27° ANNO - N. 136 - 1° LUGLIO 1951 Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 200

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

nuovo estratto

TABACCO D'HARAR

fi.vi.emme

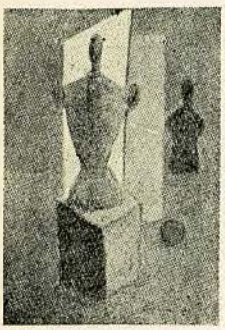
MILANO - NEW YORK - MÜNCHEN

DE CHIRICO

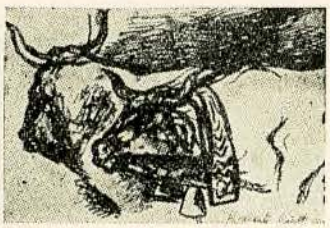
pozzi

La collezione del Cavaliere del Lavoro Claudio Tridenti Pozzi è stata iniziata nel 1935 e continua. Sono raccolti tutti gli orientamenti dai romantici ai concretisti

A. SALIETTI



C. CARRÀ



R. GUTTUSO

R. DE GRADA

A Milano, poche settimane fa la collezione è stata esposta nelle sale dell'Associazione Amici della Francia

pozzi

ABBIGLIAMENTO MASCHILE

MILANO - CORSO VITT. EMAN. 31 - TEL. 700887

Vizio D'Annunzio

Il signor Claudio Tridenti Pozzi è un uomo sulla sessantina, con un viso quadrato e arguto, gli occhiali cerchiati di tartaruga, elegante alla maniera inglese. L'eleganza fa parte del suo lavoro. Dietro il banco di vetro del suo negozio d'abbigliamento maschile Claudio Tridenti Pozzi ha vestito l'aristocrazia italiana, da Vittorio Emanuele III a Umberto di Savoia, da D'Annunzio (che scriveva: « Tu mi hai viziato con le maglie di lana rosa ») al Duca d'Aosta, dal Duca di Spoleto al Conte di Torino, dal Duca di Genova al Duca di Bergamo e Francesco Pastonchi, per citare solo i più celebri. Ma accanto alle maglie di lana rosa, alle cravatte, alle vestaglie, alle camicie, Tridenti Pozzi sorvegliava un'altra sua attività, meno commerciale e più spirituale, una specie di « violino di Ingres » come dice con un sorriso timido, lui stesso: la raccolta di opere d'arte, o meglio, la creazione di un'antologia pittorica del nostro tempo. Dopo aver arricchito le pareti del suo studio con i grandi manichini di De Chirico o le donne a triangolo di Campigli, Tridenti Pozzi sospirò nel 1935 per una galleria a formato ridotto. Pregò gli amici pittori di disegnargli dei quadri grandi come cartoline postali e in cambio donò cravatte. In otto anni raccolse circa 1300 piccoli gioielli, ma quando la raccolta fu quasi completa, il 15 agosto 1943, una bomba buttò tutto all'aria: negozio, maglie di lana, cravatte e quadri. Tridenti Pozzi è Cavaliere del Lavoro. Non si scoraggiò per la faccenda della bomba e ricominciò daccapo. Sulle macerie del negozio costruì una baracca e ricominciò a vendere cravatte; poi sloggiò per occupare una sede più elegante e più adatta alla sua clientela. Infine, dopo aver pianto qualche sera per la nostalgia dei suoi quadri, decise di ricominciare. Ancora una cravatta per un piccolo quadro. I pittori, oggi, non hanno più le barbe romantiche dell'Ottocento e le cravatte, con le armonie dei colori, possono sempre apparire come tavolozze appese al collo. All'appello di Tridenti Pozzi risposero Messina e Salietti, De Chirico e Carrà, Sironi e Meloni, Sassu e De Pisis, Campigli e Tosi e tanti, tanti altri pittori, piccoli e grandi, italiani e stranieri. Anche gli allievi di Brera bussarono alla porta di Tridenti Pozzi con un disegno in una mano e stendendo l'altra per una cravatta; non avevano, però, un nome ancora degno di figurare nell'antologia. Ora questa raccolta preziosa ha quasi raggiunto la consistenza di quella distrutta. Già mille quadretti (circa un milione di lire in cravatte) sono catalogati in quindici grossi volumi, naturalmente rilegati con la seta variopinta delle cravatte, e rappresentano tutte le correnti, dai metafisici ai novecentisti, ai chiaristi, agli astrattisti, ai concretisti. E davvero è curioso notare come alcuni pittori, alle prese con un formato da miniatura, siano riusciti a esprimere meglio la loro personalità che nelle grandi tele. La raccolta di Tridenti Pozzi, ordinata secondo le diverse scuole, è stata esposta con successo, da aprile a maggio, nelle sale dell'Associazione Amici della Francia. E di questa elegante Associazione, benemerita della cultura per i lauti assegni che offre ai conferenzieri, Tridenti Pozzi è vice-presidente.

DA «EPOCA» N. 32 - MAGGIO 1951

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

Anno di fondazione 1944

S. T. D.

SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO

diretta in Milano da Giovanni Orsini

*

SONO APERTE LE ISCRIZIONI AL BIENNIO 1951-1953

1 - L'insegnamento è gratuito.

2 - Borse di studio ai più meritevoli.

3 - Possono iscriversi anche i giovani d'altri Paesi, esperti nella Lingua italiana.

4 - I candidati, all'atto dell'iscrizione, presenteranno i seguenti documenti d'obbligo: certificato di nascita, certificato medico, certificato di buona condotta, certificato d'identità, dichiarazione degli studi fatti, due fotografie.

5 - Le iscrizioni si ricevono presso la Segreteria (Via Castelmorrone 5) Milano, telef. 262.490.

6 - L'ammissione è subordinata ad un esame, che si effettuerà fra il 5 e il 12 ottobre, secondo l'orario e l'ordine dei relativi elenchi, esposti nella Segreteria.

*

CORPO INSEGNANTE

Per la Dizione, Recitazione, Perfezionamento, Cultura Teatrale, Storia della Musica, Storia dell'Arte, Canto, Scherma, Trucco Teatrale, Lingua francese, Lingua inglese. Giovanni Orsini; Carlo Lari; Luciano Chailly; Vincenzo Costantini; Rosetta Pampanini; Ottorino Scognamiglio; Coniugi De Carli; Igino Delneri; Giancarlo Franceschetti.

*

COMITATO D'ONORE

Irma Gramatica; Armando Falconi; Renzo Ricci; dott. Antonio Ghiringhelli, *Sovrintendente del Teatro alla Scala;* comm. Severino Pagani, *Presidente della "Famiglia Meneghina".*
Sarah Ferrati

*

SPETTACOLI PRONTI COL GIUGNO 1951

LA ORAZIA di P. Aretino * DIADESTÈ di G. Borsi * SERENATA A CRISTO di G. Clementi
CAVALLERIA RUSTICANA di G. Verga

William Shakespeare

AMLETO

Trascritto da Giovanni Orsini per la buona recitazione italiana * Edizione della S. T. D.

*

IN PREPARAZIONE PER IL NATALE 1951

LA CANTATA DEI PASTORI, ossia IL VERO LUME TRA LE OMBRE, Pastorale sacra di A. Perrucci

Segreteria: Via Castelmorrone, 5 - MILANO

È RITORNATO

MACLEANS
il famoso dentifricio al

PEROXYDE

originale inglese, che da anni mancava in Italia.

MACLEANS - sviluppando ossigeno - vi porta bellezza e salute: rende i denti bianchissimi, elimina subito l'alito impuro e protegge le gengive da ogni indebolimento.
Acquistate oggi stesso un tubetto di dentifricio MACLEANS e vi convincerete delle sue indiscusse qualità.
MACLEANS: il dentifricio che la tua bocca vuole!

MACLEANS

CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA: UFITAL - Viale Certosa, 34 - MILANO

Giulio col cuore in mano

E' morto a Milano, la notte del 15 giugno 1951, nella clinica San Giuseppe, Giulio Donadio. E' morto per l'aggravarsi di una forma tumorale che da tempo lo affliggeva, senza per questo impedirgli di recitare, poichè la sua ultima « Stagione » si era conclusa appena un mese fa al Teatro Excelsior di Milano, con una Compagnia propria e di Marcello Giorda.

Giulio Donadio era nato a Santa Maria Capua Vetere il 5 luglio 1889, ed aveva quindi 62 anni. Scartati quelli dell'adolescenza, tutti gli altri passati in palcoscenico. Aveva esordito giovanissimo nella Compagnia dialettale di Carlo Nunziata in un repertorio che glorificava gli eroi della camorra, ma suo padre era commissario di pubblica sicurezza e non amava che il figlio « scherzasse » con un genere simile. Se lo portò a Livorno dove esercitava la sua professione, e qui Giulio divenne, naturalmente, filodrammatico. Non durò molto e ritornò « in arte » con Gennaro Pantalena e Adelina Magnetti. Passò alle scene italiane nel 1911 con la Compagnia Zoncada-Severi-Palmarini ed esordì nella Odette di Sardou, indossando il frac per la prima volta; gli dette tanto fastidio, ci si trovò così male in quella marsina, e ne fu tanto emozionato che non riuscì a dire una parola. Ma non per questo andò via di scena; ci rimase: vagò alla ribalta alzandosi e sedendosi senza alcuna ragione, inciampando nei mobili e rovesciando perfino una poltrona. A questo punto se ne ritornò in camerino, convinto che su quel palcoscenico non sarebbe ritornato mai più; invece i suoi capocomici, che avevano capito benissimo, vollero rincuorarlo e gli affidarono la parte del « Re Sole » nel Processo dei veleni di Vittoriano Sardou. Questa volta parlò, ma non si sa ancora che lingua, perchè il principe Santobuono, impresario del Teatro Fiorentini di Napoli, dove la Compagnia agiva, finito lo spettacolo gli disse: « Donadì, picchè nun 'o facite nu poco meglio stu Re Sole? Sapite; quello pare che fosse francese ».

