seguito di scene più o meno felici prive d'una vera ragione poetica, qualche cosa come un esercizio o un divertimento su una materia strettamente narrativa. Ci sfugge anche il significato del titolo, non potendo bastare a giustificarlo qualche allusione a un generico clima di vigilia natalizia in cui il primo atto si svolge. Il quale primo atto poi, per l'ambiente abbastanza ben caratterizzato e per le persone che vi agiscono, è il più mosso dei tre, con un sapore di fatto di cronaca agilmente trattato. Dopo si casca nella letteratura, si intessono molte frasi brillanti e garbate intorno a un episodio scontato in partenza. Il personaggio di Antonio, che vanta ogni cinque minuti le proprie origini contadine, è rude e sbrigativo e interviene con prepotenza nei casi sentimentali di un suo socio, è tutto scoperto fin dagli inizi, sappiamo dove andrà a parare il romanticone ammantato in panni tanto severi. Quanto al socio, vanesio e presuntuoso, egli non è neppure una macchietta, appena uno scampolo di idiota elegante che si lascia soffiar la ragazza senza reagire, accomodandosi troppo facilmente alla logica arbitraria del suo amico e protettore per forza. Il personaggio più riuscito e simpatico è la ragazza, Marta, che come quasi tutte le ragazze d'oggi vive una vita assurda e disordinata, si compromette gratuitamente, ha curiosità e inquietudini malsane e le appaga rasentando gli abissi della corruzione senza cadervi. Un enigma, del resto, abbastanza facile da risolvere, e se Antonio ci arriva all'ultima scena noi già sappiamo, dal primo momento, come e quando ci arriverà. Forse Ugo Betti ha voluto rappresentare nella *Favola* uno degli aspetti della crisi della società contemporanea, riassumendo in Marta (che si fa chiamare Martino come se fosse un maschio, una moda tra le ragazze dei nostri giorni) le linee d'un nihilismo spirituale preoccupante che intacca le future madri di famiglia, ma la sua commedia oscilla tra propositi critici e un blando ottimismo che in definitiva li nega, sì che alla fine essa non riesce a dirci una parola che ci persuada nè arriva ad una precisa moralità.

Lorenzo Gigli

DIARIO

DI CHI DICE E DI CHI FA

* Signore Iddio, proteggi in eterno Amedeo Tosti, direttore del Teatro, giacchè come tale, egli ritiene vanto l'*aver creato, ad esempio, l'Istituto del dramma italiano*. Questo ha dichiarato in una sua lettera alla « Fiera letteraria » del 16 gennaio 1948, incominciando con le parole: « Comunque qualche cosa è pur stata fatta, a cura della direzione del Teatro, in favore della prosa » ecc. ecc.

* Corrado Pavolini, critico teatrale di « La fiera letteraria » per parlare della commedia di Leopoldo Trieste: *N. N.* intitola la sua cronaca in tutte maiuscole: *Regìa di Guerrieri*. Ed incomincia così:

« Dai Greci ad Ibsen, si conta almeno un centinaio di opere teatrali valide di fronte alla più severa considerazione della poesia ». Indi, passa a farci sapere che Gerardo Guerrieri, è un grande regista; meglio « che ha dato la piena misura di sè »; e ancora: « Egli è un regista tragico »; ma non è finito, perchè conclude: « una regìa di tensione mortale, risolta col fiato ».

A Leopoldo Trieste, dice: « non ci stupirebbe se, dopo un bagno così severo (*cioè quello che gli ha dato il regista*) questo predestinato scrittore di teatro aprisse gli occhi a mondi ben altrimenti misteriosi, e smentendo la nostra profezia ci offrisse domani uno sbaglio geniale in cambio d'un'altra macchina ben regolata e « al corrente ».

— Se Corrado Pavolini sapesse che cosa pensa Leopoldo Trieste della regìa « tensione mortale, risolta col fiato » di Gerardo Guerrieri, alla sua commedia *N. N.* sarebbe andato certamente molto più cauto a formulare questo ispirato giudizio.

■

SERVIZIO BIBLIOTECA

CARLO CORRADINI - S. Marco 998 - Venezia, offre una raccolta della rivista « Comoedia » (poi « Scenario ») dall'anno 1926 al 1943.

UN ALTRO MILIONE

PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

I lettori sanno di che cosa si tratta. Per coloro che — per caso — non ci avessero seguiti in questa iniziativa, ricordiamo come la nostra Rivista, l'anno scorso, abbia raccolto con pubblica sottoscrizione, e fatto dono alla Casa di riposo degli Artisti Drammatici, di un milione.

