25° ANNO - N. 95 - 15 OTTOBRE 1949

Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 150

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

TABACCO
D'HARAR
Il più grande successo della
profumeria internazionale
degli ultimi anni
TABACCO D'HARAR
è per la donna come il tocco
magico dell'artista, una nota
di elegante distinzione, viva
come una pennellata di colore
TABACCO-
D'HARAR
Fi.vi.emme

il teatro nel tempo

SONO USCITI:

CÈCHOV: *Zio Vània - Le tre sorelle - Il giardino dei ciliegi:* a cura di E. Ferrieri - formato 17 × 24, 192 pagine, con 38 illustrazioni in nero - Prezzo L. 600

I MONOLOGHI E I COQUELIN: a cura di C. Cerati - formato 17 × 24, 144 pagine, con 51 illustrazioni in nero e a colori - Prezzo L. 500

WILDE: *Salomè - Il ventaglio di Lady Windermere - L'importanza di chiamarsi Ernesto:* a cura di G. Guerrasio - formato 17×24, 212 pagine. con 32 tavole illustrate in nero e a colori - Prezzo L. 800

MOLIÈRE: *Tartufo - Avaro - Misantropo:* a cura di G. Brera - formato 17×24, pagine 150, con 40 tavole illustrate in nero e a colori - Prezzo L. 800

ANTICO TEATRO EBRAICO: *Giobbe - Cantico dei Cantici:* a cura di E. Villa - formato 17×24, pagine 160, con 12 tavole illustrate in nero e a colori - Prezzo L. 600

RACINE: *Berenice - Fedra - I querelanti:* a cura di Luciano Budigna - formato 17×24, pagine 108, con 24 tavole illustrate in nero - Prezzo L. 800

IL TEATRO VENETO: *La bozeta de l'ogio*, di Riccardo Selvatico - *La famegia del santolo*, di Giacinto Gallina - *Tramonto*, di Renato Simoni - A cura di Eugenio Ferdinando Palmieri - formato 17×24, pagine 240, illustrazioni 38, peso gr. 350 - Prezzo L. 900

È IMMINENTE:

TOLSTÒI
La potenza delle tenebre - Il cadavere vivente - I frutti dell'istruzione; prefazione di E. Gasparini, traduzione di K. Antònov.

OSTRÒVSKI
Povertà non è vizio - L'impiego redditizio - Sogno festivo si avvera al mattino; prefazione di R. Jacobbi, traduzione di A. Iliina Barbetti.

biblioteca cinematografica

I SERIE:

UMANITÀ DI STROHEIM
di U. CASIRAGHI
pag. 144 - 127 illustrazioni - formato 17×24 - peso gr. 260 - L. 1200

RAGIONAMENTI SULLA SCENOGRAFIA
di B. BANDINI e G. VIAZZI
pag. 194 - 126 illustrazioni - formato 17×24 - peso gr. 330 - L. 1200

RENÉ CLAIR
di G. VIAZZI
pag. 184 - 60 illustrazioni - formato 17×24 - peso gr. 330 - L. 1200

IL LINGUAGGIO DEL FILM
di R. MAY
pag. 180 - 60 illustrazioni - formato 17×24 - peso gr. 350 - L. 1200

II SERIE:

ZUIDERZÉE
di JORIS IVENS a cura di C. TERZI
pag. 72 - 80 illustrazioni - formato 17×24 - peso gr. 180 - L. 550

VAMPYR
di CARL TH. DREYER a cura di A. BUZZI
pag. 184 - 166 illustrazioni - formato 17×24 - peso gr. 350 - L. 1200

DIECI ANNI DI CINEMA FRANCESE
di O. CAMPASSI - volume 1°
pag. 264 - 105 illustrazioni - formato 17×24 - peso gr. 450 - L. 1200

IL FILM WESTERN
di A. CHIATTONE
pag. 208 - 76 illustrazioni - formato 17×24 - peso gr. 400 - L. 1200

L'ETÀ INGRATA DEL CINEMA
di L. MOUSSINAC - traduzione di C. TERZI
formato 17 × 24 con numerose illustrazioni (in preparazione)

poligono

SOCIETÀ EDITRICE IN MILANO
Via C. Battisti 1 - Tel. 71.132 - 72.016
Le edizioni **poligono** si trovano in tutte le buone librerie, oppure presso: COEDI - CONCESSIONARIA EDITORIALE - VIA FATEBENEFRATELLI, 2 - MILANO - TELEFONI 84.872 - 84.867

È IMMINENTE:

IL CINEMA MUTO ITALIANO
di M. A. PROLO
Formato 17×24 con numerose illustrazioni (in preparazione).

S. T. D.

SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO DI MILANO

DIRETTA DA

Giovanni Orsini

*

Il Teatro drammatico non può morire. Unico pericolo la brutta recitazione.
(Da un'intervista col Direttore della S. T. D.).

BIENNIO
OTTOBRE 1949
GIUGNO 1951

Le iscrizioni sono aperte in permanenza per chi desideri di porsi in nota come candidato ai posti che eventualmente rimarranno vacanti.

■

L'INSEGNAMENTO È GRATUITO

■

SEDICI BORSE DI STUDIO * *

REPERTORIO ALLO STUDIO PER IL 1949-1950

1. GIOSUÈ BORSI

DIADESTÉ

★

Tema conduttore:

— ...Che Allah ti salvi dagl'incontri delle belve...

— Le belve? Delle donne vuoi dire, chè le belve non le temo.

(*Diadesté*, Scena VI).

2. GIUSEPPE CLEMENTI

SERENATA A CRISTO

Novità

★

Tema conduttore:

« Non so più cosa dire. Sento la voglia di odiarmi ».

(*Serenata a Cristo*).

3. PIETRO ARETINO

LA ORAZIA

Tragedia romana

★

Tema conduttore:

« Il valore dell'asta e della spada. e il timore dei riti e delle pene, non tiene in alto le cittadi magne, come la riveranza e l'osservanza della religione, o degl'Iddii ».

(*La Orazia*, Atto 1º, vv. 255-259).

4. ALESSANDRO DUMAS

IL MARITO DELLA VEDOVA

★

Tema conduttore:

« È destino della donna che non sempre sia permesso al suo cuore d'esprimere ciò che sente; ma è obbligo dell'uomo di compatire e perdonare ».

(*Il marito della vedova*, Atto 3º, Scena II).

5. THOMAS D. PAWLEY

IL GIORNO DEL GIUDIZIO

Un atto negro

★

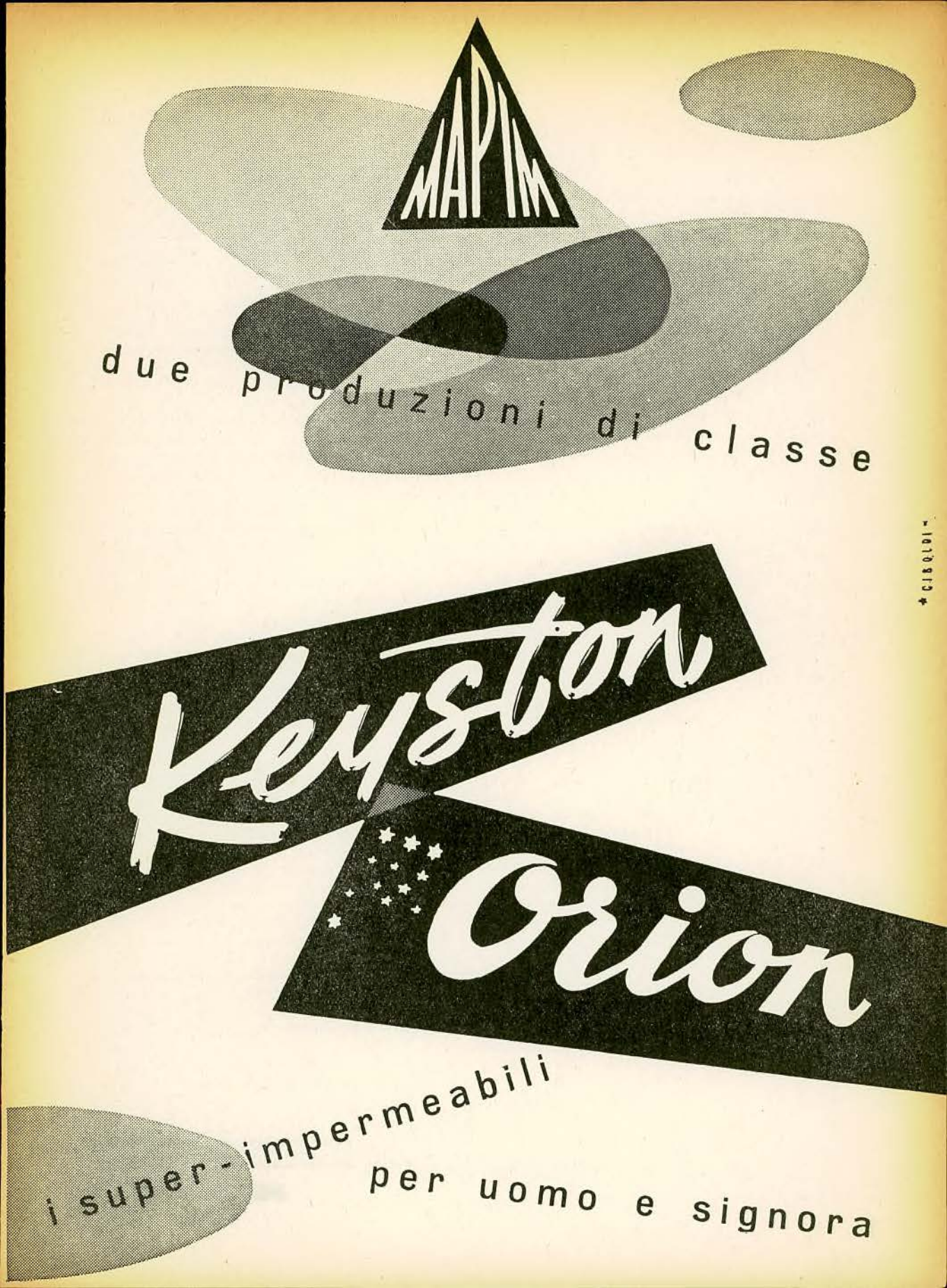
Tema conduttore:

« Il giorno che andrò in cielo,
le scarpe le metto,
e urlo, urlo per il gran cielo di Dio ».

(*Il giorno del giudizio*).

6. DA UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE

IMPROVVISO *Novità*


MAPIM
due produzioni di classe
Keyston
Orion
i super-impermeabili
per uomo e signora

ANNO 25 - NUOVA SERIE - N. 95

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

15 OTTOBRE 1949

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - Telef. 40.443 Un fascicolo costa L. 150 - Abbonamenti: Anno L. 310 : Semestre L. 1575: Trimestre L. 800 - Conto corrente postale 2/650 - Estero: Anno L. 4100; Semestre . 2075 Trimestre L. 1050 Pubblicità: S.I.P. Compagnia Internazionale Pubblicità - Milano - Via Meravigli, 11 - Telefono 17.767 - Torino - Via Pomba, 20 - Telefono 52.521

taccuino

Coraggio della dittatura * Una vera e propria autorità " di forza " si è andata formando, prima timidamente, quindi man mano sempre con maggior rigore, nell'ufficio di censura teatrale a Roma. Appena abbiamo avuto sentore, in questi ultimi tre anni, di qualche giro di vite (nel 1945, tutti, laggiù, erano ancora legati alla paura) sempre abbiamo dato l'allarme, poichè — ormai collezionisti di guerre e dopoguerre, di regimi e partiti — era facile capire che il peggio sarebbe venuto. Ed è venuto, infatti, prima larvatamente, come s'è detto; ora apertamente, perchè il governo crede di sentirsi forte. Dimentica, naturalmente, che a renderlo forte abbiamo concorso noi, con i nostri voti e la nostra fiducia, che non debbono diventare arma di sopraffazione. Per essere chiari ed intenderci: siamo sempre contro il più forte, chiunque esso sia. Il primo bavaglio è la censura; ce lo sentiamo salire per il mento questo bavaglio, e faremo tutti gli sforzi perchè non giunga alla bocca. A meno che la censura, cioè il governo, non abbia il coraggio della proibizione che è dittatura. Deve dire " no " insomma; invece — detestabile Tartuffo — mette, tramite il censore, in condizione di " dover rinunciare ". Lascia cioè agli altri, gli interessati, di rimettersi e farne a meno; infine rinunciare. Creando così il rancore sordo e l'odio che ci ha fasciati per vent'anni. Il mese scorso, Luigi Cimara avrebbe dovuto rappresentare a Milano una commedia sulla quale contava molto: " Le uova dello struzzo "; gli restituirono il copione così mutilato che non ci si capiva più nulla. Subito dopo, la Compagnia Carraro-Zoppelli ha dovuto rinunciare, sempre a Milano, a mettere in scena la commedia di autore italiano " Adamo ed Eva " perchè la censura aveva così scioccamente mutilato il testo da renderlo irriconoscibile, irrapresentabile, incomprensibile. Noi conosciamo le due commedie: nella prima, la " moralità " è educativa e costruttiva agli effetti familiari: l'autore dimostra che un padre non deve aspettare ad accorgersi di quanto avviene nella sua famiglia quando i figli sono adulti, mentre fino a quel momento e per tanto tempo, per proprio egoismo ed incosciente tranquillità, ha preferito nascondersi in se stesso, come lo struzzo. L'" orrore " di questa vicenda consiste nel fatto che il padre si avvede di avere un figlio pederasta quando il ragazzo ha vent'anni, mentre la modesta e assennata madre ha tentato per tutto quel tempo, timidamente vergognandosi, di aprire gli occhi al marito che " non ha voluto vedere " perchè aveva altro da fare, mentre adesso sbraita sconvolto dal vergognoso rimorso. Naturalmente è troppo tardi. Nell'Italia attuale questa commedia, che noi pubblicheremo, di " terribile " non ha che una lezione di coscienza per tutti i padri, ma non si può rappresentare perchè il censore, cioè il governo, non vuole. L'autore è francese. " Adamo ed Eva ", italiana, è invece una libera interpretazione del peccato originale, in cui l'autore rifiuta la versione dogmatica del grande mito cristiano per proporne una sua, personale e attualizzata, vagamente profumata di eresia, ma così innocentemente, e, soprattutto, così poeticamente da non poter in alcun modo turbare le anime benfatte del gregge dei fedeli. Il copione di questa commedia è stato restituito all'autore talmente " manomesso " da renderne impossibile la rappresentazione. Se questa si fosse assurdamente tentata, oltre a non poterci capire nulla, sarebbe durata in tutto quindici minuti. Al che l'autore ha detto: " la frase è brutta, ma questo è uno scherzo da preti ". Aggiungiamo che, per la commedia " Le uova dello struzzo ", un critico cattolico ha tentato di far opera di persuasione verso le " autorità " (non la finiremo mai con le autorità) per ottenere una più disinvolta

COLLABORATORI

revisione, ma gli hanno risposto che non potevano indulgere in quanto altra Compagnia aveva richiesto di poter rappresentare a Milano " Fior di pisello " e che — concedendo l'exequatur per " Le uova dello struzzo " — certo altri avrebbero rappresentato, come nel 1945, appunto quando i censori e i loro complici avevano ancora paura, " La prigioniera "; " Adamo ", ecc. Abbiamo detto: Tartuffo. Si può aggiungere " e del peggiore ", ammesso che Tartuffo possa essere peggiore di se stesso. Noi non comprendiamo le funzioni di una censura teatrale, ma dovendola ammettere per qualsiasi ragione si voglia addurre, che almeno sia intesa a combattere la scurrilità espressa come compiacenza immorale, stupida e volgare. Sorvegliare l'avanspettacolo; tenere l'orecchio teso alla rivista (non per la satira politica, come s'è fatto recentemente per " Quo vadis? ", ma per l'oscenità) potrebbe anche servire, e sarebbe certamente utile; ma impicciarsi dell'Arte drammatica è assurdo. Il Teatro di prosa in Italia — diciamolo pure, finalmente — è monopolio sentimentale di un ristretto numero di persone: poche diecine di migliaia in tutto il Paese, appartenenti ad una classe borghese che ha, sì, ritegno e repugnanza per le scurrilità e i doppi sensi osceni (ne abbiamo sentiti dire a Dapporto che farebbero arrossire un paracarro) ma che non sarà certo turbata dalla falla familiare di " Le uova dello struzzo ", o dalla profumata e poetica eresia di " Adamo ed Eva ". Il Teatro di prosa non si rivolge più, purtroppo, in Italia ad un pubblico stragrande, che è invece emigrato alle partite di calcio, nè a quello ancora considerevole della rivista del cinema o dell'avanspettacolo (un pubblico minuto ed in gran parte giovanissimo) ma a pochi, a troppo pochi appassionati che " si conoscono tutti " da un capo all'altro della Penisola.

I frequentatori della prosa potrebbero ormai formare tanti club e chiudere le porte; ogni tanto qualcuno chiederebbe di farsi socio, ma non avverrebbero sommosse degli esclusi. Il popolo ignora il Teatro di prosa: è stato messo alla prova dieci volte, e sempre ne ha dato sufficiente riprova. Il " Piccolo Teatro " di Milano, ha dovuto rivernicìare l'ambiente e mettere i velluti ed i tappeti per ricevere le dame col pennacchio, altrimenti i posti sarebbero rimasti vuoti. L'esperimento base, quello della partenza, era fallito col pubblico " popolare " già dopo i primi mesi di esercizio. A Torino, forse, il " Teatro stabile della Città ", che pure dispone subito di dieci milioni di provvidenze ed altri quindici di privati, e potrebbe iniziare domani, non ce la farà per questa Stagione — crediamo — perchè non ha il teatro (il Carignano non può risolvere tutti i contratti già stipulati) e quindi dovrebbe allogarsi nel sotterraneo della " metropolitana " dove le signore in toletta non scenderanno mai, o vi andranno malvolentieri.

Il censore dovrebbe quindi non battere un tasto " unico " su tutto quanto concerne rappresentazione e spettacolo, ma avere il minimo buon senso di discernere il bianco dal nero, non dimenticando le varie altre gradazioni di colori. Può anche darsi che abbia degli ordini e che li debba necessariamente eseguire, mettendoli in pratica tutti allo stesso modo e sullo stesso piano, ma in questo caso si abbia il coraggio, come abbiamo detto, di dichiarare la dittatura. Almeno sapremo regolarci, visto che il nostro Paese è repubblica democratica e la dittatura non può durare altri vent'anni. C'è il termine; alla scadenza di quel termine, i Tartuffi ricominceranno ad avere paura. " Le uova dello struzzo " e " Adamo ed Eva " potranno essere rappresentati ogni cinque anni. Poi, in Italia, continuerà ad esserci sempre un più forte, a meno che non venga l'Unione Borghese, come si augura Guareschi. E noi.

MAXWELL ANDERSON: GIOVANNA DI LORENA, azione drammatica in due parti ✱ Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di GIGI CANE; GINO DAMERINI; G. V. SAMPIERI; ENRICO BASSANO ✱ Copertina: ALIGI SASSU (sintesi della commedia «Giovanna di Lorena»). Disegni di FULVIO BIANCONI ✱ Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.

Il teorema di Anderson

Questa, come vedrà il lettore che ne ha viste tante, non è una commedia, nè una farsa nè tampoco un dramma. E' un trattato. Una serie di teoremi. Mutate le solite cose che si devono mutare, qualcosa come la Geometria *di Euclide o il* Dialogo dei massimi sistemi. *Dove l'autore non racconta — per carità! — ma propone una tesi dopo l'altra e una dopo l'altra cerca di dimostrarle. Tesi come la superiorità della democrazia sulle organizzazioni totalitarie, l'importanza del teatro come mezzo di educazione e di espressione democratica (il teatro è la cattedrale della democrazia, dice qualcuno ad un certo punto), la necessità per tutti di avere una fede purchessia e di operare nella direzione da essa indicata.*

Cerca infine di dimostrare — dopo tutti quelli che, con alterna fortuna, ci si sono provati prima di lui — che non esiste incompatibilità assoluta fra le idee e il teatro. Che, cioè, è possibile — fino ad un certo punto — costruire uno spettacolo su una base strettamente concettuale. E — fino ad un certo punto — ci riesce.

Va però aggiunto che, per essere meglio sicuro della riuscita, nella prima edizione dell'opera (presentata allo « Alvin Theatre » di Broadway la sera del 18 novembre 1946), Maxwell Anderson aveva appoggiato il suo ragionamento a due argomenti pressochè irresistibili: un'attrice cinematografica allora all'apice della popolarità e una figura storica di universale rinomanza. Giovanna d'Arco e Ingrid Bergman costituiscono infatti di per se stesse e di per sè sole una combinazione fascinosa e persuasiva. E Anderson ebbe tanto fiuto da valorizzarla — questa felice combinazione — evitando di presentarla nella pesante panoplia della rievocazione storica per proporla invece in termini di « theatre in the making », *com'egli ebbe a esprimersi, di « teatro in divenire ». Non cercò, cioè, di scrivere un nuovo dramma su Giovanna d'Arco, ma tentò di portare il pubblico a vedere* come *— se fosse scritto — questo dramma verrebbe costruito.*

Onde l'introduzione di una commedia nella commedia, la cronaca delle prove che la compagnia di Jimmy Masters fa preparandosi a mettere in scena una opera sulla Santa di Orléans. Espediente scarsamente peregrino che serve tuttavia all'autore per rapportare il simbolo incarnato da Giovanna alle preoccupazioni moderne e, soprattutto, gli offre il pretesto per avviare quella serie di teoremi che si diceva. Prendendo infatti le mosse dal disaccordo in cui, ad un certo punto, vengono a trovarsi la primattrice e il regista a proposito di quella che dovrebbe essere la « morale » del dramma — l'attrice che sostiene la negatività del compromesso e conseguentemente ne predica l'astensione; e il suo direttore, il quale, pur ammettendo che ogni compromesso è negativo, ne constata la necessità pratica e quindi ne consiglia l'accettazione — Anderson s'imbarca per un lungo viaggio attraverso le regioni del mondo etico.

Con questi risultati: che le sue esplorazioni giungono quasi sempre ad interessare, mai, però, a commuovere. Che i temi di Joan of Lorraine, *proposti con vigore e dipanati con coerenza, non si elevano mai ad un clima di poesia vera. Che se ne riportano, come trofei o ricordi, poche battute degne di figurare — e non è detto che non figurino già — in un'antologia di detti memorabili. E basta.*

Chè, se il viaggio si conclude senza incidenti, il solo merito va attribuito alla calafatissima navicella dell'abilità tecnica di Anderson che gli consente di attraversare il grosso mare di questa difficile materia portando in salvo una commedia la quale, pur senza attingere alle vette di una reale emozione drammatica, vale gli aggettivi concessile dalla critica: notevole, dignitosa, ineccepibile. Ineccepibile come il teorema di Pitagora. E altrettanto fredda.

Gigi Cane

Giovanna di Lorena

COMMEDIA IN DUE PARTI DI MAXWELL ANDERSON

VERSIONE ITALIANA DI GIGI CANE

LE PERSONE

JIMMY MASTER, il regista (e l'inquisitore) – AL, il direttore di scena – MARY GRAY (Giovanna) – ABBEY (Jacques d'Arc e Cauchon, vescovo di Beauvais) – LA SIGNORA KAY BARNES (Isabelle Romée) – JO CORDWELL (Jean d'Arc) – DOLLNER (Pierre) – CHARLES ELLING (Durand Laxart) – FARWELL (Jean de Metz e il giustiziere) – GARDER (Bertrand de Poulengy) – TESSIE, l'aiuto direttore (Aurore) – SHEPPARD (Alain Chartier) – LES WARD (Il Delfino) – JEFFSON (George de Tremoille) – KIPNER (Regnaut de Chartres, arcivescovo di Rheims) – LONG (Dunois, bastardo di Orléans) – NOBLE (La Hire) – QUIRKE (San Michele e d'Estivet) – LA SIGNORINA REEVES (Santa Caterina) – LA SIGNORINA SADLER (Santa Margherita) – MARIE, la costumista – CHAMPLAIN (Padre Massieu) – SMITH (Thomas de Courcelles)

* PARTE PRIMA *

PROLOGO

La scena rappresenta un palcoscenico così come può presentarsi all'inizio delle prove. A sinistra, piuttosto in disordine, sono disposte alcune seggiole. Nel centro il direttore di scena ha fatto allestire sommariamente un interno di cucina del quindicesimo secolo. In un angolo è un tavolo attorno al quale sono alcune sedie spaiate e in cattivo stato. Un'altra seggiola e uno sgabello stanno ad indicare il caminetto, e altre due sedie, nel fondo, rappresentano il vano di una porta.

(Al levarsi del sipario, il direttore di scena è seduto ad un tavolo zoppicante, un poco più piccolo dell'altro che sta in primo piano, a destra del palcoscenico: dinanzi a sè tiene un copione spiegato, qualche foglio di carta e un orologio. Accanto a lui, al medesimo tavolo, è seduta la signorina che funge da assistente. Il regista cammina su e giù a destra, fumando: tiene il cappello inclinato sugli occhi per proteggerli contro la luce viva. Al centro, un elettricista armeggia con un riflettore. Qua e là per il palcoscenico, in piedi e seduti, sono alcuni attori in attesa che si inizi la prova. Abbey, seduto, sta discorrendo con la signora Barnes. Abbey è fra i quaranta e i cinquant'anni, un omarino d'aspetto un poco sciupato ma simpatico. La signora Barnes, donna d'apparenza materna e protettiva, appar piena d'energia. Cordwell e Dollner, due ragazzotti di quindici o sedici anni, sono seduti intenti a leggere un vecchio numero di « Variety ». Farwell e Garder, due altri ragazzi pressapoco della medesima età, sono occupati a portar sedie dal retroscena. Nel fondo Charles Elling, un bel vecchio di nobile aspetto, sta parlando con Jeffson, tipo mondano ed elegante. D'improvviso gli armeggi dell'elettricista col riflettore hanno buon esito e una luce vivissima esce ad abbagliare tutti i presenti).

MASTERS — Che diavolo sta facendo? È proprio indispensabile che io debba avere quell'arnese tra i piedi?

AL — Qualunque altra luce usiamo, dovremmo pagare un elettricista.

MASTERS — E allora paghiamo un elettricista! Comunque, adesso spegni quell'affare e dacci un po' di luce decente e dall'alto.

L'ELETTRICISTA — Bene. (*Spegne il riflettore. Esce a destra*).

MASTERS — Abbiamo fatto ventisette sedute per questa commedia e son disposto a mandarle in malora tutte quante prima di usare un proiettore da prova per una generale! Bè, Al, siamo pronti per la prima scena?

AL — Mi pare che tutti i particolari l'ho indicati, senza scordarne nessuno. Quello è il caminetto,

questo il filatoio, quella la porta esterna. Il tavolo è un po' più piccolo di quello che volevamo usare e qui, in fatto di accessori scenici, siamo piuttosto a malpartito. Non ci sono neanche i piatti, tanto per cominciare.

MASTERS — Vuol dire che la scena del pranzo la proveremo dopo. L'ordine del giorno l'hanno letto tutti? (*Si accende una luce dall'alto*) Oh! Dio sia lodato.

AL — Sì. Tutti al corrente, mister Masters. (*Insieme, da sinistra, entrano Long e Noble: sono giovani entrambi, e di bell'aspetto*).

MASTERS — Dunque: ripeterò tutto di nuovo, caso mai qualcuno non avesse sentito. Aprite bene le orecchie, gente. (*Si volge agli attori in scena così come agli altri, non visibili, a sinistra*) Cominceremo dal principio e andremo fino alla fine: ragion per cui siete pregati di non allontanarvi. Ognuno di voi dovrà tenersi pronto per quando è di scena. (*Si sposta a sinistra. Rientra l'elettricista che, prima di tornare ad occuparsi del suo riflettore, si ferma a confabulare con Al. Da sinistra entrano in scena Kipner e Champlain, anziani entrambi, e Smith e Sheppard, più giovani*).

MARIE (*che è entrata da sinistra, portando l'armatura d'argento*) — Mister Masters, credete che nella prima scena miss Grey potrebbe provare con l'armatura?

MASTERS — Anzi, avrò piacere di vederla. Tutti i costumi che son già pronti, mi piacerebbe vedere: tirateli pur fuori senz'altro. (*Agli attori*) Bene: Al sta ancora ponzando sulle scene, così non è il caso che v'impuntiate su ogni battuta. Dite la vostra parte più speditamente che potete e se c'è qualcosa che avete dimenticato leggetela senza tante storie. Ci sarebbe ancora una cosa... che non so se ve la debbo dire o no. Bè, credo che forse farei meglio a dirvela. Probabilmente voi conoscete le mie teorie nelle prove. Comunque, di queste teorie qualche esperienza ce la dovreste avere. La mia opinione in materia, dunque, è che quanto meno si prendono sul serio commedie, attori, e loro annessi e connessi tanto meglio vanno le cose per tutti quanti. Perciò se qui dentro c'è qualcosa o qualcuno che non voglia stare allo scherzo, bè, questo è il momento di dirlo così che ci possiamo guardare bene in faccia l'un l'altro. Hanck, qui, ha lavorato con me cinque volte.

JEFFSON — Sei. E ogni volta lo scherzo peggiorava.

MASTERS — Esatto. Gli scherzi sono di cattivo gusto, le freddure anche ma il tono generale della conversazione scende a un piano dove tutti ci si può trovare a nostro agio... e in breve anche quelli di noi che non recitano trovano ch'è ora di smetterla e che possiamo recitare senza farci scrupolo. Siamo andati avanti in questo modo per quasi tre settimane, come una specie di grossa famiglia squinternata, senza limiti e senza ritegno, entrando e uscendo dalla parte con la più grande disinvoltura. E il metodo ha funzionato e continua a funzionare. Noi ci siamo impadroniti di quello che è lo spirito di questa faccenda. Ma tutto questo non è che un momento di preparazione. Quel che noi stiamo aspettando, la cosa per la quale noi stiamo lavorando, è il miracolo... il miracolo che deve verificarsi in tutte le commedie. Un giorno o l'altro noi ce ne staremo qui, freddi come al solito, a leggerci le nostre battute ed ecco che, d'improvviso, il fuoco sacro comincerà a svolazzare intorno ad uno degli attori... e poi intorno a un altro... e poi su tutta quanta la scena... e poi lo spirito scenderà su tutti noi... e noi costruiremo un mondo nuovo come fosse una stella e ce lo porteremo giù su questo palcoscenico vuoto, circondato dalle sedie di cucina che ci hanno assegnato e dalle spiritosaggini degli elettricisti e dei manovali. E può anche darsi che, dopo, noi non si azzecchi mai più niente di altrettanto buono, ma di esso conserveremo sempre una eco viva... e sarà l'eco che noi metteremo nei costumi e nelle scene e che, in un modo o nell'altro, faremo sentire al pubblico della prima. Ma non fatevene spaventare adesso. Per ora non cercate di far miracoli. Andate avanti tranquillamente a leggervi le vostre battute ma, se il miracolo dovesse verificarsi, non impressionatevi. Avanti, Al. Ora possiamo incominciare.

AL — Non c'è l'autore, mister Masters.

MASTERS — Lo so. È per questo che credo che oggi si potrebbe combinare qualcosa di buono. Quello sta nella sua camera, all'albergo, a riscrivere una scena: e di questo diamo lode al Signore. I commediografi sono come gli indiani e gli altri pericoli pubblici del medesimo tipo: che gli unici buoni sono quelli morti. Shaskepeare, Sheridan, Molière, Synge, Sofocle: buoni e morti. Comunque, quando non mi è possibile mettere le mani su un commediografo morto, trovo che può andar bene anche un commediografo assente.

NOBLE — Potrei chiedervi una cosa, mister Masters, prima che cominciamo?

MASTERS — Certo.

NOBLE — Ecco: l'altro giorno avete detto che se gli attori stanno per trovare il tono giusto d'una commedia, non possono mancare di rendersene conto.

MASTERS — Esatto.

NOBLE — Bene. Credo che non si possa apprezzare una commedia finchè non si sia capito qual è esattamente il suo nucleo centrale, la sua tesi. Ora, in questa commedia che stiamo recitando ce n'è tante di tesi che, onestamente, non mi è ancora chiaro qual è quella buona...

MASTERS — Volete dire che io ho buttato fiato per ventun giorni senza riuscire a toccare il cuore dell'argomento?

NOBLE — Bè, non era proprio questo che volevo dire.

MASTERS — Se non son stato capace di spiegarmi in tutto questo tempo non lo sarò mai; e siamo esattamente al punto di partenza. (*Si volge*) No, un momento. Quando Giovanna aveva diciannove anni, dopo aver dato la corona al suo re e salvato la Francia, fu catturata dai suoi uomini e sottoposta a un giudizio di cui la posta era la sua vita. Le fecero una domanda ch'è quanto di più tremendo si possa chiedere a una creatura umana. Perchè tu credi in ciò che credi? Ricordate? È al second'atto.

NOBLE — « Perchè tu credi in ciò che credi? ».

MASTERS — Proprio così. Questa è la domanda cui tutti dobbiamo rispondere. Ed è questa la scena

madre della vita di ciascuno di noi: quella in cui ci troviamo a dover rispondere a una domanda analoga.

NOBLE — «Perchè tu credi in ciò che credi?». Sissignore.

MASTER — Bene. E adesso, andiamo avanti. (*Scende in platea*).

AL — Luce sul palcoscenico, per favore.

MASTERS — Mamma d'Arc al filatoio, babbo d'Arc cammina su e giù.

AL — Ai vostri posti, prego. Atto primo, scena prima. (*Masters scompare. Gli attori si dirigono a sinistra, tranne la signora Barnes che va a sedere accanto al caminetto e Abbey che comincia a passeggiare su e giù accanto al tavolo. Al e la sua assistente siedono al loro tavolo. Al preme il bottone dell'orologio a scatto*) Su il sipario.

GIOVANNA NELLA SUA CASA

ISABELLE (la signora Barnes) — È proprio così buio?

D'ARC (Abbey) — Nero come la cappa del camino.

ISABELLE — I ragazzi sono ancora al pascolo. Ma avevano con sè la lanterna.

D'ARC — Più divento vecchio e più detesto queste notti d'inverno. È così spessa l'oscurità che nessun uomo dabbene oserebbe avventurarvisi. E mia moglie che si passa tutte le notti con le orecchie tese ad ascoltare il calpestio dei cavalli, i predoni di Borgogna e d'Inghilterra che scendono a strapparci il poco che ci hanno lasciato.

ISABELLE — Sì. Non possiamo dormire, tu e io. Brutte notizie anche oggi?

D'ARC — Non che io sappia. Ero solo nel campo.

ISABELLE — La cosa è tanto più dura per i notabili del villaggio. Nel tempo delle avversità è a loro che si attribuisce ogni colpa.

D'ARC — Ogni anno che passa gli Inglesi e i Burgundi ci stringono più da vicino, e ci sono ormai alle porte, e non è più rimasto niente della Francia, tranne un esiguo sentiero; neanche più il re le è rimasto. E non è ancora la guerra, questa, ma solo bande di predoni che battono a cavallo il paese, rapinando l'oro del ricco e il cibo del povero... e non si curano di sapere a quale delle fazioni voi appartenete nè di dirvi a quale appartengono essi. Come possono giovare tali cose ai nostri figli e che debbono pensare, essi di tutto questo cui sono costretti ad assistere? E non farebbe maraviglia se un fanciullo dovesse divenire pazzo. (*Entra Elling* [*Laxart*]. *Come egli alza la mano ad una porta immaginaria il direttore di scena picchietta con le dita sul suo tavolo. D'Arc e Isabelle si guardano l'un l'altra con espressione interrogativa*).

ISABELLE — Jacques!

D'ARC — Apriamo. (*Prende dal muro un'immaginaria picca, va alla porta e fa un gesto come per liberarla dal chiavistello*) È Durand. Entra.

LAXART — Grazie, Jacques. (*Entra*) Buona sera, cugina.

ISABELLE — Buona sera, Durand. Siamo contenti di vederti.

LAXART — E allora son contento d'essere venuto. Nel recinto delle vostre pecore c'è un barlume di luce.

ISABELLE — Sì, abbiamo un agnello malato.

D'ARC — Non c'è più quella legge che vietava di cavalcare la notte?

LAXART — Anzi: se mi sorprendevano credo che non mi troverei qui. Ma non ho acceso la lanterna e ho avuto la fortuna di non incontrar nessuno.

ISABELLE — Spero che non ci siano brutte nuove da Burey.

LAXART — No. Tutto tranquillo. Quanto a nuove, tua sorella Giovanna m'ha dato incarico di dirti che a maggio spera di battezzare un figlio.

ISABELLE — Ne ho proprio piacere. E spero che la fortuna l'assista.

D'ARC — Sì. (*Seguita a rimanere in piedi accanto alla porta che ha chiusa*).

LAXART — Grazie. So di non essere molto gradito. Ed è proprio per questo che sono venuto, Isabelle. Una volta, fra la tua casa e la mia, era un andare e venire continuo. Vorrei che fosse ancora così. E anche Giovanna lo vorrebbe. Ha sperato tanto che la vostra Jeannette potesse venire a passare una settimana con noi... per aiutarla al filatoio, così che il bambino che sta per nascere potesse avere il suo nido.

ISABELLE — Vieni qui, Durand, siediti al fuoco con noi.

LAXART — Prima vorrei dire qualcosa a Jacques. Ho fatto uno sbaglio, Jacques, e tu non me l'hai perdonato. Ma io non volevo far del male e nessun male è venuto da ciò che io ho fatto. E tu lo sai. E dunque, non potremmo tornare amici?

D'ARC — Credo che sia difficile.

LAXART — Lascia che ti dica come sono andate le cose. Quando la vostra Jeannette venne a stare con noi in primavera sentì ch'io dovevo andare a Vaucouleurs ad acquistare le sementi per il villaggio. E tanto fece che fui costretto a lasciar venir anche lei a Vaucouleurs. Le diedi una certa somma, nel caso essa avesse avuto bisogno di comprare qualcosa, ma Jeannette non era a questo che pensava. No, e quando fummo in strada mi disse ch'io avrei dovuto accompagnarla dal signore di Baudricourt perchè lei aveva un messaggio per il destino che bisognava recapitare. Le dissi ch'io ero soltanto un contadino e che mai avrei potuto avvicinare Robert de Baudricourt. Poi, si dette il caso che il mio villaggio mi facesse pervenire un messaggio secondo cui avrei dovuto chiedere udienza a Baudricourt per intercedere a proposito delle tasse e del grano, e mi tornò in mente che esistenza una profezia secondo cui una vergine di Lorena sarebbe venuta in aiuto della Francia. E questa era una cosa che mi riempiva di dubbi, capisci, Jacques? Perchè io non avrei mai pensato di parlare a Baudricourt ed ecco che, improvvisamente, mi si dava incarico di chiedergli udienza.

ISABELLE — E ti sei portato Jeannette?

LAXART — Sì.

ISABELLE — E lei ha parlato con Robert de Baudricourt?

LAXART — Sì: gli ha detto qualche parola.

ISABELLE — E lui ha risposto?

LAXART — Non ricordo esattamente. Si mise a ridere. Immagino che quando Jeannette si trovò davanti a lui doveva essere pressapoco nelle mie condizioni. In presenza di quell'uomo mi si congelano le parole sulla lingua. Jeannette parlò molto poco e a voce molto bassa, e non son sicuro che lui abbia inteso ciò che essa gli voleva dire. Per cui rise e mi disse di riportarla a casa.

ISABELLE — Tutto qui?

LAXART — Nient'altro. Capisci, Jacques?

D'ARC — Non so. Io...

LAXART — Bè... credo che me ne posso andare.

ISABELLE — No, no, cugino. Tu non ti rendi conto. La nostra Jeannette è stata... ha turbato molto Jacques. Non è di te che parla, ma di lei.

LAXART — Molto bene. (*Si volge*).