Finalmente, rinfrancatosi, incominciò a fare tali progressi che Zacconi, lodandolo, lo indicò a Talli, maestro tra i maggiori. Nel 1914 faceva parte della Compagnia del Teatro Manzoni di Milano, diretta da Marco Praga, al fianco di Irma Gramatica. Dopo la prima guerra, che Donadio servì per tre anni, ed i primi passi nel cinema e le successive formazioni con la Vitaliani, Giannina Chiantoni, Alda Borelli, venne l'incontro con Pirandello e fu — con Marta Abba — il primo a recitare Trovarsi. Il resto della sua carriera è tutta cronaca di ieri, annotata Stagione per Stagione, Compagnia per Compagnia, in questa nostra rivista. Fu per molto tempo capocomico e direttore, diede agli spettacoli gialli, dopo Romano Calò, impulso e decoro. Ma dei cento e mille lavori recitati da Giulio Donadio, legati al suo nome restano, per ciò che riguarda il teatro napoletano, Il voto e Assunta Spina di Salvatore di Giacomo, accanto a quella grande attrice che è Adelina Magnetti; e per il teatro italiano, Gladiatore morente di Rocca, Lazzaro e Trovarsi di Pirandello, Il re burlone, ecc. Ebbe i suoi sogni, naturalmente. Simoni dice che avrebbe voluto interpretare Riccardo III di Shakespeare; altri hanno scritto che avrebbe voluto interpretare Otello; noi sappiamo che Giulio avrebbe voluto fare tutto, perchè era attore fino alle più profonde radici, e un attore come lui vuole sempre fare tutto.

E' stato, come Uomo, quello che si dice una Creatura col cuore in mano: la famiglia, il palcoscenico, gli amici e mannaggia a miseria. Ha sempre avuto slanci di generosità improvvisa; attaccamenti di amicizia fraterna, tratti di squisita bontà. Conosceva il suo valore, ma sapeva anche non sopravalutarlo; si arrabbiava giustamente se glie lo disconoscevano. Ruggero Ruggeri era il suo Dio d'Arte fra tutti gli attori cui avrebbe voluto somigliare; a questa aspirazione si abbandonava col trasporto di chi guarda una stella nel cielo come se fosse sua. Ha sempre vissuto con « la paga » ed è stato quindi sempre decorosamente povero, come la maggior parte degli attori. Non ha lasciato nulla; e questo era il suo grande e tormentato segreto in questi ultimi tempi. Diceva ai più intimi, alludendo al suo male « non tengo niente » e aggiungeva come considerandosi già scomparso « chiste comme faranno? ». Pensava alla sua famiglia che era la sua grande e immensa ricchezza di amore; avrebbe voluto indorarla prima di andarsene per sempre. Perchè se anche non contava i giorni sapeva che « qualcuna » dietro di lui li contava. Addio, Giulio.

Rid.

ANNO 27 - NUOVA SERIE - N. 136

TEATRO STABILE TORINO
Biblioteca e Archivio

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° LUGLIO 1951

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - Tel. 40.443 - Un fascicolo costa L. 200
Abbonamenti: Anno L. 4100; Semestre L. 2100; Trimestre L. 1075 - Conto corr. postale 2/6540 - Estero: Anno L. 5100; Semestre L. 2600; Trimestre L. 1325
Pubblicità: C.I.P.P. Compagnia Internazionale Pubblicità Periodici - Milano - Via Meravigli 11 - Telefono 80.83.50 - Torino - Via Pomba, 20 - Telefono 45.816

taccuino

TRAGUARDO SENZA TAPPE ✱ Apprendiamo dai giornali di Roma che a quel Teatro Valle è stata recitata "La figlia di Jorio" di D'Annunzio, con la regia di Guido Salvini. Non abbiamo elementi sufficienti per vagliare l'opportunità o meno che può aver indotto Salvini — regista accorto ed equilibrato — a mettere in scena, nientemeno, una nuova edizione della "Figlia di Jorio", ma può darsi che di un tale spettacolo egli intenda servirsi per rappresentazioni estive, in luoghi nei quali può averlo offerto e glie lo hanno accettato, o di dove possono averlo richiesto, ecc. Insomma, non conta il perchè: è importante il come: all'attrice Edda Albertini è stata affidata la parte di "Mila", "tremenda parte" avrebbe detto Irma Gramatica che la recitò la prima volta. Edda Albertini è una giovane e meritevole attrice: recitando "Mila" sarà certo convinta (se non fosse così non l'avrebbe recitata) di aver raggiunto il traguardo della celebrità bruciando tutte le tappe. Non è la sola, tra i giovani, a trovarsi in queste condizioni. Falsissime condizioni. Per fare il paio con un attore, altrettanto giovane e meritevole, diremo che Gianni Santuccio ha anche superato la Albertini, per aver già recitato "Riccardo II" di Shakespeare e "Filippo" di Alfieri, senza tener conto di altre cosucce — avrebbe detto Petrolini — quali il "Raskolnikof" di "Delitto e Castigo", il "Thomas Becket" di "Assassinio nella Cattedrale", ecc. Dunque la Albertini e Santuccio avrebbero raggiunto l'Himalaya dell'Arte drammatica, consapevoli e consenzienti i rispettivi direttori — che non possono voler loro bene: questo proprio no — ma hanno tentato la scalata con scarpe da tennis. Si sono cioè illusi di essere stati sull'Himalaya (aver quindi raggiunto il traguardo della celebrità), mentre in effetti sono sulla falsa strada dell'anti-carriera. Perchè, o giovani attori per nulla illustri, si potrà magari sveltire la carriera artistica con le proprie innegabili qualità, la passione e lo studio, gli aiuti di registi ecc., ma per diventare un grande attore è necessario percorrere tutta una vera carriera. E a "Mila" e "Riccardo II" bisogna arrivarci con autentiche scarpe da scalatori e tutto l'equipaggio adatto alla scalata, pregando inoltre Iddio di poter ugualmente raggiungere la vetta, avendo la coscienza a posto del proprio valore. Perchè non è nemmeno detto che "chiunque" possa farlo: occorrono anche particolari attitudini non escluse quelle fisiche: essere scalatori, insomma, cioè nati "interpreti". Che è, lo avete capito, un'altra faccenda dalla semplice condizione di attore. Come può sentirsi a posto, agli effetti della carriera artistica, l'attrice Albertini che dopo aver interpretato "Mila" (sempre togliendosi il cappello; cioè aggiungendo: nientemeno), legge, come noi leggiamo, quanto scrive Silvio d'Amico in "Il Tempo" quotidiano di Roma: e trascriviamo D'Amico perchè insospettabile, quale padre spirituale di questi giovani attori. "Quanto ai singoli attori — dice dunque D'Amico — sarebbe puerile osservare che l'età e il fisico di Edda Albertini non sono i più adatti alla parte di Mila: semmai ciò che ci sorprese fu che le sue note virtù di armoniosa dicitrice, questa volta apparvero gonfiate sino all'enfasi, con risultati assai meno felici di quanto era lecito attendersi dalla sua giovanile sicurezza". E perfino Ermanno Contini, pur sempre così indulgente ed amabile con gli attori, scrive: "Edda Albertini inconciliabile per temperamento con la parte di Mila, che ha esasperato con sconcertanti e agitati ondeggiamenti, toni trapassi e gesti, rompendo non soltanto la tessitura musicale a cui il testo affida gran parte del suo incanto, ma la stessa struttura psicologica del personaggio". Secondo la legge del teatro, che è una legge più dura della jungla, quando un'attrice ha battuto — come si dice in palcoscenico — un "cazzotto simile" non sarà mai più una vera attrice. Continuerà, recitando, il suo impiego nel teatro, ma questo non riguarda la gloria dell'arte. Nella stessa edizione di "La figlia di Jorio", "Aligi" era Antonio Crast, cioè "l'attore meno adatto alla delirante infatuazione del personaggio". È proprio necessario andare in tal modo volontariamente al macello, tanto per restare nel gergo della scena, che ogni dilettante conosce nel suo particolare significato? Ma se alcuni giovani attori non fossero oggi, come abitualmente dimostrano, sfacciati e senza ritegno artistico, il nostro teatro di prosa avrebbe ancora un traguardo: mentre non ci resta che quello che raggiunsero con umiltà pena e fatica i grandi davvero. Esempio: quando Ruggero Ruggeri recitò "Amleto" la prima volta, era la sera del 20 aprile 1915, e fu la prova decisiva di un mirabile interprete di quarantaquattro anni, che dopo aver superato centinaia di importanti prove, si presentava all'ultimo traguardo. Fu "Amleto", stupendamente. Ma Renato Simoni scrisse l'indomani sul "Corriere": "L'interpretazione di "Amleto" non si prepara in una sola volta, non basta una vita intera a renderla completa". Ruggeri vi ha infatti dedicato il resto della sua vita. Le ragazze Albertini e i giovanotti Santuccio, giocano con "Mila" e con "Riccardo II". Poi si va in giro domandandosi "perchè il teatro di prosa non ce la fa proprio più". Ruggeri lo sa, e come, perchè non ce la fa proprio più: ma lui non ha nessuna ragione di dirlo: noi abbiamo il dovere di avvertire.