Quest'anno, ci proponiamo di raccogliere UN ALTRO MILIONE con quote fisse da cinquecento lire. Ogni offerta di tal somma corrisponde ad un biglietto, e per duemila biglietti: esattamente un milione. Ogni possessore di biglietto è pregato di conservarlo (per questo sono numerati e portano il nome e l'indirizzo del compratore) giacchè, a vendita chiusa, si può anche avere una sorpresa assai gradita.

✻ Il PRIMO ELENCO di sottoscrittori è stato pubblicato nel fascicolo 50/51 del 15 dicembre 1947: esso sommava a 398 biglietti venduti a 500 lire ognuno e per un totale di 199.000. L'importo fu subito rimesso alla Casa di Riposo.

✻ Ecco, oggi, il

SECONDO ELENCO

Ida Missiroli - Milano	bigl.	40
Maria Rosa Aymone Marsan - Biella	»	10
Guido Aymone Marsan - Biella	»	10
Pepi Rivetti - Torino	»	10
Maia Aymone Marsan - Biella	»	6
Barbara e Guidino Aymone Marsan	»	6
Carlo Felice Trossi - Biella	»	6
Anna Maria Fila - Biella	»	5
Mita Rivetti - Biella	»	4
Cesare Rivetti - Biella	»	4
Renato Simoni	»	4
Gastone Aymone Marsan - Biella	»	4
Gep Pavia - Biella	»	4
Teresa Canali - Milano	»	2
M. Pia Ghisalberti - Biella	»	2
Lina Strona - Biella	»	2
Rosapia Rivetti - Biella	»	2
Aldo Allegranza - Milano	»	2
Rubens Vaglio - Biella	»	2
Mariella Mosca - Biella	»	2
Ada Barberis - Biella	»	2
Enrico Poma - Biella	»	2
Tina Cappricci - Milano	»	2
Maria Vaglio - Milano	»	2
Fedele Avandero - Biella	»	2
Luciana Panizza - Torino	»	2
R. Balducci - Milano	»	2
Giuseppe Signorelli	»	2
Angelo Rognoni - Pavia	»	2
Anna Caravaggi - Torino	»	2
Carla Ferrari - Como	»	2
Ester Gayer Monza - Biella	»	1
Rina Santini - Biella	»	1
Peppino Sozzi - Biella	»	1
Amelia Sozzi Varale - Biella	»	1
Luciano Prati - Biella	»	1
Mimma Allegro - Biella	»	1
Mario Allegro - Biella	»	1
Giorgio Allegro - Vicenza	»	1
Rina Usiglio - Trieste	»	1
Vinicio Marinucci - Roma	»	1
Elio Borghesi - Como	»	1
Luciano Trippa - Bologna	»	1
Manlio Lo Vecchio Musti - Roma	»	1
Aldo Lorini - Trieste	»	1
Piccola Ribalta - Torino	bigl.	1
Antonio Salerno - Torino	»	1
Sabbatini-Raviglia, Comp. Melato	»	1
Dorelli-Galli, Comp. Melato	»	1
Paoletti-Rovati, comp. Melato	»	1
Piero Carnabuci, Comp. Melato	»	1
Ines Lago, Comp. Melato	»	1
Arnaldo Martelli, Comp. Melato	»	1
Maria Melato	»	1
Sauli Patrizia, Comp. Melato	»	1
Bardelli-Galli, Comp. Melato	»	1
Vera Carnabuci Mikailoff - Milano	»	1
Saviotti - Korcinski, Comp. Melato	»	1
Maria Giorda - Roma	»	1
Gino Mazzoni - Forlì	»	1
Alessandro Tettamanti - Brunate	»	1
Antonio La Mura-Angri	»	1
Anna Maria Rivetti - Biella	»	1
Pierina Albertosi - Biella	»	1
Rosa Niccolo - Biella	»	1
Vittorio Calvino - Roma	»	1
Pino Locchi - Roma	»	1
Guido Lopez - Milano	»	1
Olga Carera - Genova	»	1
Simone Sed - Roma	»	1
Laura Adani	»	1
Cesare Branduani - Milano	»	1
Ugo Borgna - Milano	»	1
Vittorio Olcese - Milano	»	1
Carlo Corradini - Venezia	»	1
Tina Rettagliata - Milano	»	1
Mino Rettagliata - Milano	»	1
Antonio Rettagliata - Milano	»	1
Giorgio Rettagliata - Milano	»	1
E. Sendresen - Milano	»	1
Franco Maffioli - Milano	»	1
Rita Rivetti - Biella	»	1
Nini Cantone - Biella	»	1
Guglielmo Teppati - Torino	»	1

BIGLIETTI VENDUTI CON QUESTO SECONDO ELENCO: 202; PER UN TOTALE DI L. 101.000. UNITI AL PRIMO ELENCO FORMANO: BIGLIETTI 600; TOTALE L. 300.000

Già rimesso alla Casa di Riposo, anche il secondo importo.