ISABELLE — Aspetta, Durand. Bisogna che gli dica come stanno le cose, Jacques. Non ne abbiamo mai parlato. Son più di anni, ormai, da quando Jacques fece un sogno che lo destò nella notte così ch'egli, a sua volta, svegliò me per raccontarmelo. Un sogno nel quale comparivano soldati che facevano una incursione nel nostro villaggio e, nel sogno, Jeannette se ne andò con una parte di questi soldati. Da principio Jacques pensò che fosse stata rapita, poi si accorse ch'essa se n'era andata di sua volontà. Ora Jeannette è una ragazza così dolce e buona che noi non c'impressionammo più che tanto, ma il sogno si ripetè a parecchie riprese. La terza voltà ne parlò a tavola e, per caso, Jeannette si trovava a sedere accanto al muro bianco, intonacato di fresco. E quando Jacques ebbe raccontato il suo sogno io la guardai e vidi che aveva il viso più bianco della parete che le stava alle spalle. Poi si levò in piedi e andò alla porta e noi le chiedemmo che cosa le stava accadendo. C'erano anche i ragazzi, con noi. E Jeannette parlò... e cominciò a dire che ci poteva essere del vero in quel sogno... e quando le chiedemmo di spiegarsi meglio lei disse che sì, ch'era vero che avrebbe preso il comando d'un esercito. E proseguì dicendo molte cose di questo genere, ma erano soltanto chiacchiere infantili e noi non ci pensammo più. Non ci pensammo più finchè essa non andò a Vaucouleurs con te. Allora cominciammo a temere che la nostra bambina fosse una piccola pazza... e ci sembrava che fossi stato tu a incoraggiarla nella sua follia.

D'ARC (*scoppiando*) — Le dissi che l'avrei affogata nella Mosa prima di dover vedere una cosa simile! Con le mie mani!

ISABELLE (*a Laxart*) — Ma tu di questo non sapevi niente.

LAXART — Se avessi saputo non l'avrei portata con me. (*Entra Mary seguita da Cordwell* [*Jean*] *e da Dollner* [*Pierre*]. *Si fermano alla porta in attesa. In mezzo a loro sono i ragazzi che portano una cassetta di cartone*).

ISABELLE — Credo che gli puoi dare la mano, Jacquot. (*Mary* [*Giovanna*] *che indossa un logoro abito rosso entra seguita dai due ragazzi. Tutti e tre vanno direttamente al caminetto portando la cassetta. Non vedono Laxart*) Come sta il piccolo, Jeannette?

GIOVANNA — Credo che sua madre non lo voglia. (*Avvicina la cassetta al focolare*) Non è malato, ma ha fame ed è pieno di freddo.

ISABELLE — È arrivato lo zio Durand.

GIOVANNA — Oh, sono contenta. (*Si alza e va incontro a Durand tendendogli le mani*).

PIERRE — Buona sera, zio.

JEAN — Buona sera.

LAXART — E voi tre, come state?

PIERRE — Credo che ho freddo almeno come quell'agnello e altrettanto fame: ma non riscuoto le medesime simpatie.

ISABELLE — La cena sarà pronta in un minuto. Non devo far altro che apparecchiare. (*Comincia a tirar fuori i piatti da un'immaginaria credenza*).

GIOVANNA — Prima di tutto dobbiamo far scaldare un po' di latte e cercar di farglielo inghiottire.

JEAN — Avanti. Su, Pierre, non tremare. A tremare, qui dentro, basta l'agnello. (*I tre ragazzi vanno alla porta. Pierre e Jean escono. Giovanna sta per seguirli quando la voce di suo padre la trattiene*).

D'ARC — Jeannette.

GIOVANNA (*volgendosi*) — Sì, papà.

D'ARC — Credo tu sappia che io ho avuto da dire con lo zio Durand a proposito della udienza che tu hai chiesto a Baudricourt. Lo zio, ora, è venuto a chiedere che sia ristabilita l'amicizia fra le nostre due famiglie. E ci chiede di lasciarti tornare a Burey perchè aiuti a filare la lana per il bambino che deve nascere.

GIOVANNA — Deve nascere un bambino?

LAXART — Sì.

GIOVANNA — Sono contenta di andare ad aiutare.

D'ARC — Potrai andare a patto che non abbia più in mente altre pazzie come quella di Vaucouleurs o Baudricourt o simili. Se tu mi dici che ti son passate queste idee matte, bene, allora tu puoi andare che io non ho niente in contrario. Cosa mi rispondi?

GIOVANNA (*dopo un momento di pausa*) — Non voglio darti dolore, babbo. Ho sempre cercato di essere buona e di comportarmi bene.

D'ARC — E sarà sempre così?

GIOVANNA — Sì, sempre'

D'ARC — Debbo capire da questo che non cercherai di tornare a Vaucouleurs?

GIOVANNA (*sottovoce*) — Credo che non tornerò a Vaucoleurs.

D'ARC (*dopo una pausa*) — Molto bene. Va pure a prendere il latte per l'agnello. (*Giovanna esce*).

ISABELLE — Sai, Jacques, credo che non sia male che Jeannette, allora, sia andata con Durand. Ha avuto una lezione tale che con tutta probabilità, non ci si vorrà riprovare.

LAXART — Sì, credo anch'io.

D'ARC — Forse avete ragione: l'avventura l'ha scoraggiata. Comunque, non è il caso che ci accapigliamo oltre per la bambina. (*Tende la mano. Laxart la stringe e insieme i due si avvicinano al tavolo*).

IL DIRETTORE DI SCENA (*perentorio*) — Sipario!

PRIMO INTERLUDIO

MARY — Com'è che si apre questa porta, Al? Non me ne ricordavo bene.

AL — Verso l'interno, dalla parte del caminetto. Avete fatto benissimo.

MASTERS (*riemergendo*) — Proseguiamo, Al. Prepara per la scena seguente. (*Il direttore di scena e la sua assistente cominciano a disporre le sedie in modo da formare quello che dovrebbe rappresentare l'interno d'un piccolo recinto per pecore. Dalle quinte cominciano a farsi avanti gli attori*).

LA SIGNORA BARNES — Come andiamo, mister Masters?

MASTERS — Meglio, Kay. Un po' più di scioltezza, e ci siamo.

LA SIGNORA BARNES — Avevo paura di caricare troppo il tono.

MASTERS — D'accordo: ma senza esagerare nel senso opposto. La scena, nel suo complesso, mi è parsa lenta e fredda. Voi, Mary, non si può dire che abbiate portato il sacro fuoco dell'ispirazione.

MARY — No: mi sono limitata a portare l'agnello dal recinto.

MASTERS — Bè, è un fatto che questa è l'interpretazione letterale, niente da dire: siete una contadinotta, e sta bene. Vediamo quest'altra scena, quella nel recinto delle pecore. Ci siamo, Al?

AL — Mezzo minuto e sono pronto.

MASTERS — La scena del recinto, dunque... e cosa diavolo è un recinto per le pecore? Questa, probabilmente, è la più grossa trappola che sia mai stata preparata per un gruppo di attori. Va bene dire che Giovanna sentiva delle voci, ma per vedere Giovanna in scena che le ascolta, queste voci, e far in modo che le senta pure la platea... bè, è diverso. O si azzecca in pieno o va tutto quanto a catafascio. Dov'è san Michele?

QUIRKE — Eccomi, mister.

MASTERS — Mettetevi in quell'angolo, dietro le quinte, di fronte a me e provate a dire la prima battuta. Sgombrare il palcoscenico, prego.

AL — Quelli che non sono di scena si allontanino dal palcoscenico. (*Gli attori si allontanano, tranne Mary che rimane nel centro, e la signorina Reeves, la signorina Sadler e Quirke che si fermano a sinistra*).

MASTERS — Io mi metterò qui di fronte ad ascoltare.

QUIRKE — Benissimo, mister.

MASTERS — E cercate di eliminare quell'accento di annunziatore radiofonico che avete... quel tono da presentator di slogan commerciali.

QUIRKE — Cercherò, mister. (*Esce*).

MASTERS — Avanti.

AL — Pronto, mister Quirke.

QUIRKE — Sì. (*Dice la prima battuta*) Jeannette.

MARY — Cominciamo a provare tutta la scena?

MASTERS — Non ancora. Per ora proviamo soltanto le voci celestiali.

QUIRKE — Jeannette! Figlia di Dio, creatura della Francia!

MASTERS — Signor Iddio, questa è la pubblicità delle pillole Pink. No, no! Pronunziate quelle battute col tono che usate tutti i giorni... non sforzatevi di parlare come un arcangelo. È già piena la radio di arcangeli e di Gabrielli. Parlate seconda la vostra personalità. (*Mormorando*) Semprechè ce l'abbiate, una personalità. (*Quirke fa capolino dalle quinte*) E tenetevi un po' più coperto, verso il fondo.

QUIRKE — Sì, mister. (*Scompare*) Jeannette! Figlia di Dio. Creatura della Francia.

MASTERS — Andiamo meglio. Andiamo quasi bene. Non dimenticate quel tono. Dove sta santa Caterina?

LA SIGNORINA REEVES — Eccomi, mister Masters.

MASTERS — Vi spiace mettervi dalla stessa parte di Quirke, ma un poco più indietro, e cominciare a dire le vostre battute?

LA SIGNORINA REEVES — Subito. (*Esce a sinistra*).

MASTERS — E voi, miss Sadler, vorreste mettervi fra loro due, volgendo le spalle al palcoscenico? Sentiremo che effetto fa.

LA SIGNORINA SADLER — Certo. (*Esce a sinistra. Mary rimane sola sul palcoscenico: siede al suo posto, su un cesto di vimini rovesciato, col viso rivolto verso sinistra*).

LA SIGNORINA REEVES (*fuori scena*) — E allorchè tutto ciò sarà giunto a fine, non lasciare che alcuna cosa ti scoraggi, perchè tu devi incoronare il Delfino a Rheims.

MASTERS — Cercate un po' di calibrare questo tono, Al.

AL — Sì, mister.

LA SIGNORINA SADLER (*fuori scena*) — Ma recati prima a Vaucouleurs da Robert de Baudricourt, perchè egli è vicino, ed è valoroso soldato.

MASTERS — E anche questo, Al.

AL — Bene.

MASTERS — Statemi a sentire, voci celestiali, non si può dire che siamo proprio a punto ma neanche possiamo perdere troppo tempo a far le correzioni ora perchè non mi sembra il caso di sacrificare tutta la prova a questo particolare solo. Per oggi, quindi, continuerete a recitare dal punto in cui siete. Voi, Mary, non preoccupatevi se l'effetto delle voci è ancora approssimativo. Lo otterremo perfetto a suo tempo.

AL — Possiamo cominciare? (*Quirke fa capolino*).

MASTERS — Sì. Oh, san Michele, voi non siete mai stato qui prima d'ora per cui è meglio che vi illumini rapidamente sull'azione. La ragazza, dunque, dà da mangiare a un agnello da quel piatto. Appena finito, s'inginocchia e comincia a pregare. Come s'inginocchia cominciate a parlare voi. Però, prima, aspettate qualche secondo che abbia il tempo di pregare.

QUIRKE — Sì, mister. (*Esce a sinistra*).

MASTERS — Pronti con le luci.

AL — Pronti.

MASTERS — Bene. Mary, avete un'aria pericolosa.

MARY — Affatto, Jimmy. Sono più mite del mio agnello. Non ci penso neanche.

MASTERS — Ottimo. (*Si volge*).

AL — Su il sipario.

ESSA TROVA UN MODO DI PARLARE

GIOVANNA (*all'agnello*) — Ho paura che non ce ne sia più, agnellino mio. E m'hai fatto perdere mezza mattinata che avrei dovuto passare al filatoio. E ora, per dimostrarmi la tua gratitudine dovrai crescere e diventare un bel montone grosso e forte. Un grosso montone con le corna ricurve e un carattere irascibile come tuo padre. Promettimelo e io ti prometterò di tornare a casa più presto che posso, stasera. Soltanto, ora vorrei pregare un poco. È tanto il tempo che mi fai perdere che stamattina e ieri sera ho dovuto dire le mie preghiere in tutta fretta... ed ero così in ritardo che nessuna Voce mi ha parlato. E senza le Voci, io mi sento come dovevi sentirti tu quando tua madre ti scacciava. Ora stattene quieto, mentre io prego, e dormi. (*Si inginocchia, col capo chino, le mani intrecciate e prega in silenzio. Da sinistra s'accende una luce*).

SAN MICHELE — Jeannette!

GIOVANNA (*restando inginocchiata in orazione*) — Sì.

SAN MICHELE — Figlia di Dio, creatura della Francia, mi hai ascoltato?

GIOVANNA — Sì. Ascolto sempre.

SAN MICHELE — Il tempo si avvicina, Jeannette. Il tuo tempo si avvicina.

GIOVANNA — Tante volte ho tentato, e non sono riuscita a nulla. Le parole non sono buone, quando parlo, e quando tento di fare ciò che tu dici... sembra che la gente rida di me.

SAN MICHELE — E tu ne hai paura?

GIOVANNA — Un poco.

SANTA CATERINA — Jeannette!

GIOVANNA — Sì.

SANTA CATERINA — Più volte ti abbiamo parlato. Più di quattro anni sono passati da quando, per la prima volta, udisti la Voce nel giardino. Ma ancora non hai cominciato a fare ciò che devi. E anche quest'anno sarà presto finito.

GIOVANNA — Lo so. E me ne dò pensiero.

SANTA MARGHERITA — Jeannette!

GIOVANNA — Sì.

SANTA MARGHERITA — Tu devi tornare da Robert de Baudricourt, ed egli ti accompagnerà dal Delfino. Devi lasciare la Lorena e percorrere a cavallo la Francia. Devi animare il Delfino che non si abbandoni alla disperazione, perchè il corso della guerra muterà quando tu sarai accanto a lui. Tu devi liberare la Francia dagli Inglesi e incoronare il Delfino a Rheims. Tu sei l'eletta.

GIOVANNA — Robert de Baudricourt rise soltanto.

SANTA MARGHERITA — Ma non riderà una seconda volta.

GIOVANNA — Non ho modo di andare a Vaucouleurs. E quando parlo a de Baudricourt arrossisco e dimentico ciò che gli debbo dire.

SANTA MARGHERITA — Sarà tuo zio Durand ad accompagnarti a Vaucouleurs.

GIOVANNA — E verrà di nuovo a lite con mio padre?

SANTA MARGHERITA — Ti accompagnerà. E per quanto riguarda il tuo colloquio con Baudricourt... pensa attentamente a ciò che gli vuoi dire, perchè presto sarai in sua presenza.

GIOVANNA — Ho in mente tutte le parole, ma quando è il momento...

SANTA MARGHERITA — Pensa attentamente a ciò che gli vuoi dire, perchè presto sarai in sua presenza.

GIOVANNA — Farò tutto, ma ditemi, vi prego, ditemi come debbo incominciare. (*La luce si smorza leggermente*) Non andate via prima di avermi detto come debbo incominciare. Io sono soltanto una fanciulla. Non so nulla di armi e di cavalcate, nè dei discorsi che si fanno ai re e ai potenti. Come posso giungere a queste cose se sono lasciata sola? (*La luce scompare del tutto*) Non piangerò più. (*Si asciuga le lacrime*) Il pianto non mi è di aiuto. Debbo pensare da sola a ciò che posso fare. (*Si volge all'agnello*) Tenterò di trovare da sola la mia strada. (*Cordwell e Dollner* [*Pierre e Jean d'Arc*] *entrano da destra e si avvicinano al recinto*).

PIERRE — Come sta l'agnello?

GIOVANNA — Gli ho dato da mangiare e adesso è tranquillo.

PIERRE — Stavi pregando?

GIOVANNA — No.

JEAN — Perchè dici di no, Jeannette? Sì, che stavi pregando. Certo che stavi pregando e quando siamo arrivati noi ti sei preso l'agnello sulle ginocchia.

GIOVANNA — Sì? Può darsi. Però non stavo proprio pregando. Stavo inginocchiata qui. (*Si volge all'agnello*).

JEAN — Vuoi tornare a Vaucouleurs? (*Giovanna si arresta, colpita*).

GIOVANNA — A Vaucouleurs?

JEAN — Mamma dice che questo mese andrai a Burey-le-Petit.

GIOVANNA — Sì, lo so.

JEAN — Bè, è di lì che sei partita, l'ultima volta, per andare a Vaucouleurs.

GIOVANNA — Dovrei tornare a casa. (*Si alza, asciugandosi di nuovo le lacrime*).

PIERRE — Non avresti dovuto farla piangere, Jean.

JEAN — Non volevo mica.

GIOVANNA — Perchè l'hai detto?

JEAN — Detto... cosa?

GIOVANNA — Di Vaucouleurs? (*Jean dà un'occhiata a Pierre, che scuote il capo*).

JEAN — Non credevo che te ne avrei parlato.

GIOVANNA — Non hai parlato di me allo zio Durand?

JEAN — No.

GIOVANNA — Allora è stato papà. Che cosa ha detto?

PIERRE — Bè, credo che non ci sia niente di male a dirtelo, ora. Ha detto che la nostra sorellina ha pregato troppo e che è diventata troppo pia e che questo le ha dato alla testa. E che lui pensa che, forse, la nostra sorellina è persuasa di essere la fanciulla di Lorena che sarà mandata per salvare il Re. E che potrebbe anche darsi che tu fossi così pazza da voler raggiungere i soldati del re, e che se tu lo facessi mentre lui non c'è, ti dovremmo affogare noi nella Mosa.

JEAN — Perchè noi siamo i tuoi fratelli e dobbiamo proteggere il tuo onore.

GIOVANNA — E farete ciò che avete detto?

JEAN — Sì.

GIOVANNA — Anche se fosse Dio a volere che io andassi?

PIERRE — Si capisce che se fosse Dio a volerlo non ti accadrebbe niente, ma tu credi che proprio lo voglia?

GIOVANNA — Io non so come una fanciulla di Lorena o di qualunque altra parte possa andare in guerra e dare ordini e salvare la Francia. Come può sapere una fanciulla di campagna in che modo si parla sui campi di battaglia o nelle sale reali? Come può pensare di giungere al Delfino? Come può rivolgersi a lui? E come può interpellare i suoi nemici quand'essi si presentano fuori della mura ed essa deve dar loro una risposta o una sfida? Se fosse nata ad Orléans, fra la nobiltà e i cortigiani, potrebbe — con l'aiuto di Dio – fare qualcosa. Ma una fanciulla, nata in queste campagne dimenticate, che viva come noi viviamo... (*si interrompe*).

JEAN — Non credo che una fanciulla potrebbe venirne a capo. Neanche una principessa.

PIERRE — No. Non è lavoro da fanciulle.

GIOVANNA — Credi allora che sia lavoro da ragazzi?

PIERRE — Credo che sia lavoro da uomini. Ma è certo che un ragazzo potrebbe farlo meglio di una fanciulla. (*Si siede e comincia ad accarezzare l'agnello*).

JEAN — Un ragazzo può cavalcare, tanto per dirne una, e può essere abbastanza robusto da portare un'ascia o una lancia.

PIERRE — Può andare fra gli uomini senza che nessuno lo segua e senza che nessuno gridi e, magari, senza che nessuno gli dia pizzicotti dietro.

JEAN — Può anche dare ordini. Un ragazzo sa come si deve parlare ai soldati e ai cortigiani.

PIERRE — Io veramente non saprei.

JEAN — Io invece potrei farlo benissimo.

PIERRE — Oh, sì: il nostro Jean può far tutto benissimo.

JEAN — Certo che potrei farlo. Ho visto quadri in cui essi sono dipinti e, quanto a parlare, tutti sanno ciò che direbbero. Ascoltate. (*Si irrigidisce, con una mano sul fianco*): Tu, giovane Re d'Inghilterra, e tu, duca di Bethfort che da solo ti proclami reggente del Regno di Francia; e tu, William de la Poule, conte di Suffort o qualcosa di simile, e tu, Lord Talbot, che ti dici luogotenente del summentovato duca, io vi chiedo, nel nome del Re dei Cieli, di dichiarare per qual ragione siete in questo paese contro la volontà di Dio.

PIERRE (*ridendo*) — E tu chi sei, se è lecito?

JEAN (*fieramente*) — Io sono Jean, figlio di Jacques di Domremy, e vi chiedo, nel nome del Signore Re dei Cieli, di porre nella mia mano le chiavi di tutte le buone città che avete predate e razziate alla Francia. Tornate alla vostra terra, signor Duca, andate via di qui, uscite dalla Francia, e licenziate tutti i vostri arcieri e gli armigeri se non volete aver notizie di me, perchè son risoluto di venire a darvi grave lutto.

PIERRE (*levandosi in piedi*) — E cosa farai a me?

JEAN (*eccitato*) — Tornate alla vostra casa, per l'amor di Dio, voi Duca e Re d'Inghilterra e se rifiutate, sono io il condottiero degli eserciti e farò tali cose di voi e dei vostri uomini... cose tremende. Vi mozzerò il capo.

PIERRE — Bè: in tempo di guerra mica si tagliano teste.

JEAN — Ma io lo farò, nella mia guerra. Vi farò a brani, con l'aiuto di Dio, vi...

PIERRE — Tu sei ragazzo di campagna, un lavoratore senza importanza...

JEAN — Sono un lavoratore e un contadino! Dei vostri bei libri non conosco nemmeno dall'A alla B! Ma quando tutti sarete morti e ridotti a pezzi e vi avremo buttati nella fossa non conterà più molto la mia origine, duca di Bethfort, voi e il vostro re bambino! Avanti, miei prodi! Coraggio! Hanno paura di noi! Colpiteli senza pietà! Dio è dalla nostra parte!

PIERRE — Noi non fuggiremo, contadino. Combatteremo contro di te al grido del nostro terribile urrà!

JEAN — E allora da oggi avrai vita dura in Francia, gran Duca! (*Si arresta per imbracciare una picca immaginaria*) Ecco: questo è il mio limite. Non muoverò un passo da questa terra se non per balzare in avanti.

PIERRE —Bene: e adesso dà mano al tridente che dobbiamo ripulire la stalla.

JEAN — Io dico a voi, re bambino e reggente nasone, che è giunto il tempo di lasciare la Francia se non volete morire di morte orribile e dolorosa!

PIERRE — Avanti: vieni ad aiutarmi che ci sbrighiamo prima di pranzo se non vuoi sentire parole orribili e dolorose.

JEAN — Sarei mica male, cosa ti sembra?

PIERRE — Meglio di me, certo. Ma neanche tu sei l'ideale.

JEAN — E tu, non credi che me la caverei bene, Jeannette?

GIOVANNA — Quasi mi fai credere... che un ragazzo possa farlo. O un uomo.

JEAN — Questo è sicuro. Datemi una picca e una profezia e andrò io stesso ad arringare il duca.

PIERRE — Muoviti, avanti.

JEAN — Muoviti tu. Mi stai dietro e dici avanti. (*I due ragazzi escono. Giovanna fa per seguirli, poi si ferma a guardare l'agnello e s'inginocchia*).

GIOVANNA — Oh, potessi io parlare chiaro e tondo come un ragazzo ed ergermi come uno di loro e far risuonare come una tromba le mie parole... potessi diventar capace di fare tutte le cose che il Signore vuole che da me sian fatte. Ma io sono una fanciulla e la mia voce è voce di fanciulla e il mio atteggiamento è atteggiamento di fanciulla. Se soltanto fossi un uomo! Se soltanto potessi parlare alto come parlano gli uomini! Ma neppur questo mi sarebbe d'aiuto, perchè non s'accorderebbe con la profezia. (*Si leva lentamente in piedi e si dirige là dove stava Jean. Dopo un attimo di esitazione si pone una mano sul fianco*) Sarà ridicolo, sarà idiota ma, in nome di Dio, io debbo provare. (*Parla cercando di ripetere le intonazioni di Jean*) Tu, piccolo re d'Inghilterra, che qui stai senza la volontà di Dio e tu, duca di Bethfort, che da solo ti sei dato dignità di reggente, tornate alle vostre case, tornate alla vostra patria! (*S'interrompe*) È peggio di quel che

credevo. Non s'addice a una fanciulla pronunziare parole siffatte. Eppure, anche questo è un modo, l'unico modo che io conosca. Debbo provare, e provare ancora e provare di nuovo. (*Riprende animo*) Sir Robert de Baudricourt, io sono la fanciulla di Lorena, la fanciulla della profezia, e mi presento a voi perchè ho un messaggio di Dio per il nostro Delfino che dovrebbe essere re. (*S'interrompe di nuovo*) Sì. Sì. Dopo che l'avrò ripetuto parecchie volte cesserà di suonare strano alle mie orecchie... e parlerò più agevolmente. Dio mi perdoni, ma questo è qualcosa come la commedia recitata, cosa proibita, anche se è l'unico modo di trovare la strada di Dio. (*Con il tono di prima*) Mio Delfino, mio re, a voi mi presento con messaggi del Re dei Cieli. È Sua volontà che voi regniate in Francia come Suo reggente... e che Bethford e gli Inglesi conoscano dalla mia mano la dura sconfitta. E per i vostri soli orecchi devo aggiungere qualcosa, una rivelazione che vi rallegrerà il cuore. (*Entra Durand Laxart che si avvicina al recinto. Giovanna china per un attimo il capo, sovrappensiero. Laxart si fa alla porta e parla*).

LAXART — Son venuto a salutarti, Giovanna. Ma la settimana dopo Natale tornerò a prenderti e verrai a Burey con me.

GIOVANNA — Zio Durand?

LAXART — Sì?

GIOVANNA — Sarà troppo tardi, dopo Natale. Debbo venire con te adesso, subito.

LAXART — Ma il bambino non si aspetta che a maggio.

GIOVANNA — Non pensavo al bambino, in questo momento, ma ad Orléans e al Delfino.

LAXART — Devi dimenticare queste cose, Jeannette. Ho strappato a tuo padre il consenso di portarti a casa mia soltanto a patto che tu non parlassi più di queste cose.

GIOVANNA — Io non ho promesso niente.

LAXART — Vorresti ingannare tuo padre?

GIOVANNA — Col consenso di Dio.

LAXART — Mi spiace. Io non ci voglio entrare. Bisogna che lo metta al corrente. (*Si volge per uscire*).

GIOVANNA — Durand! (*Riprende il tono d'imperio*) Durand Laxart!

LAXART (*volgendosi, sorpreso*) — Che succede?

GIOVANNA — Tu non sei altro che un povero contadino, Durand Laxart, e io sono soltanto una povera ragazza di Lorena: eppure a noi due è concesso di essere i primi a sapere che Orléans sarà riscattata, che gli eserciti d'Inghilterra saranno sconfitti, e che la Francia risorgerà ancora e sarà libera. E queste sono le notizie che noi dobbiamo recare a uomini assai più grandi di quanti mai abbiamo veduto. Dobbiamo raggiungere le corti, e parlare ai re. Se accetterai ciò, il tuo nome sarà unito al mio e non verrà più dimenticato. Se rifiuterai, il tuo nome e il nome della Francia cadranno insieme nell'oblio. Perchè io non posso andare sola. È il Signore che ci chiama entrambi.

LAXART — Non hai mai parlato così prima d'ora.

GIOVANNA — È il Signore che m'ha insegnato il modo onde bisogna che io parli.

LAXART — Vuoi che venga un'altra volta a lite con tuo padre?

GIOVANNA — Preferiresti, forse, venire a lite con Dio, Durand Laxart?

LAXART — Dio m'aiuti, bambina: ma c'è qualcosa nel tuo viso che non ho mai veduto prima d'ora. Può essere che tu non sia pazza, ma intendi ancora la ragione?

GIOVANNA — Io ti dico, Durand, che reco un messaggio di Dio. Certo come certo che io son qui, ho parlato con i suoi messaggeri. E ciò che dico è la verità.

LAXART — Dio mi aiuti, se sono in errore. Tuo padre è uomo duro.

GIOVANNA — Dopo che avrò salvata la Francia saremo perdonati entrambi. Lo so per certo.

LAXART (*dopo una pausa*) — Va in casa a prenderti ciò di cui hai bisogno. Io ti aspetterò qui.

GIOVANNA — Non c'è nulla in casa di cui io abbia bisogno. Verrò così come mi trovo.

LAXART — Nulla? Non vuoi lasciare neppure un addio?

GIOVANNA — No. Mi rivedranno... quando avrò liberato Orléans... quando il Re dei Cieli sarà venuto in soccorso della Francia. Ma, ora, essi tenterebbero di trattenermi, ed io non ho che un anno.

LAXART — Un anno?

GIOVANNA — Dio mi concede un solo anno di vittoria. E non dev'essere sciupato. Neppure un'ora di esso dev'essere sciupato. Andiamo.

AL — Sipario.

SECONDO INTERLUDIO

(*Riemerge Masters dall'oscurità. Mary ed Elling si volgono. Rientrano Dollner e Cordwell*).

AL — Posso preparare la scena seguente, mister Masters?

MASTERS — Sì. Bene, cara gente, questa comincia a prender forma.

ELLING — Meno male. Credo che, mentre la recitavo, pensavo che era meglio ieri.

CORDWELL — Colpa mia. Ero io che non funzionavo bene.

MASTERS — No: forse voi accentuate un po' troppo la caricatura del duca di Bethfort, ma non mi sentirei di affermarlo con sicurezza. Lo sapremo di sicuro quando ci troveremo davanti al pubblico. Comunque non potete ancora essere perfetti, e questa è una cosa che sapete da voi. Se foste già perfetti adesso è facile che prima della rappresentazione sareste andati a male.

CORDWELL — Oh, a me può capitare benissimo.

MASTERS — No. Comunque, non è male caricare un po' il tono su quel duca di Bethfort. Giovanna deve avere qualcosa da imitare. Vedete, è sempre stata portata in scena come una specie di Tom Paine in gonnella, una virago rude e mascolina, abbondantemente fornita di buon senso e con una predilezione piuttosto virile per le uniformi e gli atteggiamenti militareschi. Anche Shaw condivide questa tesi che, peraltro, non sembra storicamente esatta. È dimostrato ad « abudantiam » ch'era una mode-

stissima ragazza di campagna che non avrebbe mai alzato la voce se non fosse stata più che certa di interpretare gli ordini del Signore. E se fosse stata una ragazza come quella che cerco di descrivervi, assolutamente femminile, è evidente che il suo problema sarebbe stato quello di farsi sentire, quello di diffondere il suo messaggio al mondo. (*Entra Tessie con un foglio d'appunti che tende a Masters*) Bè, avrebbe potuto prender l'idea dai suoi fratelli; e noi, appunto, incliniamo a credere che così sia stato. Le stesse lettere ch'essa scrisse agli Inglesi risentono di quello stile eroicomico... per cui credo che, facendo come facciamo, non siamo troppo lontani dal vero.

CORDWELL — Capisco.

MASTERS (*dopo aver data un'occhiata al foglio*) — E questo cos'è?

TESSIE — È una comunicazione della direzione.

MASTERS — Al diavolo. Questo ci scombina tutto quanto, Mary.

MARY — Lo sapevo.

MASTERS — Io no. Credevo fosse stabilito qual era il teatro che ci avrebbero assegnato. Ora non si sa neanche più se potremo avere un teatro. Qui è veramente questione di vita o di morte per la commedia.

MARY — Anche ciò di cui volevo discorrere può essere questione di vita o di morte per la commedia.

MASTERS — Cosa volete dire?

MARY — Non avete detto che questo era l'ultimo giorno in cui si potevano discutere i particolari?

MASTERS — Infatti. Di che cosa vi andate preoccupando, Mary?

MARY — Ecco, si tratta soltanto di questo: che l'autore di tanto, riscrive tutto daccapo. La commedia, ormai, è diventata un'altra.

MASTERS — Lo so che è difficile recitare quando tutti i momenti ci si trova davanti a battute nuove.

MARY — Non è tanto delle battute che mi preoccupo... quanto del nuovo significato ch'esse hanno.

MASTERS — Il significato? (*Entra Marie seguita da Kipner in mitra da vescovo*).

MARIE — Mister Masters, voi avete detto qualcosa agli attori a proposito di prova in costume, ma non credo che voleste intendere che possono indossarlo anche se è pronto solo mezzo e mezzo no. Com'è il caso di Kipner, qui. Invece è arrivata l'armatura della signorina Grey, se v'interessa provarla. (*Entra Al da sinistra*).

AL — Scusate, mister Masters, ma c'è un furgone alla porta con su un pezzo della scena della cattedrale, e il carpentiere dice che voi avevate in mente di usarlo in prova se arrivava in tempo.

MASTERS — Sì, è vero... mi ero scordato di dirvelo.

AL — Dovrei mettere insieme qualche uomo, allora, se dobbiamo montare la scena.

MASTERS — Sta bene: mettete insieme chi vi piace e fatemi vedere 'sta scena.

AL — Roger! (*Esce a sinistra*).

MASTERS — Ora, una cosa alla volta. Sì, Marie... desiderei vedere i costumi al punto in cui si trovano, completi o no. E, in particolare, vorrei vedere la signorina Grey in armatura.

MARIE — Ma non è ancora arrivato il mantello scarlatto.

MASTERS — Con o senza mantello scarlatto. Mi sono spiegato?

MARIE — Sissignore. (*Esce a sinistra con Kipner*).

MASTERS — Tessie, chiamate Howie, ditegli che faremo colazione insieme e che dobbiamo sistemare questa storia del teatro. Perdìo: l'uomo che ci ha affittato il locale adesso è in prigione e qui, o lo facciamo uscire o rischiamo di perdere la cauzione. C'è parecchia gente che starebbe bene dentro, ma mai che capiti a uno che se lo meriti. (*Tessie esce a sinistra*) E... Mary: cos'è questo nuovo significato che mi dicevate?

MARY — Mi spiace fare difficoltà proprio adesso... che siamo a metà delle prove.

MASTERS — Non perdete tempo a scusarvi.

MARY — Bene. Dunque, la prima volta che la lessi, la commedia raccontava esattamente la vicenda di Giovanna: come le fu detto dai suoi santi ciò che dovesse fare, e come andò fra la gente e compì la sua opera, e come fu processata e giustiziata dai suoi nemici...

MASTERS — Sì.

MARY — Ma ora le cose sono mutate: è diventata la storia di come le fu detto dai suoi santi ciò che dovesse fare, e sta bene, e poi di come lei avvertì di doversi compromettere con la gente e lavorare anche a fianco dei malvagi e permettere che anche il male venisse commesso, prima di giungere a compiere l'opera sua. Mi spiace: non mi sono spiegata bene.

MASTERS — No, no: vi spiegate benissimo.

MARY — Ma mi sembra che ora la tesi del lavoro sia diversa, e cioè voglia dimostrare che tutti dobbiamo comprometterci e lavorare a fianco dei malvagi e che se pure uno possiede una fede, questa non porterà alcun frutto, a meno che non sia integrata dalle forze del male.

MASTERS — Esatto. Ma non credo che le si debbano chiamare forze del male... e tuttavia non si può operare da soli... e molti di quelli che sono con noi si presentano effettivamente come creature quanto meno ambigue.

MARY — Ed è questo che dobbiamo dire, in una opera che tratta di Santa Giovanna?

MASTERS — È quello che mi piacerebbe sentir dire. E, naturalmente, voi sapevate che c'era qualche ritocco da fare. Entrambi lo sapevamo.

MARY — Ma cambiare completamente ciò che la commedia dice...

MASTERS — Cambiare una parola può voler dire che tutta la commedia vien cambiata... (*Rientra Al*).

MARY — Ma è un errore, Jimmy. Trattar Giovanna in questo modo è lo stesso che profanarla. Ne parlavamo ieri sera...

MASTERS — Con chi?

MARY — Con qualcuno degli attori. Eravamo stati a cena insieme e cercavamo di renderci conto di che cosa non andava...

MASTERS — Gli attori dovrebbero limitarsi ad andare a cena, Mary: pensare non è affar loro.

MARY — Ma è necessario che pensino se vogliono recitare!

MASTERS — Sì: credo d'averlo detto anch'io. Al,

subito dopo la scena di Orléans voglio tutti sul palcoscenico. Tutta la compagnia.

AL — Bene, mister.

MARY — È proprio indispensabile convocare tutti?

MASTERS — Credo che tutti debbano sentire.

MARY — Sta bene. (*Esce a destra. Entra Sheppard*).

AL — Fuori tutti, tranne chi è di scena. (*Siede al suo tavolo con Tessie*).

MASTERS — Carica un po' sul poeta, Bill... poeta e uomo cittadino: qualcosa come Lucius Beebe e François Villon mescolati insieme. Non dovrebbe esser difficile.

SHEPPARD — No: è piuttosto facile.

MASTERS — Muoviti languidamente, giocherella coi merletti, annusa tabacco... anzi aspetta, il tabacco non c'era ancora: non avevano ancora scoperto l'America. Bè, insomma, hai capito.

SHEPPARD — Capito più o meno, ma qualcosa verrà fuori. (*Masters si allontana. Sheppard si appoggia ad una seggiola*).

AL — Su il sipario.

UN POETA ALLA CORTE DEL DELFINO

(*Entra Giovanna in abiti mascolini con Jean de Metz* [*Farwell*] *e Bertrand de Poulengy* [*Garder*]).

DE METZ — Comunque, bisogna far mangiare i cavalli. Senza cibo gli uomini possono stare: i cavalli no.

GIOVANNA — Dobbiamo essere a Chinon prima di sera, Jean de Metz.

DE METZ — Sta bene, ma... (*esita*) per la mia santa madre, queste ragazze non sono mai stanche?

GIOVANNA — Voi siete stanco... davvero?

DE METZ — Abbiamo cavalcato per trecentocinquanta miglia attraverso la Francia alla pessima fine d'un cattivo inverno, abbiamo dormito più spesso nella fredda terra che in un letto, abbiamo mangiato una volta al giorno in media... e mai decentemente... siamo sfuggiti tre volte ai Borgognoni, e ora siamo arrivati – quelle, laggiù nel crepuscolo, che si alzano sopra le mura sono le torri di Chinon – senza aver mandato giù un boccone in tutta la giornata, senza esser scesi un attimo di sella; e voi rifiutate di prendervi un minuto di riposo.

GIOVANNA — A Chinon mangeremo.

POULENGY — No, Jeannette. Vi dò la mia parola che non possiamo. Uomini e cavalli debbono riposare ogni tanto. Voi siete di ferro, ma noi no. Possiamo entrare a Chinon domattina. (*Alain Chartier* [*Sheppard*] *si alza e squadra curiosamente il gruppo*).

GIOVANNA (*riluttante*) — Allora se così dev'essere...

POULENGY — Passate dietro di me, Jeannette. (*Giovanna eseguisce*) S'incontrano troppi stranieri curiosi.

CHARTIER — Vi chiedo scusa, signori. Posso esservi d'aiuto?

DE METZ — A che distanza può trovarsi quella città laggiù?

CHARTIER — Chinon? Quattro o cinque miglia: non di più.

POULENGY — E il buon Delfino vi tiene ancora la sua corte?

CHARTIER — Certo. Dovete venire da molto lontano.

POULENGY — Infatti.

CHARTIER — Il peggio, a Chinon, è la difficoltà di trovare alloggio.

DE METZ — Niente?

CHARTIER — Assolutamente niente. Tutto occupato dai cittadini che attendono per vedere la vergine.

DE METZ — Che vergine?

CHARTIER — La vergine di Lorena che sta percorrendo questa strada. Non ne avete sentito parlare?

DE METZ — No.

CHARTIER — Troverete folle di gente lungo tutta la strada dalla Lorena a Chinon. Ce n'erano venti o trenta che hanno aspettato qui tutto il giorno... poi all'ora di pranzo se ne sono andati a vedere che cosa c'era da mangiare. Anch'io son qui ad aspettare la fanciulla. Solo che il caso mio è un po' speciale. Il Delfino mi ha mandato qui ad aspettarla perchè l'accompagni in città da una porta meno in vista.

POULENGY — Vi ha mandato il Delfino?

CHARTIER — Sì: come amico e come guida.

POULENGY — C'è qualche pericolo?

CHARTIER — Bè, c'è il pericolo che possa essere trattenuta da questa folla entusiasta. Nient'altro. Il Delfino ha un suo passaggio segreto per entrare ed uscire da questa brutta città... e ritiene che la Pulzella lo troverà più agevole che la strada maestra. Ma vedo che non mi prestate fede.

DE METZ — Perchè ce lo venite dire a noi?

CHARTIER — Perchè, amico, se non sono profeta sono poeta, e i poeti hanno facoltà di divinazione. Voi venite da lontano, avete raccolto la polvere di molte province, e v'aderisce ancora agli abiti il fango di molti fiumi guadati. Voi venite di Lorena e la Pulzella è con voi. (*Una pausa. Giovanna si fa avanti e va a collocarsi di fronte a Chartier*).