COLLABORATORI:

SACHA GUITRY; VIAGGIO IN PARADISO, commedia in quattro quadri ✱ *VITO PANDOLFI: PROCESSO A GIOVANNA, radiodramma* ✱ *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di LUCIO RIDENTI; CARLO TERRON; SERGIO SURCHI; MICHEL GORDEY; BASIL MALONEY; ALFREDO de la GUARDIA; MARCEL LE DUC* ✱ *Copertina: E. LEGRAND (La «Cleopatra» di Shakespeare)* ✱ *Disegni di PICASSO, CAPPIELLO* ✱ *Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.*

Temporale d'estate

■ *Nel fascicolo del primo giugno abbiamo pubblicato un lungo articolo di Vittorio Guerriero sulla vita e l'opera di Sacha Guitry. Il nostro collaboratore, che è un brillante giornalista, ha scherzato sulla vita eccentrica di Sacha — sul quale si ha materia di scrivere non soltanto un articolo di rivista, ma un intero volume come quello appena uscito di Alex Madis, e d'altronde come i non pochi altri che questo hanno preceduto — ma Guerriero ha poi messo a fuoco la personalità dell'attore, ed infine analizzato la versatilità del commediografo. Ha concluso dicendo questo: « E' inutile inforcare gli occhiali del critico che la sa lunga e mettersi ad analizzare ai microscopi dell'estetica teatrale se i testi di Guitry sono senza bacilli o se contengono questo o quell'altro. Diciamo soltanto che il teatro di Sacha, tutto il teatro di Guitry, si è proposto soltanto di divertire, di interessare, di allontanare l'uomo da se stesso. Nel corso di questi divertimenti, Sacha ha introdotto tutta una lunga collana luminosa di verità, tolte di peso alla poesia della vita e alla vita della poesia. In questo senso la penna d'oca di Molière non ha seguito una strategia molto diversa da quella della stilografica di Sacha. Comunque, se il teatro è (e deve essere) il prolungamento dei nostri sogni ad occhi aperti, Sacha Guitry è indubbiamente un grande scrittore teatrale, uno dei più grandi e dei più significativi del teatro contemporaneo ».*

Ora, se non vi dispiace, togliamoci insieme il cappello per un istante, e questo invito oltre all'omaggio servirà anche a contare quanti sono in Italia coloro che, facendo professione di critica, resteranno col cappello in capo. Perchè sulla faccenda che Guitry sia un vero commediografo, costoro non sono d'accordo. E' un luogo comune diventato scia e quindi andazzo, che noi ricordiamo dalla guerra del bollettino di Diaz, come avrebbe detto Petrolini. Ha sempre fatto molto spregiudicato dire che Sacha Guitry è l'autore delle commedioline dai doppi sensi, gli aforismi ed i problemi sessuali per le Emme Bovary da case di appuntamenti. Insomma, in Italia, Sacha ha una cattiva stampa (forse ha avuto qualche volta anche cattive interpretazioni); ma tant'è, recitata bene o no, una commedia di Guitry non conta, essendo stabilito che non può essere una cosa seria. Dato quindi come scontato a priori la faccenda, uno poi che ci dovesse ripensare si accorgerebbe che da trent'anni i molti ungheresi capitanati dai vari Fodor; i vari Moss e altrettanti Hart, idem come americani; e gli innumerevoli di ogni altro meridiano, per poi ritrovarsi faccia a faccia i nostri Morucchio (1), non fanno che attingere a quel detestabile repertorio che comprende centoventidue titoli fino ad oggi, come rileviamo dalle opere teatrali di Sacha Guitry che si stanno stampando in questo momento. Sono già usciti sette volumi; in tutto sono dodici.

Ed ora, intendiamoci: tutto ciò non lo abbiamo detto per mendicare indulgenze sulla commedia che pubblichiamo in questo fascicolo e che ha avuto a Milano, recentemente, così cattiva stampa; sappiamo benissimo distinguere, e come Guitry ha soltanto voluto scherzare, stiamo allo scherzo amabilmente con lui. Lo scherzo è garbato ed il nostro testo — scrupolosamente condotto sull'originale — ha non lievi varianti da quello recitato. Insomma anche questa commedia si può sopportare, così come nei mesi d'estate non è il caso di adirarsi per un semplice temporale. L'acquazzone estivo dura poco e la commedia anche meno. Chi ne ha voglia venga a ripararsi sotto l'ombrello aperto da quell'amabile uomo che è Sacha Guitry: egli possiede un paracqua variopinto, di seta finissima, che non lascia passare la pioggia. E se mai ci si dovesse bagnare un poco, in sua compagnia, diventerebbe ugualmente un piacere. Tutta qui la piccola faccenda di questo Viaggio in Paradiso *che state per leggere. Quando avrete finito sarete come noi convinti che la critica italiana sbaglia, credendo che per accostarsi a Sacha Guitry occorre il parafulmine.* ✱

---

(1) Ci si comprenda, per favore. Non abbiamo citato Morucchio per ironia e, Dio ci guardi, per disprezzo. Noi non disprezziamo nessuno e tanto meno l'onesta operosità di Umberto Morucchio. Sia quindi ben chiaro che abbiamo detto Morucchio non quale specifica indicazione personale, ma « Morucchio » ad identificazione nostrana di quel genere che da Fraccaroli a Mazzolotti e infine a Morucchio ed altri, sta tra due guerre. Come tutti sanno per questi autori, sulla scena, la guerra continua: non è ancora finita, cioè, quella del 1915.

VIAGGIO IN PARADISO

Commedia in quattro quadri di

SACHA GUITRY

Versione italiana di CONNIE RICONO

Rappresentata dalla Compagnia di Umberto Melnati, al Teatro Carignano di Torino, il 10 maggio 1951

LE PERSONE

MAURIZIO DALMASSEAU - MARCELLA DALMASSEAU, sua moglie - FERNANDO ROUSSEL, un loro amico - CLAUDIO RIGAL, avvocato - IL DOTTOR FEROND - UN DOMESTICO - UNA CAMERIERA - (LUIGI XV, personaggio muto e invisibile) - PRIMO BEATO - SECONDO BEATO - SANT'ANTONIO DA PADOVA

QUADRO PRIMO

La scena rappresenta una sala. E' sera, le lampade sono accese. La camera è elegante: sofà, poltrone, tavolo da bridge, un fonografo, una radio.

(All'alzarsi del sipario, Marcella e Fernando sono appena entrati nella sala da pranzo. Marcella è in abito da colazione, gli uomini in smoking. Il domestico, che ha aperto la porta, la richiude).

MARCELLA — Lasciamoli discutere. Sono noiosi tutti e due. Sediamoci e chiacchieriamo. (*Al domestico*) Perchè chiudete la porta?

IL DOMESTICO — Credevo di far bene, signora.

MARCELLA (*tra i denti*) — Che imbecille. (*A Nando*) Perchè non fumate?

IL DOMESTICO — La signora me l'ha proibito.

MARCELLA — Ma non parlo a voi.

IL DOMESTICO — Scusi, signora. (*Esce*).

FERNANDO — Perchè non fumo? Perchè ho smesso di fumare.

MARCELLA — Da quando?

FERNANDO — Da un paio di mesi.

MARCELLA — Perchè? Il cuore?

FERNANDO — No, lo stomaco. Parola. Da quando non fumo digerisco veramente molto meglio. E soprattutto dormo meglio.

MARCELLA — Eppure il tabacco è un narcotico.

FERNANDO — Errore! E' un eccitante.

MARCELLA — Dovreste dirlo a Maurizio che non fa che lamentarsi per la pesantezza di stomaco dopo i pasti e non s'addormenta mai prima delle quattro di mattina.

FERNANDO — Maurizio rientra tutte le notti alle quattro?

MARCELLA — No, s'addormenta alle quattro.

FERNANDO — Ah, bene. Mi pareva.

MARCELLA — Fategli una predica.

FERNANDO — Non c'è niente da fare. Conosco Maurizio da vent'anni e ha sempre seguito un regime di vita deplorevole. Mangia come un orco, fuma come un turco e non fa un passo.

MARCELLA — Non trovate che ha una pessima cera?

FERNANDO — Oh no. E mi sembra quasi ingiusto, dopo tutto. (*Entra il domestico ed offre una scatola di sigari chiusa a Fernando*) No, grazie.

MARCELLA — Perchè offrite una scatola chiusa?

IL DOMESTICO — Ho sentito che il signore non fuma.

MARCELLA — Allora perchè gli portate dei sigari?

IL DOMESTICO — Perchè il signore m'ha detto di farlo. Io non so più cosa debbo fare, io, qui dentro.

MARCELLA — Bene. Vi dirò domani quel che dovete fare.

IL DOMESTICO — Oh! Bene così, signora... con piacere! (*Esce*).

FERNANDO — Credo che avrei dovuto dire addio a quell'uomo, eh?

MARCELLA — Ah! Vi giuro che non lo vedrete più. Sarebbe una sciocchezza non approfittare di quest'occasione per metterlo alla porta. Non solo è stupido, ma per di più è malvagio. D'altra parte, quando certa gente non piace, bisogna sbatterla subito fuori. Siamo stati stupidi, Maurizio ed io, a tollerare per tre settimane la presenza di quel ragazzo che non possiamo assolutamente soffrire. Lo detestiamo, lui lo sa bene... e ci contraccambia; così che viviamo in un'atmosfera di odio reciproco che trovo odiosa.

FERNANDO — Della quale non c'è bisogno.

MARCELLA — Oh, e poi è troppo piccolo e grosso.

FERNANDO — Avreste potuto accorgervene prima.