LIBRERIA TEATRALE CESATI

MILANO - VIA S. TOMASO, 4

✻

LA DIVORZIATA PURA

TRE ATTI DI

DARIO CESARE PIPERNO

La brillantissima commedia che Cesati consiglia ai suoi clienti

✻

IL VOLUME È IN VENDITA ALLA LIBRERIA CESATI, AL PREZZO DI L. 175

termocauterio

Non domandate i fascicoli della nuova serie, N. 1 - 2/3 - 4 - 5 - 29 - 48 - 50/51 - 52 - 53. Per i nuovi abbonati con decorrenza 1° gennaio 1948 assicuriamo gli arretrati da tale data.

✻ Quando Paolo Grassi, ha letto sulla « Fiera letteraria » che la regia di Gerardo Guerrieri a *N. N.* di Trieste è stata *una regia di tensione mortale, risolta col fiato*, ha detto:

— Vedi come Corrado Pavolini ti rovina un povero giovane?

✻ I capocomici indaffaratissimi, ogni tanto dicono: « Non bisogna trascurare nulla » e per tre ore dettano la risposta o rispondono di proprio pugno a qualsiasi novizio, che abbia mandato loro un copione. Poi seguono tre anni di indifferenza.

✻ A Milano, pare che i giornalisti teatrali abbiano « elevata protesta » contro la direzione del Teatro Olimpia per i modi inurbani cui sono trattati, e soprattutto per il divieto di « accedere al palcoscenico » anche per ragioni professionali. — Perchè, prima, « accedevano al palcoscenico » per ragioni personali?

✻ Un vecchio detto di palcoscenico, che raramente fallisce, consiste nell'aver timore sull'esito della commedia che gli attori, provandola, ritengono di sicuro successo. In genere avviene il contrario.

Durante le prove di « Appuntamento di mezzanotte » di Gherardi, tutti gli attori della Compagnia Adani-Cimara, giuravano sul lieto esito della commedia.

✻ « Il Teatro è morto, e il pubblico se ne frega ».

— Chi ha detto questo?

— Lo ha detto *Antoin*, nel 1909. Ma lo hanno detto anche moltissimi altri, prima di Antoin. Si crede risalga ad epoche remotissime.

✻ Un attore ha una graziosa moglie, tutta dedita alla sapienza del trucco, alle cianfrusaglie ornamentali, alla sarta, al parrucchiere, ecc. Qualche volta, il marito — che è un uomo intelligente e pratico — si secca delle sue lunghe assenze, di quel correre dietro ad una piuma gialla anzichè verde, ecc. ecc.

— Ma infine — gli suggerisce un amico che raccoglie le confidenze dell'attore — potrai almeno rimproverarla!

— Non posso — risponde sconsolato il povero uomo; — se vado in collera, mi sembra di litigare con un piumino da cipria!

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Ed. Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile.

un libro che i lettori hanno desiderato

LUCIO RIDENTI

Piccolo Ricordo

L'idea di raccogliere in volume i vari «Piccolo Ricordo» apparsi in «Il Dramma» non è nostra; sappiamo benissimo che non è materia per un vasto pubblico. I «Piccolo Ricordo» sono l'espressione del nostro amore al Teatro; l'omaggio a coloro che furono fraterni al nostro cuore ed alla nostra trascorsa vita di palcoscenico sono esatti nelle date, precisi nei riferimenti, veri nelle persone. Non c'è mai in essi un'aggiunta di fantasia, o concessione letteraria, o volontaria inesattezza. Un volume simile non può essere che il libro di pochi. Abbiamo perciò acconsentito a pubblicare una edizione di soli cinquecento esemplari numerati per gli amici del Teatro, su carta al tino «Duca di Modena» appositamente fabbricata nelle Cartiere Miliani di Fabriano, del formato romantico di centimetri tredici per ventisei e mezzo.

Il volume di oltre duecento pagine, sarà stampato da Frassinelli, maestro tipografo in Torino, con caratteri Grammond composti a mano, e verrà custodito da apposita scatola protettiva.

Non sarà messo in vendita nelle librerie. Si può perciò prenotarlo al prezzo di lire duemilacinquecento presso l'I.L.I. - Istituto Libro Italiano - in via Arsenale, 33 - Torino. Oppure presso la Direzione di «Il Dramma». Sarà pronto nel mese di maggio.

dentatura sana e bianca dentifricio Alba Rumianca

Propaganda Rumianca P/310

L'ALBO D'ORO

della profumeria italiana

Lavanda **Linetti**

Brillantina **Linetti**

due prodotti che la famosa Arte Veneziana del profumo ha imposto in tutto il mondo

LINETTI PROFUMI

VENEZIA

truzzi

DI FERRUCCIO BALLINI · MILANO

VIA BROLETTO. 9 · TEL. 83-608