GIOVANNA — Se parlate in nome del Delfino dovete avere un suo segno.

CHARTIER (*mostrando una carta*) — Ecco il suo sigillo.

GIOVANNA — Come vi chiamate?

CHARTIER (*togliendosi il cappello e inginocchiandosi*) — Io sono Alain Chartier, poeta e parassita alla corte dell'illustre Carlo. D'ordine suo saluto devotamente la Pulzella e le porgo il benvenuto.

GIOVANNA — È lui che v'ha detto d'inginocchiarvi dinanzi a me?

CHARTIER — No.

GIOVANNA — Preferisco non vedermi nessuno ai ginocchi.

CHARTIER — E così sarà: ve ne dò assicurazione. (*Si alza, si spolvera le ginocchia*) Non è una posizione in cui ci si senta perfettamente a proprio agio. Prima di proseguire mi vorreste dire perchè volete vedere il Delfino e con quale autorità venite?

GIOVANNA (*rendendosi conto che di qui comincia la sua missione*) — Porto messaggi di speranza e di incoraggiamento per il Delfino da parte del Signore dei Cieli, e se questa è la volontà di Dio, confido di vederlo al più presto, perchè il tempo è breve.

CHARTIER — Il suo tempo?

GIOVANNA — No: il mio. Io non ho molto tempo

dinanzi, io ho così poco tempo che non posso perdere nè notti nè giorni nè ore... Debbo essere a Chinon stasera...

CHARTIER — Ci sarete. Sarebbe meglio infatti che scivolassimo dentro prima che le tavole diventino troppo affollate. È opportuno mandar a prendere i cavalli.

GIOVANNA — Sentito, Bertrand?

POULENGY — Sì. I cavalli avranno avuto il tempo di sfamarsi. Vado a prenderli. (*Esce*).

CHARTIER — Il Delfino non ha aggiunto altro oltre ciò che io ho detto, ma per vostra soddisfazione posso affermare che la vostra strategia s'è dimostrata eccellente, la vostra tempestività perfetta e il vostro metodo d'avvicinamento incomparabile. Non so trovare un altro nome in tutta la storia di Francia che sia sbocciato con tanta rapidità, altro entusiasmo che abbia raggiunto tanta estensione, altra carriera che proceda sotto auspici così favorevoli. Non ho guardato bene i vostri compagni e perciò non posso indovinare chi è il cervello di tutto, ma è certo che la vicenda è stata immaginata e diretta da qualcuno dotato d'intelligenza e di fantasia davvero portentose.

GIOVANNA — Quale vicenda?

CHARTIER — Questa della vergine di Lorena. Vedete: con me non è necessario che continuiate a recitare. Io conosco i retroscena di corte, e in quanto poeta ho confidenza con tutte le illusioni. (*Giovanna tace, Chartier prosegue pacatamente*) Se son quattrini ciò che cercate, v'accorgerete presto che il Delfino non ne ha. È Tremoille che tiene la cassa. Comunque, per quel che riguarda il danaro, vi sareste trovata assai meglio dall'altra parte. Il duca di Borgogna nuota nell'oro. Può comprare chiunque, e lo fa.

GIOVANNA (*a De Metz*) — Capite cosa vuol dire quest'uomo? (*Riappare Poulengy e aspetta di poter parlare*).

DE METZ — Se ho capito non mi piace.

CHARTIER — Allora non siete voi che date gli ordini... (*Poulengy si riunisce agli altri*).

POULENGY — Dobbiamo aspettare un po'.

CHARTIER — Forse è lui? Stavo dicendo che il vostro successo dev'essere certamente attribuito ad un'intelligenza superiore che preferirei individuare subito... così come sarebbe opportuno che mi ragguagliaste sui vostri accordi privati... perchè si sappia almeno che cosa non si deve dire.

POULENGY — Accordi privati?

CHARTIER — Come vi sistemate per dormire, eccetera. È preferibile che queste cose si sappiano subito, non foss'altro che per convenienza.

POULENGY — Signore, poichè non disponiamo di molto danaro e abbiamo attraversato troppi paesi borgognoni le cui locande non ci davano affidamento di sicurezza, abbiamo dormito quasi sempre in aperta campagna. Dormiamo tutti e tre insieme, la Pulzella in mezzo a noi che le diamo calore e protezione, e una coperta ci basta.

CHARTIER — Menage a trois?

POULENGY — Signore, se avete intenzione di dire qualcosa contro la Pulzella, qualcosa che suoni equivoco o irrispettoso, vi avverto che dovrete stare in guardia. Jean de Metz è pronto di mano e collerico di temperamento, e altrettanto vi si può dire di Bertrand de Poulengy... che sono io...

CHARTIER — Vi domando scusa. Cosa debbo pensare? Cosa debbo dire?

POULENGY — Signore, questa è la Pulzella di Lorena. In tutto il tempo che abbiamo cavalcato insieme non ho avuto un pensiero cattivo per lei, non un cattivo impulso.

DE METZ — E io neppure.

GIOVANNA — Vi chiamate Alain Chartier?

CHARTIER — Sì.

GIOVANNA — Allora, messer Alain Chartier, vi dirò che noi non abbiamo bisogno di essere guidati in città da voi... e non ci serve il vostro aiuto per trovare il Delfino. Non è il Delfino che vi ha mandato. Il Delfino è un uomo onesto e degno, che merita d'esser re. Voi parlate come se viveste in un nido di vipere.

CHARTIER — Infatti. Debbo dire che mi intrigate molto.

GIOVANNA — Perchè siamo onesti?

CHARTIER — È possibile che questi tre siano tre contadini sempliciotti e che tutto questo scompiglio sia proceduto da loro?

GIOVANNA — Se volete conoscere la verità ve la posso dire molto semplicemente: il Signore mi ha scelta, e ha scelto questi uomini per proteggermi.

CHARTIER — E allora il Signore vi aiuti.

GIOVANNA — Così è.

CHARTIER — Il Signore vi aiuti. Sì, credo che sia vero: voi venite qui in onestà. Che cosa vi fa credere che voi potete soccorrere il Delfino?

GIOVANNA — Mi è stato rivelato.

CHARTIER — Avete avuto una visione, senza dubbio?

GIOVANNA — Molte visioni.

CHARTIER — Povere creature sperdute.

GIOVANNA — Abbiamo fatto una lunga cavalcata nell'inverno e siamo giunti in vista del luogo ov'eravamo diretti. E voi dite che siamo sperduti.

CHARTIER — Io non sono ricco, ma si dà il caso che in questo momento mi trovi qualche soldo nella scarsella. E voi tre mi toccate proprio il cuore. Prendete, e rimettetevi per la strada dalla quale siete venuti e vivete felici. Dio sa cosa vi potrebbe accadere qui.

GIOVANNA — Voi dite il vero. Dio lo sa. Dove sono questi cavalli? (*Si volge con un moto di impazienza*).

DE METZ — Sono all'abbeveratoio. Bisogna pur che bevano.

GIOVANNA — Sì, lo so. Ma noi aspettiamo sempre... aspettiamo dovunque. E in ogni luogo ci vuol tanto tempo.

CHARTIER — Non so perchè m'interessi tanto a voi. Se volete andare a Chinon e mettervi nei guai è affar vostro. Ma capisco che siete una bambina... con un cervello di bambina e nessun sospetto del luogo che state per affrontare. Non meritate ciò che vi attende, Pulzella della frontiera. In quella corte non c'è altro che male. Un debole reggitore attira il male a sè allo stesso modo che il cane morto attira i corvi. Non c'è più nessuno intorno a Carlo: solo morti, moribondi e avvoltoi. Ha perduto quasi tutto

il suo regno e vende ciò che gli è rimasto, ettaro dopo ettaro, per pagarsi i suoi piccoli piaceri. Io mi trovo a vivere fra quelle brutture e il loro fetore guasta i mei versi. Scrivo poesie orribili a causa dei parassiti e degli usurai che mi circondano. Dicono che avete promesso di porre una corona in capo a Carlo e di rompere l'assedio di Orléans in suo nome...

GIOVANNA — L'ho promesso.

CHARTIER — Lasciate che vi parli della sua corona e del suo regno... intanto che i cavalli finiscono l'abbeverata. La madre di Carlo, Isabeau, dice che egli è un bastardo e come tale non ha alcun diritto al trono di Francia. Essa documenta formalmente questa sua affermazione, e la storia dei suoi amori è più che sufficiente a confermare ciò che dice. Per quanto ne so io, Carlo non si preoccupa affatto se è bastardo o no, nè si dà pensiero di chi governa la Francia – se i Francesi, gli Inglesi, o i Borgognoni – finchè può mantenere la sua piccola buffa corte ed ha tutte le femmine che vuole e abbastanza quattrini da tener lontani i creditori importuni.

DE METZ — Vorresti farci credere che il nostro Delfino è così?

CHARTIER — Il vostro Delfino è così. Gli sono abbastanza vicino per poterlo dire. Passo la maggior parte dei miei giorni e delle mie notti cercando di divertirlo. Non che divertirlo sia difficile. Ride di sè stesso. Non ha di sè il minimo rispetto. Gli ho detto in faccia che i suoi loschi commerci con Tremoille sono la prova ch'egli è un bastardo: ci ha fatto una risata sopra. Gli ho detto che ha trasformato la Casa di Valois in una casa di tolleranza... e che era l'unica di quel genere che perdesse danaro: e ha riso. Se può ricavare quattro soldi di profitto da qualunque virtù voi gli portiate non esita a vendervi e gettarvi in un angolo dopo avervi spremuto. Attorno a lui non c'è più traccia di onore e di decenza. In nessun campo... nella politica, nella religione... e nell'arte. Niente altro che carogne e corvi.

GIOVANNA — Se questo è vero perchè Carlo avrebbe mandato voi a ricevermi?

CHARTIER — Voi avete suscitato grande commozione. Con voi egli può radunare un esercito e spaventare i Borgognoni quel tanto che basta per farsi dare da loro un po' di danaro.

GIOVANNA — Se sarà radunato un esercito mi metterò io alla sua testa e le città di Borgogna non saranno minacciate soltanto... ma conquistate... e una volta che io l'abbia prese non cambieranno più di mano...

CHARTIER — Saranno rivendute prima di firmare la capitolazione!

GIOVANNA — Può essere che il Delfino abbia perduto la fede in sè e nel regno di Francia. Io gli restituirò questa fede, messere, e con l'aiuto di Dio gli restituirò tutta la Francia. Dietro di me, Alain Chartier, in tutte le città che ho attraversato uomini e donne parlano della riscossa cui io guido la Francia. Dovunque sono stata vista i Borgognoni non sono più sicuri, ed essi lo sanno. Dovunque ho dormito per terra un mormorio s'è levato a percorrere la gente e uomini in armi si muovono a raggiungere il Delfino che sta per essere re. Non è opera mia. Io sono una povera ragazza, e tutta la mia forza risiede in questo, che sono stata scelta da Dio. Questo è tutto quello che ho, ma è ciò di cui hanno bisogno, e sarà sufficiente. Vedete questi due uomini che sono con me. Erano soltanto soldati. Non avevano la fede... ma ora ce l'hanno. E tutta la Francia avrà la fede. Accompagnatemi dal Delfino che sarà il nostro re.

DE METZ — I cavalli sono pronti.

CHARTIER — In nome di Dio...

GIOVANNA — E non nominate il nome di Dio invano. Non permetto che si nomini invano il Suo nome in mia presenza.

CHARTIER — Davanti a Dio, allora... non siete nè un'imbrogliona nè una pazza.

GIOVANNA — Alla prima cosa non posso rispondere, perchè non so cosa significhi questa parola. Se sono pazza, è certo che il Signore non ha rivolto contro di me la mia follia.

CHARTIER — Può darsi che sia io il pazzo... perchè c'è una luce nel vostro viso, qualcosa come una luce che mi abbaglia. Comincio a credere... sì, se è ancora possibile soccorrere la Francia... voi la soccorrerete. Se qualcun altro fosse Delfino... io... o Dunois... chiunque altro... ci potrebbe essere speranza. Ma in quell'uomo non c'è nulla. È vuoto. E se non riuscirete a trionfare nel luogo dove siete diretta... allora, ragazza, non sperate di poter vivere ancora a lungo.

GIOVANNA — So perfettamente che sto per morire.

CHARTIER — Lo sapete?

GIOVANNA — Ma non prima di aver restituito la speranza alla Francia. Non prima di averle insegnato come si vince.

CHARTIER — Non avrei mai creduto che una cosa simile fosse possibile, ma comincio a credere... a credere... Dio sa... Voi mi restituite integra anche la mia povera fede inaridita.

GIOVANNA — Dovete riavere integra la vostra fede se siete uomo di Francia; perchè tutta la Francia sta per essere nostra.

CHARTIER — Ecco: per nessuna ragione mi sono mai inginocchiato davanti una donna, tranne che non fosse assolutamente necessario, ma ora sento uno strano desiderio di inginocchiarmi davanti a voi e di baciarvi la mano... per le cose che avete detto e... (*s'inginocchia*) perchè... ecco... perchè c'era una intenzione ironica in quel mio primo saluto... e io voglio farne ammenda.

GIOVANNA (*nascondendo la mano*) — Sono sudicia e stanca del lungo viaggio, e non c'è tempo per queste piaggerie cortigiane. Accompagnatemi dal Delfino.

CHARTIER — E potrò guardarlo in faccia quando vi parlerà per la prima volta.

AL — Sipario.

TERZO INTERLUDIO

(*Mary Grey prende Sheppard per la mano aiutandolo a rialzarsi*).

SHEPPARD (*spolverandosi le ginocchia*) — Grazie, signorina Grey... Sapete, dovevo aver qualcosa negli occhi che non andava, o davvero voi avevate una specie di luce in viso mentre dicevo quella battuta. Io...

MARY — Viene da dentro, Sheppard... è uno di quei tanti trucchi che inventano adesso, come la cravatta fosforescente...

SHEPPARD — Ma io dico davvero, senza scherzo: c'era qualcosa.

AL (*sopravvenendo da sinistra*) — Tutti in palcoscenico, per favore. (*Gli attori cominciano ad entrare*).

MASTERS — Come fate per il letto, nella scena seguente, Al?

AL — Come ieri, credo. Sgabelli e panche.

MASTERS — Bene, ma almeno date a Tessie qualcosa su cui si possa appoggiare. (*Sale in palcoscenico*) Potete recitare là sopra?

TESSIE (*volgendosi*) — Bè: chi ci vanno di mezzo sono le mie calze. (*Passa una mano sulla superficie della sedia, poi prova cautamente a distendersi*).

AL — Sembra che abbiate le giunture arrugginite.

TESSIE — No; ho un invito a cena. (*Ormai gli attori sono quasi radunati*).

MASTERS — Dove sono le voci?

TESSIE — Credevo che non ne aveste bisogno.

MASTERS — Ho bisogno di tutti. Desidero che tutti quanti ascoltino ciò che sto per dire.

TESSIE — Oh!... (*Esce correndo a destra*).

JEFFSON (*entrando*) — Che scena stiamo facendo?

AL — Masters vuole tutta la compagnia.

MASTERS — Entrate tutti e mettetevi a parte. (*Rientra Tessie con le voci. La compagnia si è sistemata a sinistra, parte in piedi parte a sedere. Masters è a destra. Si accomoda su una seggiola che cede sotto il suo peso*) Dio stramaledica i mobili in serie! Bene, figlioli, procediamo per ordine. Sarò breve perchè abbiamo ancora la prova da finire, ma mi sono trattenuto un po' a discorrere con Mary e ho scoperto che non siamo tutti della medesima opinione, per cui ritengo di dover metterne in chiaro le ragioni prima di proseguire... Ma perchè una gamba di queste maledette sedie deve sempre andare in pezzi? Questo è un punto fondamentale... Mary, dunque, afferma con molta onestà che non le piace il modo con cui vengono fatte le revisioni e che parecchi di voi sono del suo parere. È vero, signor Kipner?

KIPNER — Credo di sì, mister Masters, per quanto ieri sera io non abbia preso parte alla discussione.

MASTERS — Bene. E chi c'era?

LONG — C'ero io, Jimmy... e credo proprio di dover condividere l'opinione di Mary... sì, in pieno.

MASTERS — Ma che cosa avete detto? Che cosa ha detto Mary?

LONG — Bè, ha detto questo.

MASTERS — Allora, Mary?

MARY — Capisco dove volete arrivare, naturalmente. Volete mettermi in condizione di dovermi mostrare intera di fronte a tutta la compagnia.

MASTERS — Bene, può anche essere questo, Mary, ma non è solo questo. Dobbiamo discutere questa questione adesso o non discuterla affatto, e tutta la compagnia deve stare a sentire. E se il copione deve essere rimaneggiato dobbiamo saperlo entro oggi. Domani sarebbe già troppo tardi.

MARY — Benissimo. Ripeterò ciò che ho detto ieri sera. Ho sempre desiderato di interpetare la figura di Giovanna. L'ho studiata e ho letto studi sopra di lei per tutta la vita. Ha un significato, per me. Vuol dire che le cose grandi di questo mondo sono determinate tutte dalla fede... che tutti i capi i quali hanno avuto un peso e un seguito nella storia erano sognatori, creature che seguivano una loro visione. I realisti, gli uomini di buon senso non hanno mai dato inizio a niente. Possono soltanto fare ciò che è loro suggerito dai visionari. E così è degli scienziati che sono grandi solo in quanto sono sognatori.

MASTERS — Capisco perfettamente, Mary. Tutti viviamo per qualcosa che è fede e sogno. Tutti seguiamo una scintilla di qualche genere e nessuno può dimostrare che il suo fuoco non sia altro che un fuoco fatuo.

MARY — Ma avevo anche un'altra ragione per voler interpretare questa commedia. Per me la vita di Giovanna significa questo... che chi muore per una grande causa... per qualcosa in cui crede così profondamente da poter morire per essa... non è una vita perduta... e il suo sacrificio non è perduto... e da questa morte il mondo può veramente diventare migliore e diverso. Credo che ognuno di noi abbia perduto qualcuno in guerra... qualcuno al quale volevamo bene e che non vedremo più. A me è accaduto. E ho voluto recitare in questa commedia perchè poteva voler dire... che Lui non è morto... nessuno è morto di quelli che hanno dato la vita per il mondo in cui crediamo. Essi hanno salvato questo mondo per noi... l'hanno conservato per noi. Sono più vivi di quanto non lo siamo noi, perchè noi non muteremo mai il mondo... ed essi l'hanno fatto.

MASTERS — Sì.

MARY — Voi dite sì, ma non è sì che volete dire, perchè il concetto in obbedienza al quale si sta ritoccando il lavoro è un concetto di compromesso e di riserva, un concetto che vi è caro. Ieri avete detto che nessuna fede può sostenere un serio esame critico...

MASTERS — Sì, dicevo che...

MARY — E io non ci credo! Non credo che Giovanna sia morta invano, nè che siano morti invano quelli che son morti in guerra!

MASTERS — No... neanch'io...

MARY — Ma non è questo che vuol dimostrare la commedia così com'è stata trasformata... non vuol dir questo la scena dell'incoronazione, quand'essa scopre che il Delfino è disonesto e mentitore eppure gli concede egualmente la corona?

MASTERS — No. Questo significa esattamente il contrario.

MARY — Vi sarei grata se mi spiegaste in che modo.

MASTERS — Mary cara, al mondo ci sono bottegai e biscazzieri. Di tanto in tanto capita in questo basso mondo un santo o un profeta e esercita sulla gente un'influenza così grande che anche i politi-

canti e i bottegai debbono occuparsi di loro. Ma non possono abbandonare la terra in nome dei profeti. Debbono mandare avanti i loro commerci perchè l'opinione pubblica rimanga tranquilla, e cercar di sbarazzarsi dei santi più presto che possono. Una volta ogni tanto accade che un santo sia al medesimo tempo anche mercante, come Lincoln o Roosevelt, e allora riesce a farsela con gli imbroglioni e a lavorare per il bene di tutti contemporaneamente. Ma quasi tutti gli imbroglioni tengono i posti di comando e la gente comune e gli uomini di buona volontà stanno ai margini e non hanno voce in capitolo tranne che per il fatto che possono mandare tutto a carte quarantotto quando le cose non vanno come vorrebbero loro.

MARY — Già. Ma che c'entra tutto questo con Giovanna?

MASTERS — Solo per questo, c'entra... che c'erano mercanti al tempo suo... e ci sono mercanti adesso. E lei dovette decidere se era il caso di mettersi al fianco di quel suo gaglioffo d'un re per cercare di renderlo vantaggioso al popolo, oppure se non era meglio abbandonarlo, esattamente come capita a noi che ci troviamo a dover decidere se è il caso di tener un occhio sulle Nazioni Unite o se non sia meglio lasciarle perdere e guardare da un'altra parte. Proprio in questo momento gli imbroglioni stanno discutendo su chi deve spradoneggiare in terra e un mondo di gente tiene gli occhi fissi su questi individui che dividono imperi e dice: « Ma a che serve? Abbiamo fatto la guerra per essere liberi, milioni d'uomini sono morti, ed ecco di nuovo questi briganti che litigano intorno all'osso! ». E la gente diventa cinica e non gl'importa più di niente. Ora, secondo me, ciò che deve dimostrare questa commedia è che non bisogna mai disinteressarsi, non bisogna mai lasciar perdere. Che dobbiamo avere una fede, e dobbiamo costringere i briganti alla nostra fede... al governo mondiale, alla pace mondiale o a quel che sia...

MARY — Ma perchè allora tirare in gioco Giovanna? Perchè prendere la creatura più semplice, più onesta, più pura che sia mai stata al mondo e dire che deve prendere parte al mercanteggiamento per compiere la sua missione?

MASTERS — Perchè è vero. Se non avesse imparato a parlare e ad andare per il mondo e a discutere con la gente e a incontrarsi con il re e a trattare con lui... se non avesse imparato a destreggiarsi con la corte stupida e gaglioffa di quel re, non avrebbe mai potuto cominciare. Non ci sarebbe stata una Francia.

MARY — Non è vero. Io credo che se mai avesse fatto una cosa di cui non era persuasa, se mai avesse permesso che fosse pronunciata una parola disonesta senza controbatterla, non avrebbe avuto alcuna influenza. Il compromesso non è una virtù. Chi accetta il compromesso è finito.

MASTERS — Ma non passa giorno in cui non accettiamo un compromesso.

MARY — Noi: ma non un santo! Questa è la differenza fra noi e il santo!

MASTERS — E allora il santo deve trovarsi qualcuno che faccia i compromessi per lui.

MARY — Non ci credo. Non so dire altro, ma non ci credo.

MASTERS — Cosa dobbiamo fare, secondo voi: proseguire con la scena seguente, o no?

MARY — Volete dire... lasciando le cose come sono?

MASTERS — Per il momento.

MARY — Benissimo.

MASTERS — Andiamo avanti, Al.

AL — Sgombrate il palcoscenico per la scena seguente, prego. Giovanna ad Orléans. (*Gli attori cominciano a allontanarsi, eccetto Ward che ha parte nella scena di Orléans, e Mary che aspetta di parlare a Masters. Al e Tessie finiscono di parlare a Masters. Marie, la costumista, fa capolino*).

MARIE — Volete provare il costume da Delfino, mister Ward?

WARD — Bene: sarò vanitoso, ma dico di sì. (*Marie lo aiuta ad indossare il costume*).

MARY — Mi sembrava che aveste parlato di far provare anche me in costume, con l'armatura.

MASTERS — Infatti.

MARY — È un ordine?

MASTERS — Assolutamente.

MARY — Con quell'armatura indosso sembro una lampada da tavolo.

MASTERS — La quale, come sapete, risplende ed illumina.

MARY — Ma io no. Non oggi, quanto meno. (*Esce a sinistra. Ward e Tessie hanno preso posto su quello che è indicato come un letto*).

MASTERS — Pronti, Al. (*A Ward*) Voi state dormendo. Vi svegliate... esattamente quando il sipario è completamente alzato.

WARD — Sta bene.

AL — Su il sipario. Campane delle cattedrale. Don don don don don don don don don don don don.

GIOVANNA DI ORLÉANS

IL DELFINO (Ward) — Dodici? (*Si mette a sedere*) A mezzogiorno ho un appuntamento.

AURORE (Tessie) — Mettiti giù e fai la nanna.

IL DELFINO — Non posso. Deve venire qualcuno.

AURORE — Qui?

IL DELFINO — Soltanto il solito idiotissimo consiglio. L'arcivescovo di Rheims, il duca di Tremoille e il Bastardo. Dovunque vada continuo a imbattermi negli stessi individui che si sentono in dovere di esprimermi le loro opinioni.

AURORE — E tu perchè glielo permetti? Il Delfino sei tu, no?

IL DELFINO — Il guaio, cara Aurora, è che io sono un uomo ragionevole, e un uomo che sta a sentire le ragioni altrui non può sperare di spuntarla contro la gente irragionevole. Il vescovo e il tesoriere mi piombano addosso e mi fanno fare qualcosa, poi mi piombano addosso Giovanna e il Bastardo e me la fanno disfare...

AURORE — Ma come fanno a farti fare...

IL DELFINO — Insistono. È gente priva di logica. Mentre io sono logico. So che tutte le decisioni umane sono fondate su motivi insufficienti. L'uomo non ha

neanche quel tanto di giustificazione che lo dovrebbe far alzare al mattino. (*Si alza*).

AURORE — E allora torna a letto. Ti prego.

IL DELFINO — Non posso. Io... (*Indossa la vestaglia*).

AURORE — Allora è meglio che io me ne vada. Ho paura di essere d'impiccio.

IL DELFINO — No; se te ne stai tranquilla sotto le coperte e non te ne vai a passeggiare in giro senza niente addosso.

AURORE — Come si chiama questa città dove siamo arrivati ieri sera?

IL DELFINO — Orléans, si chiama. Anzi, ora che ci penso, credo che non avrei mai dovuto permettere a quella gente di trascinarmi qui. È pericoloso. Una battaglia è sempre una battaglia e non si sa mai come può andare a finire. Ma Giovanna, come al solito, era assolutamente irragionevole.

AURORE — Hai paura?

IL DELFINO — Paura, io? Si capisce che no. Soltanto, trovo che un re non dovrebbe essere messo in una posizione pericolosa. È cattiva strategia. Supponi che io venga catturato. Pensa al riscatto che dovremmo pagare... E tutto per colpa di quella vergine. Tremoille seguita a ripetermi che se non mi decido a metterci riparo quella mi spoglia di tutta la mia autorità... per cui, io...

AURORE — Non è vergine.

IL DELFINO — Oh, sì: assolutamente illibata. Sono stati fatti accertamenti.

AURORE — Davvero?

IL DELFINO — Dalla più severa delle giurie... una commissione di donne gelose e diffidenti. E hanno detto ch'è illibata. Nel complesso, ha delle visioni e vince le battaglie. Però è seccante. Riesce a indisporre tutti. Si arroga ogni autorità. Bisogna metter fine a questo stato di cose.

AURORE — Bè, io credo che mi farò un sonnellino. (*Avanzano Jeffson* [*Tremoille*], *Kipner* [*l'arcivescovo di Rheims*] *e Long* [*Dunois di Orléans*]. *L'arcivescovo ha la mitra*).

IL DELFINO — Vuoi mangiare un boccone?

AURORE — No: voglio soltanto dormire.

IL DELFINO — E io anche. (*Sta per tornare a letto quando Dunois alza la mano alla porta immaginaria: il direttore di scena picchietta sul tavolo*) Lo sapevo. Eccoli qua. Copriti le gambe. Entrate. (*Si leva in piedi. Entrano Tremoille, Dunois e l'arcivescovo di Rheims*).

TREMOILLE — Temo di disturbare Vostra Altezza.

IL DELFINO — E io temo che voi ve la godiate un mondo a disturbare mia altezza.

RHEIMS — Sono le dodici, signore.

IL DELFINO — Lo so.

DUNOIS — Ed è dalle sette che si combatte.

IL DELFINO — Infatti m'era parso di sentire qualche rumore. Siamo mica in pericolo?

TREMOILLE — Voi siete in pericolo.

IL DELFINO — Io? Proprio io? (*Si volge verso il letto*) Aurore!

TREMOILLE — Lasciate dormire la vostra picciocina. Siete in pericolo voi, personalmente. Ma non da parte degli Inglesi. In pericolo di perdere molto denaro.

IL DELFINO — Danaro? Non vedo come. Non posso perdere dei quattrini se prima non li trovo.

TREMOILLE — Li avreste già trovati se la vostra vergine di Lorena si decidesse a combattere con un poco più di buon senso!

IL DELFINO — Che cosa ha fatto, questa volta?

DUNOIS — Se ci tenete a saperlo, questa mattina ha espugnato tre forti: Saint Loup, les Augustins, e Saint Jean le Blanc.

IL DELFINO — Ma questa è una vittoria.

DUNOIS — Una serie di vittorie.

IL DELFINO — Ma allora stiamo vincendo!

TREMOILLE — Vittorie, già.

IL DELFINO — Ma allora perchè voi siete venuti qui?

RHEIMS — Perchè è tempo che voi rivendichiate la vostra autorità sopra quella ragazza. Queste vittorie vi costano largamente non soltanto in danaro ma in prestigio. Noi siamo veramente desolati di disturbarvi...

IL DELFINO — Oh, vi posso perdonare. M'ero alzato un po' tardi, effettivamente.

RHEIMS — Infatti. (*Dà un'occhiata al letto. Aurore si rigira*).

IL DELFINO — Ma qual è il motivo delle vostre rimostranze contro Giovanna?

TREMOILLE — Agisce senza consultare nessuno. È testarda. E non vuol dar quartiere ai nobili. Non vuol permettere che si trattino i riscatti. Non si degna mai di pensare al problema finanziario. Noi perdiamo migliaia di fiorini... migliaia!

RHEIMS — Aveva già iniziato un quarto assalto quando noi ritenemmo di dover intervenire... in vostro nome.

DUNOIS — A dire il vero, siamo qui per avvisarvi che i soldati leveranno alte grida quando si troveranno davanti a quella porta sbarrata. E anche Giovanna andrà in collera.

IL DELFINO — Quale porta?

DUNOIS — Quella del fiume, Giovanna stava per attaccare le Tourelles.

IL DELFINO — Ma è impossibile prendere le Tourelles.

TREMOILLE — Quel che dico anch'io.

RHEIMS — Sir William Glasdale urla a gran voce ch'egli può resistere cent'anni alla Tourelles contro di noi e io ritengo che abbia perfettamente ragione.

IL DELFINO — Posso domandare chi è stato a dar l'ordine di chiudere la porta? Solo per pura curiosità, naturalmente.

DUNOIS — Sono stato io, Altezza. Mi spiace di non essere dell'opinione di Giovanna, ma io penso che, prima, dovremmo attaccare una delle posizioni più deboli. St. Price, per esempio... o un'altra da quella parte. Le Tourelles sono assolutamente inespugnabili se prima non le abbiamo aggirate di fianco.

IL DELFINO — Sono d'accordo con voi: il vostro punto di vista è esatto.

TREMOILLE — Ma il nocciolo della questione è questo, Altezza... ch'essa non deve guidare nessun altro attacco se prima non si è consultata con voi. Vi sta privando delle prerogative regali. Voi stesso dovete mettervi a capo delle truppe.

IL DELFINO — Signori: son sempre pronto a fare

una cosa ragionevole, ma non mi potete chiedere di mettermi a guidare dei soldati. Non intendo combattere nessuna battaglia. Quest'idea delle battaglie è venuta a Giovanna. Non a me Non m'importa niente di diventare re. E comunque, se a lei piace far battaglia, voi lasciate che se la faccia.

RHEIMS — Poco a poco quella ragazza vi sottrae l'eredità della vostra potenza. Quei soldati che stamattina hanno preso i forti di chi sono? Sono vostri o sono della Pulzella?

IL DELFINO — Ma la colpa è più mia che sua, perchè io non m'ero ancora alzato. E comunque, anche se fossi stato alzato, avevo ancora da far colazione.

RHEIMS — Ma il Bastardo era alzato. Chi seguivano, i soldati? Voi, o Giovanna?

DUNOIS — Seguivano soprattutto Giovanna: effettivamente, quando salta su quel cavallo nero con quella sua armatura bianca, è una figura da seguire.

RHEIMS — Ma ormai la cosa ha passato ogni limite, Dunois. Se dovesse verificarsi una divergenza di vedute fra Giovanna e il nostro Delfino – se uno andasse da una parte e l'altra dall'altra – il popolo chi seguirebbe?

IL DELFINO — Non me.

RHEIMS — Chi è che governa la Francia, allora?

DUNOIS — Signori, signori, io comando l'esercito, Giovanna è sotto di me; io sono sotto Carlo. Egli può allontanare uno di noi o tutti e due allo stesso tempo.

RHEIMS — Può davvero? Il popolo e l'esercito hanno fatto di Giovanna il loro simbolo, la loro bandiera. Per essi, Giovanna rappresenta assai più di quanto mai abbiate rappresentato voi. Provate a sbarazzarvi di lei e vi troverete in mezzo a un uragano come non avete mai visto l'eguale. La Casa di Valois non ne uscirebbe salva.

IL DELFINO — Ma io non penso affatto a sbarazzarmi di lei. Io sono...

TREMOILLE — Se non potete sbarazzarvi di lei, potreste almeno servirvene. Mentre, ora, è lei che si serve di voi. Non dovrebbe consentire ai suoi soldati di uccidere gentiluomini che potrebbero pagare cospicui riscatti. Tutti gli aristocratici devono esser catturati e trattenuti con ogni riguardo. Dovreste insistere su questo punto. E, insistendo, otterrete di rimpinzare le casse esauste e, inoltre, è un modo per restaurare la vostra autorità.

DUNOIS — Non è della vostra autorità che si dànno pensiero, Altezza, ma della loro. Stamattina, Giovanna ha ordinato che tutti i soldati si confessassero prima di andare in battaglia. E i soldati hanno obbedito. Ha ordinato che, in sua presenza, nessuno deve bestemmiare... e i soldati non bestemmiano. Ieri sera ha ordinato che tutte le donne di piacere che seguono i soldati fossero rimandate a casa. E le donne se ne sono andate. Tutte. Con pianti, strilli e fagotti. Quando mai l'arcivescovo di Rheims è riuscito a convertire un esercito?

RHEIMS — Non ha diritto di interferire in queste cose!

DUNOIS — Sì, ma non è questo che vi sta a cuore! Il fatto è che vi fa ombra! Anche Tremoille ha la sua buona ragione per non volerne sentir più parlare... e io ve lo dirò, questa ragione! (*Noble* [*La Hire*] *attraversa la scena portando una spada e un casco. È seguito da Giovanna. La Hire alza la mano alla porta e il direttore di scena picchia con forza*).

IL DELFINO — Chi è là?

LA HIRE — La Hire!

IL DELFINO — Non potete entrare: siamo a consiglio.

LA HIRE — Vi domando perdono. Dobbiamo entrare. (*Entra impetuosamente, seguito da Giovanna che indossa l'armatura*) Chi ha dato quell'ordine?

DUNOIS — Che ordine?

LA HIRE — Chi ha ordinato che ci fosse chiusa in faccia quella porta?

DUNOIS — Io.

LA HIRE — Avevo miglior opinione di voi, Bastardo. Credevo che almeno voi foste dalla nostra parte.

DUNOIS — Lo sono.

LA HIRE — Avete trovato un bel modo per dimostrarlo.

GIOVANNA (*facendosi avanti*) — Lasciate che parli io a costoro, La Hire. Perdonateci, mio Delfino. Perdonate i nostri modi inurbani. Siamo tornati da un campo di battaglia dove le parole sono brevi e gli animi tesi. So che siete a consiglio. E che decisioni ha preso questo vostro consiglio?

DUNOIS — Personalmente, Giovanna, ho deciso che è meglio non attaccare le Tourelles, se prima non le abbiamo aggirate. Quanto a questi signori, temono che voi stiate indebolendo l'autorità del Re Io non condivido la loro opinione. Sono soltanto incline a procedere con elementare prudenza.

IL DELFINO — Sì, Giovanna... in un momento di vittoria dobbiamo essere prudenti.

GIOVANNA — Delfino: voi ascoltate il vostro consiglio, e io ho ascoltato il mio. Le mie Voci mi hanno detto di attaccare le Tourelles subito e con forza. Mi hanno detto di attaccare da tre lati... dal fiume, dalla città, e dalla collina. E abbiamo disposto ogni cosa per l'azione... ma gli arcieri si sono trovati davanti a una porta chiusa. Vi dico che non possiamo fermarci ora, e non vogliamo! I miei soldati non possono esser costretti ad aspettare dinanzi le porte della nostra città... chiuse per vostre ordine al fine di impedirci di combattere la nostra battaglia. Guardate... guardate da quella finestra! (*Il Delfino e Dunois guardano nella direzione indicata da Giovanna*) Il guardiano della porta e il suo ufficiale saranno fatti a pezzi se l'ordine non vien ritirato. (*Dunois apre un'immaginaria finestra. Giunge da sinistra un'eco di clamori lontani*).

DUNOIS — È vero... si preparano a sfondare la porta.

GIOVANNA — Io non posso trattenerli! Nessuno può trattenerli! Vi dico che il Signore comanda e vuole che le Tourelles siano espugnate.

RHEIMS — Avete sentito? chi governa il vostro regno, ora?

DUNOIS — Iddio, forse. La Hire, andate dal guardiano, ritirate l'ordine in nome mio, e dite al capitano di dare l'assalto.

La Hire — È ora. Datemi il vostro sigillo. (*Prende l'anello che Dunois gli porge ed esce*).

Giovanna (*scorgendo Aurore*) — È questa la Regina?

Il Delfino (*in tono contrito*) — No. È Aurore.

Giovanna — Alzatevi. Perdonate, gentile Delfino. Se dovete essere re è necessario che vi comportiate da re. Alzatevi, voi.

Aurore — E perchè?

Giovanna — Alzatevi. Non ho tempo da perdere.

Il Delfino — Forse è meglio che tu ti alzi, cara. (*Aurore obbedisce*).

Giovanna — Prendete le vostre cose e andate alla porta di St. Loup. Vi lasceranno passare.

Aurore — Ma dove volete che vada?

Giovanna — Via da questa città. Ho fatto voto di non lasciare una sola meretrice a Orléans, oggi.

Il Delfino — Ma questo è un altro caso, Giovanna.

Giovanna — Ho fatto il voto, e ho trovato una meretrice nel letto del Delfino che sarà nostro re.

Aurore — Non so dove andare. Non ho neanche fatto colazione. (*Piange*).

Giovanna — Vi sarà detto dove dovete andare. Quattrocento vostre compagne hanno già varcato quella porta.

Aurore — E tu le permetti di trattarmi così?

Il Delfino — È meglio che tu vada, cara. Vedi bene come insiste?

Aurore — Non ho neanche fatto colazione.

Giovanna — Avrete la colazione. (*Aurore raccoglie i vestiti che ha sparsi intorno ed esce. Tremoille fa un cenno per ricordare al Delfino di parlare a Giovanna*).

Il Delfino — Desidero impartirvi alcune istruzioni su di un punto, Giovanna. Non dovete permettere che i nemici di sangue nobile vengano uccisi. Debbono essere invece catturati e trattenuti finchè sia pagato il prezzo del loro riscatto.

Giovanna — Mio Delfino, se combattono contro di noi saranno uccisi, nè io li lascerò andare per nessuna moneta. Debbo scrivere una lettera a sir William Glasdale, comandante delle Tourelles. Chi può scrivere? Chi vuol scrivere questa lettera per me?

Il Delfino — Posso farlo io. (*Prende un foglio di carta e la penna*).

Tremoille — Altezza, non è conveniente.

Giovanna — E scrivetela voi, allora! (*Tremoille volge le spalle*).

Il Delfino — Dettate, Giovanna: io scrivo.

Giovanna — « Voi, sir William Glasdale; e voi, uomini d'Inghilterra, non avete alcun diritto di restare in questo Regno di Francia. E il Re dei Cieli vi ordina attraverso la mia persona, Giovanna la Pulzella, di lasciare il forte e di tornare donde siete venuti. E se non ottemperete a quest'ordine, farò tale strage di voi che sarà ricordata in eterno. Vi avverto per la terza ed ultima volta. Quando vi ho messo in guardia, stamattina, voi, sir William Glasdale, mi avete chiamata col nome di cagna e altri che non avreste dovuto pronunziare, perchè fra un'ora sarete alla presenza di Dio ». E ora firmatela, « Giovanna la Pulzella ».