MARCELLA — L'abbiamo assunto da un momento all'altro, perchè il nostro s'era ammalato e ci occorreva qualcuno per servire a tavola la sera stessa. Avevamo otto invitati a cena. Ma non so perchè vi racconto tutte queste storie.

FERNANDO — Non mi annoio affatto.

MARCELLA — Se per caso sentite di qualcuno libero, siate così gentile...

FERNANDO — Ve lo dirò subito.

MARCELLA — In ogni caso, Maurizio vuole un uomo che abbia su per giù la sua statura.

FERNANDO — Perchè gli porti via gli abiti?

MARCELLA — No, ma per servire, una statura media è ciò che c'è di meglio; è neutra.

FERNANDO — E' possibile.

MARCELLA — Vado ad avvertire Maurizio. Permettete... (*Va alla porta della sala da pranzo*) Ti annuncio che ho messo Ernesto alla porta.

VOCE DI MAURIZIO — Brava. Grazie, cara, hai fatto benissimo. (*Marcella torna a sedersi*).

FERNANDO — Dite, Marcella, posso chiedervi chi è quel giovane che ha pranzato con noi stasera e che non avevo mai incontrato in casa vostra?

MARCELLA — E' un avvocato che abbiamo conosciuto l'estate scorsa a La Bourboule, e che piace molto a Maurizio.

FERNANDO — Un ragazzo intelligente.

MARCELLA — Molto... e per essere così giovane, com'è educato, vero?

FERNANDO — Forse un po' chiacchierone.

MARCELLA — Diamine, è avvocato: si allena. Però la conversazione stava diventando pesante. Non so se siete del mio parere, ma quel genere di discussione mi dà sui nervi.

FERNANDO — Soprattutto è inutile, inconcludente.

MARCELLA — E a me, mi irrita.

FERNANDO — Ah! Ah! Allora vi interessa.

MARCELLA — Forse senza saperlo.

FERNANDO — E sempre sullo stesso argomento?

MARCELLA — Sempre.

FERNANDO — Spero propriò che Maurizio mi conceda subito un minuto, dato che mi aveva invitato per parlare di un affare molto importante.

MARCELLA — Lo chiamo?

FERNANDO — No, no. Cambiando camera, cambierà discorso. Se li interrompete, ricominceranno tra cinque minuti. E' meglio che esauriscano l'argomento di là.

MARCELLA (*alzandosi*) — Accendo la radio?

FERNANDO — E' una di quelle cinque o sei cose di cui posso facilmente fare a meno. Non mi piace che mi si imponga la musica.

MARCELLA — Oh, allora vi farò sentire un disco.

FERNANDO — Imposto da voi, con piacere.

MARCELLA — Maurizio non lo può soffrire, ma io l'adoro. (*Prende un album di dischi e comincia a cercare*).

FERNANDO — Mi raccomando, Marcella, non sentitevi in obbligo di distrarmi, sapete! E poi, vi sfido a trovare un disco così piacevole da ascoltare quando ci siete voi da guardare.

MARCELLA — Grazie.

FERNANDO — Sapete, vi trovo sempre più bella.

MARCELLA — Perchè mi guardate con gli occhi dell'amicizia.

FERNANDO — Non sono tuttavia sempre i più indulgenti. Maurizio è ancora geloso, qualche volta?

MARCELLA — Ancora? Maurizio non è mai stato geloso.

FERNANDO — Ah, sì. Non di voi, ma della prima moglie; e come.

MARCELLA — Avrà avuto le sue buone ragioni.

FERNANDO — Sì e no.

MARCELLA — Come «sì e no»? O è «sì» o è «no».

FERNANDO — Era civetta.

MARCELLA — E allora diciamo sì, perchè la civetteria può portare molto lontano.

FERNANDO — In quel caso, al divorzio.

MARCELLA — Peggio per lei.

FERNANDO — E meglio per voi. Voi non siete civetta?

MARCELLA — Oh, no. E poi, tra noi, vi dico che non credo che donne civette si limitino ad essere civette. Se lo sono, è proprio perchè si dica di loro «sì o no», e si abbiano dei dubbi sulla loro fedeltà.

MAURIZIO (*entrando con Claudio*) — Non domando che di lasciarmi convincere. Proviamo subito, è molto semplice. Bisogna essere in quattro?

CLAUDIO — Tre, quattro, cinque... non ha importanza.

MAURIZIO — Cominciamo, allora.

FERNANDO — Che gioco vogliamo fare?

CLAUDIO — Caro signore; non è un gioco.

MAURIZIO — No; vuol fare un po' di spiritismo col tavolino. Pretende di essere un medium straordinario.

CLAUDIO — Veramente non ho detto di essere un medium straordinario, ho già fatto ballare i tavoli una ventina di volte, e trovo l'esperimento estremamente interessante.

FERNANDO — Interessante?

CLAUDIO — Ma sì, signore.

FERNANDO — Come può un giovane intelligente come voi parlare di imbecillaggini simili?

CLAUDIO — Signore, mio zio, Paillaret, dell'Accademia delle Scienze, tiene queste sedute tre volte la settimana, eppure non credo che si possa dire di lui che è un imbecille.

FERNANDO — Lungi da me l'intenzione di insultare vostro zio, ma mi meraviglio ancora una volta, e ciò non ha nulla d'offensivo, nè per voi, nè per la vostra famiglia, mi meraviglio che persone equilibrate possano passare il loro tempo in... lo ripeto, simili imbecillaggini.

MAURIZIO — Dici esattamente quel che ho appena detto io.

CLAUDIO — Cioè quel che dicono tutti coloro che non hanno assistito a una seduta seria, conclusiva.

FERNANDO — Ci sono sedute serie?

MARCELLA — E con risultati positivi?

CLAUDIO — Certamente. Signora, lei aveva intenzione di uscire?

MARCELLA — Io? Manco per idea.

CLAUDIO — Allora... una tavola.

MAURIZIO — Che tipo di tavola volete?

CLAUDIO — Oh, una tavola comune... in legno.

MARCELLA — Prendete il tavolo da gioco, allora.

CLAUDIO — Ah no, signora, dev'essere una tavola completamente in legno e possibilmente senza ornamenti di metallo.

MAURIZIO (*a sua moglie*) — Il tavolino rotondo che è nel tuo salotto, quello del telefono.

MARCELLA — Ma la parte superiore è in marmo.

CLAUDIO — Eh no, non va.

FERNANDO — Non si pensa mai abbastanza, quando si mette su una casa.

MAURIZIO — Un momento, ho quel che vi occorre. (*Esce*).

FERNANDO — Ah, ragazzo, ragazzo!

CLAUDIO — Abbiate pazienza dieci minuti. Ne ho visti di più scettici di voi.

FERNANDO — E siete riuscito a convincerli?

CLAUDIO — Completamente. Vi domando solo di non essere refrattario... di non opporre resistenza...

FERNANDO — Che cosa intendete dire?

CLAUDIO — Intendo che se voi siete assolutamente convinto che non può succedere niente, non succederà nulla.

FERNANDO — Mi sembra che mi attribuiate un potere negativo molto grande.

MARCELLA — Ma, cos'è che può accadere?

CLAUDIO — Eh, ma... degli scricchiolii, prima...

FERNANDO — Scricchiolii?

CLAUDIO — Sì, piccoli scricchiolii nel tavolo.

FERNANDO — Che voi interpretate a vostro modo.

CLAUDIO — No. Che noi interpretiamo secondo regole stabilite.

MARCELLA — Già, ma noi non siamo iniziati.

CLAUDIO — Oh, ma è semplicissimo: un colpo per « sì », due per « no ». Noi facciamo delle domande e lo spirito ci risponde; tutto qui.

MARCELLA — « Tutto qui », dice: « Tutto qui ». Anche se fosse solo così, sarebbe meraviglioso. Eh?

FERNANDO — Potete dirlo.

MARCELLA — Ecco il disco che cercavo. (*Mette un disco sul grammofono e si sente la voce d'un baritono americano che canta*)

« Parlez-moi d'amour
Redites-moi des choses tendres... ».

Non è delizioso, con quest'accento?

CLAUDIO — Delizioso.

MAURIZIO (*entra con un piccolo tavolo da cucina*) — Ancora quel disco orribile. Toglilo subito.

MARCELLA — Cattivo! (*Toglie il disco*).

MAURIZIO — Che dite della mia scoperta?

CLAUDIO — Ottima. Proprio quel che ci vuole.

MAURIZIO — Prendiamo sedie o...

CLAUDIO — No, no, sedie. Quelle della sala da pranzo andranno benissimo. Vi aiuto. (*Escono*).

FERNANDO — E' pazzia pura.

MARCELLA — Beh, se si divertono...

FERNANDO — Se ciò diverte semplicemente va benissimo; ma il pericolo di queste stupidaggini è che ci si può suggestionare.

MARCELLA — Credete?

FERNANDO — Son sicuro. E se si prendono queste cose sul serio, dove si va a finire? (*Claudio e Maurizio rientrano trasportando due sedie per ciascuno*).

MAURIZIO — Allora, come ci mettiamo?

CLAUDIO — Oh, come si vuole.

MAURIZIO — Bene, sediamoci.

FERNANDO — Maurizio, di' allora...

MAURIZIO — Eh?

FERNANDO — Vorrei parlarti per cinque minuti di quel che sai...

MAURIZIO — Oh, senti, subito. Dopo.

FERNANDO — Come vuoi.

MAURIZIO — Siediti qua; io mi metto di fronte a Marcella. (*Seggono intorno alla tavola di legno. Maurizio di fronte a sua moglie, Fernando alla sua sinistra*).

MARCELLA (*a Claudio*) — Allora, che facciamo?

CLAUDIO (*che non è ancora seduto*) — Anzitutto, signora, bisogna spegnere le luci.

FERNANDO (*scettico*) — Ah ah.

CLAUDIO — Non tutte, caro signore; ma quasi tutte per non essere distratti, per meglio concentrare il pensiero. (*Mentre parla cerca gli interruttori*).

MARCELLA (*indicandoglieli*) — Vicino alla porta.

CLAUDIO — Grazie. (*Spenta la luce in mezzo, non rimangono accese che due lampade, una a sinistra e una a destra*) Così va benissimo. (*Siede*).

FERNANDO — E ora?

CLAUDIO — Ora si posano le mani, o più esattamente la punta delle dita sulla tavola.

MARCELLA — Senza appoggiare?

CLAUDIO — Naturalmente senza appoggiare; perchè se improvvisamente la tavola comincia a girare o a sollevarsi, non bisogna che ci siano ostacoli.

MAURIZIO — Credete che si alzi?

CLAUDIO — Se tutti e quattro abbiamo abbastanza fluido, non c'è ragione che non accada. Soltanto, è necessario concentrare il pensiero.

MAURIZIO — Io mi sto concentrando. (*A Fernando e Marcella*) Fatelo anche voi.

FERNANDO — Ma non domando di meglio. A che cosa debbo pensare?

CLAUDIO — A niente.

FERNANDO — Presto detto. Si pensa sempre a qualcosa.

CLAUDIO — Voglio dire di pensare a questo.

FERNANDO — Che « questo »?

CLAUDIO — A questo che stiamo facendo. Pensate che volete che gli spiriti ci rispondano... e pensateci con tutte le vostre forze.

FERNANDO — Proviamo.

MAURIZIO (*a sua moglie*) — Ci pensi, tu?

MARCELLA — Ma certo. Lo vedi bene che penso... e tu mi disturbi domandandomelo.

MAURIZIO — Ma non abbiamo ancora cominciato.

MARCELLA — E invece sì, dato che io ci penso già.

MAURIZIO — Sì, ma non bisogna esagerare.

CLAUDIO — Soprattutto non bisogna parlare.

MARCELLA — Giusto. Se si fa una cosa bisogna farla sul serio, altrimenti non vale la pena.

MAURIZIO — Bene bene, cominciamo. (*Quaranta dita sono posate sulla tavola. I loro sguardi si fissano sul centro della tavola come se veramente da quel punto scaturissero tutte le possibilità. Silenzio assoluto. Dopo mezzo minuto*).

FERNANDO — Vi chiedo perdono, ma per semplice curiosità vorrei sapere quanto tempo dobbiamo rimanere così immobili.

CLAUDIO — Quattro o cinque minuti.

FERNANDO — Ah! bene. Meraviglioso.

MAURIZIO — Sei già stanco?

FERNANDO — No, ma siccome non conosco le regole del gioco, non vorrei impegnarmi a passare tutta la notte in questa posizione.

MARCELLA — Non parlate, per piacere.

FERNANDO — Non dirò più una parola. (*Eccoli di nuovo tutti e quattro immobili e silenziosi. Una pausa*).

MARCELLA — Ah! Ah!

MAURIZIO — Che c'è?

MARCELLA — Ho sentito qualcosa.

MAURIZIO — Come?

MARCELLA — Sì, nel braccio, in tutto il braccio; come una stretta.

MAURIZIO — Sarà un crampo...

CLAUDIO — No, accade così, a volte.

MAURIZIO — Ed è buon segno?

CLAUDIO — Di solito sì.

MAURIZIO — Bene, allora zitti. (*Pausa di silenzio*) Ah!

CLAUDIO — Sì.

FERNANDO — Cosa sì?

CLAUDIO — Comincia.

MAURIZIO — La tavola ha scricchiolato, son sicuro. (*A Fernando*) Non hai sentito?

FERNANDO — Questo no, francamente.

MARCELLA — Maurizio, ti prego, taci.

MAURIZIO — Di nuovo!

CLAUDIO (*a Fernando*) — Li avete sentiti, questa volta?

FERNANDO — Chi?

CLAUDIO — Gli spiriti.

FERNANDO — Beh, gli spiriti, non saprei... ma ammetto d'aver sentito un cigolìo.

CLAUDIO — Di nuovo!

FERNANDO — Son sicuro che è la tavola o lo schienale della sedia.

MAURIZIO — Ecco, ancora.

MARCELLA — Vi giuro, in ogni caso, che è la tavola che scricchiola.

CLAUDIO (*a Fernando*) — Signore, volete provare a far cigolare lo schienale della vostra sedia? (*Fernando prova. Cigolìo*).

FERNANDO — Ah!

CLAUDIO — Ecco, è la tavola di nuovo. Ora gli spiriti risponderanno. Sono sicuro. Al prossimo rumore cominceremo le domande. (*Pausa. Cigolìo. Non è necessario che il pubblico lo senta. E' sufficente che gli attori diano l'impressione di averlo sentito*).

MARCELLA — Ecco.

CLAUDIO (*parla alla tavola*) — Spirito, ci sei? Se ci sei batti un colpo, se non ci sei due colpi. (*Crac*).

MAURIZIO e MARCELLA (*insieme*) — C'è.

CLAUDIO — Vuoi parlarci. (*Crac*) Sì? Bene. Vuoi dirci chi sei? (*Crac*) Sì. Allora ce lo dirai tu stesso. A...b...c...d...e...f... (*Maurizio sternutisce*).

MARCELLA — Oh!

MAURIZIO — Beh, non è colpa mia.

CLAUDIO — Peccato.

FERNANDO — Meno male che non è successo a me. Avreste detto che l'avevo fatto apposta.

CLAUDIO — Ricomincio: a...b...c...d...e...f...g...h... i...l...m...n... (*Crac*).

MAURIZIO e MARCELLA — Ah!

CLAUDIO — N. Comincia per N. Continuo: a... (*Crac*).

MAURIZIO, FERNANDO e MARCELLA — Ah!

MAURIZIO — N, a. Na? E' di sicuro Napoleone.

FERNANDO — Purchè non sia Nabucodonosor. (*Claudio fa un gesto desolato*).

CLAUDIO — Continuo: a...b...c...d... (*Crac*).

MAURIZIO — Ah!

FERNANDO — Dunque: n, a, d... Nad.

CLAUDIO — A...b...c...d...e...f...g...h...i... (*Crac*).

MARCELLA — Così?

MAURIZIO — Fa Nadi.

CLAUDIO — A... (*Crac*).

MARCELLA — Ah! Mio Dio, è mamma.

MAURIZIO — Come, tua mamma?

MARCELLA — Si chiamava Nadia, la mamma. (*Urlando verso la tavola*) Mamma, sei tu?

MAURIZIO — Non gridare così.

MARCELLA — E' la mamma, son sicura.

CLAUDIO — Signora, non si agiti... lo sapremo subito. Spirito, sei tu la mamma della signora Dalmasseau? (*Crac-crac*).

MARCELLA — Due colpi.

CLAUDIO — Dice di no.

MARCELLA — Che peccato.

FERNANDO — Perchè?

MARCELLA — Non so, mi avrebbe fatto piacere.

FERNANDO — Aver sue notizie?

MARCELLA — Non scherzo.

FERNANDO — Neanch'io, signora.

CLAUDIO — Volete tacere, per cortesia? Non faremo nulla di serio in questo modo. (*Alla tavola*) Nadia, sei tu? (*Pausa*) Nadia, ci sei? (*Pausa*) Nadia?

MAURIZIO (*distratto*) — Allò? (*Riprendendosi*) Scusate. (*Crac*).

MARCELLA — Ha risposto.

FERNANDO — Sarà una vecchia impiegata del telefono.

CLAUDIO — Ah, gli scettici, sono terribili... Nadia, ci sei? (*Crac*).

CLAUDIO, MARCELLA e MAURIZIO (*insieme*) — Sì.

CLAUDIO — Vuoi parlare a uno di noi? (*Crac*).

MARCELLA — Sì.

CLAUDIO — A me? (*Crac-crac*).

MAURIZIO — No.

CLAUDIO — Al signor Dalmasseau? (*Crac-crac*).

MARCELLA — No.

CLAUDIO — Alla signora Dalmasseau? (*Crac-crac*).

MAURIZIO — No.

CLAUDIO — Allora, al signor Roussel? (*Crac*).

CLAUDIO, MARCELLA e MAURIZIO (*guardando fissi Fernando*) — Sì.

FERNANDO — A me?

MAURIZIO — Eh! Già.

FERNANDO — Ma figuriamoci. Ci dev'essere un errore. Io non ho mai conosciuto una Nadia.

CLAUDIO — Io non l'ho inventato.

FERNANDO — Non dicevo che abbiate inventato il nome.

MAURIZIO — Non c'è che domandarle che cosa desidera...

CLAUDIO — Vuoi parlargli? (*Crac*) Bene. Allora l'hai conosciuto? (*Crac*) Bene. Vuoi dirci una parola che l'aiuti a ricordarsi di te? Comincio: a...b...c... (*Crac*).

MAURIZIO — Ah!

CLAUDIO — Permettete, preferirei continuare a decifrare io.

MAURIZIO — Ma io dicevo ah!, perchè avevo sentito...

CLAUDIO — Bene, scusate. Allora abbiamo detto c. Continuo: a... (*Crac*).

MARCELLA e MAURIZIO — Sì.