Il Delfino — Non volete firmarla voi?

Giovanna — Vorrei se sapessi scrivere, ma non so. Firmate voi, ve ne prego. E ora, Bastardo, assicuratela a una freccia e lanciatela dove possa essere raccolta da Glasdale.

Rheims — Questa lettera non dev'essere inviata. È sciocca, presuntuosa, sgrammaticata, provocatrice ed eretica.

Dunois — Provocatrice?

Rheims — Il nostro Delfino le ha dato ordine di catturare vivi tutti i nobili. Essa lo sfida e minaccia Glasdale di morte.

Giovanna — Io debbo fare ciò che le Voci mi comandano. Non posso fare null'altro.

Dunois — Eretica?

Rheims — Giovanna va troppo oltre. Profetizza la morte di Glasdale. La profezia è stregoneria, e quindi eresia.

Giovanna — Non è una profezia. Ma noi prenderemo il bastione, e nel corso dell'assalto Glasdale cadrà ucciso.

Rheims — Dico che è una profezia... e avete profetizzato altre cose. Avete predetto il cambiamento del vento.

Dunois — Questo è vero, Giovanna. E il vento è cambiato. Non che io ve ne faccia una colpa.

Giovanna — Ho detto che il vento sarebbe cambiato... e, naturalmente, è cambiato. Il vento cambia sempre.

Dunois — Debbo dire che avete parlato col tono di una profezia dell'Antico Testamento... e io l'ho creduta una profezia davvero.

Giovanna — Mi avreste creduta se avessi parlato in altro modo?

Dunois — No.

Tremoille — C'è un modo solo per porre fine a queste sciocchezze. Prevedete che prenderemo le Tourelles entro oggi?

Giovanna — So soltanto ciò che mi dicono le mie Voci. Mi dicono di attaccare oggi nel punto più munito. E mi dicono che Glasdale cadrà ucciso e molti altri con lui... e credo che oggi io verrò ferita.

Dunois — Verrete ferita?

Giovanna — È cosa che so da molto tempo. Ma guarirò e tornerò a combattere, a dispetto di molti che preferirebbero di vedere le cose andare diversamente. Datemi la lettera. (*Prende il foglio che Dunois le porge e si avvia verso la porta*) Il Signore vuole che questa sia mandata e questa lettera sarà mandata. Venite, Bastardo, avrò bisogno di voi. (*Esce. Dunois fa per seguirla*).

Il Delfino — Oh, Dunois, mi stavate dicendo che Tremoille ha una ragione che gli fa desiderare che io mi sbarazzi della Pulzella. Qual è questa ragione?

Dunois (*sulla soglia*) — Ieri era giorno di paga per i soldati, ma non sono stati pagati. Prima d'ora, ogni volta che non eran pagati, i soldati buttavano via le armi e se ne tornavano a casa. In altre parole, il nostro caro Tremoille era abituato a poter disporre di un diritto di veto. In qualunque momento poteva interrompere una campagna, interrompendo il pagamento del soldo alle truppe. Ma ora, ai soldati non

importa niente di essere pagati o no. Essi seguono Giovanna!... (*Esce*).

IL DELFINO — Avete inteso, Tremoille?

TREMOILLE — Ho un udito eccellente.

IL DELFINO — Sapete a cosa sto pensando?

TREMOILLE — Lo so, ma preferisco sentirmelo dire da voi.

IL DELFINO — Ce ne accerteremo subito. Il mio tesoro è così carico di debiti con voi, mio caro duca, che devo farmi prestare danaro da voi per pagarvi gli interessi delle somme di cui mi siete creditore. Di modo che il mio debito con voi seguita a crescere e nel medesimo tempo il mio regno e le mie entrate seguitano a diminuire e io inclino a credere che ciò sia dovuto al fatto che ogni volta ch'io vi chiedo un prestito, voi vendete un pezzo del mio territorio ai Borgognoni i quali vi dànno il danaro che poi voi mi prestate.

TREMOILLE — Sciocchezze.

IL DELFINO — Sembrano sciocchezze, ma non lo sono. Andando avanti di questo passo io mi troverò completamente spogliato del mio regno, e voi avrete una enorme quantità di danaro. Anzi, avete già un'enorme quantità di danaro.

TREMOILLE — Onestamente guadagnato, Vostra Altezza.

IL DELFINO — Oh, voi siete perfettamente onesto. In qualità di tesoriere voi intascate i sette decimi di quanto vi passa per le mani, e io non ci posso far nulla perchè tutti i vostri traffici sono fatti col nemico, e non c'è modo di recuperare ciò che se ne va. Tutti sanno che siete il più gran ladro e il più impudente mentitore che ci sia in Francia. A parte ciò, siete perfettamente onesto.

TREMOILLE — Volete arrivare ad una conclusione, immagino.

IL DELFINO — Sì, e vi dirò anche quale.

TREMOILLE — Permettete che ve la dica io, invece.

IL DELFINO — Oh, la conoscete già?

TREMOILLE — Naturalmente. Voi avete pensato – e chiunque, al vostro posto, avrebbe fatto lo stesso – che se la Pulzella a forza di vincere battaglie riuscirà a restituirvi il vostro regno nella sua integrità, verrà fatalmente il giorno in cui non avrete più bisogno di me. Se mettete le mani su due o tre città abbastanza ricche potrete riscuotere tante tasse quante bastano a pagarmi. Se la ragazza continua e conquista Parigi, voi diventerete tanto forte da cacciare gli Inglesi dalla Francia... e se voi cacciate gli Inglesi dalla Francia e io non ho i Borgognoni da contrapporvi, bene, voi fate un boccone solo di me e della Borgogna. E di tutti quanti. Non avreste più debiti da pagare. I re non pagano i loro debiti.

IL DELFINO — Questo è esattamente quello cui stavo pensando.

TREMOILLE — Naturalmente: è pacifico.

IL DELFINO — Ed è quello che farò.

TREMOILLE — No, Altezza, è quello che non farete.

IL DELFINO — E perchè no?

TREMOILLE — Perchè fate i conti senza l'oste. Voi vi cullate nell'illusione di una brillante serie di vittorie ottenute dalla vostra vergine. Ma queste son cose che non possono avvenire. Giovanna ha espugnato tre fortificazioni senza la minima nozione tattica, contando esclusivamente nel proprio prestigio personale, sul fanatico entusiasmo dei suoi seguaci, e sul terrore ch'essa ispira agli avversari. Ora, se si fosse fermata a questo punto e avesse continuata la partita usando prudenza, scegliendo le occasioni propizie, avrebbe potuto andar avanti per anni. Ma agendo come agisce finirà per toccare presto o tardi una sconfitta... che segnerà la sua fine. È come il giocatore che raddoppia la posta ad ogni giro perchè si trova a vincere. Presto o tardi i dadi devono voltarlesi contro... Se non è oggi è domani, se non dopodomani, o quanto prima. Ma io credo che sarà oggi.

IL DELFINO — Perchè?

TREMOILLE — Perchè la sua fortuna è durata più di quanto può durare la fortuna. Credo che non riuscirà a prendere le Tourelles. Sarà screditata come profeta e come generale. Gli uomini cominceranno a mormorare. Non sono stati pagati. Sono stati mandati a confessarsi come tanti ragazzetti. Gli hanno portato via le loro donne. Se ne andranno. Alla prima sconfitta, se ne andranno tutti. Dimenticate il vostro sogno di conquistare una città dopo l'altra, dimenticate il vostro sogno di mangiare me e la Borgogna. È un sogno che non si può avverare. Ma anche se Giovanna riuscisse a conquistare tutta la Francia in vostro nome, questo non vi sarà di aiuto.

IL DELFINO — Io credo di sì.

TREMOILLE — No, perchè in tal caso vi mangerebbe.

IL DELFINO — Che cosa volete dire?

TREMOILLE — Mio signore: la ragazza è ambiziosa e senza scrupoli. Il suo sogno è di giungere a governare la Francia. Al vostro posto. (*Si sente un rumore, come uno schianto, che proviene da sinistra*).

RHEIMS — Che cos'è?

TREMOILLE — Cannone.

RHEIMS — No, sembrava piuttosto lo schianto di qualcosa che crolla. (*Tutti e tre si fanno alla finestra*).

TREMOILLE — Si ostina ancora... ancora lo stesso assalto frontale. È priva di fantasia, quella ragazza.

IL DELFINO — Cosa sono quelle fiamme all'orizzonte?

RHEIMS — Hanno mandato barche incendiarie lungo il fiume. Il ponte sta bruciando.

IL DELFINO — Il ponte è distrutto! Ecco che cos'era quello schianto! Oh, saggissimi consiglieri tecnici, decrepiti satanassi, non vi siete ancora accorti che i suoi uomini stanno già combattendo entro le Tourelles?... Mentre voi stavate qui a confidare nella sua rovina, essa ha espugnato il forte... essa ha vinto! Avrei dovuto esserci anch'io! Avrei dovuto aiutarla... darle il mio incoraggiamento!

RHEIMS — Ha bisogno di molto aiuto, da parte vostra, e di molto incoraggiamento.

IL DELFINO — Questa è la fine dell'assedio di Orléans! Li abbiamo battuti! (*Esce correndo*).

RHEIMS — Pensate che lo dovremmo seguire?

TREMOILLE — Non ho molto interesse per le battaglie. (*Giunge da sinistra l'eco di acclamazioni lontane*).

RHEIMS — Ha vinto di nuovo.

TREMOILLE — Commetterà un errore. Inevitabilmente. Volevo domandarvi qualcosa.

RHEIMS — Dite.

TREMOILLE — Forse è meglio che andiamo nei miei appartamenti... Qual è l'atteggiamento della Chiesa di fronte alle visioni e alle profezie avute ed esercitate da persone di condizione laica?

RHEIMS — Non son certo sia stato notificato. (*Scompaiono fra le quinte a destra. Un momento dopo, da sinistra, entra Giovanna. Ha una freccia in una mano e un cencio nell'altra. Trovando vuota la stanza va alla finestra e guarda fuori. Alti clamori giungono da sinistra. Giovanna siede su uno sgabello e cerca di tamponare il sangue che le sgorga dalla spalla sinistra. D'improvviso cede e comincia a singhiozzare. Da sinistra entra Dunois. Giovanna è tornata ad essere la fanciullina spaventata della prima scena*).

DUNOIS — Giovanna.

GIOVANNA — Sì?

DUNOIS — Non mi proverò mai più a mettere in discussione il vostro intuito. Ormai siamo alla fine.

GIOVANNA — Lo so.

DUNOIS — Come va la spalla?

GIOVANNA — Non lo so. Fa male.

DUNOIS — L'avete lasciata sanguinare abbastanza?

GIOVANNA — Sì. (*Si passa il cencio sugli occhi*).

DUNOIS — Allora non dovete preoccuparvene troppo.

GIOVANNA — Non mi preoccupo affatto.

DUNOIS — Perchè piangete?

GIOVANNA — Perchè sono morti. Di orribile morte. Nelle Tourelles in fiamme. E posseduti dal peccato. E sono io che li ho uccisi.

DUNOIS — Uccisi... chi?

GIOVANNA — Gli Inglesi. Oh, Dunois, la morte fra le fiamme è la più orribile che ci sia!

DUNOIS — Piangete per gli Inglesi?

GIOVANNA — Sì. Credevo di desiderare la loro morte. Ho detto loro cose tremende. Ma quando li ho veduti cadere con gli abiti in fiamme in quella acqua in fiamme... allora mi resi conto... di ciò che avevo fatto. E non posso farlo più. Non posso andare avanti. Glasdale precipitò con tutta l'armatura.

DUNOIS — Naturalmente. Ma non capite che abbiamo vinto, Giovanna? Non capite che la mia città è libera? E voi avete fatto questo: voi da sola, credo.

GIOVANNA — Sento la ferita che pulsa orribilmente... e son stata causa di morte per molti uomini... e vorrei non essere mai venuta qui. Vorrei essere ancora a casa. Vorrei poter tornare a casa.

DUNOIS — Ecco: ora siete una bambina, Giovanna. Soltanto una bambinetta.

GIOVANNA — Non lo sapevate?

DUNOIS — No.

GIOVANNA — Me n'ero dimenticata. Perchè mi rispettassero e mi ascoltassero. Ma non posso più farlo. Ho affrontato tante cose, perchè guardavo in avanti, alla vittoria. Credevo che la vittoria fosse bella. Invece è cupa, e sanguinosa e colma d'odio.

DUNOIS — Non ho mai visto niente di più bello di voi quando stavate in piedi sull'orlo del fossato levando la vostra bandiera. Per caso vi ho veduta proprio nell'attimo in cui siete balzata avanti, incitando i soldati a seguirvi. Quando penso alla vittoria penso alla vostra figura, allora... (*Entra impetuosamente il Delfino, seguito da La Hire, Poulengy e De Metz*).

IL DELFINO — È qui?

DUNOIS — Sì.

IL DELFINO — Giovanna, Giovanna... Che battaglia, che vittoria! Sarete uno dei miei generali più grandi... Non cesserò mai di esservi grato! Darò titolo di nobiltà alla vostra famiglia... Ma perchè piange?

DUNOIS — Per i morti.

IL DELFINO — I morti? Oh, sì. Ma non sono stati tanti.

DUNOIS — Per gli Inglesi morti.

IL DELFINO — Oh, sì, ecco: certo è stata una grossa perdita. Tutti quei riscatti sfumati. Ma comunque è stata una grande vittoria anche se non si dimostra subito redditizia. (*Entrano Tremoille e Rheims che si fermano nel fondo*).

LA HIRE — Siamo venuti per assicurarci con i nostri occhi che voi non vi lasciate mancare le cure, Giovanna. La ferita è profonda.

GIOVANNA — Grazie, La Hire. Andrà tutto bene.

LA HIRE — E vi porto anche un messaggio dell'esercito. Forse ieri, o ancora questa mattina, potevano esserci dubbi sul vostro conto. Ora non più. Abbiamo espugnato le Tourelles e Glasdale è precipitato nel fiume e voi siete ferita ma – grazie a Dio – viva. E d'ora innanzi l'esercito è vostro. Io sono un vecchio soldataccio sboccato, ma ho smesso di bestemmiare e di imprecare perchè così mi avete ordinato. Noi vi seguiamo, noi seguiamo la Pulzella. Soldo o non soldo, siamo con voi. E ora il vostro esercito chiede di vedervi. Volete aiutarmi che l'accompagniamo, Dunois?

GIOVANNA (*senza alzarsi, asciugandosi gli occhi*) — Vi prego, La Hire. Credo che non farò più nulla.

LA HIRE — Qualcuno si dava pensiero anche di questo, effettivamente; del fatto che voi scoppiate a piangere per niente... per un'imprecazione o una sbornia... ma ormai, anche questa è una cosa che non ci preoccupa più. Voi siete il nostro comandante... e potete piangere fin che vi pare... che noi Giovanna la seguiamo lo stesso.

RHEIMS — La Hire!

LA HIRE — Dite, arcivescovo.

RHEIMS — Pensate all'anima vostra prima di seguire quella donna. È una strega.

LA HIRE (*volgendosi contro di lui*) — Pensate alla vostra pelle, prete!

DUNOIS — Non fosse di quel vostro abito religioso, mio signore, non avreste pronunciato quelle parole senza danno.

RHEIMS — Io parlo in nome della Chiesa, capitano. Tutti voi siete stati ingannati da questa fanciulla. Le sue visioni sono fallaci. E porteranno rovina alla Francia.

GIOVANNA — Che cosa volete dire?

RHEIMS — Ciò che ho detto! Le vostre visioni sono fallaci!

GIOVANNA (*alzandosi*) — E allora io dico che voi mentite! Le mie visioni non sono fallaci e porteranno

la Francia alla vittoria! Oggi hanno espugnato Orléans per il Delfino, e recheranno una corona per il suo capo nella vostra stessa cattedrale di Rheims!

IL DELFINO — Mio caro arcivescovo, voi vi spingete forse troppo lontano...

RHEIMS — Vorreste essere incoronato da un'eretica?

IL DELFINO — Dal momento che non mi sembra tanto facile essere incoronato da voi o da Tremoille! E voi farete quel che avete detto, vero, Giovanna?

GIOVANNA — L'anima mia è grandemente oppressa, oggi. Penso ai molti uomini che sono morti senza essersi confessati... e sarei contenta di tornare a Domremy. E se ci sono nel vostro consiglio uomini che mi hanno chiamata strega ed eretica, io non ho più cuore di andare avanti.

IL DELFINO — E allora io mi sbarazzerò di questi uomini! (*A Rheims e Tremoille*) D'ora in poi non siete più graditi nel mio consiglio! Il mio consiglio, d'ora in poi, è formato da Dunois, La Hire e Giovanna! Tremoille e L'Arcivescovo cessano di farne parte! E questo è un editto! Io lo bandisco! Non sto forse per diventare re?

GIOVANNA (*sfidando Rheims e Tremoille*) — Sì, mio Delfino! La promessa è stata fatta! Sarete re!

IL DELFINO — Avete visto! Non ho bisogno di voi! Andatevene, ladri... andatevene, chè noi possiamo costituire il nostro governo!

TREMOILLE — Sì, mio signore. Desiderate ch'io torni ai miei commerci, senza dubbio?

IL DELFINO — Vi manderò a chiamare quando avrò bisogno di voi! Andate!

TREMOILLE — Sì, mio signore.

RHEIMS — Sì, mio signore. (*Rheims e Tremoille escono*).

IL DELFINO — Mi chiedo se ho fatto bene a far così. (*Da sinistra, fuori, giungono le acclamazioni dei soldati*).

LA HIRE — I soldati vi aspettano, Giovanna. Dobbiamo accompagnarvi da loro.

GIOVANNA — Non ancora, La Hire. Se dovete essere re, mio Delfino, non dovete circondarvi di persone indegne. Quei due non debbono ritornare.

IL DELFINO — Non li voglio al mio fianco. Non sono onesti, capite? Non fanno altro che proporre sotterfugi e baratti. E si sono arricchiti smisuratamente, assai più di me.

GIOVANNA — Qualunque cosa prendano è tolta al popolo di Francia.

IL DELFINO — Anche questo è vero. Tolta al mio popolo. Ricchezze smisurate. Fantastiche.

GIOVANNA — E se dovete esser re, mio Delfino, il popolo deve credere in voi.

IL DELFINO — In me? Non in voi?

AL — Sipario.

QUARTO INTERLUDIO

MASTERS — Che ora è, Al?

AL — L'una in punto.

MASTERS — Bè, facciamo una pausa. Riprenderemo fra un'ora.

AL — Bene, mister.

MASTERS — Oh, Mary; prima d'andarvene volevo ..

MARY — Sì?

MASTERS — Volevo dirvi che m'è piaciuta assai la scena sugli scalini. Un'interpretazione splendida.

MARY — Credevo fosse meglio.

MASTERS — E non voglio che crediate che io non capisca quali sentimenti provate per gli uomini che son morti in guerra.

MARY — Ma non li capite. Voi siete troppo semplicista. Non l'ho voluto dire davanti a tutti, Jimmy, ma non mi sembra onesto recitare una commedia che è stata riscritta per dimostrare una tesi completamente diversa da quella che m'era piaciuta quando avevo accettato di prender parte allo spettacolo.

MASTERS — Cerchiamo di spiegarci bene su questo punto, Mary. Volete dire che avete intenzione di piantarci?

MARY — Bè, anche questo non sarebbe onesto, dal momento che ormai siamo andati tanto avanti. ma non so delle due cose quale sia la meno onesta... davvero non lo so. E la commedia potrebbe tornare com'era prima senza neanche una prova supplementare. È soltanto questione di fare qualche taglio. Tutto il suo significato nuovo è in quel dialogo aggiunto che si può benissimo tralasciare.

MASTERS — Togliendo ogni significato alla commedia.

MARY — Ridando alla commedia il significato che aveva quando io la lessi per la prima volta.

MASTERS — Che non voleva dire niente... Signore Iddio, Mary, non è questo il modo migliore per arrivare a una decisione!

MARY — Tutte le commedie, come tutti i quadri, nascono in un certa atmosfera, e voi dovrete ricordare le vostre antiche convinzioni e rifarvi ad esse. E non vi dovreste lasciar smuovere da ciò che pensavate prima o, peggio, non dovreste dimenticarvene.

MASTERS — È esattamente quel che sto facendo.

MARY — Quel che sto facendo io.

MASTERS — Quel che stiamo facendo tutti e due, credo.

MARY — Guardate che cosa vuol dire adesso la commedia, Jimmy. Dice che dobbiamo tollerare la disonestà dei potenti per giungere a qualcosa di positivo!

MASTERS — Certo che dobbiamo!

MARY — Ma voi non tollereresteste la disonestà nella vostra sfera! Non tollereresteste la disonestà in teatro!

MASTERS — Mia cara Mary, voi non avete molta esperienza di quello che è l'ambiente teatrale di New York. Qualcosa di spaventoso. Dove ci si trova a dover trattare con gli individui più viscidi. M'avete sentito dire che il teatro nel quale credevamo di dar la prima recita ci è stato affittato da un tale che era riuscito ad avere il permesso con una piccola truffa... e ora questo tale è in prigione e se non gli paghiamo una certa cambiale quello rimane dentro, gli scade la concessione e noi non andiamo in scena.

MARY — Non c'è un altro teatro?

MASTERS — Nessuno che sia disponibile.

MARY — Io non avrei mai accettato.

MASTERS — Voi non avreste accettato. Ma io sì.

MARY — Ma dove si arriva con questo?

MASTERS — Non si arriva da nessuna parte. Il mondo è così fatto. Ed è sempre stato così. E il teatro è una cosa di questo mondo, come tutto il resto. E io sono ancora convinto che, nonostante tutto, vale ancora la pena di metter su un'opera in cui si parla di Giovanna d'Arco. Il genere umano è un ammasso di corruzione corretta da alti ideali. Non si può sacrificare la propria integrità, una parte di essa...

MARY — Non lo farò. Oh, ormai ho capito tutto, e non lo farò! Voi volete che la commedia dimostri che Giovanna ebbe da trattare con gente disonesta onde mettere insieme un regno, esattamente come accade a noi che dobbiamo aver rapporti con altri disonesti per mettere in scena una commedia o costituire un governo mondiale! E non è vero! Non è mai stato vero! Ci si può rifiutare di lavorare con i ladri!

MASTERS — Andrete inevitabilmente a scontrarvi con la disonestà tutte le volte che comincerete a fare qualcosa!

MARY — Non ci credo, e non reciterò per dimostrare una tesi di questo genere! Giovanna non era così e noi non dobbiamo essere così!

MASTERS (*sul punto di andarsene*) — Bisogna che me ne vada, Mary. Ma, prima, vorrei chiedervi se non vi pare di andare un poco oltre le vostre attribuzioni, quando stabilite che cosa la commedia deve dire e che cosa non deve dire.

MARY — E chi dovrebbe stabilirlo?

MASTERS — L'autore, direi.

MARY — Ma voi, ultimamente, gli avete dato parecchi consigli.

MASTERS — Tutti possiamo dargli consigli... ma è lui che deve decidere.

MARY — Allora credo che gli dovreste dire che io non intendo recitare la commedia così com'è diventata. Giovanna significa qualcosa che per me è della più alta importanza. Era retta, limpida e onesta e io così intendo mostrarla.

MASTERS (*agli attori rimasti*) — Per ora non c'è altro.

AL — Avete un'ora per la colazione. Si riprende alle due.

MASTERS (*a Mary*) — È la vostra ultima parola?

MARY — Sì. L'attrice è tenuta responsabile delle opere che sceglie, non dimenticatelo. E questa, quando io l'ho scelta, era assolutamente diversa. (*Frattanto Tessie e gli attori sono usciti da sinistra. Rimane Al che indica sul palcoscenico come dovrà trovarsi l'altare completo*).

MASTERS — Non credo che mi darei la briga di mettere in scena questa commedia se fosse rimasta com'era quando voi l'avete scelta. (*Scende dal palcoscenico*) E non credo neanche che m'occuperò di far uscire quel tipo di prigione. Forse farò soltanto una passeggiatina. Comunque, è meglio che me ne vada a prendere una boccata d'aria prima che mi venga un accidente. Al, se non dovessi tornare vai pure avanti con le prove. Fai tutto quel che la signorina Grey ti dice. Lascia che decida lei, a modo suo, tutti gli accidenti che vuole!

AL — Aspettate un momento, voi due! Guardate!

MASTERS — Cos'è?

AL — Bè, aspettate! Non so se posso fare...

MASTERS — Domanda alla signorina Grey. Lei prenderà tutte le decisioni del caso.

AL — Non venite più, voi?

MASTERS — Non lo so. Adesso vado a fare quattro passi. Quando l'avro fatti, vedrò. (*Si allontana. Al si volge alla signorina Grey*).

AL — Io non ho mai diretto una commedia, signorina Grey.

MARY — Neanch'io. (*Siede e prende una sigaretta. Entra Tessie con tre thermos e altrettanti sandwiches incartati*).

TESSIE — Oh, signorina Grey. Vi ho portato un sandwich e un po' di caffè, perchè siete in costume e non avete il tempo di cambiarvi. (*Dispone il tutto sul tavolo*).

MARY — Grazie.

TESSIE — Crema o zucchero?

MARY — Zucchero, grazie. (*Tessie comincia a svolgere il pacchetto dei sandwiches*) No, credo che andrò a mangiare fuori. (*Si alza*).

AL — Ma c'è soltanto un'ora.

MARY — Lo so. Mi vado a cambiare. E poi andrò. fuori a mangiare. E poi farò anch'io una passeggiata e se non dovessi tornare, bene... allora mister Masters potrà fare tutto quel che gli accomoda. (*Si volge ed esce. Tessie e Al si guardano esterrefatti*).

* PARTE SECONDA *

Il palcoscenico, un'ora dopo. Sono stati portati altri due elementi scenici, l'altare della cattedrale che è stato collocato nel fondo, in centro; e una sezione – in cui è ricavata una profonda finestra – che è stata spinta contro la parete di fondo.

(Al levarsi del sipario la scena è immersa nell'oscurità tranne che per una macchia di luce che cade sul viso di Tessie. La quale è inginocchiata accanto all'altare, con una matita e un taccuino in mano, cercando di collocarsi esattamente nel raggio luminoso e socchiudendo gli occhi. Kipner, Jeffson, Noble, Long ed Elling sono seduti a sinistra. Al è ai piedi del palcoscenico intento a controllare le luci per la prossima scena).

AL (*a Tessie*) — Vieni un pochino più avanti! (*Tessie eseguisce*) Là. Credo che più di così non si poteva, senza Mary.

TESSIE (*gridando a qualcuno, fuori scena, a sinistra*) — Fissati questo punto, Charlie!

L'ELETTRICISTA (*fuori scena*) — Sta bene.

AL — Adesso prova a metterti dove si mette Giovanna quando incoronano il re. (*Tessie va a prendere la posizione indicata*) E mettici un pochino più di slancio.

TESSIE — Oh, ma bastava che tu me lo dicessi!

AL — Un poco più a destra. (*Tessie si sposta*) Dov'è la luce, Charlie?

CHARLIE (*fuori scena*) — Non ci siamo? Ah, eccoci. (*Un fascio luminoso viene proiettato sul viso a Tessie*).

AL — Così va bene. Hai fissato il punto?

CHARLIE (*fuori scena*) — Sì, lo sto facendo.

AL — Adesso, dove si mette Giovanna durante il processo.

TESSIE — Lo sgabello che adopera è questo. (*Prende uno sgabello e lo colloca al posto segnato, poi si mette in posizione per la luce. Entrano da sinistra Cordwell e Dollner*).

DOLLNER — Ma non sono le due passate?

KIPNER — Sì, ma Masters non è ancora arrivato.

AL — Trovato, Charlie?

CHARLIE (*fuori scena*) — Va bene così? (*La luce si centra su Tessie*).

AL — Buono. Adesso, siediti, Tessie. (*Tessie eseguisce*) Un poco più indietro. (*Tessie si sposta e la luce la raggiunge. Da sinistra entra Masters.*)

MASTERS — Al?

AL — Sì, mister Masters?

MASTERS — Ci sono tutti?

AL — La signorina Grey è andata fuori a colazione, e non credo che sia ancora rientrata.

TESSIE — Ora guardo di nuovo. (*Esce a sinistra. Masters scende dal palcoscenico. Entra la signora Barnes*).

AL — Ci portate buone nuove per il nostro teatro?

MASTERS — Non so ancora niente. Ho fatto quel che ho potuto. Nel pomeriggio si saprà qualcosa.

AL — Credo che per quanto riguarda la luce la prova si può cominciare.

MASTERS — Che cosa ha detto la signorina Grey prima di andar via?

AL — Più o meno quel che avete detto voi... che se non tornava avreste potuto fare a modo vostro.

MASTERS — Ho capito. Forse non avremo affatto bisogno di lei. E neanche di teatro.

AL — Da quando l'esercito m'ha congedato ho sempre avuto incertezze per il domani. (*Torna Tessie*).

TESSIE — No, il mio camerino è vuoto.

AL — Potremmo incominciare con la scena dell'incoronazione. Lei al principio non c'è.

MASTERS — No, aspettiamo. (*Va a destra e si mette a sedere*).

AL — Aspettiamo. (*Entrano Farwell, Ward e Garder*).

LONG — Posso fare una domanda?

MASTERS — Se è proprio necesssario.

LONG — Bè, questi amici mi hanno pagato tre cocktails per mettermi coraggio e l'alcool mi sta facendo effetto.

MASTERS — Sono piuttosto abbacchiato. E qualunque risposta io possa dare alla vostra domanda non potrà che essere abbacchiante.

LONG — Non importa.

MASTERS — Fuori questa domanda, allora.

LONG — Perchè l'uomo non può vivere secondo le norme del buon senso senza fede, illusioni o religione?

MASTERS — Che cos'è il buon senso?

LONG — Bè, tener la destra quando si cammina.

GARDER — Obbedire alle norme sulla viabilità.

JEFFSON — Tenersi alla larga da certe donne.

WARD — Non buttar via i quattrini.

MASTERS — Il buon senso può suggerire ad uno di tenere la destra, ma non c'entra per niente col luogo dove quell'uomo si dirige. Non si farebbe assolutamente niente vivendo col solo buon senso. Lasciate che ognuno vi spieghi a modo suo le ragioni che lo inducono a vivere. Secondo le regole del buon senso vi appariscono tutti come fior d'idioti. Perchè ci si sposa con una determinata ragazza e non con un'altra? Nessuno è mai riuscito a dare una spiegazione soddisfacente.

DOLLNER — L'uomo non potrebbe vivere scientificamente?

MASTERS — Perdìo, se vivete dovete andare da qualche parte. Dovete scegliere una direzione. Ora, la scienza è assolutamente imparziale. Non gli importa niente di dove voi andate. Può inventare la bomba atomica ma non vi può dire se dovete usarla oppure no. La scienza è come... bè, come un lampo di luce in una stanza completamente buia e larga due miliardi di anni-luce... e con le pareti che vi scivolano via a mano a mano che vi avvicinate. Il tempo vi può far vedere dove sono i vostri piedi sul pavimento; può farvi vedere i mobili o le persone vicine; ma, quanto alla direzione che dovreste prendere in quella stanza senza fine, non vi può dire proprio nulla.

LONG — Il che, figliolo, vi fa rientrare nella mia categoria. La scienza non val molto di più del buon senso.

MASTERS — È la stessa cosa, per quanto posso capirne io. Il buon senso è la scienza di ieri, come chi dicesse che la scienza diventerà buon senso domani.

LONG — Ma io non ho alcuna fede.

MASTERS — Oh, sì che ce l'avete. E vivete per essa. Tutti hanno un'idea di com'è il mondo e di come sono essi nel mondo. L'idea di com'ero m'ha tormentato per anni. Ma quel che si pensa del mondo è l'equivalente della fede, e quando si comincia a dubitare di ciò, subito occorre sostituirlo con qualcosa altro per evitare di essere travolti. L'uomo deve avere una fede, così come ogni civiltà deve averla e deve averla ogni esercito. Nessuno può far niente, senza fede.

JEFFSON — Questo che dite può andar bene per l'esercito, ma non per me.

MASTERS — No? Guardatevi bene dentro, ognuno di voi si guardi bene dentro, e v'accorgerete che vivete per virtù di qualcosa che non potete spiegare... qualcosa che può essere la religione normale; una filosofia scombinata che vi siate fatta da soli; può essere la S.P.C.A. (1) o le teorie di Bacom o quella di Freud o la ricerca scientifica del comunismo, o la scienza cristiana o anti-vivisezione, o qualcuno che amate o qualcosa che ha bisogno di cure... come il nostro povero teatro di prosa...

LA SIGNORA BARNES — E la vostra fede, mister Masters?

MASTERS — Io credo nella democrazia. Credo nella democrazia e credo nel teatro ch'è il tempio della democrazia. La società democratica ha bisogno di una chiesa non confessionale – dove ognuno possa parlare finchè trova un pubblico disposto ad ascoltarlo – e questa chiesa è il teatro, per quanto in questi ultimi tempi questo teatro-chiesa sia diven-

(1) S.P.C.A. è la sigla di *Society for Prevention of Cruelty to Animals*, qualcosa come la nostra «Protettrice degli animali».

tato sempre più simile a una cappella privata. Che ore sono?

AL — Le due e dieci.

MASTERS — Ci sono tutti?

AL — Tutti, meno la signorina Grey.

KIPNER — Cosa volete dire quando affermate che tutti debbono avere una fede ma che nessuna fede può reggere ad un esame critico?

MASTERS — Esattamente quel che ho detto.

KIPNER — E allora esaminiamo la vostra fede personale...

MASTERS — E va bene: forse che io posso dimostrare che la democrazia è meglio della dittatura? Certo che no. Posso provare che il teatro è il tempio della democrazia? Meno che mai. Non posso neanche provare che il teatro eserciti un'influenza positiva. Credo soltanto che sia così. E ogni fede è come questa... ogni fede sembra ridicola a quelli che non la possiedono.

GARDER — Ma se nessuna fede può reggere all'esame critico, non ne consegue che il genere umano viene a trovare in una posizione molto dubbia?

MASTERS — Il genere umano è sempre stato in posizioni dubbie. Noi moderni siamo inclini a guardare molto dall'alto la povera Giovanna di Lorena vissuta nelle tenebre dei vecchi secoli e fermamente convinta di sentire le sue Voci e di fare ciò che queste Voci le dicevano di fare. Ma nessuno di noi crede a qualcosa di molto più solido.

LA SIGNORA BARNES — Oh, mister Masters!

MASTERS — Noi viviamo di illusioni, di supposizioni e di presunzioni: cose tutte altrettanto discutibili delle Voci udite da Giovanna nel suo giardino.

LA SIGNORA BARNES — Oh, Signore. È una commedia così pessimistica, mister Masters?

MASTERS — Sono sempre più numerosi gli uomini che si rendono conto che il nostro destino è di rimanere nell'oscurità e tuttavia vanno avanti... che siamo condannati a dubitare delle nostre religioni e tuttavia a vivere per esse. Ma sappiamo che la nostra fede non ammette dimostrazioni e tuttavia siamo legati ad essa. A meno che questa fede non sia negativa.

TESSIE — Ma come si fa a distinguere una fede positiva da una fede negativa?

MASTERS — Non ve lo so dire. Nessuno ve lo saprebbe dire. Ma voi dovete saperlo, perchè siete voi responsabile se la fede che seguite è negativa. Quelli che hanno seguito Hitler sono stati ritenuti responsabili, come voi forse sapete.

LONG — Quelli che non sono stati capaci di sganciarsi.

MASTERS — Sì.

TESSIE — Ma, noi, di fronte a chi siamo responsabili?

MASTERS — Di fronte a noi stessi. Di fronte al genere umano. Noi siamo responsabili uno di fronte all'altro.

TESSIE — Bè, allora devo dire che si tratta di un sistema molto imperfetto.

MASTERS — Molto imperfetto, infatti. Funziona appena.

NOBLE — Bè, mister Masters, sono stato finora ad ascoltare e ho mal di capo tanto mi sono sforzato di seguirvi... e vi debbo dire che tutti questi vostri discorsi per me non significano niente.

MASTERS — Siete fortunato.

NOBLE — Però io ho una fede. Ho una profonda fede nel mio direttore pur senza capire una sola parola di quanto dice.

MASTERS — Bene. Dopo di che possiamo andare avanti con le prove. Siete pronto, Al?

AL — Sì, mister. Non aspettiamo la signorina Grey?

MASTERS — No. Non aspettiamo la signorina Grey.

AL — Bene, mister. Pronti per la scena seguente. Sgombrare il palcoscenico. Tessie, preparati a leggere la parte di Giovanna.

TESSIE — Oh, Dio mio! (*Tutti gli attori escono, tranne Kipner e Ward*).

AL — Su il sipario. (*Masters scende dal palcoscenico. Kipner e Ward prendono posto presso l'altare*).

L'INCORONAZIONE A RHEIMS

RHEIMS — L'Arcivescovo sta a questo punto, a quanto ho capito, e il Delfino si inginocchia su questo cuscino per ricevere la benedizione e la corona. Tutto qui, Altezza. Ah, ecco Tremoille. (*Entra Tremoille*).

TREMOILLE — C'è una gran folla nella piazza di fronte alla cattedrale.

IL DELFINO — Ne entreranno molti, cosa dite?

TREMOILLE — La cattedrale sarà gremita... e lo sarebbe anche se fosse assai più vasta.

IL DELFINO — Eppure non riesco a togliermi dalla testa che la Pulzella ha avuto gran parte in tutto questo.

RHEIMS — Ma non dimenticate che avete dovuto continuamente frenarla e guidarla. Le si dà più credito di quanto non meriti in realtà e ciò a cagione del vostro animo naturalmente generoso. Qualunque altro principe al vostro posto se ne sarebbe già sbarazzato da molto tempo.

IL DELFINO — Sì, certo che è una, una, una...

TREMOILLE — Una continua minaccia...

IL DELFINO — Ma utile, Tremoille, utile!

TREMOILLE — Oh, fino a un certo punto, sì.

IL DELFINO — Tutto sta nel sapere se ho già raggiunto quel certo punto.

TREMOILLE — Esattamente come Vostra Altezza dice. Personalmente credo che sia già stato raggiunto e superato.

IL DELFINO — Non mi fido a lasciar andar via Giovanna prima d'essermi sbarazzato del duca di Borgogna.

TREMOILLE — Il duca di Borgogna, ormai, ha più paura di voi di quanto voi abbiate paura di lui.

RHEIMS — Non volete provare ad inginocchiarvi una volta o due, Altezza?

IL DELFINO — Già. Forse sarebbe opportuno. (*S'inginocchia sul cuscino*) Perchè dite che ha paura di me?

TREMOILLE — La settimana scorsa ha inviato un messaggero.

IL DELFINO — A voi?

TREMOILLE — Desiderava vedervi. Gli ho detto che voi non intendete trattare. Questa mattina ne

ha mandato un altro. Vi offriva centomila corone d'oro in cambio d'una tregua di due settimane.

IL DELFINO (*balzando in piedi*) — L'avete mandato via?

TREMOILLE — No. È ancora qui. E, a meno ch'io non mi sbagli, ha con sè il danaro. Ho pensato ch'era meglio trattenerlo.

IL DELFINO — Sì, non mi spiace d'aver tanto danaro in città. S'è incontrato con voi?

TREMOILLE — Sì, si è...

IL DELFINO — Potrei...

TREMOILLE — Sì, potreste. Tuttavia...

IL DELFINO — Il tradimento in materia di danaro non è consigliabile?

TREMOILLE — Non ne farei mia norma assoluta, Altezza. Ma in questo caso... le posizioni si possono qualche volta rovesciare.

IL DELFINO — È una bella quantità di danaro. Quanto ci ricavate voi?

TREMOILLE — Niente. Sembra che il Borgognone voglia trattare direttamente con voi.

IL DELFINO — Questa è nuova.

TREMOILLE — Sì, questa è nuova.