CLAUDIO — Dunque, c, a. Continuiamo: a...b... c...d...e... (*Crac*).

MAURIZIO — E...

FERNANDO — Dunque c, a, e. Ma non è francese. (*Tenta di ripetere*) Caé, caé, caé.

MAURIZIO — Caen...

FERNANDO — Che dici?

MAURIZIO — Caen! E' la città di Caen.

MARCELLA — E' vero.

CLAUDIO — E' Caen che vuoi dire? (*Crac*).

MARCELLA — Sì.

CLAUDIO — Eh, ben. Caen. Vi dice: Caen.

FERNANDO — Carino da parte sua, ma...

CLAUDIO — Non vi dice proprio niente?

MAURIZIO — Sei mai stato a Caen?

FERNANDO — Sì, da militare.

CLAUDIO — Ecco, bene.

FERNANDO — Cosa « ecco bene »?

CLAUDIO — No, volevo dire che probabilmente avete avuto un'avventura a Caen.

FERNANDO — Un'avventura? Quale avventura?

CLAUDIO — Ma non so, signore. Ad ogni modo vi posso dare la mia parola d'onore che non sapevo che da militare siete stato a Caen. (*Fernando si alza*).

MAURIZIO — Insomma, vecchio mio, puoi ben aver avuto un'avventura a Caen, e dopo tanto tempo averla dimenticata. A vent'anni, sotto le armi, si dorme a destra e a sinistra; si va anche in certe pensioni in cui, scusa cara, se ne parlo davanti a te, ma insomma non sei una ragazzina, in cui la padrona porta un nome che non è il suo. Probabilmente quella Nadia si chiamava forse Carmen.

CLAUDIO — O Manon.

MAURIZIO — O Mirella.

MARCELLA — O Mignon.

MAURIZIO — Sì, perchè insomma, è strano, e già l'avevo notato passando davanti all'Opéra-Comique. Il manifesto della settimana fa a volte una strana impressione. C'è Carmen, Luisa, Manon... perfino una negra, Lakmé.

MARCELLA (*a Fernando*) — Dunque non vi ricordate d'una Nadia che...

FERNANDO — No, cara amica, affatto affatto.

MAURIZIO — E dire che ti vedo così bene, in divisa del 1900, offrire il braccio a una bella donnina, rossa e formosa... io Nadia la vedo così.

FERNANDO — Ebbene, amico mio, hai occhi migliori dei miei. (*Gli altri hanno l'impressione che Fernando sia un po' contrariato*) Che ne direste di un pokerino, tanto per riposarsi le idee?

MARCELLA — No, grazie. Questo è troppo interessante. Continuiamo.

MAURIZIO — Ti ci sei fissata, eh?

MARCELLA — Fissata no. Ma io, che non ci credevo, confesso che trovo l'esperimento straordinario.

FERNANDO — Straordinario?

MARCELLA — Proprio.

MAURIZIO — Ciò che è comunque curioso, vecchio mio, è che le parole si formino da sole...

FERNANDO — Da sole?

CLAUDIO — Sissignore, proprio così. Non crederete, spero, ch'io vi voglia prendere in giro. Non avrebbe senso. Perchè dovrei farlo con dei cari amici come voi?

FERNANDO — Non vi accuso di prendere in giro. Anzi, voi siete perfettamente convinto che quei piccoli scricchiolii hanno un significato... che voi attribuite loro, senza rendervene conto.

CLAUDIO — In ogni caso, caro signore, come li potete spiegare?

FERNANDO — Che cosa, gli scricchiolii? Ma son dati dal calore. Semplicemente.

MAURIZIO — Che calore?

FERNANDO — Quello che si sprigiona da quattro persone e che fa muovere il legno.

CLAUDIO, MAURIZIO e MARCELLA — Oh! Oh!

FERNANDO — Non fate tanto oh, amici miei; è notorio che il legno scricchiola quando lo si riscalda. Non credo agli spiriti, ma credo all'elettricità. Tutti siamo carichi d'elettricità.

MAURIZIO — Va bene. Ammettiamo che il caldo faccia scricchiolare il legno. (*A Marcella*) Marcella, dacci qualcosa da bere, per piacere. (*La cameriera entrata poco prima, aveva deposto un vassoio con delle bibite. A Fernando*) Spiegami però come succede che con questi scricchiolii si riesce a comporre delle parole.

FERNANDO — Coincidenze. Non sono altro che delle piccole coincidenze alle quali mi rifiuto di dare una qualsiasi importanza.

CLAUDIO — Liberissimo di farlo.

FERNANDO — E allora d'accordo. Voi vi tenete il vostro punto di vista e io il mio.

MAURIZIO — Perfettamente... e allora continuiamo.

FERNANDO — Se non vi spiace, io smetto.

MARCELLA — Ah! no.

FERNANDO — E' proprio indispensabile essere in quattro?

MAURIZIO (*a Claudio*) — Ma certo. Non è vero?

CLAUDIO — No, veramente non è necessario.

FERNANDO — E allora. (*Si alza, e andando verso il tavolino da gioco prende un mazzo di carte*) Preferisco un solitario: a ciascuno i suoi gusti. (*Marcella intanto offre dell'aranciata. Solo Maurizio accetta. Intorno alla piccola tavola da cucina si sono rimessi loro tre: Claudio, Maurizio e Marcella. Crac*).

CLAUDIO, MAURIZIO e MARCELLA — Ah!

MAURIZIO — E' stato fortunatissimo, questa volta.

FERNANDO — Che succede?

MAURIZIO — C'è stato un colpo prima che posassimo le mani.

FERNANDO — Oh, è superbo!

MARCELLO — Maurizio, dobbiamo rispondere.

MAURIZIO — Su, su! Posso parlargli io?

CLAUDIO — Prego.

MAURIZIO — Spirito, ci sei?

MARCELLA — Mi sembra che la tavola si sia sollevata.

CLAUDIO — Presto, allora, in piedi. (*Eccoli tutti e tre in piedi con le mani ancora appoggiate alla tavola. Fernando li guarda con un sorriso*).

MAURIZIO — Spirito, ci sei? (*Crac*).

MARCELLA — Sì.

MAURIZIO — Che cosa debbo domandargli?

CLAUDIO — Domandategli se vuol dire il suo nome.

MAURIZIO — Vuoi dirci chi sei? (*Crac-crac*).

MARCELLA — No.

MAURIZIO — No? Oh bella.

CLAUDIO — Ma vuoi parlare? (*Crac*).

MAURIZIO — Sì.

MARCELLA — Dunque, volete parlare senza dire il vostro nome? (*Crac*).

CLAUDIO (*a Marcella*) — Non dategli del voi.

MARCELLA — Ah no?

CLAUDIO — No.

MARCELLA — Si seccano?

CLAUDIO — No, ma non sono abituati.

MAURIZIO — Comincio io: a... b... c... d... e... f... g... h... i... l... m... (*Crac*).

CLAUDIO — M.

MAURIZIO — A... (*Crac*).

CLAUDIO — M, a: ma.

MARCELLA — Faccio un po' io, ora.

MAURIZIO (*a Claudio*) — Non pregiudica cambiare a mezzo d'una parola?

CLAUDIO — Oh, no.

MAURIZIO — Ma tu sei capace?

MARCELLA — Certo, ecco: a...b...c...d...e... f...g... h...i... (*Crac*).

FERNANDO — Fa « mai », allora.

MARCELLA — Mai? Che vuol dire?

CLAUDIO — Sarà meglio essere proprio sicuri.

MARCELLA — A...b...c...d...e...f...g...h...i... (*Crac*) Sì, è mai.

MAURIZIO — Che vuol dire?

CLAUDIO — Glielo chiediamo.

MAURIZIO — Ci si potrebbe rimettere a sedere?

CLAUDIO — Sì, sì. (*Si risiedono*) Spirito, è proprio la parola « mai » che hai voluto dire? (*Crac*) Bene. E questa parola si riferisce a uno di noi? (*Crac*) Sì. Alla signora Dalmasseau? (*Crac-crac*) No. A me? (*Crac-crac*) No.

MAURIZIO (*a Fernando*) — Vedrai che l'hanno ancora con te.

FERNANDO — No, io ormai sono fuori.

CLAUDIO — Si riferisce al signor Dalmasseau? (*Crac*) Sì.

MARCELLA — Maurizio, è per te.

MAURIZIO — Per me?

MARCELLA e CLAUDIO — Ma sì.

MAURIZIO — Bene.

MARCELLA — Qualcuno ti dice « mai ».

MAURIZIO — E chi sarà?

CLAUDIO — Domandateglielo.

MAURIZIO — Puoi dire il tuo nome? (*Crac*).

CLAUDIO — Sì.

MAURIZIO — T'ascolto. (*Tende l'orecchio*).

CLAUDIO — Ma no, bisogna scandire.

MAURIZIO — Ah, già, è vero: a...b...c...d... (*Crac*).

MARCELLA — D...

MAURIZIO — E...f...g...h...

CLAUDIO — Ma no, ricominciate.

MAURIZIO — Ah, sì, scusate: a... (*Crac*).

CLAUDIO e MARCELLA — Fa « da »...

MAURIZIO — A...b...c...d...e... f...g...h...i... l...m...n... (*Crac*).

MARCELLA — Fa « dan »

FERNANDO — Danton.

MAURIZIO — Zitto zitto... a...b...c...d... e...f...g... h...i... (*Crac*) Ecco!

MARCELLA — Cosa?

MAURIZIO — Nulla, nulla: a...b...c...d...e... (*Crac*) E' Daniele! (*Livido*) Daniele, sei tu? (*Crac*).

CLAUDIO — Sì.

MARCELLA — Chi è Daniele?

MAURIZIO — E' uno... uno che conobbi molti anni fa. (*Rivolgendosi alla tavola*) E siete voi che poco fa avete detto « mai »? (*Crac*).

CLAUDIO e MARCELLA — Sì.

CLAUDIO — Non dategli del voi.

MAURIZIO — Non gli ho mai dato del tu; mi sentirei imbarazzatissimo. (*Alla tavola*) E quella parola si riferisce... a quel che io suppongo? (*Crac*).

MARCELLA — Sì.

MAURIZIO (*rivolgendosi a Claudio e Marcella e anche a Fernando*) — Vorrei che ci lasciaste soli.

CLAUDIO — Non credo che potreste continuare il colloquio, rimanendo solo.

MAURIZIO (*seccato*) — Bene. (*Alla tavola*) Ascoltatemi, Daniele, e cercate di capirmi anche se parlo a metà. Poichè mi avete detto « mai », potete veramente giurarmi che quella cosa a cui penso non si è « mai » verificata? (*Crac*).

CLAUDIO — Sì. (*Fernando dopo un istante si è alzato, è nervoso*).

MAURIZIO — Ascoltatemi bene, Daniele. Vi rendete conto della gravità di quel che state per fare?

FERNANDO — Dovreste smetterlo questo gioco, ragazzi.

MAURIZIO — No, lasciatemi! Daniele, mi ero completamente ingannato? (*Crac*).

CLAUDIO e MARCELLA — Sì.

MAURIZIO — In questo momento penso una cosa. Risponde sì o no. (*Crac-crac*).

CLAUDIO — No.

MAURIZIO (*pallido, passandosi la mano sulla fronte*) — E' spaventoso.

FERNANDO — Non continuare. E' ridicolo.

MAURIZIO — Perchè ridicolo?

FERNANDO — Perchè... credimi.

MARCELLA — Ma chi è questo Daniele del quale non ho mai sentito parlare?

MAURIZIO — Una persona che ho conosciuto molto tempo fa, te l'ho detto.

MARCELLA — E cosa c'è stato tra voi?

MAURIZIO — Una cosa molto grave.

MARCELLA — Che tu m'avevi nascosto?

MAURIZIO — Sì, cara.

MARCELLA — Che genere di rapporti avevate?

MAURIZIO — Era un giovane che avevo assunto come segretario.

MARCELLA — E tu l'hai ucciso?

MAURIZIO — Perchè dici che l'ho ucciso?

MARCELLA — Ma, io...

MAURIZIO — Perchè dici questo?

MARCELLA — Non so... gli hai parlato in tono così strano. (*Maurizio passeggia in su e in giù. E' tormentato*).

CLAUDIO — Mi spiace di essere involontariamente responsabile di una contrarietà che...

MAURIZIO — No, non rimpiangete nulla. Ma posso dirvi che è successo qualcosa di fantastico... fantastico. E piuttosto che immaginiate delle cose inesatte, vi dirò io quel che è successo vent'anni fa,

e comprenderete allora che razza di emozione ho provato. (*A Marcella*) Tu permetti, cara?

MARCELLA — Ma certo!

MAURIZIO — Mi sposai a ventidue anni. La mia prima moglie era la figlia del dottor Briançon. Tre anni dopo il matrimonio mi associai con Chardonneret e come segretario presi suo nipote Daniele. Era un ragazzo fine, distinto... (*a Claudio*) che vi rassomigliava un poco. (*Claudio s'inchina mormorando «grazie». Pausa. Claudio e Marcella sono imbarazzati. A Fernando*) Ricordi?

FERNANDO — No.

MAURIZIO — Era il periodo delle vacanze, e può darsi che tu non l'abbia conosciuto. Noi eravamo in Bretagna, in una tenuta che avevo affittato a Pont Aven. Una sera, dopo pranzo, ho avuto improvvisamente l'impressione che tra lui e mia moglie ci fosse quel che si chiama «qualcosa».

FERNANDO — Perchè racconti?

MAURIZIO — Per liberare la mia coscienza. Non era che una mia impressione, ripeto, una specie di intuizione... eppure sapete cos'è l'intuizione, non è vero? (*Guarda sua moglie e Claudio*) E' qualcosa di terribile da cui è meglio proteggersi. Purtroppo quella sera non seppi dominare il sentimento che provavo. Feci cenno di seguirmi in giardino...

MARCELLA — A lei?

MAURIZIO — A lui. E là, di colpo, senza permettergli di difendersi, senza lasciargli il tempo di aprir bocca...

MARCELLA — L'hai ucciso!

MAURIZIO — Ma no! Non l'ho ucciso, perchè continui a dire che l'ho ucciso? E' odioso. Senza lasciargli il tempo di aprir bocca, lo pregai di andarsene immediatamente. Eravamo vicini al garage, col dito gli indicai la sua automobile. Lui saltò al volante e scomparve nella notte. Non l'ho mai più rivisto. Otto giorni dopo partì per il Sudan e, senza dubbio, morì laggiù.

MARCELLA — Ah! E' morto?

MAURIZIO (*additando la tavola*) — Evidentemente.

FERNANDO — Tu sapevi che era morto?

MAURIZIO — Lo supponevo e questa è la prima prova che ho.

FERNANDO — Oh!

MAURIZIO — Sì, nonostante le formali proteste di mia moglie, ebbi sempre la certezza che quel ragazzo s'era ucciso per amore. Alcuni anni più tardi divorziammo, per tutt'altri motivi, e da allora non pensai più che due o tre volte all'anno a quella triste storia. Ma ora questo fatto che è appena successo, mi fa rivivere quel periodo in modo sconcertante... poichè quel ragazzo mi giura di non aver mai, ecco la parola «mai» a cosa si riferisce, mai alzato gli occhi su colei che allora portava il mio nome.

FERNANDO — Bene; però, caro Maurizio, anche a costo di offenderti, devo dirti che in questo momento mi sembri proprio stupido. (*A Claudio*) Ecco dove portano le vostre bambinate. (*Claudio si alza*).

MAURIZIO — Lasciate che gli risponda io. Tu sei libero di pensare che si tratta di stupidaggini, e io di credere che ciò che è successo sia una manifestazione dell'Al di là. (*Fernando alza le braccia al cielo*) Perchè alzi le braccia al cielo?

FERNANDO — L'Al di là.

MAURIZIO — Chiamalo come vuoi: Spiriti, Destino o Al di là; ma non vorrai negare che la vita ci porta costantemente la testimonianza d'una potenza sconosciuta, superiore alla nostra.

FERNANDO — Eccolo oratore, adesso! Povero amico, non m'importa proprio nulla di tutto ciò, ma mi sembra che tu stia prendendo lucciole per lanterne, e non so se hai il diritto di confondere lo spiritismo con il buon Dio.

MAURIZIO — E perchè non ne avrei il diritto?

FERNANDO — Domandalo al confessore.

MAURIZIO — Non mi confesso mai.

FERNANDO — Ma sei cattolico, no?

MAURIZIO — Certo che son cattolico.

FERNANDO — E credi in Dio?

MAURIZIO — Credo in Dio e sono convinto che ci sia l'Al di là...

FERNANDO — Ah, tu credi che ci sia un Paradiso e un Inferno?

MAURIZIO — Sì.

FERNANDO — Non me l'avevi mai detto.

MAURIZIO — Non ne facevo un mistero.

FERNANDO — Lo stesso. Dunque tu credi all'Inferno e al Paradiso, ma non ti confessi e non vai a Messa.

MAURIZIO — Come la maggior parte dei veri credenti, non sono praticante.

FERNANDO — Comodo! Mi hai l'aria del rivoluzionario, tu, e mi piacerebbe sapere come ti rappresenti il buon Dio.

MAURIZIO — Eh! Non me lo rappresento affatto. Ecco la mia superiorità su di te.

FERNANDO — E chi t'ha detto che io me lo rappresento?

MAURIZIO — Già, è vero, tu non credi in Dio.

FERNANDO — No, caro amico, non ancora.

MAURIZIO — Non credi alla vita eterna?

FERNANDO — Non credo a niente di niente.

MAURIZIO — Ebbene, peggio per te. Io invece non mi sono affatto costruito, checchè tu dica, una religione per mio uso e consumo, ma penso sem-

plicemente che l'Al di là è un mistero, e noi siamo nell'impossibilità di chiarirlo. Se riuscissimo solo a concepirlo, cesserebbe d'essere l'Al di là. E a mio umile parere, farsi una immagine del buon Dio, è quasi un sacrilegio. Vedi fin dove arrivo. Vecchio mio, un'ora fa, io ero completamente della tua opinione circa lo spiritismo, e nemmeno per un regno avrei potuto parlarne seriamente. Perchè? Perchè mai, fino ad oggi, avevo assistito a una qualsiasi manifestazione di ciò che si chiama «spiritismo»... e, quantunque io non sia praticante, provavo una specie di disagio pensando che c'era della gente che poteva avere una nuova prova dell'esistenza di Dio. Ma quel che è successo mi dà da pensare, lo confesso francamente, e mi fa contestare a Dio il potere e il diritto di manifestarsi a noi (*indicando la tavola*) così: è questo che ora io chiamo assurdità.