IL DELFINO — Che cosa potremmo perdere per due settimane?

TREMOILLE — Potremmo guadagnarci. Si potrebbero risolvere molti problemi se il tesoro è risanato.

IL DELFINO — D'accordo. Mandate a chiamare l'inviato prima che se ne vada.

TREMOILLE — Sì, Altezza. Credo anche se voleste risparmiare Parigi... se poteste impedire che Giovanna ordini l'attacco a Parigi... se ne potrebbe ricavare tanto danaro da far immensa la fortuna d'un re.

IL DELFINO — Parigi? Ce ne sarebbe anche di più?

TREMOILLE — Sì. Oh, smisuratamente.

IL DELFINO — Ci penseremo.

TREMOILLE — Sì. Io vado, Altezza. (*Si volge per uscire. Entrano La Hire, Dunois e Giovanna. Tessie che deve impersonare la Pulzella ha l'aria molto afflitta*).

IL DELFINO — Credo che m'inginocchierò volgendo un po' più il viso verso la congregazione. Non è che io abbia una grande considerazione per la mia faccia, ma non voglio trascurare il popolo, capite. In fondo, sto per diventare loro re.

RHEIMS — Sì, mio signore.

IL DELFINO — Ah, ed ecco qui i miei buoni amici soldati, quelli che hanno reso possibile il grande avvenimento. (*Si alza e porge la mano da baciare*). Sarete vicini a me, per tutta la durata della cerimonia. (*Da sinistra, già in armatura, entra Mary Grey*).

LA HIRE — Altezza. (*Si china sulla mano*).

DUNOIS — Maestà. (*Si china anche lui*).

TESSIE (*baciando a sua volta la mano*) — Delfino gentile, spero che questo giorno vi possa recare tutto ciò che desiderate.

IL DELFINO — Ne sono certo. C'è una folla enorme.

TESSIE — È il giorno per il quale abbiamo combattuto e che abbiamo aspettato.

MARY (*si volge per uscire e in quel momento Tessie la scorge*).

TESSIE — Oh, signorina Grey, non andate via, per l'amor di Dio! Venite ad aiutarmi!

MARY — Voi recitate benissimo.

TESSIE — Ma non recito affatto! Oh, vi prego!

MARY — Non son sicura di essere accettata.

MASTERS — Siamo tutti contenti che siate tornata, Mary, sempre. Ma non sapevamo con certezza se vi avremmo rivista o no.

MARY — Neanch'io lo sapevo. Ma dopo un po' che camminavo, io... io ho deciso di tornare e, comunque, di finire le prove di oggi.

MASTERS — Siete qui... soltanto per oggi?

MARY — Sì.

MASTERS — E sia: vi accetteremo con questa riserva. Proseguiamo la prova. Non abbiamo tempo da perdere.

AL — Ai vostri posti, prego (*Mary sostituisce Tessie*) « Ne sono certo ».

IL DELFINO — Ne sono certo. C'è una folla enorme.

GIOVANNA — È il giorno per il quale abbiamo combattuto e che abbiamo aspettato. Ed è giunto. Credo che oggi sarò felice come mai nessuno al mondo lo è stato. Perchè sono presente alla consacrazione e all'incoronazione del mio re. Tutto è stato fatto, che sembrava impossibile.

DUNOIS — Tutto sembrava impossibile. Ciò che rimane sarà facile.

LA HIRE — Non facile, forse: ma lo faremo.

DUNOIS — Siamo giunti a una risoluzione, noi militari, questa mattina. Abbiamo deciso di battere il ferro finchè è caldo. Non appena la corona poggerà saldamente sul vostro capo noi marceremo su Parigi.

IL DELFINO — Chi?

DUNOIS — L'esercito.

IL DELFINO — L'esercito?

DUNOIS — Come la processione sfocerà nella navata, il nostro nuovo re scenderà i gradini della chiesa, monterà sul suo cavallo e verrà a prendere il suo posto alla testa del più grande esercito che mai un sovrano francese abbia avuto ai suoi ordini. Piomberemo a Parigi prima che abbiano avuto il tempo di organizzare la resistenza. E sarà la fine della Borgogna e degli Inglesi in Francia.

IL DELFINO — Mi spiace. Dovrete rinunziare a questi piani. Sto trattando una tregua con la Borgogna.

LA HIRE — Una tregua!

IL DELFINO — Sì.

LA HIRE — E perchè?

IL DELFINO — È stato sparso troppo sangue. Il regno è stato sottoposto a troppo dura prova. Abbiamo bisogno di un po' di pace.

GIOVANNA — La Borgogna ha bisogno d'un po' di pace, mio re. Non voi. Tutti i vostri nemici sono ormai nelle vostre mani. Le cose stanno come spesse volte ho già detto: non dobbiamo far altro che andare avanti e Parigi è nostra... e quando abbiamo Parigi, essi non possono più far nulla.

IL DELFINO — Vi dico che ho deciso una tregua di quindici giorni con la Borgogna. È fatto. È stabilito. Possiamo marciare su Parigi più tardi.

LA HIRE — Sarebbe troppo tardi.

DUNOIS — Si gioveranno di queste due settimane per prepararsi a riceverci.

GIOVANNA — Non potete far questo, mio Delfino. Sarebbe come dire che voi volete rinunziare a tutti

i vantaggi per i quali abbiamo combattuto tanto e sparso tanto sangue.

IL DELFINO — L'ho fatto.

GIOVANNA — E allora dovete disfarlo!

IL DELFINO — Non muterò niente.

GIOVANNA — Non possiamo crederlo. Non possiamo accettarlo...

IL DELFINO — Sento dire da ogni parte che voi mi avete fatto re di Francia...

GIOVANNA — Non io, ma il Signore...

IL DELFINO — Quando sarò re di Francia, chi governerà la Francia?

GIOVANNA — I re governano. Voi sarete il reggente di Dio.

IL DELFINO — E chi dirà al reggente ciò che Dio vuole da lui? Giovanna la Pulzella?

DUNOIS — Se così fosse, Altezza, avreste la migliore dei consiglieri.

IL DELFINO — Vi dico che sono re, sarò re! (*Pausa*).

GIOVANNA — E chi è stato il vostro consigliere riguardo a questa tregua?

IL DELFINO — Non ho consiglieri.

LA HIRE — C'era qui Tremoille.

IL DELFINO — Tremoille non c'entra per nulla. Che cosa volete saperne, voi tre, dei compromessi cui i capi delle nazioni debbono sottomettersi? Cosa sapete voi dell'arte di governo? In questa materia non siete più che bambini. Il governante deve rubare, assassinare, scendere a compromessi, mentire, mercanteggiare, depredare e aver dimestichezza e rapporti con ogni sorta di malvagi per mantenersi al potere!

GIOVANNA — Ma tutte queste cose son cose che avete fatto prima che io venissi... e non ne traeste alcun aiuto.

IL DELFINO — E voi credete che la vostra venuta abbia rivoluzionato i sistemi di governo? Gli uomini sono stati governati dalla corruzione fin dall'invenzione del primo governo. Gli uomini amano la corruzione. Non vogliono essere governati in altro modo. E se davvero credete che una ragazzotta di campagna possa mutarli perchè ha vinto qualche battaglia, ebbene, vi dico che siete più illusa di quanto non pensassi.

GIOVANNA — Gli uomini odiano la corruzione! Il Signore odia la corruzione!

IL DELFINO — Del Signore io non so niente, ma gli uomini l'accettano con molta disinvoltura. Mi avevate promesso che avrei avuto danaro quando ne avessi bisogno, ricordate? Bene: ora ne ho bisogno assolutamente, e il Signore non provvede in alcun modo.

GIOVANNA — E io, ora, comincio a chiedermi perchè Dio ha voluto che foste re.

IL DELFINO — Anch'io me lo sono chiesto quando, per la prima volta, veniste da me. Ma voi me lo spiegaste molto persuasivamente. Ed ora che sto per essere consacrato re, e praticamente lo sono, vi dico che farò come mi piace. E mi piace fare una tregua con la Borgogna, e può darsi che mi piaccia non marciare affatto su Parigi. Forse riterrò che sia più saggio non marciare.

DUNOIS — Voi sapete come si chiama questo atteggiamento, Altezza. Si chiama tradimento o stupidità.

LA HIRE — O entrambe le cose.

IL DELFINO — Non ho mai detto di essere saggio, non ho mai detto di essere onesto, non ho mai detto di essere bello. Ma è venuta questa ragazza e mi ha detto che avevo da essere re di Francia. E in un modo o nell'altro ciò è avvenuto. Non credo di essere particolarmente adatto a fare il re. Ma lo sono, e l'arcivescovo aspetta per incoronarmi, e mezza Francia è di fuori che aspetta per acclamarmi e credo che ormai sia troppo tardi per perdersi in rimostranze. (*Si sentono fuori della chiesa i clamori della folla. Entra Tremoille*).

TREMOILLE — Stanno per aprire le porte. È meglio che ognuno vada al suo posto. Chi sono quelli che rimangono vicino al re?

RHEIMS — Questi tre.

IL DELFINO — Voi no, Tremoille. Non sarebbe bello.

TREMOILLE — Sì, Maestà. (*Esce*).

DUNOIS — Venite, Giovanna. Noi non contiamo nulla, re o nobili che siamo. Siete voi quella che il popolo vuol vedere, la Pulzella di Francia nella sua armatura d'argento.

GIOVANNA — Se vien firmata la tregua con la Borgogna non indosserò mai più quest'armatura. La dedicherò a Dio e la deporrò sul suo altare...

LA HIRE — Sciocchezze. Marceremo su Parigi con o senza consenso.

IL DELFINO — Se tenterete di far questo romperò ogni rapporto con voi, vi fermerò in qualche modo perchè intendo governare il mio regno a mio modo, e lo farò meglio di quanto non potreste fare voi! (*Si inginocchia*).

GIOVANNA — Perchè fa questo? Che cosa è accaduto?

LA HIRE — Egli ci ha venduti, Giovanna.

DUNOIS — Sì, ci ha venduti. E noi stiamo qui impalati a vederlo incoronare. Tenetevi eretta, Pulzella. La gente entrerà subito. Dobbiamo tenerci eretti... e sopportare.

GIOVANNA — Mio Delfino, avete fatto questo?

IL DELFINO — Questo... cosa?

GIOVANNA — Ci avete venduti?

IL DELFINO — Questa non è una domanda cui un sovrano possa rispondere.

GIOVANNA — Allora ci avete venduti! E allora non dovete essere il re di Francia!

IL DELFINO — Ma sto per esserlo!

GIOVANNA — Dite ch'è troppo tardi per impedirlo, ma non è troppo tardi! Dirò al popolo di Rheims che cosa avete fatto! Parlerò al popolo in questa stessa cattedrale, e il popolo mi ascolterà! (*Di nuovo giungono i clamori della folla*).

RHEIMS — Parlate piano, parlate sottovoce... (*Il Delfino si alza*).

GIOVANNA — Parlerò, vi dico! E quando avrò finito non oserete cingergli il capo con la corona!

RHEIMS — Non vi è stato chiesto di parlare! E non parlerete!

LA HIRE — Parlerà, se così le piace, mio signore! E voi ve ne starete zitto e quieto ad ascoltarla!

IL DELFINO — Badate a voi, La Hire! Questo sarà ricordato! Dal re di Francia!

LA HIRE — Noi vi abbiamo messo là! Noi vi teniamo là! Lei parlerà al popolo se vorrà parlare! E se non volete che lei vi smascheri davanti a tutti, ritirate il baratto che avete fatto con la Borgogna e gli Inglesi! Licenziate Tremoille e annullate quella tregua. Questo vi chiediamo di fare!

IL DELFINO — Non lo farò! Sto per essere re, sto per fare quello che mi piace, e se Giovanna non è d'accordo può sempre andarsene! Anzi sarebbe un'ottima cosa se se ne andasse! Non voglio che mi si dica continuamente che cosa debbo fare. È troppo tardi per impedire la mia incoronazione... troppo tardi! Non c'è più niente da fare, ormai!

TREMOILLE (*rientrando*) — C'è qui un messaggero, mio signore... un messaggero che dovreste vedere, forse, in privato.

IL DELFINO — Ah, ah, sì. Mi domando... sì. Non mi ci vorrà più di un minuto. Affari di stato. Politica. (*Esce con Rheims e Tremoille*).

DUNOIS — Giovanna?

GIOVANNA — Sì, Dunois?

DUNOIS — Non lasciatelo. State accanto a lui.

GIOVANNA — Dopo che ha tradito tutti noi... e il suo paese... e se stesso?

DUNOIS — Sì. Vedete, se parlate lo potete distruggere e se fate ciò distruggerete tutto quel che avete edificato... perchè la Francia non avrà re. E se parlate ed egli è incoronato lo stesso e voi lo abbandonate, che cosa avrà la Francia? Un governo di tutta corruzione. Nulla di santo, nessuna fede, nessun consigliere, nè alcuna buona influenza: soltanto corruzione. Ma se rimanete con lui egli sarà costretto a pensare un poco al popolo di Francia e non penserà sempre e soltanto ai suoi commerci, perchè il popolo di Francia confiderà in voi, ed il re qualche volta vi dovrà ascoltare.

GIOVANNA — Ma è onesto da parte mia rimanere qui... assistere all'incoronazione senza dire parola di quanto egli ha fatto?

DUNOIS — Le vostre Voci non vi hanno detto che voi avreste posto il Delfino in trono nella cattedrale di Rheims?

GIOVANNA — Sì.

DUNOIS — Bene: questo è il Delfino... il solo che abbiamo... e questa è la cattedrale... e le porte stanno per aprirsi. Stiamo facendo ciò che Dio vi ha detto di fare.

LA HIRE — C'è proprio da domandarsi se il Signore non si è sbagliato.

GIOVANNA — No. Il Signore non può essersi sbagliato. Questo è il re ch'egli ha scelto e non può aver sbagliato. E tuttavia...

DUNOIS — Tutti i governi sono fatti di mercanti, Giovanna. È una cosa che ci si doveva aspettare. Anche il Signore deve essere convinto di questo. Ed è fortunato il paese dove i mercanti non possono disporre del tutto a modo loro... il paese dove, al loro fianco, c'è qualcuno come voi, che li guida, questi mercanti.

GIOVANNA — Ho avuto così poco successo, come guida.

DUNOIS — Non dovete abbandonare il campo. Dovete continuare.

GIOVANNA — Lascerò che sia incoronato. Il Signore non può sbagliare. (*A questo punto Mary Gray scende dal palcoscenico, interrompe la scena*).

MARY — Questa è una parte che non posso accettare, Jimmy. È a questo punto che la commedia cade in errore.

MASTERS — Lo so, Mary, ma lasciateci finire la scena.

MARY — Non si tratta che di poche battute... e si potrebbero tagliare facilmente...

MASTERS — Adesso andiamo avanti, però.

MARY — Sta bene. (*Torna al proprio posto*).

GIOVANNA — Lascerò che sia incoronato. Il Signore non può sbagliare. (*Rientrano Tremoille e Rheims, precedendo il Delfino*).

TREMOILLE — Non dimostrate di aver fretta quando fate la vostra apparizione, Maestà. Gli occhi del popolo saranno tutti sopra di voi.

IL DELFINO — Sì, ricordo. Ricordo. Allora... la ragazza sta al mio fianco, o no?

DUNOIS — Starà al vostro fianco. Venite, Giovanna. (*Si avviano*).

AL — Sipario.

PRIMO INTERLUDIO

MARY (*a Masters*) — Posso ammettere tutto il resto... ma non riesco a capire che possa risolversi così tranquillamente a dare la sua benedizione alla disonestà.

MASTERS — L'autore vuole che sia così.

MARY — Glie ne avete parlato? (*Al esce a sinistra*).

MASTERS — A colazione. Ed è lui che vuole così. Non io.

MARY — Oh! (*Kipner, Noble e Long escono a sinistra*) Questo accomoda tutto. A modo vostro.

MASTERS — Lo spero. Non intendo mutare una sola battuta.

MARY — Ho capito.

AL (*rientrando*) — Potrei... scusate se vi disturbo... ma posso chiedervi una cosa?

MASTERS — Che c'è, Al?

AL — C'è al telefono un tale che si chiama Sweeter, e vuol sapere se domani potrebbe assistere ad una prova.

MASTERS — Sweeter? (*Entra Tessie*).

AL — Sì. Mi ha l'aria di entrarci un po' col vostro teatro.

MASTERS — Perdìo, se c'entra. È lui che ce lo concede. Semprechè gli andiamo a genio.

AL — Allora, gli dico di venire?

MASTERS — È una cosa che riguarda Mary. Per me non ha importanza.

MARY — È il signore che avete fatto uscire di prigione?

MASTERS — Proprio lui.

MARY — Non sono sicura che ci siano prove, domani.

AL — Scusate: ho paura di non aver capito bene.

MARY — Non sono sicura che ci siano prove. Non sono sicura che ci siano domani. Comunque,

io con oggi ho finito. Volete che mi cambi per l'altra scena, Jimmy?

MASTERS — Se non vi dispiace.

MARY — Farò in fretta. (*Esce a sinistra*).

AL — Allora, ho capito bene.

MASTERS — Hai capito perfettamente.

AL — E cosa farete?

MASTERS — Proseguiamo le prove. Come al solito.

AL — Cosa diciamo a Sweeter.

MASTERS — Chiedetegli se non può rimandare. Ditegli che non abbiamo ancora preparato il programma per domani.

AL — E non andiamo in scena?

MASTERS — Questo è sicuro.

AL (*volgendosi*) — Signore Iddio, che trappola! Tessie, volete rispondere al telefono? Ripetete quel che ha detto mister Masters. Io devo...

TESSIE — Certo. (*Esce a sinistra. Al comincia a disporre per la scena seguente*).

AL (*chiamando*) — Venite a darmi una mano, vi spiace?

GARDER (*entrando*) — Eccomi.

MASTERS — Dov'è Harry?

AL — Oggi non viene. Gli abbiamo dato il permesso, non ricordate? Aveva qualche ora alla radio che non può permettersi di perdere.

MASTERS — Oh, sì. Le ore della radio per il pane quotidiano. Dio sa come sono alieno dal distrarre un re dal suo lavoro alla radio. Chi è che lo sostituisce?

AL — Non abbiamo ancora designato il sostituto per l'Inquisitore. Credevo che avreste letto voi la parte.

MASTERS — La so a memoria. Bene, siamo pronti?

AL — Tutto a posto..

MASTERS — Che cosa stiamo aspettando, allora?

AL — Aspettiamo la signorina Grey.

MASTERS — Oh!

AL — Sgombrare il palcoscenico, prego.

IL PROCESSO - LA DOMANDA

CAUCHON (Abbey) — Padre Massieu, volete introdurre la prigioniera?

MASSIEU (Champlain) — Subito. (*Si alza ed esce a sinistra*).

CAUCHON — Prima che inizi il dibattito, desidero chiarire perchè oggi non ci siamo radunati nella Cappella reale... perchè non è con noi la corte al completo e perchè ci siamo raccolti nella prigione stessa per porre le nostre domande all'accusata. Anzitutto, io credo che molti i quali ci sono stati compagni nel giudizio hanno frainteso il carattere di questo processo. Forse alcuni di noi, qui presenti, hanno frainteso. Noi siamo radunati come corte ecclesiastica per esaminare un caso di eresia, bestemmia e stregoneria. Ma se si trattasse solo di questo avremmo già potuto da gran tempo giungere alle conclusioni. In quanto è pacifico che Giovanna la Pulzella è colpevole di tutte e tre le imputazioni. Essa ha liberamente confessato la sua fede eretica e il suo progetto di mandare al rogo tutte le vergini d'Europa. Per me essa è già condannata e il processo è finito. E tuttavia dobbiamo proseguirlo. E dobbiamo essere più pazienti e più abili che non siamo stati fin qui se non vogliamo uscire sconfitti.

DE COURCELLES — Com'è possibile che possiamo uscire sconfitti?

CAUCHON — Sarebbe molto facile in questo momento condannarla a morte e strapparla ai suoi soldati e mandarla al rogo. Ma prima dobbiamo screditarla. Essa ha dato al popolo di Francia una fede e un grido di guerra. Noi dobbiamo oscurare la sua fama e distruggere il suo nome. Se non facciamo questo, saremo sconfitti.

L'INQUISITORE (Masters) — E allora io vi avverto che non intendo sottoscrivere tale sentenza. Perchè, quanto a me, non sono ancora convinto della sua colpevolezza. E non permetterò che alcuna influenza temporale, sia essa francese, inglese o borgognona, venga a condizionare il mio giudizio!

CAUCHON — Certo, signore, neanch'io desidero esprimere un parere in opposizione alla mia coscienza. Ma quando accade, come sta accadendo ora, che la sentenza giusta è la sentenza politica... Quando si dà il caso che le leggi della Chiesa s'aspettino da noi lo stesso verdetto che c'è sollecitato dai capi dello Stato... Perchè noi non dovremmo pronunciare quel verdetto?

L'INQUISITORE — Io non posso permettere al capo di nessuno Stato di interferire in quello che è il mio giudizio di condanna o di assoluzione.

CAUCHON — Giovanna ha commesso due colpe. Ha messo in pericolo gli Inglesi e i Borgognoni. Ed ha messo in pericolo la Chiesa. Ora accade, mio caro vicario, che la stessa necessità di screditare Giovanna che è sentita dai Pari d'Inghilterra e di Normandia, sia sentita altresì dalla Chiesa di cui voi e io siamo i rappresentanti. Perchè Giovanna ha avviato un'eresia. Essa disconosce la Chiesa in terra per appellarsi direttamente alla Chiesa in cielo. Non riconosce la necessità d'un tramite fra l'anima individuale e il suo Dio. E questa sua eresia comincia a contaminare tutto il mondo occidentale.

L'INQUISITORE — Mio caro vescovo, se io credessi che una ragazza sola, una ragazza ignorante, potesse entrare qui e levare la sua mente e la sua fede contro la Chiesa... e vincerla... Io dico che questa ragazza dovrebbe vincere e la Chiesa dovrebbe perdere. Voi avete un'opinione troppo meschina della vostra Chiesa.

CAUCHON — Allora indubbiamente non approvate ciò che ho progettato per oggi.

L'INQUISITORE — Cioè?

CAUCHON — Ho invitato il giustiziere a portare qui alcuni dei suoi strumenti di tortura. C'è una domanda che le voglio fare davanti a quegli strumenti. Voi naturalmente disapprovate?

L'INQUISITORE — No, approvo.

CAUCHON — Davvero?

L'INQUISITORE — Se esiste un qualche mezzo per salvare l'anima di quella fanciulla, noi dobbiamo usarlo. La vista della ruota può salvarla dal rogo in terra e dal fuoco dell'inferno.

CAUCHON — Bene. Allora farò entrare il giustiziere che ci darà una piccola dimostrazione. (*Accompagnata da padre Massieu entra Giovanna da sinistra*).

PADRE MASSIEU — Potete sedere se volete.

GIOVANNA — Grazie, padre. Credo che starò in piedi. Almeno per ora.

PADRE MASSIEU — Come volete. (*Va a prendere il suo posto tra i giudici*).

DE COURCELLES (*che funge da segretario*) — Giurate di rispondere alle nostre domande secondo verità?

GIOVANNA (*fieramente, con una mano poggiata al fianco*) — Risponderò secondo verità a tutte le domande che hanno attinenze con questo processo e alle quali mi sia lecito rispondere.

DE COURCELLES — Vi sono domande alle quali non vi è lecito rispondere?

GIOVANNA — Sì.

DE COURCELLES — Sono le vostre Voci che vi vietano di rispondere?

GIOVANNA — Sì, sono le Voci.

DE COURCELLES — Come volete che vi rendiamo giustizia se voi non ci dite tutta la verità?

GIOVANNA — Come potete rendermi giustizia dal momento che siete tutti Inglesi e Borgognoni e non c'è fra voi un solo ecclesiastico della vera Francia? Io son qui tra i nemici del mio re, ed essi pretendono di rendermi giustizia! Perchè voi volete che gli Inglesi rimangano in Francia, se la Francia non è il paese degli Inglesi?

L'INQUISITORE — Permettete che non indaghiamo su questo punto. Questo non ha attinenza col nostro processo.

GIOVANNA — Anzi, è una parte essenziale del nostro processo! È per questa ragione che io mi trovo qui. Perchè voi volete sbarazzarvi di un nemico.

L'INQUISITORE — No, Giovanna. Io ho interesse per una cosa sola: la vostra anima e i vostri rapporti con la Madre Chiesa. Io siedo qui non come borgognone nè come vostro nemico, ma come rappresentante dell'inquisitore di Francia. Se vi posso salvare dal demonio, vi salverò. Se vi riterrò innocente, lo dichiarerò.

GIOVANNA — Allora voi non siete come quello che vi siede vicino, il quale mi ritiene già colpevole fin d'ora.

CAUCHON — Non vi risponderò. Io voglio restituire bene per male, dicendovi ciò che ogni prigioniero desidera sapere... Notizie del mondo che è fuori della prigione. Desiderate udirle?

GIOVANNA — Se me le dite secondo verità.

CAUCHON — Possono sembrare inventate da noi, perchè sono a tutto nostro vantaggio, ma sono vere. Il vostro re, il re che voi avete messo in trono, ha venduto Parigi al duca di Borgogna, e sul ricavato vive molto onestamente. Ha rotto tutti i ponti con Parigi... e il Bastardo ha rinunciato ad ogni cosa ha dato le dimissioni ed è tornato a casa. Questo è il vostro Carlo VII.

GIOVANNA — Non voglio ascoltare nulla che sia detto contro il mio re.

CAUCHON — Questo forse non è contro di lui, però è altrettanto vero. Il vostro re vi ha abbandonata. Egli sa che voi siete prigioniera qui, ma non ha fatto pervenire alcuna offerta di riscatto.

GIOVANNA — Io non so niente di riscatti.

CAUCHON — Sapete tuttavia che il riscatto e lo scambio dei prigionieri sono consuetudine in uso tra di noi. Talbot è ancora prigioniero del vostro re. Poteva offrire Talbot in cambio di voi. Ma non l'ha fatto. Non ha offerto un soldo. I vecchi amici vi hanno allegramente dimenticata. Non c'è aiuto per voi... Non c'è altra speranza oltre quella che potete riporre in questa corte.

GIOVANNA — Non ho speranze in questa corte.

DE COURCELLES — Voi vi credete in stato di grazia.

GIOVANNA — Se non lo sono, Dio mi ci metterà. Se lo sono, mi ci conserverà. (*I giudici si guardano l'un l'altro*).

PADRE MASSIEU — Questa è una buona risposta, Giovanna. Io non avrei saputo parlare così bene, nè credo avrebbe saputo il vostro contraddittore, Thomas de Courcelles.

CAUCHON — Risparmiateci i vostri commenti, padre Massieu. Perchè insistete a indossare abiti maschili, cosa che le leggi della Chiesa vietano alle donne?

GIOVANNA — M'avete già fatto questa domanda, vescovo di Beauvais, ma vi risponderò. Ho adottato questi abiti anzitutto perchè erano più adatti e più comodi quando io cavalcavo coi soldati. Ora li indosso perchè m'avete messa in una prigione di uomini con carcerieri che stanno nella mia cella notte e giorno. Essi sono uomini cattivi e, per proteggermi contro di loro, devo indossare abiti da uomo. Datemi donne che mi custodiscano, datemi protezione contro gli uomini e io mi vestirò da donna.

CAUCHON — Non ci fidiamo a lasciarvi sola perchè avete già tentato di suicidarvi, ricordate, saltando dalla torre.

GIOVANNA — La mia prigione e le mie guardie erano le stesse prima del tentativo e dopo... così che questa non è una ragione, vescovo di Beauvais.

D'ESTIVET — Furono le vostre voci a dirvi di saltare dalla torre?

GIOVANNA — No, non furono le Voci. Saltai perchè temevo il fuoco. E lo temo ancora. Preferisco morire in altro modo.

D'ESTIVET — Ma avete affermato che le vostre Voci vi hanno assicurato che sareste stata riscattata.

GIOVANNA — Sì.

D'ESTIVET — Così ora sapete che vi hanno mentito.

GIOVANNA — No. Esse non mi dicono che la verità... ma non so che cosa intendano per riscatto, nè so quando ciò potrà avvenire.

DE COURCELLES — Le vostre Voci vi predissero che sareste stata catturata?

GIOVANNA — Sì, me lo predissero.

DE COURCELLES — E dal momento che lo sapevate, perchè non avete cercato di evitare la cattura?

GIOVANNA — Se avessi conosciuto il giorno, non sarei uscita in battaglia. Ma nulla mi dissero le Voci a questo proposito.

CAUCHON — Non avete più udito Voci da quando vi parlammo, ieri?

GIOVANNA — Sì, l'ho udite.

CAUCHON — E che cosa vi dissero?

GIOVANNA — Non ha importanza.

CAUCHON — Ha importanza, invece. È parte di questo processo. Dovete rispondere.

GIOVANNA — Mi destarono per avvertirmi che gli uomini che sono nella mia cella mi si erano avvicinati con malvage intenzioni. Ed era vero.

CAUCHON — E non vi dissero altro?

GIOVANNA — Signori, signori: ho risposto parecchie e parecchie volte alle vostre domande. Questa è la cinquantesima, la centesima volta che son tratta innanzi a voi. E le domande sono sempre le medesime... e la sola differenza è questa, ch'io sono sempre più stanca, così stanca che non riesco più a connettere, e non ricordo più che cosa vi ho detto prima. Sono incatenata nella mia cella, signori. Mi sono avvinte le caviglie l'una all'altra, e sono incatenata al mio giaciglio e se per una qualche ragione mi debbo alzare debbo chiamare le guardie che mi sciolgano. E le guardie non mi abbandonano mai, notte e giorno, e meditano le loro sozzure, perchè io li sento quando si parlano l'un l'altro, e hanno pensieri di vermi striscianti. Ciò che essi hanno fatto, ciò ch'essi hanno tentato di fare non è cosa ch'io vi possa dire perchè è ignominia e tortura. Non mi consentono di dormire. Notte dopo notte non mi è concesso sonno, ed ecco che debbo ancora comparire dinanzi a voi a rispondere alle vostre domande. Rinchiudetemi in un'altra prigione, mettete donne alla mia guardia. Questo non è giusto. Questo non è un processo. Io vengo dinanzi a voi sull'orlo della pazzia, per ciò che debbo sopportare nella mia cella... e senza riposo, notte e giorno senza riposo!

DE COURCELLES — L'altra sera, nella vostra cella, quando foste avvertita di stare in guardia, l'avvertimento vi venne sotto forma di voce o di visione?

GIOVANNA — Prima udii e poi vidi.

DE COURCELLES — Foste toccata?

GIOVANNA — No. (*Debolmente*) Ma è proprio necessario che mi facciate queste domande?

DE COURCELLES — Avete mai toccato i santi che vi sono apparsi?

GIOVANNA — Sì.

DE COURCELLES — In che modo?

GIOVANNA — Non insistete. Non mi è concesso rispondere.

DE COURCELLES — I santi hanno capelli in testa?

GIOVANNA — È bene sapere che ce l'hanno.

DE COURCELLES — Indossano abiti?

GIOVANNA — Forse che Dio è così povero che non può vestire i suoi santi?

DE COURCELLES — Parlano francese o inglese?

GIOVANNA — Perchè dovrebbero parlare inglese? Essi non sono dalla parte degli inglesi.

L'INQUISITORE (*alzandosi con un moto d'impazienza*) — Non insistiamo a tormentarla con queste questioncelle pettegole. Più grandi domande dobbiamo farle, di vita e di morte. Lasciate che io torni ancora a parlare del disaccordo fra voi e noi, e quando ciò sarà chiarito può darsi che mutiate d'opinione e veniate dalla nostra parte. E se ciò dovesse verificarsi non andrete al rogo. Ma vivrete. Siete troppo debole per ascoltarmi?

GIOVANNA — No. Vi ascolto.

L'INQUISITORE — Ecco dunque le vostre colpe. Voi udite voci, avete visioni e ispirazioni che dite vi provengono da Dio. La Chiesa, ch'è la rappresentante di Dio sulla terra, non riconosce la possibilità di ispirazione diretta da Dio ai Suoi figli. Se avete visioni dobbiamo condannarle come malefiche e con esse e come esse condannare voi. A meno che... a meno che... non si trovi una possibilità d'uscita... a meno che, cioè, non condanniate anche voi, come malefiche, le vostre visioni.

GIOVANNA — Ma io so che le mie Voci sono buone.

L'INQUISITORE — Lo sapete. E come?

GIOVANNA — Ne sono sicura. Le conosco bene.

L'INQUISITORE — Ma vedete che non avete alcuna prova da offrire. E non potete avere prove.

GIOVANNA — Ciò che mi hanno guidato a fare era buono.

L'INQUISITORE — Siete proprio sicura che fosse buono? Pensate al vostro re, e agli uomini che lo circondano. Ne siete sicura? Dite la verità. (*Una pausa*).

GIOVANNA — No. Non ne sono sicura. (*Si alza*).

L'INQUISITORE — Finalmente! L'ha detto!

GIOVANNA — Oh, ma non capite che ciò ch'io voglio fare è il bene e non il male? Non capite che questa è la mia tortura più grande? Più che la tortura delle guardie, più che la tortura della mancanza di sonno, più che la minaccia del rogo... questo tormento di non sapere se sono nel giusto o nell'errore? Le mie Voci vennero da me quand'ero una bimba e io le amavo e le adoravo, e l'ho seguite per tutta la vita. Ma non capite che io le avrei immediatamente abbandonate se io avessi saputo ch'erano malefiche? Ma non lo so. E voi non me lo avete detto. A che scopo è fatto questo processo? Io desidero essere nel giusto. Ed è appunto perchè io voglio essere nel giusto che resisto ostinatamente a queste notti senza riposo e cerco nel mio pensiero di trovare la strada del Signore!

L'INQUISITORE — Sì, siete salva, Giovanna! Vi eviteremo il rogo!

GIOVANNA — Ma io non voglio cadere nell'insidia! Non voglio tradire la verità per evitare il rogo!

L'INQUISITORE — No certo! Non si può tradire se stessi! Ma la via, ora, è facile e chiara. Voi siete arrivata alla grande domanda... la domanda che va nel profondo... quella cui tutti gli uomini pensanti debbono giungere...: perchè io credo a ciò in cui credo? Non è questo?

GIOVANNA — Sì. Allora voi sapete.

L'INQUISITORE — Ci sono giunto anch'io, seppur non così giovane come voi. Ci sono giunto ch'ero ormai un uomo anziano, e la domanda mi torturò così come ora sta torturando voi. E fu dura la lotta per giungere alla risposta. Volete sapere quale fu, quella risposta?

GIOVANNA — Con tutto il cuore.

L'INQUISITORE — È questa! Non si può credere a nulla quando non sia fermamente provato. Tutte le speranze, tutti i sogni, tutte le aspirazioni, tutte le immaginazioni, devono essere spietatamente eliminate. L'anima dev'essere avulsa dalla considerazione di queste cose... per essere guidata ad aderire soltanto a ciò che può essere dimostrato.

GIOVANNA — Ma che cosa c'è allora che può essere dimostrato?

L'INQUISITORE — La dottrina e l'insegnamento

della Chiesa. Che scendono in successione continua dalla parola di Dio. Nient'altro è solido. Nient'altro può essere dimostrato. Neppure che noi siamo qui. Neppure che il sole sorge e tramonta. Neppure che io sto parlando con voi. Nè le quattro pareti che vi circondano. Nè le voci dei nostri amici. Tutto ciò può essere apparenza, illusione, delirio. Noi possiamo svegliarci domani e scoprire che abbiamo sognato questo processo, che abbiamo sognato questo luogo e questo momento. E come potete, allora, prestar fede alle vostre visioni? Quando la Chiesa stessa, l'unica cosa solida, ha detto ch'esse sono menzogne?

GIOVANNA — Ma se io le l'abbandono mi ritroverò vuota. Tutto il mio mondo e la mia vita non avranno più senso.

L'INQUISITORE — Perchè credete a ciò in cui credete? Cercate ancora di rispondere a questa domanda. Perchè credete nelle vostre Voci?

GIOVANNA — Perchè sento che significano bene per me, e bene per il mondo... perchè quand'esse mi parlano il mio cuore è vivo... come il cuore di una fanciulla innamorata.

L'INQUISITORE — E sono prove, queste?

GIOVANNA — No.

L'INQUISITORE — Non sapete che cosa rispondere, vedete?

GIOVANNA — Eppure... lo sento.

L'INQUISITORE — Ancora?

GIOVANNA — Sì, lo sento ancora.

L'INQUISITORE — Ricordate che quel re che voi avete posto in trono ha venduto Parigi a noi. Può il Signore aver voluto che un tal uomo fosse il vostro re? Non è questa una prova che le vostre visioni potrebbero essere malefiche?

GIOVANNA — Padre Massieu, io voglio essere nel giusto. Ho sempre cercato di essere nel giusto. Ed è soltanto perchè voglio essere nel giusto che dico che le mie Voci sono buone. Io non posso tradirle...

PADRE MASSIEU — O Giovanna, Giovanna... contro tutti noi, contro la ragione e la saggezza... (*Il giustiziere, col viso coperto da una maschera, entra e si ferma sulla soglia della cella*).

GIOVANNA — È tanto tempo che le ho intese... (*Scorge il giustiziere*) Chi è colui?

CAUCHON — Il giustiziere. Entrate, signore. (*Il giustiziere si fa avanti*).

GIOVANNA — Perchè è qui?

CAUCHON — Questo è l'uomo che vi metterà sul rogo se voi persistete nella vostra eresia. Ma prima vi sottoporrà alla tortura come estremo espediente per salvare l'anima vostra. Fatele vedere i vostri strumenti.

IL GIUSTIZIERE (*indicando un immaginario stivaletto*) — Ho molti strumenti interessanti, signore, ma forse questi basteranno. Lo stivaletto e la ruota, per quanto semplici di costruzione e facili ad applicarsi, sono quasi sempre efficaci...

GIOVANNA — Padre Massieu!

PADRE MASSIEU — Sì, figliola.

GIOVANNA — Voi mi avete ascoltata in confessione; conoscete il mio cuore, che cosa debbo fare?

PADRE MASSIEU — Non c'è che una via di salvezza. Dovete sottomettervi al giudizio della Chiesa. Dovete rinunziare alle visioni.

GIOVANNA — E allora mi lascerete andare?

L'INQUISITORE — La Chiesa vi perdonerà. Eviterete il rogo.

GIOVANNA — Ma dovrò restare in prigione?

L'INQUISITORE — Resterete in prigione.

PADRE MASSIEU — Ma salvate la vostra anima, Giovanna. Sottomettetevi alla Chiesa. Siete sola, qui. Il vostro re vi ha dimenticata. I nobili soldati coi quali siete andata in battaglia vi hanno dimenticata. Le vostre visioni vi hanno ingannata. Non hanno recato bene nè a voi nè alla Francia. Siete sola e perduta e condannata. Ma la Chiesa attende ancora.

IL GIUSTIZIERE — Posso farvi vedere come funziona la ruota?

CAUCHON — Aspettate!

GIOVANNA — Che cosa debbo fare?

DE COURCELLES — Ho la dichiarazione pronta... non vi resta che sottoscriverla. (*Fruga fra le sue carte*).

GIOVANNA — Non so che cosa sia vero. Non so che cosa sia bene. Portatemi un abito che lo indossi e lasciatemi sola nel mio carcere. Farò come voi dite. Non crederò più nelle mie visioni. Lascerò che la Chiesa decida.

DE COURCELLES — Qui è scritto che voi rinunciate alle vostre visioni e alle vostre voci, che indosserete soltanto abiti femminili e vi sottomettete al giudizio della Chiesa. (*Le porge il foglio e una penna*).

GIOVANNA — Posso soltanto fare il mio segno.

DE COURCELLES — Sì. (*Giovanna traccia un circolo*).

L'INQUISITORE — È fatto!

DE COURCELLES — Avete firmato. Badate di non mutare la vostra decisione, chè la pena sarebbe grave.

PADRE MASSIEU — Siete salva, Giovanna. La Chiesa vi riceve come penitente. (*Tutti si sono alzati*).

GIOVANNA — Ora lasciatemi andare. Lasciatemi riposare. (*Si volge per uscire*).

CAUCHON — Verremo a vedervi domattina presto, Giovanna. Tenetevi preparata. Questa vittoria deve esser resa nota a Rouen e alla Francia!

GIOVANNA — Portatemi nella mia cella e lasciatemi dormire. Dio mi aiuti se ho sbagliato, ma io devo riposare.

PADRE MASSIEU — Allora venite.

AL — Sipario.

IL PROCESSO - GIOVANNA RISPONDE

GIOVANNA (*inginocchiandosi*) — Re dei Cieli, la notte è passata. I miei carcerieri si sono stancati di tormentarmi e sono andati a dormire. E io dovrei dormire... potrei dormire in sicurezza, ora... ma le domande del vescovo seguitano a tornarmi alla mente. Come posso sapere se le mie visioni erano buone? Nella notte, senza prender sonno, ho cercato di rispondere a questa domanda senza riuscirvi. Molte delle cose che mi hanno detto, erano vere. È vero che il re che noi incoronammo a Rheims non è nè saggio nè onesto. È vero ch'io sono sola, che i miei amici mi hanno dimenticata, così il re come i nobili che combatterono al mio fianco. Non giunge parola di essi; nè offerta di riscatto. E mi trovo doppiamente sola, poichè ho rinnegato le mie

visioni ed esse non verranno più. Credo che le mie visioni fossere buone. Io so ch'erano buone, ma non so come difenderle. Quando sono tratta davanti alla corte e debbo dimostrare ciò in cui credo, come posso provare se ciò è buono o cattivo? E chiedo a me stessa se sono stata onesta sempre, perchè quando andai fra gli uomini io recitavo una parte. E non soltanto perchè indossavo abiti maschili... (*China il capo. Da sinistra si accende un tenue chiarore*).

SAN MICHELE (*fuori scena*) — Jeannette!

GIOVANNA — Sì.

SAN MICHELE — Tu non eri nell'errore. Tu non ti sei sbagliata. Tu avevi accettato la verità che ti veniva da noi, e ciò che hai fatto renderà libera la Francia.

GIOVANNA — Ma il re non è un buon re.

SAN MICHELE — Un re non è eterno. E ben verrà dalla sua incoronazione. La Francia avrà il suo regno.

GIOVANNA — Voi mi avete parlato, e io vi ho rinnegato.

SAN MICHELE — Come vuoi comprendere queste cose, Jeannette? Essi ti hanno intrigata con le loro domande, domande alle quali nessuno può rispondere. Ma la Chiesa stessa è edificata su rivelazioni, e queste rivelazioni vennero dall'oscurità e tornarono nell'oscurità così com'è delle tue rivelazioni.

GIOVANNA — Essi hanno detto ch'io non posso provare nulla.

SAN MICHELE — Neanche loro possono provare qualcosa. Di tutti gli articoli di fede non uno è tale da poter essere dimostrato.

SANTA CATERINA — Jeannette!

GIOVANNA — Sì.

SANTA CATERINA — Quando tu rispondi loro, parla arditamente, così come parlava tuo fratello. Un'anima deve aver fede, e la fede deve trovare una voce. La voce che hai trovato ha servito bene le tue visioni. Ritrova la tua fede. Parla con coraggio, come prima. Non eri nell'errore.

GIOVANNA — Ma ho firmato la sconfessione. Se la rinnego la punizione sarà sicura e grave. Così essi mi hanno detto.

SANTA MARGHERITA — Jeannette!

GIOVANNA — Sì.

SANTA MARGHERITA — In un anno tu hai mutato il volto della Francia. Se tu mantieni la tua fede... se la conservi fino alla fine... questo sarà soltanto un principio. Lascia ch'essi accendano sotto di te il rogo, se ne hanno il coraggio. Il rogo ch'essi accenderanno brucerà diecimila tirannie prima di consumarsi. Si propagherà di regno in regno, di secolo in secolo. Non è solo la Francia che dev'essere liberata.

GIOVANNA — Allora... la mia causa vincerà... ma non c'è riscatto per me?

SANTA MARGHERITA — Hai tu paura, figlia della Francia?

GIOVANNA — Ho paura del rogo. Soltanto del rogo.

SANTA MARGHERITA — Se è troppo difficile, se non puoi reggere a questo, allora non ti è domandato. Tu hai fatto ciò che dovevi fare. Hai salvato Orléans e incoronato il Delfino a Rheims. Hai avuto il tuo anno, il tuo lavoro è compiuto ed essi non possono disfarlo. Fai pace con loro se devi. Anche così avrai operato bene.

GIOVANNA — Anche se continuo a rinnegare voi, avrò operato bene?

SANTA MARGHERITA — Sì. Non possono separarti da ciò che hai operato. Il regno di Francia non potrà più essere qual era prima.

GIOVANNA — Perdonatemi se vi ho rinnegato. Perdonatemi se non ho abbastanza coraggio quando vedo il giustiziere e il rogo. Credo che posso affrontare qualsiasi altra morte non una ma molte volte, ma non una sola volta questa... non quando vedo che mi viene apprestata. Ora che vi ascolto, qui, sola, con voi non posso credere che mi rivolgerò contro i miei santi. Ma il fuoco mi ha sempre colmata di orrore. La paura del fuoco mi si alza contro con orrore... e la mia voce dice cose contro la mia volontà di salvarmi. Credo che lo farò ancora.

SANTA MARGHERITA — Anche se lo farai ancora, farai bene. Tu hai fatto bene tutto ciò che dovevi fare. (*La luce comincia a smorzarsi*).

GIOVANNA — Voi mi negate la vostra benevolenza, ora!

SANTA MARGHERITA — Come potremmo negarti la nostra benevolenza, Jeannette? In tutta la Francia, in tutti i suoi mille anni, non c'è stata una fanciulla come te. (*La luce scompare. L'assistente direttore di scena batte sul tavolo con le dita come Massieu alza la mano alla porta*).

PADRE MASSIEU — Giovanna?

GIOVANNA (*alzandosi*) — Sì, padre Massieu.

PADRE MASSIEU — Posso entrare?

GIOVANNA — Sì. (*Massieu spinge la porta ed entra*).

PADRE MASSIEU — Buongiorno, figliola. (*Si arresta, sorpreso*) Non avete ancora rinunciato a questi abiti maschili?

GIOVANNA — I guardiani sono ancora nella mia cella. (*Indica un punto dove si finge che le guardie giacciano nel sonno*).

PADRE MASSIEU (*alle immaginarie guardie*) — Andatevene. Non c'è più bisogno di voi. (*Attende un attimo prima di proseguire, come a lasciare che le guardie escano*) Giovanna, Giovanna, essi verranno questa mattina ad assicurarsi che voi abbiate tenuto fede al vostro giuramento. E voi non l'avete fatto. Un eretico può pentirsi ed essere perdonato, ma l'eretico che si pente e poi ricade nell'errore non può nutrire speranza di perdono. Dovete mutar d'abito in fretta, prima che gli altri sopraggiungano. Non è stato onesto, questo di lasciar ancor qui con voi le guardie. Credevo che fosse stato deciso di... (*Si volge verso la porta*) Cambiatevi in fretta.

GIOVANNA — Sì. (*Prende l'abito femminile dalla sedia su cui è stato deposto. Entrano Cauchon, l'Inquisitore, D'Estivet e De Courcelles*).

PADRE MASSIEU — Troppo tardi. Eccoli. (*Giovanna lascia ricadere l'abito e si rivolge verso la porta che Massieu apre per far entrare i sopravvenuti*) Entrate. (*I quattro entrano nella cella, guardando prima Massieu e poi Giovanna*).

CAUCHON (*a De Courcelles*) — Sì, come mi aspettavo... non ha mantenuto la parola.

PADRE MASSIEU — Vi aspettavate che non avrebbe mantenuto la sua parola?

CAUCHON — Me l'aspettavo.

PADRE MASSIEU — E me ne vorreste dire la ragione?

CAUCHON — Non aveva intenzione di tener fede a ciò che aveva detto.

PADRE MASSIEU — Aveva intenzione, invece. Si è comportata onestamente con noi. Siamo noi che non ci siamo comportati onestamente con lei. Le guardie son rimaste nella sua cella, stanotte, come prima.

CAUCHON — Io non avevo promesso circa le guardie. Ma lei ha conservato l'abito maschile. Ha violato il giuramento che aveva sottoscritto. Ed era stata avvertita che avrebbe sfidato una punizione grave.

PADRE MASSIEU — Siamo noi che le abbiamo reso impossibile mantenere la parola.

CAUCHON — Constatiamo soltanto che non l'ha mantenuta. Voi andate oltre le vostre funzioni, padre Massieu. Voi non siete un giudice.

PADRE MASSIEU — Mi appello all'Inquisitore.

CAUCHON — L'Inquisitore è del mio avviso. Le abbiamo concesso tempo fino a questa mattina. E io ho esaurito la mia pazienza con lei e con questo processo. La sentenza dev'essere eseguita senza che si vada a cercare altro.

L'INQUISITORE — Un momento, vescovo di Beauvais. Se la fanciulla è stata costretta a violare il suo giuramento, non possiamo pronunziare una sentenza di condanna.

CAUCHON — Credevate che l'avrebbe violato di propria volontà? Credevate che si sarebbe gettata sul rogo quando le avevamo indicato la via per evitarlo?

L'INQUISITORE — Voi non siete la Chiesa, mio caro vescovo, e io qui sono giudice come voi. Vi abbiamo dato un abito femminile, Giovanna. Perchè non l'avete indossato?

PADRE MASSIEU — Ho mandato via le guardie adesso. Stava per indossarlo quando voi giungeste.

L'INQUISITORE — È vero?

GIOVANNA — Sì.

L'INQUISITORE — Allora usciremo dalla cella e voi potrete cambiarvi prima che l'interrogatorio abbia inizio. (*Si volge*).

CAUCHON — Volete dunque che ci sfugga?

L'INQUISITORE — Non ha ancora osservato, Vostra Grazia come questo processo si presenti sotto un doppio aspetto? Volete forse conferirle grandezza, volete forse che viva per l'eternità il nome del nostro principale nemico? E proprio mentre costei accetta di rivestire l'abito dell'umiliazione, accetta di essere dimenticata, di tornare nel nulla agli occhi di Dio, della Chiesa e degli uomini?

CAUCHON — Non vedo questo dilemma.

L'INQUISITORE — Per amore della Chiesa e per amore di Dio dobbiamo perdonare questa fanciulla e lasciare che sia perdonata. Se facciamo come voi, se i soldati la prendono e dànno il suo spirito alla fiamme e disperdono le sue ceneri al vento, non vedremo più fine all'opera sua. Le battaglie ch'essa ha vinto si possono dimenticare. Ma se muore credendo in queste battaglie, se ne facciamo una martire e un simbolo... ecco che allora le sue ceneri e le sue parole giungeranno dovunque come semi e affonderanno le loro radici nei deserti e nella roccia! Sorgeranno araldi e profeti a divulgare il suo nome. Questa diventerà l'età di Giovanna, il secolo di Giovanna e tutti noi, preti e re, saremo le figure minori della sua tragedia!

CAUCHON — Questa è fantasia o profezia.

L'INQUISITORE — Quando la nostra storia sarà scritta diventerà un fatto indiscutibile.

CAUCHON — Sta bene. Indossi dunque gli abiti femminili. (*Si volge*).

PADRE MASSIEU — Avete udito, Giovanna. Siete perdonata. Ora noi usciremo.

GIOVANNA — Non è necessario. Non muterò d'abito.

L'INQUISITORE — Avete pur detto che volevate farlo.

GIOVANNA — Sì. Ma ora non più.

L'INQUISITORE — È piccola cosa quella che vi si chiede, Giovanna, ma essenziale.

GIOVANNA — Non ho più bisogno di mutar d'abito, ora. Ho udito di nuovo le mie Voci e credo in esse e so ch'esse sono buone. Mi pento di averle rinnegate!

PADRE MASSIEU — Giovanna!

GIOVANNA — Era difficile a dirsi, ma ora che l'ho detto mi sento lieta di nuovo, e felice. Anche se ciò significa che debbo morire.

L'INQUISITORE — Ieri vi dicemmo che le vostre Voci erano malefiche, e voi non sapeste che cosa rispondere.

SECONDO INTERLUDIO

(*Giovanna tace. Al suggerisce*).

AL — « Ora so che cosa rispondere. ».

MARY — Sì, non è necessario. È che... Jimmy!

MASTERS — Sì? (*Si alza*).

MARY — Oh, eccovi! Ora so che cosa rispondere!

MASTERS — Rispondere?

MARY — Qualcuna delle battute di questa scena sono proprio le parole di Giovanna. Io sento che sono vive. E d'improvviso ho capito che cosa avrebbe voluto dire.

MASTERS — Avete avuto la rivelazione anche voi?

MARY — Forse. Comunque, conosco la risposta. È vero che si sarebbe potuta compromettere nelle piccole cose... ma è vero anche che non avrebbe compromesso la propria fede... la propria anima. Avrebbe preferito il rogo... e andò al rogo.

MASTERS — Era appunto quello che cercavo di spiegarvi...

MARY — E un'altra cosa so, ora... ed è come me l'avesse detta la stessa Giovanna. Non importa ciò che cerchiamo di dire di lei. Nessuno può usare della sua figura per uno scopo diverso. Il suo significato emergerà sempre, e tutto il resto sarà dimenticato

MASTERS — Noi siamo le figuri minori della sua tragedia.

MARY — Sì. (*Lo abbraccia*) Mi spiace... ora proseguiamo... Com'era la battuta?

AL — « Ora so che cosa rispondere ».

MARY — Sì.

FINE DELLA COMMEDIA

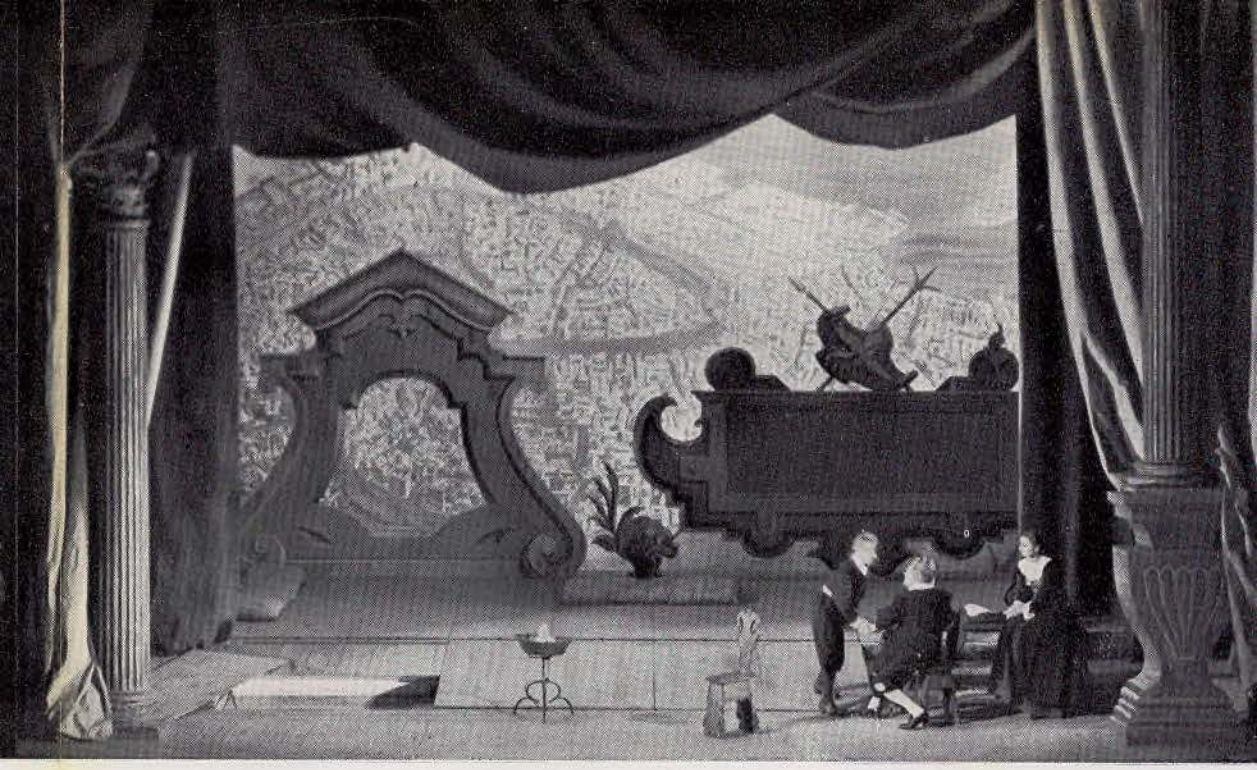
Tutti i diritti riservati alle « Edizioni Enrico Raggio, via Savoia, 80 - Roma ». E per qualsiasi adattamento.

Queste le scene di *Venezia salva* di Massimo Bontempelli, rappresentata al Festival del Teatro a Venezia; di es
tenziosa quanto bislacca la messinscena ». Il fondale, riproduce il rilievo topografico della città di Venezia, su motivi

La scena del consiglio di Stato in *L'alba dell'ultima sera* di Riccardo Bacchelli al Festival del Teatro a Venezia. Leggi in questo fascicolo la critica di Gino Damerini.

Helene Thimig (Iphigenie) e Albin Skod
recitata in lingua originale a Venezia. I
attori del « Bur

Le due piccole foto sopra e quella grande
Bacchelli *L'alba dell'ultima sera:* nella
Gianni Santuccio. Nella seconda: Mari
Santuccio e



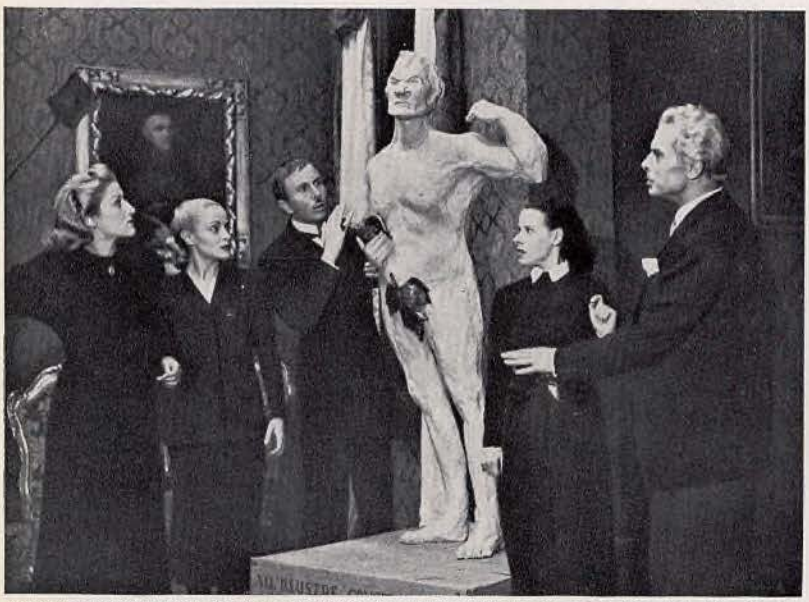
i esse, il nostro Gino Damerini dice nella sua lucidissima critica, in questo fascicolo: « monumentalmente pre-tivi di antiche piante. A sinistra, la scena del primo atto; a destra, quella del secondo. Valeria Costa, artefice.

koda (Oreste) in *Iphigenie auf Tauris* di Goethe, a. I due illustri protagonisti sono due dei maggiori Burgtheater » di Vienna.

nde a destra, sono scene della tragedia di Riccardo ella prima, Ottavio Fanfani; Marcello Moretti; Mario Feliciani, al centro. Nella terza: Gianni o e Lilla Brignone.

Les fourberies de Scapin di Molière, rappresentata al Festival di Venezia, unitamente a *La seconde surprise de l'amour* di Marivaux. Di questo spettacolo ha detto Gino Damerini nel fascicolo scorso. Ne sono stati interpreti: Barrault, per Molière; Madeleine Renaud, per Marivaux. Hanno concorso per la regia e le scene: Louis Jouvet e Christian Bérard * Nelle due foto piccole: Barrault e la Renaud.

La Compagnia Carraro-Zoppelli, ha rappresentata la commedia di Manoir e Verhille: *Monsieur de Falindor*. Questa foto, degna di un antico dipinto, dice la proprietà della messa in scena e la cura che la giovane Compagnia ha avuto per il repertorio scelto. Sono in scena Clara Auteri, Tino Carraro, Nico Pepe, Giuliana Pinelli.



Ancora la Compagnia Carraro-Zoppelli, ha rappresentata la commedia di Indro Montanelli e Mario Luciani: *L'illustre concittadino*. Questa è una delle scene più divertenti della spiritosa commedia, che leggerete nel prossimo fascicolo. Gli attori sono: Lia Zoppelli; Giuliana Pinelli; Nico Pepe; Clara Auteri e Tino Carraro.

La grande attrice francese Françoise Rosay è in Italia e sta interpretando a Roma il film di Geza Radwanyi *Donne senza nome*.

"Venezia salva" di Massimo Bontempelli

*

DAL NOSTRO INVIATO GINO DAMERINI

Convien cominciare ab Jove, per far chiare le conclusioni del discorso; e parlar di storia, nonostante Massimo Bontempelli ne abbia proclamata, nel prologo della sua tragedia Venezia salva, *rappresentata al Festival di Venezia, la imbecillità. Al principio del Seicento Venezia era, come fu sempre, il solo stato indipendente d'Italia e il solo dove, compatibilmente coi tempi, si godesse la più ampia libertà. Invidiata per la sua tradizione millenaria di civiltà, e per la sua potenza, essa si trovò a lottare contro il Papa che voleva farla da padrone in casa sua; contro l'Austria che ne insidiava il confine orientale e aiutava gli slavi in Adriatico; contro la Spagna che, secondando l'Austria, non nascondeva le sue voglie al confine lombardo. Di qui il famoso interdetto di Roma, fronteggiato da Paolo Sarpi, la guerra, la guerriglia contro le altre due, l'allarme diplomatico continuo contro i potenti d'Europa pronti ad approfittare d'uno scivolone; pur protestando la loro amicizia Francia e Inghilterra erano tutt'altro che amiche. In questa situazione si delinea tra il 17 ed il 18 una congiura che fu chiamata la congiura degli spagnoli, perchè alimentata dall'ambasciatore di Spagna e dal vicerè di Napoli; dei francesi perchè i capi di essa erano, infatti, avventurieri francesi prezzolati; e nella quale uno studioso da non buttar via, vide la longa mano inglese, al fine di introdurre a Venezia la riforma, dice lui; e se mai, al fine più redditizio di sostituirlese in Egeo. La congiura fu rivelata al Consiglio dei Dieci da due capitani francesi officiati a passar in campo avverso; i colpevoli arrestati e giustiziati, alcuni a Venezia qualche altro, lontano, sulla flotta. I congiurati volevano, in sostanza, impadronirsi di Venezia, rovesciarne il governo, sostituirgliene, aiutati dalle sopraggiunte navi spagnole, un altro addomesticato, e dare così alla Repubblica una libertà, subordinata agli interessi degli stranieri mandanti; tutte cose più facili a pensarsi che ad eseguirsi, anche perchè le sollevazioni popolari contro, appunto, gli stranieri dopo la « rivelazione » non lasciano dubbio su quel che sarebbe accaduto. Della congiura gli storici ufficiali di Venezia dettero una versione ufficiale guardinga, per non provocar guai diplomatici; questo comprensibile riserbo favorì i dubbi, i se, i ma, di alcuni storici posteri che, come il Luzio, preferirono dar più credito alle relazioni, trovate in archivi minori, dei tirapiedi degli stranieri, che non ai documenti veneziani. Ma di questo, non è ora il caso di parlare. Il fatto è che della versione veneziana si impadronì, verso la fine del Seicento, uno scrittore francese, il Saint Réal, il quale ne trasse una narrazione non molto infedele ma romanzata. Di tale narrazione tradotta e, pare, di qualche relazione dell'ambasciatore Wotton, si servì Tomaso Otway, il più noto degli autori drammatici inglesi del suo tempo, per cavarne una tragedia,* Venice preserv'd *(Venezia salvata) che costituì il maggiore dei suoi successi, e uno dei più memorabili del teatro britannico; un successo così grande, da far collocare l'autore nientemeno accanto a Shakespeare e da oscurare, per un po', la fama di quest'ultimo. Nel* Child Harold, *cantando Venezia e le sue glorie, Byron mette sullo stesso piano Otello, Schylock e Pierre il protagonista cioè della tragedia di Otway, e sbaglia; ma, forse, non sbaglia Walter Scott, quando sembra concedere la precedenza, per interesse drammatico, alle donne di* Venezia salvata, *nel confronto con Giulietta e Desdemona. La tragedia di Otway subito tradotta, fu a più riprese imitata, o ridotta, o trasfigurata. Nel 1817 Michele Leoni dedicava la sua rielaborazione alla contessa di Albany perchè amica fedele dell'Alfieri e inglese; la rifece il poeta triestino Augusto*

Revere e gliela recitò Gustavo Modena; ai nostri tempi vi fantasticò sopra Hofmannsthal caricandola di coloriti decadenti. Riportata, dopo l'altra guerra, sulla scena a Londra, ritrovò l'antico successo, e la ritradusse da noi Serafino Riva, completandola con ampi, eruditi e interessanti saggi storici. La tragedia di Otway accettando in pieno il racconto del Saint Réal ne accentuò il lato romanzesco; lo storico francese aveva introdotto fra i suoi personaggi, lasciandola in ombra, una figura innominata di donna, una greca con ragioni d'odio verso il seduttore residente veneziano; il poeta inglese la battezzò col nome di Aquilina, ne fece l'amante d'uno dei congiurati, e ne fece una complessa figura di « vamp », di « bagascia », che, con evidente simbologia, domina, in ardite scene di un violento masochismo, un rammollito e balbettante patrizio veneziano; egli introdusse poi, nella vicenda, un'altra figura femminile, quella di Belvidera, figlia di un senatore, innamorata del congiurato Giaffè, col quale vive adorandolo, che al momento opportuno, incapace di tradire la patria, e di volgersi contro il padre, offesa nel suo pudore da un capo dei congiurati, agirà in modo da spingere l'amante a denunziare il complotto. Qual fosse l'animo dell'Otway, scrivendo la tragedia, è implicito nella lamentosa invocazione finale del suo prologo alla Polonia che, se avesse conosciuto la trama, avrebbe eletto per suo re un veneziano. La tragedia inglese, cioè, per la sua conformazione, per la materia, per l'accentuazione retorica dei personaggi e del suo lirismo, conduce, nettamente, al romanticismo (e che non farà, poco dopo, il romanticismo, con la storia e della storia veneziana!) ma non ha la posizione antiveneziana di cui questo si nutrirà in seguito dal Marin Faliero *di Delavigne, al* Carmagnola *di Manzoni, al* Foscarini *del Niccolini, ecc. L'introduzione tra i cospiratori di Otway dell'ambasciatore spagnolo che li chiama a suggellar nella notte la rovina della nemica repubblica, dà un preciso senso politico alle sparate loro sull'obbrobrio del governo, sull'infrollimento dei senatori, sulla schiavitù e la povertà del popolo ecc. La tragedia di Bontempelli si rifà bensì al contenuto di quella inglese, ma abolendo la figura di Bedmar, cioè del motore vero della cospirazione, si riallaccia alla tradizione romantica accreditando tutte le sciocchezze che i capi dei congiurati dicono facendone dei rivoluzionari puri, dei carbonari, là; degli idealisti anzichè dei prezzolati; degli antesignani di non si sa che libero governo di popolo, anzichè degli stromenti di una frode e di una trappola straniere.*

La Venezia salva *di Bontempelli è una sintesi mùtila, ed insieme, qua e là, un pessimo ampliamento di quella di Otway. Ne prende, con i loro caratteri, i personaggi essenziali, meno, di questi, come s'è visto, Bedmar; Aquilina col suo nome; Belvedera col nome mutato in Zena; fa perno sull'amore di Giaffè e di Zena; culmina, quasi con le stesse parole e gli stessi argomenti, nel discorso del capo Rinaldo (Renault) ai suoi compagni alla vigilia dell'azione; trae dall'offesa di Rinaldo a Zena, motivo per Giaffè di svincolarsi sdegnato dalla congiura, di ascoltare il consiglio di lei, e di decidere, con lei, di andar a rivelare ogni cosa. Tutto ciò è definito, nel prologo, prendere l'avvìo dal poeta inglese. Ma Otway accenna di sfuggita, descrivendole con pochi versi, alle rappresaglie del padre di Zena (che ha condannato l'unione di lei con Giaffè) tra le quali il sequestro di tutti i mobili e di ogni bene nel loro appartamento; e con altri pochi versi al tentativo di Rinaldo su Zena; Bontempelli sviluppa i due accenni, iniziando il primo atto con una lunga scena del pignoramento giudiziario, e terminando il secondo con un'altra non meno lunga, in cui Rinaldo, sebbene vecchio, malato, sfiancato, si accinge addirittura a violentare la giovane donna. Ciò che in Otway era rapida giustificazione di stati d'animo, in Bontempelli diventa quindi pretesto a due pezzi a sè, sigillato il primo dall'intervento di due cortigiane che vengono a predire a Zena, divenuta povera, la propria sorte; sigillato il secondo dall'intervento di Aquilina; entrambi nè abbastanza veri, nè abbastanza lirici, nè sufficientemente grotteschi per interessare. Al terzo atto, diviso in tre quadri, Bontempelli fa da sè: Giaffè giunge, in istato di arresto, davanti al tribunale degli*

inquisitori dopo che la congiura è stata già scoperta, e i colpevoli imprigionati, e si trova così nell'impossibilità materiale di tradire avendo moralmente tradito (in Otway il tradimento egli lo compie); da ultimo, mentre i cospiratori vengono giustiziati, fuori di scena, tra le urla della folla, Renaud muore dei suoi mali su di una terrazza, presenti Zena, la cui sorte rimane, nella edizione recitata, indefinibile tra la morte e la vita; ed Aquilina che invano cerca le parole di una preghiera.

C'è di tutto, nella Venezia salva *di Bontempelli: l'esaltazione della rivoluzione per la rivoluzione, come atto in sè, fuori della politica e reazione alla politica; l'obiettore di coscienza che all'ultimo momento si rifiuta di uccidere, di spargere sangue; la giustificazione del politicante che deve accettare quello che serve ai suoi fini anche da fonti corrotte; i più vecchi e più frusti spunti della drammaturgia romantica, sulle congiure e sugli amori che ne costituiscono il condimento per il grosso pubblico; gli atti d'accusa più roboanti contro gli oligarchi e le loro malefatte (è perfino esumata con parole d'infamia la faccenda della consegna di Giordano Bruno al Papa avvenuta tra l'ospitalità a Galileo e la resistenza che condusse alla scomunica; tirata inutile visto che per il taglio di mezza battuta, essa non spiega più, come doveva spiegare, perchè uno dei congiurati voglia esser comandato a San Samuele); ma tutto ciò non lega nè dal punto di vista dell'azione nè da quello della teatralità o di una trasfigurazione lirica della materia. In Otway l'architettura magniloquente, la dovizia dei particolari, il precipitare delle passioni, le apparizioni, perfino, da ultimo, degli spiriti dei giustiziati, creano uno spettacolo vario e incalzante, in cui si fondono i sentimenti dell'amore e dell'orrore umano, indipendentemente dal presupposto storico della congiura. In Bontempelli il preconcetto attuale sulla congiura e sui suoi scopi, l'artificiosità di molti dei particolari, la scarsa consistenza dei personaggi e, ciò non ostante, il preponderare nella vicenda dei loro fatti amorosi, d'altronde per se stessi abusatissimi, producono un effetto dispersivo d'ogni interesse: nè il fantastico, nè il pittoresco, nè l'umano, hanno la virtù di afferrare lo spettatore, di commuoverlo, di appassionarlo, di convincerlo, almeno, con la forza di una dialettica esteriore. Si dirà, perchè legare il giudizio sulla tragedia di Bontempelli al contenuto di quella di Otway? Perchè senza la tragedia di Otway, e diciamolo pure, senza la traduzione ed i commenti del Riva, la* Venezia salva *bontempelliana non esisterebbe e sarebbe stato meglio per l'autore, il quale, indipendentemente dai risultati, nel teatro aveva sempre, finora, tentato di far confluire una vena di linfa rinnovatrice e di poesia, mentre lo vediam qui perdersi nel vano tentativo di trasfondere un interesse attuale a vecchie cose ripresentate negli schemi e col linguaggio d'un romanticismo di maniera. Il successo della tragedia, rappresentata dal Piccolo Teatro di Roma, con la regìa di Orazio Costa, è stato, la prima sera, piuttosto tempestoso (alla replica, grazie a qualche taglio, s'è raddrizzato), ma all'esito infausto ha certamente contribuito una recitazione — eccezion fatta per la Falk, per qualche atteggiamento della Proclemer e per alcuni passaggi di Benassi applaudito a scena aperta al secondo atto — generalmente infelice. Altrettanto monumentalmente pretenziosa quanto bislacca la messa in scena fatta di suggerimenti architettonici contro fondali riproducenti, a colore, brani di antiche piante topografiche di Venezia.*

*

"L'alba dell'ultima sera" di Riccardo Bacchelli

« E' la guerra che è immorale, mostruosa, empia, non i mezzi per farla. Più questi mezzi saranno terribili, più sarà facile l'intesa. Il giorno in cui gli uomini potranno essere distrutti a centinaia di migliaia non soltanto sui campi di battaglia ma anche se al riparo dei colpi del nemico, essi non vorranno più mettere a repentaglio le loro case, le loro famiglie e se stessi. Giuro che d'ora in avanti non vivrò più un giorno solo senza avere dinanzi agli occhi la meta verso la quale il mondo deve marciare. Basta con i gaudenti, gli oziosi. Il mondo sarà di coloro che amano il lavoro... e hanno una fede ». Chi s'esprime

così? La bomba atomica, badiamo, e l'energia nucleare non c'entrano. C'entra un'altra bomba tremenda, con le sue esplosioni, lanciata da un cannone a distanze insuperabili; ma il suo inventore, a quel tempo, settantacinque anni fa, parlava presso a poco come, nelle commedie o nelle tragedie, parlano gli inventori venuti di poi, fino ai nostri giorni. Quell'ingenuo era Claudio nella commedia di Dumas figlio. Quanti altri ingenui credettero, a sua imitazione, di aver scoperta la formula della distruzione capace di far rinsavire l'umanità; quanti altri scrittori portarono tali ingenui sul teatro, e fecero sì che i discepoli fedeli s'innamorassero delle loro mogli?

Mutatis mutandis, la verbosa Alba dell'ultima sera, rientra, pur col suo piglio decisamente filosofico, in questo genere di letteratura; senonchè fatto esperto dalle esperienze del passato, lo scienziato di Bacchelli, trovato il raggio che disintegra la materia, se ne spaventa, persuaso, oramai, che se i mortali ne entreranno in possesso, sicuramente lo adopreranno. E vuol seppellire la tremenda conoscenza nel proprio silenzio. Per il resto ecco che, sparsasi, per interessate indiscrezioni, la notizia della scoperta, il genio del male spingerà i suoi profeti alla ricerca del segreto, e da questa ricerca fiorirà appunto la tragedia, come dall'assedio delle spie e dei mercanti d'armi fiorirà il dramma sulla dumasiana Moglie di Claudio.

Lo scienziato che nell'Alba dell'ultima sera ha tratto dal calcolo matematico e dall'investigazione fisica il mistero della emanazione infernale è Ruben Etzelius, un razionalista orgoglioso che, nello studio, ha superato il concetto di Dio. Un angelo ne protegge invano l'affannosa sorte; il diabolico Astarot, il quale, divertente al primo atto, diventerà, in seguito, un emerito scocciatore, riesce a mettersi in contatto con lui, e a sospingerlo sulla via delle confidenze, pur senza riescire a cavargli quella decisiva, nè ad essa sa pervenire da sè perchè egli può bensì intendere le astrusità rivelate, ma non dedurne ulteriori conseguenze. L'annuncio della scoperta fa accorrere ai piedi di Etzelius i messi della sua gente: il paese è uscito affranto da una guerra perduta; gli dia, lui, cedendo il segreto immane, il mezzo infallibile di risorgere, di vendicarsi, di dominare. Etzelius resiste alle preghiere recitate ginocchioni e in coro, e, timoroso di venir meno alla propria volontà, cambia aria, va, come spesso gli scienziati fanno, in un altro paese dove potrà vivere libero fra liberi. In qual genere di libertà egli sia capitato si vede al centro del secondo atto, durante una scena che vorrebbe esser satirica e stagna fra la farsa e il quadretto del teatro di varietà, nella quale un Consiglio di Stato va studiando i modi di costringere l'ospite a pagare con la cessione del raggio disintegrante l'ospitalità di cui gode. Il ministro delle poste crede di aver trovato la via. Quell'Etzelius è legato d'un amore profondo a Clorinda; ma Clorinda ama soprattutto, con orgoglio, la grandezza del marito. Se questa, facendo leva sulla reticenza di lui, verrà posta in dubbio, ella insofferente d'essersi votata ad un ciurmadore, si farà fatalmente stromento della rivelazione. Il piano fallisce. La spiegazione fra Etzelius e Clorinda, vestita di un estivo candido abito da sera, in uno scenario di giardino invernale, impostata sul vecchio quesito: « Mi ameresti tu ancora se io non fossi il genio che mi credi? », sale fortunatamente ad un elevato tono di poesia; le anime finiscono per rinsaldare l'intesa dei due, che si spiritualizza e si perfeziona. Vince, dunque, la tesi del silenzio; senonchè questo non potrà, evidentemente, mantenersi se non fuori del mondo abitato; ed Etzelius e Clorinda, ed alcuni discepoli, vanno a fondare una colonia di illusi in una terra di nessuno. Qui, appunto, com'è logico, i discepoli si innamorano di Clorinda; uno se ne va dopo essersi dichiarato, gli altri tentano di convincere la donna che la colonia, per le condizioni del clima e della terra infeconda, è nata morta, e meglio sarebbe tornarsene a casa. Ma il problema è presto superato da ben altro. La landa che pareva deserta scaturisce fuori una banda di transfughi di tutta la lordura rigurgitata

dalla guerra del mondo; Asvero, che la comanda, transfuga per suo conto del sacerdozio a cui s'era votato, rinnegatore di Dio, razionalista d'una specie inferiore, persuaso che bisogna rinnovare l'umanità sconvolgendola con una distruzione in grande, viene anche lui, seguito da un branco di fidi armati e mascherati, a imporre allo scienziato di cedergli la magica formula. Sul rifiuto di Etzelius s'impianta un violento cozzo di idee; finalmente il bandito trascorre al suo ultimatum: se lo scienziato non parla, egli sacrificherà Clorinda alla foia dei suoi gregari. Nè recederà dal proposito neppur quando Astarot sopraggiunge ad avvertire che durante l'esilio la formula realizzata dallo studio di altri, è ormai di dominio pubblico. Perchè insiste, allora, Asvero? Semplicemente perchè occorre, adesso che Etzelius è stato liberato dalla sua responsabilità, ch'egli umili il suo orgoglio di ateo al concetto di Dio. Incapace di salvare Clorinda, a Dio infatti egli si rivolge con una improvvisa preghiera, affinchè intervenga con un miracolo, tra lo scherno di Asvero; e poichè indignato egli fa il gesto di lanciarsi sul nemico, uno della banda lo spaccia con una baionettata. Così i numi, invocati nel momento del pericolo, intervenivano a salvare i loro protetti chiamandoli a sè o metamorfosandoli. Etzelius avrà la consolazione di morire assistito dall'amata in lacrime e dall'angelo, immagine celeste del Sacerdote.

Non riesco a persuadermi che proprio a questa soluzione, tragica visto che ne scappa fuori il morto, solenne certo, perchè mistica e religiosa, ma abusata in tutti i sensi, l'autore tendesse davvero, anzichè a quella a cui si sovrappone; tanto più peregrina, ironica e spiritualmente drammatica, della inutilità, nei confronti del cammino fatale della scienza, del caso di coscienza di Etzelius, annullato d'un tratto dalla pubblicazione, per merito o demerito altrui, della scoperta. E forse il segreto della illogicità delle due congiunte conclusioni, delle quali, quando Asvero non voglia essere soltanto un fanatico dell'ateismo deciso a far nascere la fede in chi non l'ha, e subirne una sconfitta, la prima rende superfluo tutto l'epilogo, sta in qualcuno di quei larghi tagli cesarei praticati, pare, sul testo originale del Bacchelli.

*L'*Alba dell'ultima sera *aspira ad una umanità considerata nell'ordine superiore dello spirito e sarebbe dunque vano rimproverarle di non aver saputo concretare una drammaticità dell'azione in relazione alle passioni delle persone, come riesce quasi sempre a concretare una drammaticità dell'azione in relazione alle idee; anche se la intenzione ci fosse come è dimostrato dall'accennata scena fra Etzelius e Clorinda, e dalla dichiarazione d'amore del discepolo a costei rimasta una indifferente ed inutile parentesi sensuale. Ma come certame di idee è, poi, curiosamente ondeggiante tra l'impostazione filosofica ed il pretesto politico di attualità, tra il ragionamento critico, l'aforisma, il luogo comune ed il paradosso burlesco; tra l'aspirazione ad una intellettualità controllata e la tendenza al commento spicciolo, e perfino ilare, dei fatti del giorno. Da questa sua natura derivano la oscurità e insieme lo scintillamento del dialogo che ha spesso il fascino della discussione e dell'oratoria comiziale, e sebbene sia il frutto dell'ingegno d'un uomo di grande e varia cultura umanistica e di un letterato tra i più drastici, dà l'impressione di portare alla deriva, con le molte citazioni, frantumi di cultura appiccicaticcia, e zeppe rettoriche di gusto barocco.*

*L'*Alba dell'ultima sera *(il titolo ermetico annunzia la luce che segue all'ora del trapasso del giorno che viviamo a quello che vivremo, ed è immagine poeticamente bella) è stata messa in scena dal Piccolo Teatro di Milano, grazie alla regìa di Alessandro Brissoni, con attraente varietà di effetti, e concertata, nella recitazione, con persuasiva naturalezza. La farsetta del Consiglio dei Ministri che fa il punto sulle conseguenze prodotte nella vita del paese dalla scoperta, risaltò, più che nelle parole, nel disegno delle macchiette e nel rilievo coloristico della scena; ma anche il trapasso dal trito realismo dell'ingresso allo studio di Etzelius, astratto nido della scienza, e il vago romanticismo del paesaggio*

amoroso, e della scena finale, corrisposero bene ai diversi momenti e al senso della tragedia. Degli attori sono particolarmente da ricordare il Saniuccio che compose con evidenza la mediocrità umana del grande scienziato; il Moretti (Astarot) forse troppo ciarliero e troppo poco meditato; Lilla Brignone equilibratissima nella non facile parte di Clorinda; il Feliciani implacabile Asvero; e fra gli altri il Bosic, la Bizzarri e la Cerruti, il Bertini, ecc. ecc. Successo pieno, perfin troppo clamoroso, con molte chiamate al proscenio all'autore e agli interpreti.

*

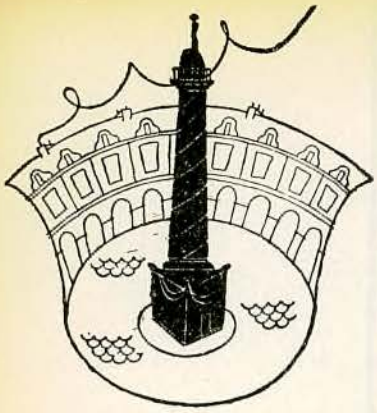
"La figlia obbediente" di Carlo Goldoni

Il Festival s'è chiuso con un ritorno a Goldoni, con la rappresentazione, cioè, della Figlia obbediente che da oltre centotrent'anni non tornava più alla ribalta. La resurrezione era stata preconizzata più o meno esplicitamente dagli studi della critica. Negli anni intorno al secondo centenario della nascita del commediografo, scrittori come Arturo Graf, Adolfo Albertazzi, Cesare Levi, e l'indimenticabile Maddalena, pozzo di San Patrizio della erudizione goldoniana, che, insegnante a Vienna, consolava la sua nostalgia veneto-dalmata sprofondandosi nella lettura e nel commento del poeta, ne avevano messo in evidenza ciò che ancora di essa poteva considerarsi vitale; vicini a noi l'Apollonio e l'Ortolani avevano fatto altrettanto; e l'Ortolani, a proposito di « certe vivissime scene » le diceva in attesa di degni interpreti. Così rinacque un interesse che all'epoca del battesimo fu consacrato dai successi personali dei Marliani marito e moglie; e prolungato in seguito dalle licenze estemporanee di un comico fiorentino, il Corsini, il quale nella parte di Pantalone improvvisava sguaiatissime ottave. Versi sguaiati no, ma licenze intollerabili ha accumulato la regìa di Gerardo Guerrieri nella edizione da lui creata alla « Fenice » per la Biennale; cosa altrettanto triste quanto incomprensibile; triste perchè dimostra ancora una volta a qual punto sia giunta fra noi la mancanza di rispetto verso i classici divenuti mero pretesto di capricci mimo-danzanti, incomprensibile perchè tale mancanza è avvenuta sotto gli auspici della grande istituzione artistica veneziana, proprio a Venezia dove l'eredità di Goldoni dovrebbe essere salvaguardata.

La figlia obbediente, è una delle molte commedie di Goldoni in cui l'argomento ed i personaggi principali passano in secondo piano in confronto alla azione collaterale di figure complementari. Da una parte Pantalone, Rosaura, Arlecchino, servo furbo di Pantalone, Florindo, con la vicenda di prammatica: Rosaura e Florindo si amano, ma Pantalone credendo di far un buon affare ha promesso la figlia ad Ottavio, conte e ricco, e non vuole recedere dalla parola data, sebbene Florindo non gli sia discaro. Rosaura obbediente accetta il sacrificio, che non si compirà perchè da ultimo Ottavio lascierà libera la fanciulla di impalmare il rivale che lo spaventa con sfide e minacce. Dall'altra parte Brighella, già servo di Pantalone, che fa da mezzano alla figlia Olivetta, ora ballerina: un quadro tratto dal vero, con intenti satirici, dei costumi delle virtuose del tempo e dei loro sistemi di far fortuna e guadagnar denaro. « Sono riusciti ridicoli per modo, questi caratteri, che hanno quasi oscurato il merito della donna protagonista », lasciò scritto Goldoni; e così avviene, infatti, ancor oggi. Tra Rosaura ed Olivetta, fra la vergine savia e remissiva e la strontata, si destreggiano Ottavio, « uomo stravagante » o « matto addirittura da legare », secondo l'Albertazzi, che con i suoi modi strampalati e cinici, e specie in alcune scene con Arlecchino « tra le più belle di Goldoni », aggiunge motivo di spasso grottesco al grottesco di Brighella e della ballerina; e Beatrice, il tipo della dama intrigante che vorrebbe entrarci in tutto, e combinar tutto lei, sia che ora favorisca Florindo, sia che, poi, si butti dalla parte di Ottavio. Esile, ma non più di tante altre, nell'intreccio sentimentale, debole nel disegno di Pantalone che pur tentò Voltaire a interpretarlo, icastica e divertente in quello di Brighella, padre putativo di tante simili personificazioni dello sfruttatore, comparse in seguito sul teatro, La figlia obbediente scorre

via tra manierate intonazioni dolciastre e pennellate alla brava potentemente evocatrici di quel mondo del teatro — attori, cantanti, impresari, ballerini, poeti — che il Goldoni, conoscendolo profondamente, illustrò sì frequentemente; ma nonostante il caduco che v'è in essa, ha virtù sufficienti per reggersi e per divertire. Siamo, evidentemente, lontani dal grande Goldoni; ma siamo egualmente dinanzi ad un Goldoni che sa il fatto suo; nudrito di osservazione; abile e misurato; che si serve delle maschere rispettando la tradizione con Arlecchino, e caricando sulle spalle di quella di Brighella il peso delle sue esperienze veristiche, e a Pantalone mette in corpo una ben dissimulata voglia di imparentarsi con un nobile, e se lascia belare sospirosamente Florindo, rinnova capricciosamente Ottavio facendone, peraltro, un carattere ben approfondito. Ottavio, Brighella e la figlia Olivetta, e quanto li riguarda, sono stati precipitati dalla regìa di Gerardo Guerrieri nella farsa; intorno ad essi e con essi, dimenticandosi di Goldoni, egli ha poi lavorato a tramutar la commedia in un balletto comico. Dovrei ora ripeter qui ciò che ho già detto per i Pettegolezzi delle donne degli studenti padovani, e per gli Straccioni di Vicenza. La preoccupazione dell'estrinseco pittoresco, l'inflazione coloristica, l'esagerazione del comico, la ricerca del nuovo scenico, una incomprensione assoluta dell'arte e dello stile di Goldoni, ci hanno dato non la commedia ma la caricatura della commedia. I personaggi di questa sono, in Goldoni, tredici; l'elenco del cartellone ne segnava ben ventisei, tra cui un negro, un parrucchiere, un musico, un gendarme, due baute, due ballerini aggiunti, due ballerine, ecc.; s'aggiunga un coreografo, e si capirà subito secondo quali linee s'è svolta la rappresentazione. Certo non è facile, per un giovane regista uscito da non so quale scuola, insegnare ad una compagnia di buoni attori a recitare un testo conforme le vere esigenze di esso; ma non è questa una buona ragione per tradire l'autore, sopraffacendolo con uno spettacolo mimo-danzante che sarà, del resto, messo su dal coreografo e a questi deferito. Lo spettacolo coreografico del signor Obolonsky, favorito da graziosi costumi e da leggiadre musiche, è riuscito benissimo, ma la commedia goldoniana ne è venuta fuori a tratti e sbalzelloni travisata in tutto: nelle maschere, nei personaggi, nel suo duplice spirito che non vuol già scinderla in due, ma alternarne i coloriti, fino a fonderli nel quadro finale. A scinderla in due ci ha pensato, invece, anche lo scenografo Colasanti. In Goldoni l'azione progredisce, con rapidi mutamenti, da un interno all'altro, con brevissime scene all'esterno; egli ha cominciato col presentarci un esterno unico e stabile; la casa di Rosaura a sinistra, la locanda di Olivetta a destra; entrambe arretrate, con uno spazio comune sul davanti; e due siparietti si levavano su due pezzi sopraelevati di palcoscenico, anche più arretrati; sicchè da una parte e dall'altra gli attori, stretti in quattro metri quadrati, scendevano a recitare nello spazio comune; con andirivieni intorno ai pilastri di porticine laterali, per simular l'entrata e l'uscita in casa, illogici e confusionari, presto abbandonati. I siparietti facevano la loro funzione di fronte ma sulla calletta le scene sforavano; e si poteva allora seguire contemporaneamente la rappresentazione in atto e i preparativi di quel che sarebbe seguito immediatamente. Tutta la scena era poi presentata come un gioco di xilografie lineari, in grigio e nero; e la coreografia, nella duplice scatola, si snodava come un insieme di pupazzi ai ritmi di un carillon. Una bella fantasia, indubbiamente; ma, ripetiamolo fino alla sazietà, Goldoni ed il teatro di prosa in genere sono un'altra cosa; e a quest'altra cosa si deve tornare. Soprattutto si deve esigere che la Biennale a Venezia, quando mette mano a Goldoni, dia Goldoni. Tragga ispirazione dal Ventaglio e dalle Baruffe chiozzotte di Simoni, sforzi meditati di far rilucere, e non di soffocare, i testi, e non sbaglierà. E si giovi a questo scopo di attori e di registi, se ce ne sono, veneziani. Il nome di uno di essi era, alla « Fenice » sulla bocca di tutti. Nel complesso della recitazione, non convinta, sfasata, quasi tutta mediocre si son distinti la Morelli, delicata Rosaura, la Magni (Beatrice), lo Sbragia (Florindo), lo Stival (Brighella); la Maltagliati fu sommersa dal balletto; e lo Stoppa fuorviato dalla regìa. Ma quanti milioni, ahimè, spesi inutilmente pel teatro.

Gino Damerini



IL TEATRO ITALIANO A PARIGI

Una commedia di Ugo Betti già rappresentata, e due altre, di Fabbri e Pinelli, stanno per andare in scena.

Il nostro corrispondente da Parigi, Marcel Le Duc, è in vacanza. Una vacanza un po' lunga perchè si è recato a New York. Il nostro amico G. V. Sampieri, il decano dei giornalisti italiani residenti a Parigi, non solo ha avuto la cortesia di sostituirlo momentaneamente, ma - artefice egli stesso della faticosa e difficoltosissima opera di penetrazione in Francia del Teatro italiano «attuale» - dà il resoconto del successo di Ugo Betti e tutte le indicazioni scrupolosamente esatte delle prossime rappresentazioni di due altre commedie italiane, di Fabbri e di Pinelli

■ *Carissimo Ridenti: ti raccontano tante storie, sui nostri giornali, su ciò che succede a Parigi, che certe volte, per chi vive qui, a leggerle ci si domanda se da noi si sogni. Specialmente sulle cose del teatro se ne leggono di ogni colore, e con tale sicurezza, con una pretesa d'infallibilità che c'è da restare perplessi. Dentro fino al collo nel turbine della vita teatrale parigina, proprio quando chiedevo al Sottosegretario on. Andreotti una modesta sovvenzione per far rappresentare delle commedie italiane, io fui molto sorpreso nel leggere, non so più dove, un articolo di Quasimodo, se mal non ricordo, in cui si affermava che il Teatro francese andava a gonfie vele e non aveva bisogno di sovvenzioni governative. Proprio qualche giorno prima, infatti, il* Monde *aveva pubblicato un corsivo per far sapere che nel corso della stagione 1948-49 ben quarantasei spettacoli erano stati finanziati dallo Stato e soltanto sei erano risultati beneficiari. (Perchè in Francia lo Stato aiuta, anche notevolmente, i teatri che «montano» delle opere di particolare importanza o interesse, ma si riprende i soldi sugli incassi quando essi sian riusciti ad ammortizzare la spesa ed a lasciare un onesto margine di utile al direttore del teatro). Chiunque sappia, magari soltanto per sentito dire, quante repliche si possono fare a Parigi di una commedia (il minimo, cinquanta; il massimo, qualche volta, a duemila: leggi 1500 le* Mani sporche *di Sartre e 2000* Madame de Falindor*) può capire che cosa voglia dire sovvenzionare quarantasei spettacoli in una sola Stagione. Significa aver finanziato il novanta per cento degli spettacoli presentati al pubblico tra il settembre e l'aprile, da ciò la gratuità assolutamente estemporanea dell'affermazione del Quasimodo.*

E' per questo che per rappresentare delle commedie italiane a Parigi ho dovuto ricorrere alla Presidenza del Consiglio. Ed è l'amico Diego Fabbri, uno degli autori che saranno presentati quest'anno a Parigi, che ha spiegato le mie ragioni all'on. Andreotti, il quale, dopo essersene reso conto, ha fatto mettere a disposizione la somma di 2.250.000 lire, diconsi due milioni duecentocinquantamila lire, che, trasmessa puramente e semplicemente in Francia, per clearing *ufficiale, attraverso l'Ente Scambi Teatrali il quale, a parte il disbrigo della pratica amministrativa, non c'è entrato per nulla in tutta la faccenda, si è ridotta per via delle spese di trasferimento, interessi bancari eccetera, a franchi francesi un milione e ventiseimila. Dire che c'è voluto più di un anno per ottenere la sovvenzione; quattro mesi circa per incassarla, dopo averne cercato le tracce un po' dappertutto, perchè nel frattempo la Direzione Generale dello Spettacolo aveva erogato ad altro scopo i fondi donde la somma doveva essere prelevata; dopo aver ricorso ai buoni uffici dell'avv. Fodale per ottenere lo sconto del mandato governativo, e al Banco di Roma per anticipare a Parigi il netto ricavo dello sconto stesso in attesa che il* clearing *effettuasse il trasferimento, sarebbe troppo lungo. Basterà soltanto ricordare che le trattative iniziate nella primavera del 1948, si sono concluse il 16 settembre 1949 con la rappresentazione al Teatro dei Noctambules, a Parigi, della prima delle tre commedie prescelte dal Sottosegretariato alla Presidenza del Consiglio, e precisamente* Lotta fino all'alba *di Ugo Betti, presentata nell'adattamento francese di Maurice Clavel col titolo:* Pas d'amour.

Così, dopo il cinema, in ritardo di tre anni sul fenomeno Rossellini, anche il teatro italiano è finalmente arrivato a Parigi, e non è stato facile trovare teatri, attori ed adattatori che si decidessero a prenderlo in considerazione.

*L'anno scorso c'era stata l'*Albertina *di Valentino Bompiani, rappresentata nel più piccolo teatrino di Parigi, alla Huchette, sessantacinque posti addossati l'uno all'altro in uno stanzone non più grande di un garage per una sola macchina. Tra* Albertina *e i tempi aurei di Pirandello non c'era stata che* Una dozzina di rose scarlatte *di Aldo De Benedetti, rappresentata durante la guerra, senza nemmeno il nome dell'autore, una ripresa di* Vestire gli ignudi *nel 1942 e i due lavori di Malaparte, salvo errore od omissione, salvo* La città morta *di D'Annunzio che appartiene al repertorio classico contemporaneo del Palais de Chaillot. A parte questo, il Teatro italiano, a Parigi, non s'era mai visto, e quest'anno, di colpo, ecco tre commedie nostre in cartellone nella stessa stagione.*

Se dico che il Teatro italiano non s'era mai visto, gli è prima di tutto perchè le grosse tournées tipo Biennale di Venezia o Piccolo Teatro di Milano, se pure sono rappresentative di tanti lodevoli aspetti della nostra attività teatrale, non servono nulla agli effetti della conoscenza della nostra Arte drammatica. I francesi non conoscono l'italiano, eccezion fatta di una ristrettissima percentuale di «italianisants». E' dunque inutile presentargli in italiano, interpretate da attori italiani il cui stile è tanto differente da quello degli attori francesi, delle opere italiane superbamente messe in scena, ma assolutamente incomprensibili così al pubblico che alla critica. Occorreva, a mio modo di vedere,

presentare il nostro nuovo Teatro perfettamente tradotto in lingua francese, perfettamente digerito da adattatori francesi che fossero già di per se stessi degli autori di teatro. Qui la traduzione brutale, o letterale che sia, non ha fortuna. A Parigi l'opera straniera, pur rispettata nella essenza e nella forma, va rielaborata secondo lo stile e il gusto francese, altrimenti resta astrusa, come il Proust di Malaparte che fu definito « l'opera di un russo tradotta in francese da un tedesco ». Ed è appunto alla stregua di questi principi, che rispondono ad una serie di osservazioni e di esperienze decennali, che io ho voluto far conoscere ai francesi il nuovo Teatro italiano.

Tradotto dunque ed adattato da Maurice Clavel, Prix Lugné-Poe 1946 e Prix Ibsen 1947, Ugo Betti è così giunto primo al traguardo parigino, nello storico teatro del Quartiere Latino, il teatro di Apollinaire, di Cocteau, di Strindberg e di Giono.

Lotta fino all'alba ovvero Pas d'amour ha avuto un grande successo. Messo in scena da Michel Vitold, che fu il creatore di A porte chiuse di Jean Paul Sartre e che ha interpretato il difficilissimo personaggio di Giorgio, recitato da padreterni — è Betti che lo ha detto, letteralmente sconvolto dalla potenza dell'interpretazione — da Lucien Nat, che è stato il primo attore di Gaston Bathy durante venti anni, primo interprete di Maja, dell'Opera des quat'sous, de La fleuve etincellante di Charles Morgan, da Madeleine Cheminat e da quella formidabile attrice che è Sylvie Monfort, la famosa dama di compagnia dell'Aigle à deux têtes portata a Venezia da Edvige Feuilleres, il dramma ha scosso profondamente il pubblico, e sin dalla prova generale per le « couturieres », le sarte e gli intimi, i fanatici del teatro, tutti hanno gridato al miracolo. I parigini hanno dunque scoperto, dopo il cinema, anche il teatro italiano, e la voga gli è assicurata, almeno per quest'anno.

Seguiranno ora, nell'ordine, Inquisizione, di Diego Fabbri, adattata e tradotta da Michel Arnaud, il traduttore di Priestley, messa in scena di Vanderic, il migliore allievo di Charles Dullin, interpretazione di Marcel Vibert della Comedie Française, di Etcheverry, primo attore di Jouvet e di Claire Jordan, la rivelazione di Auprès de ma blonde. La « prima » avrà luogo al Teatro del Pavillon de France nel corso del mese di ottobre. Quindi sarà la volta dei Padri Etruschi di Tullio Pinelli, che uscirà ai Noctambules, terminata la serie delle rappresentazioni di Pas d'amour, adattata e tradotta da Nino Frank, interpretata, fra gli altri, da un'attrice franco-americana di straordinaria bellezza, Pamela Hobson e dall'attore italo-francese Josè Quaglio. La commedia di Fabbri sarà tenuta a battesimo da Jean Anouilh, e quella di Pinelli, che è la più complessa, per numero d'attori e ricchezza di scene, da Jean Bernard Luc.

Consacrato il primo successo, è sperabile che anche le altre due commedie incontreranno la simpatia e la considerazione del pubblico e della critica francese. Diverse l'una dall'altra (la scelta, come si è detto, è stata fatta dal Sottosegretariato alla Presidenza del Consiglio) esse daranno ai parigini la sensazione di una grande vitalità del nostro Teatro. Si creerà il « boom » del Teatro italiano dopo quello del Cinema, e questa gente che è rimasta alla Commedia dell'Arte come la più alta espressione della nostra tradizione comica, o a D'Annunzio e a Pirandello per quella drammatica, si renderà conto dell'esistenza d'un nostro stile moderno, attuale, che forse sarà più apprezzato in Francia che a casa nostra.

Avrò avuto così l'onore di realizzare un'impresa che, anche dal punto di vista della propaganda nazionale, sarà di un certo peso. Per la prima volta, in una sola stagione, e in teatri regolari, con la collaborazione di autori e di attori francesi di prim'ordine, si saranno rappresentate a Parigi tre nuove commedie. Non sarà la riconquista delle colonie, ma già comunque qualche cosa. Qualche cosa che, da queste parti, dove i valori morali ed artistici valgono talvolta a creare movimenti d'opinione di enorme importanza, conterà forse molto di più di certe missioni diplomatiche.

Che se poi, attraverso questa esperienza, si sarà vista la strada giusta per far conoscere il teatro italiano in Francia, che se poi qualcuno si deciderà a prendere in affitto un teatro, a Parigi, per rappresentarci, insieme a commedie francesi o di altri paesi, due commedie italiane all'anno (la legge francese non ammette che una commedia straniera per ogni tre francesi nel corso d'una stessa stagione, salvo deroghe eccezionali come quella concessa per i Padri Etruschi di Pinelli) si sarà finalmente capito che il 16 settembre 1949 s'è aperta una grande porta per i nostri autori, una porta così difficile da aprire che ci sono voluti degli anni di lavoro.

Parigi, ottobre 1949. **G. V. Sampieri**

Da sinistra a destra: Lucien Nat, Michel Vitold, Sylvie Monfort, Madeleine Cheminat, visti dal disegnatore Garry, al « Théâtre des Noctambules » di Parigi, alla prima rappresentazione della commedia di Ugo Betti, « Pas d'amour », che è la versione francese di Maurice Clavel di « Lotta fino all'alba ». Il disegno è del quotidiano « Le parisien liberé ».

Enrico Bassano è giunto al Teatro a braccetto di Sganapino

Tespi della periferia

Da quanto tempo ci si conosce, noi due, Sganapino? Su, coraggio, buttiamo fuori questa data: 1918. Trentun'anno fa. Tempo di guerra, a Casale Monferrato, tu sergente al Secondo Genio Zappatori, io caporale al Primo Pesante Campale. Alla tua caserma portavo il mio plotone di reclute a fare il bagno. Anzichè lavarsi i cappelloni tagliavano la corda, e io venivo nel cantinone, sicuro di trovarti al primo tavolo di destra. Inconfondibile. Con in testa un berretto madornale, con la giacca sbottonata, te ne stavi là a parlare di teatri con altri due o tre compagnoni sergenti come te, e credo anche — spero bene di non farti avere grattacapi familiari a tanti anni di distanza — che te la intendessi con la figlia del vivandiere.

Si parlava di teatro. Io ero un pivello, avevo la divisa fuori ordinanza, ero in attesa di passare al corso allievi ufficiali. Mi dispiaceva lasciar Casale. Per una ragazza e per te: due primi incontri: con l'amore, e col Teatro. Tu avevi già un curioso modo di parlare della tua vita di attore. Dicevi: « Quando torno borghese, mi faccio una Compagnia come quella di Ermete (non dicevi Zacconi; dicevi Ermete; non protestare, è così) e vedrai che metto tutti a sedere ».

Ti ascoltavo a bocca aperta. I cappelloni, anzichè scrostarsi le ginocchia sotto la doccia calda, girovagavano per la caserma; e io mi innalzavo al settimo cielo ascoltando la tua parola grassa, succosa, saporita come un piatto di tagliatelle della tua Bologna.

Non ti avevo mai sentito recitare, ma ti sapevo un "artistone", come dicevi tu degli altri di allora. Ma una sera al Politeama Casalese, in una festa dedicata a non so più quale faccenda benefica, « l'esimio artista drammatico signor Gustavo Giorgi, presentemente alle armi nelle file del glorioso Secondo Reggimento Genio Zappatori, interpreterà con alcuni elementi della Filodrammatica "G. Emanuel" il terzo atto del dramma di Paolo Giacometti La morte civile *».*

Che successo, caro Sganapino! Quanti strattoni, quante smorfie, quanti rantoli soffocati nella strozza! Venisti alla ribalta dieci, venti volte; un colonnello ti strinse la mano, qualcuno ti gettò un mazzo di fiori (la figlia del vivandiere...) e io, di notte, sognai te in carrozza, tra una folla delirante che aveva fregato i cavalli alla vettura. Come alla Patti. Come alla Malibran. E il dado era tratto. Da quella sera decisi che avrei fatto anch'io « il Teatro ». Te lo confesso dunque pubblicamente, caro Sganapino: a farmi penetrare il Teatro nel sangue sei stato tu. Gioiscine o vergognatene, è affar tuo. Io sono contentissimo e fiero di essere finito al Teatro a braccetto a Sganapino, piuttosto che attraverso le pagine dei manuali, le tesi di laurea e le brode dei saputoni. Perchè tu sei il Teatro. E i saputoni sono i tarli, le zecche, gli àtteri del Teatro.

A Cesena nasce in testa a Giorgi (una testa enorme, sbalorditiva; senza scherzi: una idea come quella non poteva sbocciare che da una testa fuori ordinanza) il « teatro viaggiante ». Inutile continuare a perder tempo con i « circuiti Pittaluga », cioè l'avanspettacolo, di cui Giorgi, con una piccola ma agguerrita Compagnia, fu un pioniere in Italia; e inutile battere alla porta dei grandi teatri, per andare a fare Le due orfanelle *o* La gerla di papà Martin *al Manzoni di Milano o all'Alfieri di Torino. Meglio farsi un teatro e portarlo là dove il teatro non esiste. Così, con un po' di denaro raggranellato coi « circuiti Pittaluga », Giorgi fa costruire il suo « Teatro viaggiante » e inizia gli spettacoli a Cesena. Aveva sperato di recitarvi due settimane. Vi rimase tre mesi. Si cominciava bene.*

Da venticinque anni Gustavo Giorgi fa lo spettacolo viaggiante. Molti lo hanno imitato, moltissimi guitti hanno messo su baracche per recite « in casa », ma sono quasi tutti ritornati alla formula del « giro » senza soste, da un paese all'altro, da una cittadina all'altra, ospiti di teatrini muffiti e di sale malamente attrezzate (e qualche volta di stalle poco ripulite); con i debiti alle calcagna, la fame alla porta, i latrati alle costole. Gli ultimi zingari.

Giorgi, invece, l'ha fatta da signore. In dieci anni di lavoro sodo, battendo l'Emilia, il basso Piemonte e principalmente la Liguria, Giorgi si è costruito la villa a Sturla. La villa, come Gandusio, come Fregoli, come Grok. La casa ferma, sogno di tutti i Comici vaganti. Muri solidi, mobili di proprietà, quadri, tappeti; premio a una vita di spostamenti continui, di polvere della strada, di instabilità marittima sulla terraferma. Premio a una esistenza quotidiana tra i tavolinetti, le scranne, i divani presi a prestito dal trovarobe, e compensati con qualche biglietto di favore. Dopo i macigni finti della fortezza di Richelieu e del castello di Ripafratta, i muri veri di una piccola casa sepolta nel verde. Dopo tanta finzione, un briciolo di realtà.

Quanti drammi, quante commedie, quante farse sono giunte al gran pubblico popolare, attraverso il palcoscenico del Teatro Viaggiante di Giorgi? Un computo è difficile. Io direi: tutto il repertorio ottocentesco romantico, tutti i lavori del teatro popolare di tutti i tempi, tutte le farse d'ogni epoca, più le ardite ma rare (e anacronistiche) puntate nel repertorio cosidetto moderno, vedi Niccodemi, Berrini, Lopez...

Ma il forte di Giorgi sta nei due estremi: il drammone da arena, e la farsa. Nel drammone è bravo, nella farsa è bravissimo.

Nei Due sergenti, *nelle* Due orfanelle (*sempre a paia le disgrazie*), *nella* Iena del Cimitero, *nel* Fiacre numero 13, *nel* Vetturale del Moncenisio, *e in tanti altri lavori dai titoli debitamente orripilanti, Giorgi si mette in tasca un sacco di colleghi di Guittalemme e anche di certe compagnie formate esclusivamente per la provincia (da un còmputo non lontano, assommano a circa 200 — e scusate se è poco! — le cosidette « compagnie minime »), alle quali non mancano buoni nomi, e in qualche caso, nomi che hanno avuto anche qualche riflesso di notorietà. Accanto al repertorio schiettamente popolaresco, Giorgi unisce qualche classico romantico, come* La portatrice di pane, La gerla di papà Martin, Il romanzo di un giovane povero, Il padrone delle ferriere, *una riduzione dei* Miserabili, *l'immancabile* Morte civile *e perfino una* Signora delle camelie.

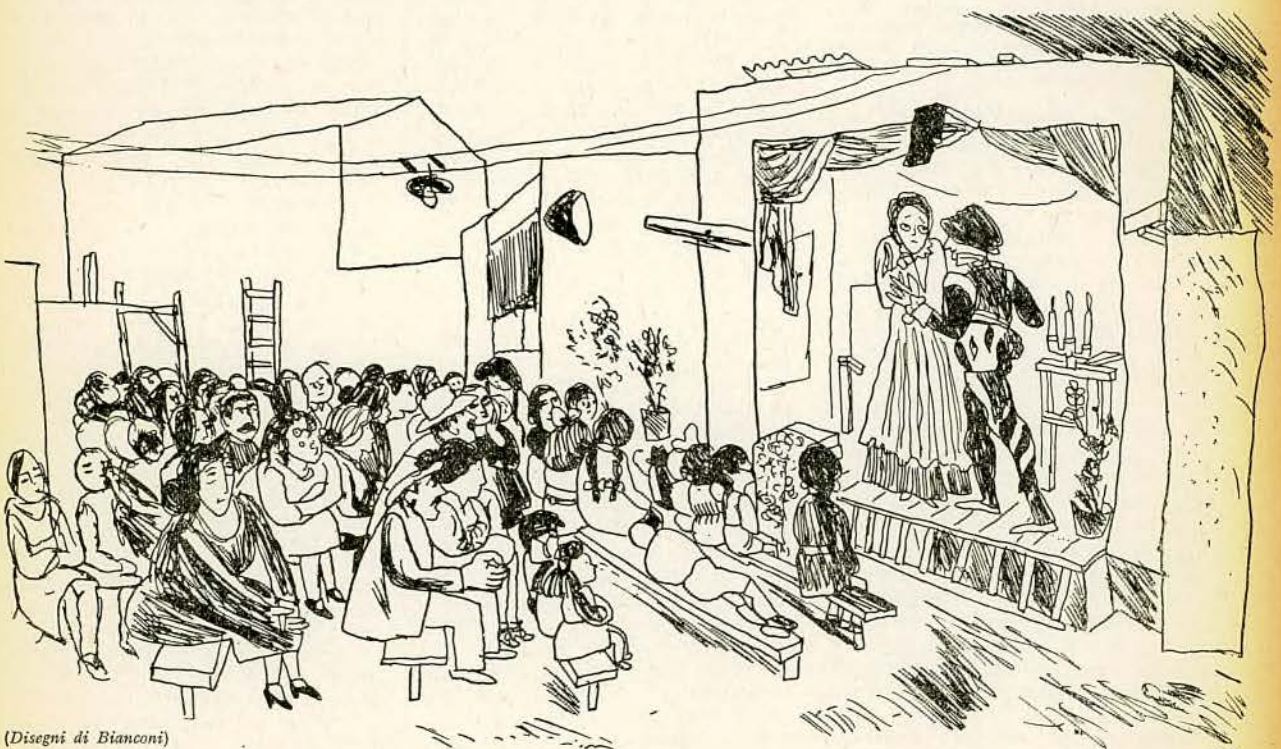
Infine, ecco la farsa, ed ecco la vera grandezza di Gustavo Giorgi. Dall'attore tragico esce Sganapino, maschera felsinea strettamente imparentata con Fagiolino, col milanese Meneghino, col torinese Gianduja, e legata a doppio filo con la illustre casata delle grandi maschere della Commedia dell'Arte. Con addosso i panni festosi e arguti di Sganapino, Giorgi sta di casa nella grande tradizione italiana, e ne ha pieno diritto di cittadinanza. Tutte le farse dell'Ottocento, da La sposa e la cavalla *a* I due sordi, *sono il suo reame. E a quelle note, Sganapino unisce quelle inedite, di cui è egli stesso autore.*

Con la grassa e dolce parlata emiliana, con una maschera facciale invitante alla cordialità e all'affetto reciproco, Sganapino solleva, con una semplice occhiata, con un gesto, con una parola smozzicata fra le labbra, ondate di ilarità. Il suo umorismo spazia dalla battuta a soggetto alla sfumatura appena accennata. La sua forza comica è senza limiti, somiglia — come scrivevano per Sganarello — ai cavalloni del mare: nessuna forza può arrestarli. Semplice, scoperta, senza trucchi e senza inganno, genuina come l'acqua delle sorgenti, la comicità di Sganapino è ancor oggi una forza viva. Fa ridere il popolo. Lo distrae dai grossi e amari problemi che la vita, inesorabile, propone ogni giorno, senza soste, senza rimedio. Lo solleva anche dalla mortificante realtà dei romanzi a « fumetti », veleno tanto stupido quanto micidiale propinato senza ritegno alle nuove e alle vecchie generazioni.

Sotto la veste di Sganapino, benefattore dell'umanità avvelenata dai fumetti, troviamo in Gustavo Giorgi un vero e completo uomo di Teatro. E il premio toccatogli alcuni anni fa, a Roma, quando al Concorso delle « Compagnie minime » egli vinse, su trenta competitori selezionati, il primo premio, è nulla o ben poco, in confronto di quello che gli tocca ogni sera: il fresco, spontaneo, travolgente applauso del pubblico. Andrò, una di queste sere, nel rione di Marassi, ad ascoltare una farsa di Sganapino. Sarà come andare con passo fermo incontro al grande Teatro, ed esserne accolti con un fraterno abbraccio.

Genova, ottobre

Enrico Bassano



(Disegni di Bianconi)

Gli amministratori-capocomici non vogliono nè sovvenzioni nè provvidenze

SALVATORE DE MARCO, DICE A NOME DI TUTTI «I DE MARCO»: AFFINCHÈ IL TEATRO DRAMMATICO POSSA RISORGERE E RESPIRARE A PIENI POLMONI È NECESSARIO CHE LA MACCHINA DELLO STATO - CON I SUOI INGEGNERI E OPERAI - CESSI DI FUNZIONARE. PADRONISSIMO LO STATO, S'INTENDE, DI PROVVEDERE AD UN PROPRIO TEATRO, MA, SOLTANTO RIDUCENDO UN POCO IL TASSO ERARIALE, LASCI CHE PER LE COMPAGNIE DI GIRO IL CAPOCOMICO RITORNI AD ESSERE L'ESPONENTE PRINCIPALE E IL DIRETTORE ARTISTICO DI ESSE.

Ci sono voluti degli anni per sentir dire, da un esperto come De Marco, che era meglio il capocomico-attore di ieri, che non il capocomico-amministratore di oggi. A debellare il primo, ha speso buona parte della sua attività Silvio d'Amico, che tanto male ha fatto al Teatro di prosa con le sue errate teorie. Eccoci ora al punto di prima, e non è troppo tardi. Si può ancora rimediare. Tardi potrà essere domani se lo Stato continuerà a fare, senza più nemmeno saperlo, ma per forza d'inerzia, il gioco d'Amico. La macchina burocratica italiana, purtroppo, non perdona nessuno; schiaccia tutto. E le buone intenzioni sono granelli di sabbia nemmeno visibili al livellamento. San Gennesio amatissimo interceda presso San Nicola affinchè ispiri De Pirro.

Nel fascicolo del 15 settembre 1948, n. 67/69, a pag. 35 scrivevamo chiaramente, come chiarissimo è oggi lo scritto di De Marco: «... non occuparsene: nè prima, nè dopo». Erano parole di esortazione dedicate alla direzione del Teatro. Ora, dunque, lo Stato faccia sua, più in fretta che può, la nostra proposta della Cooperativa, che sarebbe la soluzione di una parte del Teatro (quella artistica e culturale), e ascolti nel contempo tutti «i De Marco» per l'altra parte (la commerciale) che allo Stato domandano così poco, oltre il moltissimo di essere lasciati in pace.

Ecco la lettera:

Caro Ridenti, anzi carissimo Lucio, il tuo taccuino sulle provvidenze statali a favore del Teatro Drammatico mi chiama in causa. Io Salvatore De Marco, amministratore-capocomico (anzi, ripeto le tue parole, *il più noto della categoria*), credo sia giunto il momento di esprimere il mio concetto sulle sovvenzioni e sull'intervento statale nella spinosa questione della vita delle Compagnie di prosa. Tu dici che «i De Marco», cioè i capocomici-amministratori, rimpiangono le quindicimila lire quotidiane di sovvenzione della passata stagione, che loro facevano comodo e, accusando la categoria di essere solo sollecita del proprio benessere, nonchè di preoccuparsi esclusivamente del proprio tornaconto, inviti lo Stato a non badare alla tranquillità economica di tale genia di speculatori e a rivolgere tutte le sue cure al bene esclusivo del Teatro di prosa e degli artisti che ad esso appartengono.

E invece — guarda il caso! — tu ed io abbiamo sulle cause della crisi molte idee comuni. E, a dispetto del tuo parer contrario, io mi prendo addirittura il lusso di andare oltre.

Hai ragione, ragione da vendere, caro Ridenti, quando dici che le sovvenzioni hanno nociuto e non giovato al Teatro di prosa e alle sue Compagnie. Le sovvenzioni, come tu giustamente osservi e come talvolta io ho avuto occasione di confidarti, sono state una maledettissima calamità. Il Teatro drammatico, per potere risorgere e per potere respirare a pieni polmoni liberamente, ha bisogno di una sola cosa dallo Stato: che la macchina governativa, con tutti i suoi ingranaggi e con tutti i suoi operai ed ingegneri, lo ignori, lo trascuri, si disinteressi del suo funzionamento. Padronissimo lo Stato di beneficare un proprio Teatro. Vogliono a Roma, al Ministero, donare venti, trenta, cento milioni a un organismo statale che mandi alla ribalta una Compagnia benemerita della cultura e perciò degna di avere una esistenza serena e senza preoccupazioni di cassetta? Giusto, giustissimo, doveroso addirittura.

Tutte le Nazioni riguardose della vita spirituale dei propri figli hanno il loro tempio dell'arte drammatica. A Parigi si chiama Comédie Française, a Mosca si chiama Teatro di Stato; la tua cultura, caro Ridenti, potrà soccorrermi per una più ampia esemplificazione. Ma le Compagnie di giro, quelle che i signori governanti sogliono chiamare di speculazione privata, debbono essere lasciate libere per poter lavorare in santa pace, allo scopo di accontentare il pubblico e procacciare nel tempo istesso pane e companatico ai propri componenti. I Zacconi, le Galli, le Gramatica, i Ruggeri, i De Sanctis, le Mariani, le Reiter, i Talli, i Gandusio, i Carini, hanno sempre portato avanti le loro baracche teatrali senza elemosinare, senza richiedere gli interventi pecuniari del Governo.

Al lettore poco pratico, non a te espertissimo della faccende di casa nostra, quanto io affermo potrà sembrare paradossale. Consentimi di precisare:

Allo stato attuale, non v'è sovvenzione, per generosa che sia, che risulti sufficiente a colmare il disavanzo. Il peggior nemico delle Compagnie di prosa ha un nome francese, come il male tanto nocivo alla povera umanità: *bordereau*. Italianizziamolo pure, chiamiamolo borderò questo mantello d'arlecchino che ricopre tutte le calamità che si abbattono sull'incasso di botteghino. Quanti tra i sapientoni che s'affaccendano a studiare le malattie dello sventurato Teatro conoscono veramente cosa sia il borderò? Elenchiamone le voci:

1) tassa erariale (15 %); 2) diritti d'Autore; 3) I.G.E.; 4) eventuale P.D.M.; 5) stampa e affissione straordinaria; 6) pubblicità sui giornali; 7) aiuti macchinisti serali; 8) servi di scena; 9) aiuti elettricisti; 10) materiale elettrico; 11) legname e corde; 12) mobilio; 13) portaceste; 14) orchestra (eventuale); 15) comparse; 16) porto riporto mobilio; 17) A.G.I.S.; 18) A.S.T.; 19) riscaldamento; 20) piante e fiori.

Dunque, occorrono quattro mani per poter numerare le spese che pesano sull'incasso, cioè su quanto il pubblico ha pagato recandosi allo spaccio dei biglietti. Detratto l'ammontare delle venti voci di borderò, si passa alla ripartizione del residuo: tanto alla Compagnia e tanto all'Impresa del locale. A Milano, la percentuale *standard* è del 55 % alla Compagnia e del 45 % al Teatro. Però l'Impresa del lo-

cale, oltre al 45 %, si giova dei seguenti cespiti esclusivi: *a)* pre-vendita (6 % sul prezzo del biglietto); *b)* guardaroba; *c)* buvette; *d)* pubblicità varie (vetrine, ecc.).

In tutti gli altri centri, grandi e piccole città, si può anche ottenere una percentuale del 65 % alla Compagnia: parlo di quota massima del percento.

In effetti, a voler spiegare con un chiaro esempio la realtà delle cose, una Compagnia di prosa che a Milano ottenga un incasso di botteghino fino a 150.000 lire non porta a casa che un 32-33 % nella migliore delle ipotesi (1). Bisogna avere la fortuna di superare le 300.000 lire per arrivare ad un massimo del 40-41 % alla Compagnia. (Per la provincia, comunque, realizzando gli stessi incassi, si può arrivare ad un massimo del 48 %). Ora, caro Ridenti, vuoi dirmi, di grazia, quanto deve incassare una Compagnia per salvarsi? Come tu sai da maestro, anche le cosidette « formazioni secondarie » vengono a costare oggi, tra fogliopaga e spese generali, dalle 120 alle 130.000 lire giornaliere. E allora?

E allora la questione va spostata su altro piano. Necessitano: 1) diminuzione della tassa erariale; 2) alleggerimento del borderò; 3) miglioria nella percentuale.

Difatti, fino a due anni fa, le Imprese di Milano concedevano una percentuale a scatto, che poteva arrivare, nel caso di altissimi incassi, financo al 62 %: *concessione che hanno ritirato d'urgenza, quando lo Stato è intervenuto con le famose 15.000 lire giornaliere.*

Ammetti ora, amico Lucio, che lo Stato accordi alle Compagnie drammatiche, in luogo degli strombazzati aiuti e dei famosissimi premi (che, nella realtà dei fatti, si risolvono in donazioni nepotistiche) una riduzione del tasso erariale, e che le signore Imprese, in considerazione dei loro guadagni supplementari, calchino meno la mano sulle voci di borderò, concedendo una percentuale più umana. Come logica conseguenza, il capocomico — che potrebbe ritornare ad essere come un tempo, *l'esponente principale della Compagnia e direttore artistico di essa* — sarebbe spronato a migliorare il complesso, obbedendo ai criteri-base della commercialità e della concorrenza. Forse, in un primo tempo, si verificherebbe una diminuzione di Compagnie, perchè, al fine della difesa personale, più di un dittatore in ventiquattresimo e di una « diva » autoritaria si vedrebbero costretti a intavolare patto di alleanza. Ma come ne risulterebbe avvantaggiato il Teatro di prosa! Ne verrebbe come logica conseguenza che le Imprese sarebbero costrette, per assicurarsi la buona programmazione dei loro locali, a migliorare le condizioni. (Non obiettarmi, te ne prego, che le Imprese dei locali potrebbero trasformarsi anche in imprese capocomicali. No, caro amico, senza le sovvenzioni, i proprietari di Teatri, *Compagnie non ne fanno,* sopratutto perchè conoscono il rischio che corrono, quando la Compagnia *viaggia*. Non obiettarmi che il Teatro di prosa risulterebbe schiacciato dalla crudele concorrenza della rivista. Chi te le dà, mio buon Lucio, tutte le Compagnie di rivista per il fabbisogno delle sale di spettacolo?).

Concludo, per non tediare te e i tuoi lettori. Ove s'avverasse quanto io auspico, a conclusione della abolizione delle dannose sovvenzioni, non saremmo noi amministratori-capocomici a urlare, perchè danneggiati nella nostra tranquillità economica. No, caro Ridenti; ho l'impressione che magari urlerebbero e protesterebbero gli esponenti dell'impresariato, a cominciare dal maggiore uomo che l'Italia oggi annovera in tale campo, quell'uomo maggiore del quale tu, caro Lucio, sei così giustamente un entusiastico ammiratore.

Nell'anticiparti il ringraziamento per l'ospitalità che vorrai accordarmi, ti saluto con tanta affettuosa cordialità.

Salvatore de Marco

(1) Ciò significa, a maggior chiarezza del lettore ignaro di percentuali e di bordereaux, che una Compagnia, *producendo un incasso* lordo di 150.000 lire — cosa non facile nè consueta — ne percepisce di propria parte 49.000. Il che equivale ad un terzo di quanto alla Compagnia stessa è necessario per sopperire alle spese del suo foglio paga.

Nelle ultime parole della lettera di De Marco, è chiaro il riferimento al nostro amico Remigio Paone. Ritenendo prevedibile una risposta di Paone al prossimo fascicolo, l'abbiamo provocata per poter concludere qui, senza dover ritornare a freddo sull'argomento, tra quindici giorni. Scrive Remigio Paone:

* Mio caro Lucio, grazie della possibilità che mi dài di rispondere immediatamente a De Marco. Se avessi aspettato a leggere la rivista, queste mie parole avresti potuto pubblicarle soltanto nel fascicolo successivo: probabilmente, tirato così in lungo, il gioco non avrebbe più valsa la candela. (Mi sembra che don Salvatore nostro si sia lasciata prendere un poco la mano nella conclusione della sua lettera; ed io mi sono visto arrivare « un sasso nelle mie finestre », come dice quel personaggio del *Padrone delle ferriere*. Mi dispiace per De Marco che so persona amica e uomo corretto. Dunque: De Marco trova che le sovvenzioni hanno *nuociuto e non giovano al teatro*. E' quanto andiamo dicendo, scrivendo, protestando, tu Lucio, ed io. Siamo quindi d'accordo, e don Salvatore nostro è pregato di passare da quest'altra sponda. Ma intanto ci dica: ha egli partecipato alla riunione di qualche settimana fa, al Piccolo Teatro di Milano; riunione « a ferro e fuoco » promossa da Gittardi, e — mi dissero — per « protestare » contro la circolare ministeriale? Si è forse ravveduto, don Salvatore? Tanto meglio; vuol dire che ha capito come la battaglia Gismano fosse perduta in partenza (1). Tanto di guadagnato. Ma è bene che lo faccia sapere in modo ancora più clamoroso di quanto non lo faccia con questa lettera a te, perchè egli — a torto o ragione — è indicato, passa cioè come il maggiore e più autorevole fautore della « politica » delle sovvenzioni fisse giornaliere.

In quanto a me, lo ringrazio di avermi tirato in causa: il sasso è arrivato che la finestra era aperta e l'ho acchiappato al volo. Eccolo qui: è in mano; lo faccio saltellare sulle dita, e mi diverte. Mi dà cioè il modo di ricordare a De Marco che nel settembre '47 fu per mia iniziativa indetta una riunione alla quale assistettero *varie diecine di rappresentanti delle diverse categorie del teatro*. Furono fatte in quell'occasione delle molto categoriche dichiarazioni sui danni delle sovvenzioni. Indi: nei lavori della Commissione nominata per lo studio della legge sul Teatro, mi so-

(1) Perduta, infatti. Leggi il resoconto del « Diario ».

no sempre strenuamente battuto — come tu, Lucio, con *Il Dramma* — contro il sistema delle sovvenzioni, trovandomi anche in disaccordo con colleghi della Commissione stessa. Che dalla Commissione, nominata in seguito, per la erogazione dei fondi stanziati attraverso la legge del 6 % io fui con molta eleganza estromesso proprio per le mie idee, e che — infine — nel luglio scorso, questi ormai vecchi concetti ho nuovamente rimessi sul terreno di discussione, con convinto accanimento, riesprimendoli anche vivacemente, ed ottenendo approvazione incondizionata da Pilotto, Ruffini, Viola, Prosperi, Veneziani, Pepe, Costa, Chiesa, ecc.

Potrebbe dunque l'amico De Marco risparmiarsi inutili insinuazioni a mio riguardo, ricordando che per tre anni mi sono astenuto dal capocomicato delle Compagnie di prosa, proprio perchè non volevo dividere la torta delle sovvenzioni livellatrici di ogni iniziativa, competenza, attività. E se nella primavera di quest'anno ho accettato di partecipare al capitale ed alla organizzazione di tre fra le maggiori nostre Compagnie di prosa, l'ho fatto perchè — da fonte autorevolissima — avevo già avuta esplicita assicurazione che *di sovvenzioni per questa Stagione teatrale non si sarebbe mai più parlato.*

Ed eccoci, infine, alla annosa questione della percentuale dei teatri di Milano che De Marco rimette sul piano di discussione. Essa mi riguarda per un quarto o un quinto; ma uso ad assumere intere le responsabilità, se ve ne sono, non ho alcuna difficoltà a ricordare a don Salvatore che Milano è tale città che, con i suoi teatri, pur con percentuali del 55, sa offrire utili di milioni nelle sue Stagioni teatrali: milioni che servono a rappezzare i deficit delle altre città. E De Marco conosce anche i costi dei teatri di Milano. Alcuni di essi hanno l'onere di un fitto a percentuale. De Marco sa che spesso ospitiamo Compagnie il cui costo è inferiore a quello dei teatri. E dal momento che insiste sul rientro, ciò mi dà facile possibilità di ricordargli che *le Compagnie sono sovvenzionate,* o comunque aiutate dallo Stato. I teatri, invece, non hanno alcun aiuto, ma sono in continuo combattimento — un feroce corpo a corpo — col fisco. Combattimento che le Compagnie ignorano. Ma anche le Compagnie hanno i loro *rientri straordinari,* magari da alcuni autori italiani che pur di farsi rappresentare — e la supina Società autori lo « ignora » — cedono ai capocomici parte dei loro diritti. Ritengo superfluo una maggiore illustrazione dell'argomento, che il caro don Salvatore conosce perfettamente.

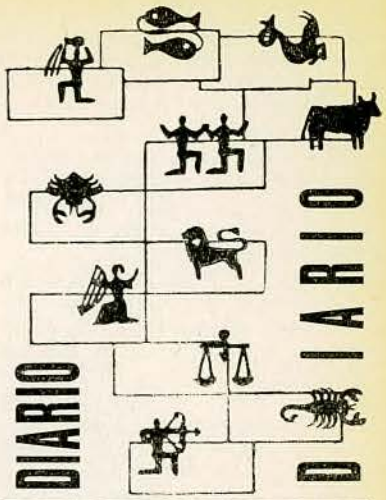
Certo, se egli avesse avuto in gestione il nuovo teatro di Milano in via Manzoni, cui legittimamente aspirava, come altri, e che invece mi è stato concesso ed aprirò la vigilia di Natale, non avrebbe fatto — novello proprietario di teatro — le eccezioni esposte nella sua lettera, nè avrebbe certo protestato. Ma gli sono grato, perchè fra amici ed in buona fede, è sempre bene spiegarsi con chiarezza, lealmente.

Grato anche a te, Lucio. Abbiamo anche vinto la battaglia delle sovvenzioni; la bella e disinteressata tua Rivista, la ancora più bella e disinteressata tua opera, fatta tutta di amore al Teatro, può aggiungere un punto al pallottoliere delle sue vittorie. Ti abbraccio con la fraternità che mi conosci, tuo *Remigio Paone.*

Nel fascicolo del 15 novembre, pubblicheremo « Le uova dello struzzo » di André Roussin, versione italiana di Gigi Cane, la commedia che la censura italiana ha proibito a Luigi Cimara di rappresentare con la sua compagnia, come è fatto cenno nel « taccuino » di questo stesso numero. Vale la pena di leggerla: per la commedia e per la censura. Dal 22 novembre 1948 « Le uova dello struzzo » si recita al « Théâtre de la Michodière » di Parigi, interprete Pierre Fresnay uno degli attori di maggiore dignità e autorità nella Francia teatrale d'oggi.

In questa commedia è riproposto il problema già avviato da Marcel Achard, con « Adamo » e da Edouard Bourdet, con « La prigioniera », ma mentre quelli si dibattevano nel problema, e si esaurivano in esso, André Roussin affronta il tema scabroso indirettamente, e cioè non nella figura del peccatore, ma nei suoi riflessi: in questo caso i genitori dell'invertito.

Roussin tocca un tasto che è caro ai moralisti ed ai censori di tutte le epoche: reprimere o prevenire il peccato. Siamo tutti d'accordo, meno la censura italiana, che il peccato deve essere prevenuto, cioè curato alle origini. Portare un esempio sulla scena è una misura profilattica e non costituisce propaganda negativa.



DI CHI DICE E DI CHI FA

* Avete letto il « Taccuino » di questo fascicolo? E' necessario prenderne visione perchè la cronaca della vita teatrale ha rimesso d'attualità il problema della censura. Dobbiamo ribellarci con tutti i mezzi alla vessazione della censura sulla quale qualcuno più autorevole di noi, e non da oggi — Henry Becque — ha lasciato scritto: « Ciò che stupisce, che è rivoltante, inqualificabile, di un'eccezione mostruosa e cinica, è che questa schiavitù pesi ancora su noi ». E non si riesce a comprendere soprattutto perchè siffatta limitazione viene imposta soltanto al teatro: libri e giornali ne sono infatti esenti. Ma c'è dell'altro: ora alla censura italiana si unisce la polizia, con sistemi alla Radesky che passano tutti i limiti. Ciò che vi raccontiamo sembra la trama di una commedia di Labiche, invece è la cronaca della stupidità aggravata dall'abuso di autorità e dal sopruso della polizia di Modena. Dunque: la Compagnia *Carraro-Zoppelli*, come è arcinoto, ha rappresentata a Milano e replicato più volte la commedia di Vera Gaspary e George Skarl, versione di Bruno Arcangeli, *La donna del ritratto.* Sul manifesto è scritto chiaramente, dopo i « personaggi e interpreti »: *L'azione ha luogo nella camera di soggiorno dell'appartamento di Laura Hunt, a New York.* Capito? E' chiaro: si tratta di una commedia, la cui azione avviene a New York. La Compagnia *Carraro-Zoppelli,* termina le recite a Milano, passa a Torino e rappresenta la commedia. Riparte da Torino e si reca al Teatro Stor-

* Questa notizia è molto importante per tutti coloro che hanno parte attiva nel movimento della nostra scena di prosa. E poichè gli interessati sanno e ricordano bene quanto abbiamo scritto in « Taccuino » del 1° e 15 settembre a proposito delle sovvenzioni o provvidenze che siano, non è il caso di ripetere quel discorso diventato già troppo lungo e che ha avuto termine il 12 ottobre con la definitiva riunione della Commissione ministeriale: una seduta durata molte ore. Raccoltasi la Commissione dopo cena, hanno discusso fino alle prime ore del mattino. Avevamo ragione noi e l'on. Andreotti per primo ci ha fatto l'onore di sostenere la nostra causa. E' stata quindi rigettata ogni altra richiesta e il terremoto promesso da Gittardi e soci, non si è verificato perchè non si è tenuto conto nè delle loro richieste umilianti ed assurde, nè delle loro minacce di serrate, scioperi, ecc. La proposta del nostro Romigio Paone — esperto uomo di teatro — proposta mantenuta nei termini di una dignità professionale quanto mai opportuna, e che noi abbiamo sostenuta giudicandola disinteressatamente logica ed onesta, è stata nuovamente approvata. Saranno così concesse — come annunciammo — le riduzioni ferroviarie; il dieci per cento di rientro sulla tassa del diritto erariale a tutte le Compagnie e il cinque per cento a quelle dialettali. Saranno dati i premi alle quattro Compagnie che avranno dimostrato a fine gestione di aver agito con un complesso eccezionalmente degno; di aver allestito una messinscena più che decorosa, eccezionale; di aver recitato un repertorio eccellente. Il monte premi è considerevole: ognuna di queste quattro Compagnie potrà incassare dai sei agli otto milioni. Come si può constatare tali premi sono stati tenuti sul piano dell'intelligenza, con lo scopo della emulazione e del miglioramento per conseguire un primato, raggiungendo così una vera dignità professionale. Quella dignità che abbiamo tanto difesa dall'elemosina quotidiana. E siamo grati all'onorevole Andreotti di averci capiti e seguiti con comprensione e cordialità: gli diciamo la nostra gratitudine, certi come siamo che il suo valido interessamento a favore della scena di prosa, riuscirà a dare all'Arte drammatica la dignità che le spetta per tradizione e diritto. Sappiamo anche che l'on. Andreotti ha preso molto a cuore la nostra proposta per la Cooperativa teatrale, unica e definitiva sistemazione, e che fin da ora farà quanto possibile e necessario perchè possa tradursi in pratica nella prossima Stagione Teatrale. Una vittoria anche questa, certo la più importante, che avrà per naturale conseguenza il Teatro drammatico di Stato a Roma, che, con i vari teatri stabili comunali, rimetterà sul giusto binario la scena di prosa. Non sarà poco, se tutto ciò resterà legato al nome dell'on. Andreotti.

---

chi di Modena, dove la sera dell'11 ottobre 1949, rappresenta la commedia. E' una commedia « gialla » e naturalmente c'è un poliziotto. Americano. In questa commedia dei poliziotti e della polizia americana si parla molto. Quando la censura di Roma ha posto il « visto » al copione, dando quindi il nulla osta, di quei poliziotti e di quella polizia non è importato nulla a nessuno.

Al primo atto, una cameriera (attrice Claura Auteri) — personaggio buffo — dice questa battuta: « *I poliziotti non mi fanno paura: sono stata abituata a sputare per terra quando mi capita di incontrarne uno* ».

A questo punto il funzionario di servizio del Teatro Storchi di Modena, la sera dell'11 ottobre 1949, si è alzato e — portatosi in palcoscenico — ha chiesto di esaminare il copione. Era nel suo diritto. Si è accertato delle regolamentari vidimazioni e si è ritirato. Ma al secondo atto è ritornato con un vero e proprio squadrone di poliziotti: un tenente, due funzionari, alcuni agenti in divisa e in borghese. Il funzionario più alto in grado ha chiesto del direttore (il regista D'Anza) ed ha intimato di « smettere la farsa; calare il sipario (si stava recitando) e condurre alla sua presenza l'attrice che aveva detto la battuta per *procedere al suo arresto* ».

Il dramma giallo era già diventato davvero farsa, dietro le quinte: di che cosa può aver mai colpa un'attrice per essere — nientemeno — arrestata, avendo pronunciata in scena una battuta della parte affidatale in una commedia, vistata dalla censura a Roma ed approvata, per revisione del visto, dalle Prefetture di Milano, Torino, Modena? Avendogli fatto rispettosamente osservare ciò, il funzionario ha espresso il suo parere niente affatto riguardevole contro « quelli di Roma » insistendo per l'arresto. Intanto, lo squadrone dei poliziotti faceva dietro le quinte un baccano d'inferno: ogni tanto un attore si allontanava dalla ribalta, faceva capolino tra le quinte e implorava: « Ma che succede? La volete smettere; non si capisce nulla e non si può recitare ».

Infine D'Anza e l'amministratore Ghedratti hanno fatto osservare al funzionario la responsabilità cui sarebbe andato incontro procedendo all'arresto di un'attrice che non poteva evidentemente aver commesso alcun reato perseguibile dalla legge. Altra replica del funzionario: « Ma dicendo quella battuta ha fatto ridere il pubblico ». D'Anza soggiunge: « Se potessimo, perchè economicamente siamo proprio nei guai, le daremmo una gratificazione per aver realizzata così bene la sua parte. Secondo gli autori e secondo me, direttore, quella battuta avrebbe dovuto far ridere il pubblico: ci siamo riusciti ».

Finalmente dopo interminabili spiegazioni e non poche preghiere rinunciarono ad *arrestare l'attrice*: lo squadrone di polizia ritornò in caserma, non senza aver convocato in questura per il giorno dopo il direttore della Compagnia, Daniele d'Anza.

La « farsa » dei poliziotti di Modena è naturalmente svuotata dal suo assurdo, come era prevedibile; ma noi manderemo personalmente al Ministro Scelba questo raccontino perchè si renda conto da quale regime tirannico e poliziesco siamo assediati, dimenticando, come lo dimentica disinvoltamente la censura, che il nostro è un Paese democratico e che la libertà dell'individuo, come quella dell'arte, è sacrosanta. Occorre quindi difenderla: dalla morale intesa come arbitrio, e dalla polizia intesa come stupidità. E che Guareschi ci presti un succhiello per terza narice da inviare al funzionario più alto in grado della questura di Modena. Ne ha diritto.

* Anche il pubblico — diciamo, buona parte del pubblico — a Modena dimostra la levatura mentale dei suoi poliziotti. Ecco, scrupolosamente registrate, le reazioni del loggione modenese (Teatro Storchi) all'azione degli attori in scena:

— Esce una donna in costume da bagno (Pinelli): si lanciano dal loggione parole mordaci.

— Primo attore e prima attrice si baciano (Carraro - Zoppelli): dal loggione si fa il rumore del bacio.

— Esce un attore di scena dicendo « Addio! »: dal loggione si risponde « bay, bay ».

Dinanzi a tali documenti non si ha neanche più la forza di andare in collera. Ci si sente solo tristi. Infinitamente tristi.

* Il nostro augurio di lieto ritorno a Ruggero Ruggeri, ed a tutti i suoi compagni, sbarcati a Genova, dal Sud America, il 4 ottobre. Dalla medesima città erano partiti il 15 maggio scorso. In questo tempo abbiamo detto ripetutamente dei successi del nostro più grande attore e della sua Compagnia.

A Santiago gli attori sono stati spettatori — a loro volta — di qualche cosa di non meno teatrale, ma molto più pericolosa: una

rivolta lampo, con intensa sparatoria. Solo per una sera non recitarono, poi le rappresentazioni furono riprese, per quanto il pubblico ascoltasse la commedia con un orecchio solo, tendendo l'altro ai sospetti rumori della strada.

L'eco dei successi di Ruggeri nel Sud America ha, attraverso la stampa e le notizie private che continuano a giungere, un tono così alto, da considerarli davvero straordinari ed eccezionali. L'arte drammatica italiana deve a Ruggero Ruggeri la sua più viva gratitudine; ci auguriamo molto che la Direzione del Teatro se ne faccia interprete ufficialmente, a nome di tutti i teatranti e di ogni italiano.

* Il premio radiofonico « Italia » ha visto la sua prima conclusione il 25 settembre a Venezia, dove si sono riuniti i rappresentanti delle Nazioni che al Premio stesso hanno aderito e partecipato. Secondo le disposizioni del regolamento la Giuria internazionale era costituita, quest'anno, dei seguenti delegati: Heinrich Kralik (Austria), Luigi Angelini Rota (Città del Vaticano), Paul Gilson (Francia), Herman Grisewood (Gran Bretagna), Giulio Razzi (Italia), Florent Fels (Monaco); assente, il delegato dell'Egitto. I premi sono stati così attribuiti: Primo premio, con 20.000 franchi svizzeri, a *Frédéric Général,* commedia-farsa di Jacques Constant, musica di Claude Arrieu, presentata dalla Radiodiffusion Française - Francia.

Secondo premio, con 6000 franchi svizzeri, a *La vecchia e verid.ca storia di Rumpelstizkin,* testo di Francis Dillon, musica di Francis Collinson, presentata dalla B.B.C. - Inghilterra.

Terzo premio, con 4000 franchi svizzeri, a *Chanson perdue,* film radiofonico di Pierre Rocher, musica di Lewinek, presentato da Radio Montecarlo - Monaco.

* Giulio Girola, uno dei più appassionati capocomici di Compagnia, ci scrive una lunga lettera aperta per la « Direzione generale del Teatro ». Non si tratta di una polemica; sono parole di ardentissima fede e di amore per la scena di prosa, di attaccamento al teatro, di difesa per la categoria detta delle Compagnie secondarie. Giulio Girola tiene a che si faccia, come è giusto e logico, distinzione tra le Compagnie primarie, secondarie e minime, mentre il Sindacato di Milano pare non voglia fare distinzione dividendo in due soli gruppi tutta l'Arte drammatica: Primarie e Minime. Ma « minime » — afferma giustamente Girola — vuole significare la più umile espressione delle Compagnie girovaghe, i guitti in cerca solo di pane, senza, quasi sempre, dignità artistica e capocomicale, con un repertorio senza criterio, privo di ogni sia pure « minimo » rispetto di autori e di testi. Le Compagnie secondarie invece, pur mantenendosi in provincia, hanno — al contrario — un vero repertorio che rappresentano con tutta la dignità possibile. Domanda quindi che la sua ragione, che è quella di tutti i capocomici e componenti le Compagnie secondarie, sia presa in considerazione dalla Direzione del Teatro, affinchè non siano esclusi dagli aiuti morali e materiali ai quali credono di avere diritto.

Preghiamo a nostra volta la Direzione del Teatro di non dimenticare questa categoria di attori; dei quali sono sconosciuti nomi e sacrifici, ma che sono l'ultimo ceppo della grande quercia dei « figli d'Arte ».

ANCORA UN MILIONE ALLA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI PER L'INTERESSAMENTO DELL'ON. GIULIO ANDREOTTI

Il foglio è già in stampa, ed il proto aspetta queste righe. Non possono essere molte, ma diranno ugualmente all'on. Giulio Andreotti la nostra vivissima gratitudine per essersi ricordato anche quest'anno, con spirito di fraterna comprensione, dei nostri vecchi compagni d'arte. Abbiamo ricevuto, infatti, questo telegramma datato 15 ottobre: « Lieto comunicare che Presidenza Consiglio assegnerà anche quest'anno sovvenzione straordinaria lire un milione alla Casa di Riposo degli artisti drammatici di Bologna altcordialmente Giulio Andreotti ». L'on. Andreotti ci farà l'onore di essere l'interprete dei nostri sentimenti di gratitudine presso la Presidenza del Consiglio. Nella nostra bella Casa di riposo, cinquanta persone che appartenero all'Arte drammatica ed ancora vivono col ricordo e l'amore per essa, ripetono le stesse commosse parole di bene e di riconoscenza.

QUESTA STAGIONE TEATRALE

* Al Teatro Olimpia di Milano, il 26 settembre, la Compagnia che porta il nome del Teatro stesso, diretta da Ernesto Sabbatini, ha rappresentata la commedia in tre atti di George S. George e Eugenie Leontovich: *Caviale per il generale,* nella versione del nostro Gigi Cane.

Questa commedia che noi abbiamo pubblicata inedita nel fascicolo N. 83 del 15 aprile scorso, ha avuto molto successo, come era prevedibile. I nostri lettori che prima di leggere questa commedia polemica, avevano già conosciuto — nel N. 74 — quella di Ilja Eremburg *Il leone della piazza,* sanno che « Caviale » non è che il « Leone » anglo-americano, cioè l'altra faccia della luna. Gigi Cane ha già detto di questa reazione nella presentazione di *Caviale per il generale.* Eligio Possenti, così conclude la sua critica: « Commedia della conciliazione di due mondi, ispirata ad un desiderio di pace, satirica ma cauta, antibolscevica senza togliere la parola ai rappresentanti del bolscevismo. Tre atti spesso spiritosi e talora garbati come una favola. La favola della nostra grave realtà. Il pubblico l'ha ascoltata e applaudita ripetutamente ad ogni atto. Molto merito del successo si deve alla esecuzione rilevata e precisa. Ernesto Sabbatini ha messo in scena la commedia col suo sicuro senso del teatro e veramente brava Laura Solari che, elegante nella divisa di generale, ha recitato con vivace spontaneità e con un accorto accento russo dando particolare spicco al personaggio; Ernesto Calindri ha saputo animare la figura di Allison fondendo le intonazioni di primo attore con quelle di attor comico grazie ad una disinvolta sincerità e una intelligente comprensione del personaggio; Lina Volonghi è stata come sempre d'una comunicativa e pittoresca vivezza; Franco Volpi pronto e disinvolto; la Regoli, il Petitti, il Cassoli, il Pandolfini e gli altri affiatati ed espressivi ».

BIBLIOTECA

IL COLORE NEL FILM, a cura di Guido Aristarco, « Sequenze » (Quaderni di cinema, Parma).

Si tratta della prima organica antologia sul cinema a colori; è la prima volta, cioè, che il problema viene esaminato da molti punti di vista (estetico, tecnico, storico) allo scopo di trarre qualche conclusione plausibile sulla attuale situazione di una forma cinematografica appena uscita di minorità. In questo fatto risiede l'autentica importanza del fascicolo, e ciò non sfuggirà al lettore, per distratto che egli sia. Nè in Italia nè all'estero era ancora stato fatto un simile tentativo, e l'averlo realizzato pur con la scarsezza del materiale disponibile sarebbe già un sufficiente titolo di merito. Ma v'è dell'altro. V'è la ricerca di una sistemazione metodologica della materia, attraverso un'accurata messa a punto degli elementi particolari che concorrono al risultato del film o della sequenza a colori di importanza estetica.

I saggi sono di diverso valore, com'è inevitabile in occasioni di questo genere, ma tutti contribuiscono in notevole misura a tracciare un profilo obiettivo del nuovissimo film cromatico (nuovissimo — s'intende — in sede estetica). Fra i più interessanti abbiamo notato quelli dello Spottiswood (Regia a colori), del Campassi (Appunti per una grammatica), di Paul Nash (Il colore nel film e nei disegni animati), del Viazzi (Colore reale e colore irreale) e dello stesso Aristarco (Il tema cromatico). Il « tema cromatico » e la distinzione fra il colore reale e quello irreale si possono fin d'ora considerare i cardini fondamentali del problema, ed è su questa via, innanzitutto, che la trattazione dovrà essere approfondita. Molte cose, dunque, da discutere, e molte da elaborare ulteriormente, ed è appunto questa base di partenza che, domani, sarà preziosa.

IL FILM DEL DOPOGUERRA (1945-1949), Bianco e Nero editore, Roma.

In occasione della Mostra cinematografica veneziana, *Bianco e Nero* ha iniziato — con la direzione di Luigi Chiarini — la pubblicazione di una serie di quaderni miranti ad offrire una documentazione aggiornata su un determinato argomento di interesse generale. Il primo (un volume di 270 pagine) è dedicato al cinema del dopoguerra e si compone di alcuni saggi che trattano partitamente della situazione dei vari cinema nazionali. Fritz Koselka parla del cinema austriaco, J. G. Auriol del cinema francese, K. G. Bergman di quello tedesco, Roger Manvell di quello inglese, Mario Gromo di quello italiano, M. Verdone di quello messicano, U. Barbaro di quello polacco, Glauco Viazzi di quello russo e G. Prosperi di quello americano. Le cinematografie minori sono trattate, in alcuni brevi capitoli, da Lorenzo Quaglietti.

Altri capitoli sono dedicati al documentario in genere (Contini), al documentario britannico (Road), ai disegni animati (Lo Duca), alla filmologia. Guido Aristarco svolge un dettagliatissimo esame della letteratura cinematografica.

QUINDICI ANNI DELLA « LUX FILM »

L'intelligenza non è quasi mai compresa nel lavoro della pubblicità cinematografica, che solitamente indirizza i suoi sforzi verso i temi plateali ed usa uno strano linguaggio confinante con il ridicolo. Per questo è doveroso mettere in rilievo il fascicolo che la Lux Film pubblica — a cura e per l'impegno del pittore Augusto Favalli, che fa parte dell'Ufficio Propaganda della Lux — per celebrare i quindici anni della propria attività, in bella veste tipografica e con sobria ed elegante presentazione dei suoi film più recenti. Il fascicolo contiene la riproduzione di una serie di cartelloni murali realizzati con notevole buon gusto e proprietà da pittori specializzati. Alcuni di questi cartelloni potrebbero essere indicati ad esempio ai troppi inesperti che pullulano nel campo della pubblicità cinematografica.

SERVIZIO BIBLIOTECA

La Casa Editrice Garzanti ha pubblicato in volume la tragedia in prosa in tre atti di Riccardo Bacchelli « L'alba dell'ultima sera » della quale il nostro Gino Damerini si occupa largamente per la rappresentazione avvenuta a Venezia, al Festival del Teatro. La lettura del testo porta il lettore ad una più esatta chiarificazione dell'opera dell'illustre scrittore.

Nel prossimo fascicolo

L'ILLUSTRE CONCITTADINO

GROTTESCO IN TRE ATTI DI

INDRO MONTANELLI e MARIO LUCIANI

E' una satira spregiudicata e pungente. Un grosso cuscinetto di spilli che, uno dopo l'altro, vengono estratti e argutamente infissi nei vari palloni della retorica, della falsità, del conformismo per sgonfiarli: « Lo scanzonato e spiritoso buon umore di Indro — scrive Renato Simoni — e la sua gaia fantasia svariano la commedia con allusioni e frecciate gustose e avvivatrici ». E aggiunge Francesco Bernardelli: « Questi tre atti sono sarcastici e burleschi, sono una satira paradossale delle fame usurpate. O meglio ancora del come può formarsi tra gente o troppo ingenua o troppo interessata il mito del grand'uomo, dell'eroe, del martire ». Troverete in questa commedia intelligente e divertente una nota diversa da quella tetra sulla quale insistono ormai da molto tempo quasi tutti gli scrittori di teatro; dopo tanti grigi minestroni gusterete una torta delicata e esilarante.

(Disegni di Bianconi)

TERMOCAUTERIO

* A Venezia, dove Jean Louis Barrault ha recitato *Le furberie di Scapino,* il nostro Gino Damerini gli ha domandato durante una amichevole conversazione che cosa pensasse di Paul Raynal e del suo *Napoleone.* Da ottimo francese, e spiritoso per giunta, Barrault ha risposto:
— Molto bravo; ha finito per rendere piacevoli i massacri di Napoleone.

* E ancora Barrault, in fatto di messinscena:
— Per una regìa che faccia colpo — ha detto — non bisogna fermarsi davanti a nulla e approfittare di tutto: usare le tagliole per tutti indistintamente gli uccelli, tanto le aquile quanto i passerotti.
Ed ha soggiunto:
— Perchè tra il pubblico ci sono aquile e passerotti.

* Un'attricina piange in camerino dopo la recita. L'autore della commedia, che è andato a ringraziare *anche* lei, la sorprende così afflitta e ne domanda la ragione.
— Il direttore — risponde la ragazza — mi ha detto che non ho recitato molto bene.
Per consolarla, l'autore, replica:
— Ma andiamo, non capite che lo ha detto per dire qualche cosa?
— No, no — piagnucola la piccola — perchè quando mi parla per dire qualche cosa, so di che cosa parla.

* Un attore che non denuncia più i suoi anni, ma che fu irresistibile primo attore con Lida Borelli ed ebbe fama di temibile seduttore, oggi — sempre sdegnosissimo — quando siede a tavola, vi rimane il più a lungo possibile e non finisce mai di masticare.
Additandolo in un ristorante, appartato e incollato alla tavola, Remigio Paone ha detto:
— E' il mangiatore solitario che ha sostituito la donna con la buona cucina.

* Quando gli attori, tutti intorno al direttore, ascoltano la lettura di una commedia, non fiatano fin a metà del secondo atto. Se alla fine di questo dicono «non ci siamo», generalmente è finita. Esattamente a quel punto la commedia precipiterà alla prima rappresentazione.
Naturalmente parliamo di attori che abbiano già superato i quarant'anni di età e i venticinque di palcoscenico.

* A *La figlia obbediente* di Goldoni, data a Venezia a chiusura del Festival del Teatro, Raul Radice dedica 17 righe delle sue due colonne e mezza dell'«Europeo». E dice che «regista era Gerardo Guerrieri, che a metà tra la maschera e il personaggio, fece soprattutto un gradevole balletto». Che piacere per il Teatro italiano.

* Alla prima rappresentazione al Teatro Alfieri di Torino della bella e nuova per noi italiani, rivista del ghiaccio *Ice Revue* — non confondere con altro spettacolo consimile; la vera *Ice revue* è questa — assistevano alcuni esponenti delle varie amministrazioni teatrali, compreso il nostro amico Benvenuti. Ma, come è risaputo, Benvenuti ce l'ha con Guido Sacerdote, il farmacista maledetto di Alba, detto anche Guido-il-breve, per la sua statura. Sacerdote, in compagnia del marchese Benzoni, si trova improvvisamente di fronte a Benvenuti che, rivolto al marchese, gli dice:
— Mi meraviglia molto che un uomo come te si porti appresso un simile farmacista.
Al che Benzoni, allargando le braccia, risponde:
— Che vuoi?! Se lo portano appresso Laura e Guido Visconti, duchi di Grazzano; se lo porta appresso Gigetto Cimara; se lo porta appresso Remigio Paone; se lo porta appresso Tullio Carminati; non posso farne a meno io.
A che, Guidino, compitissimo a Benvenuti:
— E adesso siediti nove poltrone distanti dalla mia.

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Editrice Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile

Leone Piccioni

LETTERATURA
DEI
NEGRI
D'AMERICA

*

Con un'antologia di liriche negre in testo originale e traduzione italiana a fronte

*

Volume di pag. 345 - L. 750

GRUPPO EDITORIALE
"ACADEMIA"
VIA PARINI 1a - MILANO

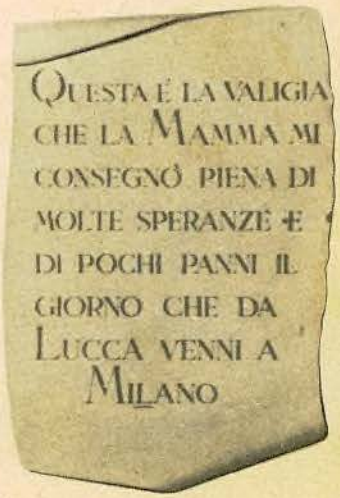
SAPONE AL LATTE
RUMIANCA

DETERGE E NUTRE LA PELLE

P/478

LA VALIGIA DELLE CHIMERE

Esposta nel Cenacolo Franceschi



Con questo solo bagaglio, colmo di sogni e di castelli in aria, trentacinque anni or sono il poeta milionario di... idee Pilade Franceschi tentò da Milano la scalata al Parnaso. La vetta era quasi inaccessibile, ma le Muse benigne gli resero men dura l'ascesa ispirandogli la geniale concezione «Il Trittico di calze Mille Aghi».

trittico mille aghi nylon

Unico venditore: MAESTRO PILADE FRANCESCHI

Il «Trittico di calze Mille Aghi Nylon» custodito nell'artistico cofanetto «Poesie» è un'autentica opera d'arte che ha entusiasmato il mondo.

Milano Via Manzoni 16