FERNANDO — Va bene, caro Maurizio, solo che è proprio con delle idee simili, con una conversazione del genere, che si passano le notti bianche e che, svegliandosi il giorno dopo, si è morti di stanchezza. E' mezzanotte e mezzo, l'ora in cui le persone che non credono all'Al di là vanno a dormire. Buona notte, cara amica. (*Bacia la mano a Marcella*) Arrivederci, avvocato. (*Ha stretto la mano a Claudio. A Maurizio*) E ascoltami bene, quantunque tu non sia ora in grado di parlare di cose serie. Santonay verrà nel mio ufficio domani alle due. Ti consiglio di venirci. Ci sono tre ipoteche... dunque sarebbe stupido non interessarsene. A domani... e cerca di dormire.

MAURIZIO — A domani.

FERNANDO — Te la sei presa?

MAURIZIO (*che se l'è presa*) — Per nulla. (*Marcella aveva suonato ed entra la cameriera*).

MARCELLA — Accompagnate il signore. (*Fernando e la cameriera escono*).

CLAUDIO — Sono veramente mortificato d'essere stato la causa involontaria di questa discussione.

MAURIZIO (*lasciandosi cadere in una poltrona*) — Ma figuriamoci. Nient'affatto.

MARCELLA (*avvicinandoglisi*) — Sei stanco?

MAURIZIO — Un po' nervoso... preoccupato.

MARCELLA — E come hai fumato... spaventoso! Più di venti sigarette.

MAURIZIO — Non c'è nulla di più esasperante delle persone scettiche.

MARCELLA — Calmati, ti prego. Ora, per farmi piacere prenderai un infuso di tiglio. (*Suona*).

MAURIZIO — Cos'hai detto? Ma è orribile.

MARCELLA — Sì, caro, è orribile, ma calma i nervi. Tu dormi sempre così male, figuriamoci stasera. (*Entra la cameriera*) Ed Ernesto non c'è?

LA CAMERIERA — E' uscito, signora.

MARCELLA — Uscito?

LA CAMERIERA — Da più di un'ora, signora.

MAURIZIO — Ma come, uscito?

LA CAMERIERA — Sì, signore.

MAURIZIO — Ah, sì? E va bene. Non farà neppure gli otto giorni. Voglio che se ne vada immediatamente. (*A Marcella*) Hai capito?

MARCELLA — Sì, caro.

MAURIZIO — E non parlarmi come se fossi malato! Non voglio che rimanga un'ora di più.

MARCELLA — Ma non posso buttarlo fuori. Lo è già.

MAURIZIO — Dove?

MARCELLA — Fuori. Aspetta almeno che rientri, per metterlo alla porta. (*Alla cameriera*) Fate subito un infuso di tiglio per il signore.

LA CAMERIERA — Sì, signora. (*Esce*).

MAURIZIO (*a Claudio*) — E voi, credete al tiglio?

CLAUDIO — Soffro anch'io d'insonnia e credo a una sola cosa: a questo. (*Ha tirato fuori dalla tasca una minuscola scatoletta*).

MAURIZIO — Che cos'è?

CLAUDIO — E chi lo sa? Non so mai quel che prendo. Da dieci anni mi cura un medico omeopatico e ne sono soddisfattissimo. Appena si sa ciò che si prende, appena si conoscono le dosi delle medicine, non fanno più alcun effetto. Bisogna farsi curare ad occhi chiusi.

MAURIZIO — Tranne che dall'oculista. Ma questi domestici che piantano il servizio a questo modo!

CLAUDIO — Voi dormite poco o male?

MAURIZIO — Eh? Dormo... male e poco.

CLAUDIO — Mio caro, niente paura; prendete due delle mie pillole e dormirete come un angelo.

MAURIZIO — Credete?

CLAUDIO — Son sicuro.

MAURIZIO — Non sarà pericoloso, a volte?

CLAUDIO — Pericoloso? Ma le prendo tutte le sere. (*Portano l'infuso*) Prendetele con l'infuso, e se non dormirete otto ore vi darò un bel biglietto da mille franchi domattina, nuovo di zecca.

MARCELLA — Ma cosa gli date?

CLAUDIO — Due piccole pillole, signora, che lo faranno dormire come forse non ha mai dormito in vita sua.

MARCELLA — Non sarà Veronal?

CLAUDIO — No, signora, non ha nome. Si tratta di omeopatia. Non temete, io le prendo tutte le sere. (*A Maurizio*) Ecco.

MAURIZIO (*a sua moglie*) — Se muoio, tu racconterai come sono andate le cose.

MARCELLA — Scherzi di cattivo genere.

MAURIZIO — Le prenderò una alla volta...

CLAUDIO — Perchè?

MAURIZIO — Preferisco.

CLAUDIO — Bisogna prenderne due.

MAURIZIO — L'altra tra un minuto. (*Prende una pillola e beve d'un fiato tutta la tazza di tiglio*) Accidenti!

MARCELLA — Cos'hai? (*Maurizio non risponde*) Ma cos'hai?

MAURIZIO — Brucia da morire.

CLAUDIO — Brucia?

MAURIZIO — Ah! Sì...

CLAUDIO — Ma è il tiglio.

MAURIZIO — No, il tiglio non brucia.

CLAUDIO — Già, ma l'acqua calda sì. Avete buttato giù la tazza d'un colpo. Sentite la teiera.

MAURIZIO — Può darsi.

CLAUDIO — E' così.

MARCELLA — E ora dovresti andare a letto.

MAURIZIO — Beh, tra dieci minuti.

MARCELLA — Ma perchè? E' meglio aspettare il sonno nel proprio letto, no? (*A Claudio*) Non trovate anche voi?

CLAUDIO — Credo anch'io.

MAURIZIO — Ci vado tra un minuto.

CLAUDIO — E quell'impressione di bruciore?

MAURIZIO — Passata, grazie.

CLAUDIO — Allora, prendete la seconda pillola.

MAURIZIO — Sì. Datemi il mio tiglio.

LA CAMERIERA — Ecco, signore. (*Glielo versa*).

MAURIZIO — Come m'ha fatto arrabbiare, quel Fernando.

MARCELLA — E' finito, è finito.

MAURIZIO — Sì, è finito, ma mi ha fatto arrabbiare lo stesso. Se era idiota, quel che diceva! E poi, si può non credere in Dio?

LA CAMERIERA — E' un fatto.

MAURIZIO — Come dite?

LA CAMERIERA — Dico che è un fatto.

MAURIZIO — Ah, bene. Ci credete, in Dio, voi?

LA CAMERIERA — Certo, signore.

MAURIZIO — Me ne compiaccio. (*Ha inghiottito la seconda tazza e la seconda pillola*) Solo il fatto di negarne l'esistenza è già un'ammissione, secondo me.

MARCELLA — Non snervarti, caro.

MAURIZIO — Non mi snervo. Ci si snerva solo quando si discute. Ora, noi non discutiamo, chiacchieriamo. Come si può non credere all'Al di là, come non credere alla sopravvivenza? Coloro che dubitano del Paradiso, hanno paura dell'Inferno. Non hanno la coscienza tranquilla. Ebbene, volete che ve lo dica... se voi m'avete avvelenato con le vostre pillolette... ebbene, andrò certamente in Paradiso...

LA CAMERIERA — Oh! Cosa dice il signore?

MARCELLA — Il signore scherza. Andate di là, vi prego. (*La cameriera esce impressionata*).

MAURIZIO — Sì... andrò in Paradiso, perchè... capite, mai ho commesso una brutta azione io... mai! Sì, ho potuto sbagliare, commettere un errore, ma non ho mai fatto niente di male sapendo e volendolo fare. Ho la coscienza pura, io... e anche da piccolo, son sempre stato un essere dolce. Agnellino; mio nonno mi chiamava così: « Ecco l'Agnellino », diceva. Portava la papalina, il mio povero nonno. Anche il vostro?

CLAUDIO — No.

MAURIZIO — Come mai?

CLAUDIO — Non so.

MAURIZIO — Che buffo. Per me un nonno senza papalina non è un nonno. (*Mostra qualche difficoltà ad articolare le parole. La sua voce s'intenerisce, e le palpebre si abbassano pesanti*) Ad ogni modo c'è una cosa che posso dirvi, ed è che quel povero Galileo non si sbagliava... ed è spaventoso, in questo momento, come gira veloce la terra, oh... oh... (*Claudio e Marcella si sono alzati e lo guardano*).

CLAUDIO e MARCELLA — Ci siamo... ci siamo... ecco che s'addormenta...

QUADRO SECONDO

Un angolo del Paradiso. Fiori, immensi fiori, e alberi da frutta. Un verde tenero copre la terra; panchine di muschio per sedersi. L'aria è iridescente.

(*Al levarsi del sipario, un uomo è in scena, schiena al pubblico. E' vestito di bianco come un domenicano. E' S. Antonio da Padova. Due altre persone, pure vestite da frate con cappe rosse, entrano in scena da un viale che serpeggia tra gli alberi. Accompagnano un uomo in abito nero, senza cappello: è Maurizio Dalmasseau. Lo presentano*).

PRIMO BEATO — Maurizio Dalmasseau.

SECONDO BEATO — Industriale francese, nato a Cherbourg il 18 aprile 1888...

PRIMO BEATO — Morto a Parigi l'8 gennaio 1933.

S. ANTONIO — Siate il benvenuto in Paradiso, figliuolo. (*Lo abbraccia. I due beati salutano e s'allontanano*) Eccovi ormai fra i beati. E siete venuto dritto in Paradiso; è cosa eccezionale, perchè non avete cattive azioni sulla coscienza. La vostra esistenza fu pura da cima a fondo.

MAURIZIO — Non è vero?

S. ANTONIO — Ma sì. Oggi voi siete ricompensato. Sedete. Prima di farmi le innumerevoli domande che, lo so, bruciano sulle vostre labbra, vi prego di raccontarmi come siete morto.

MAURIZIO — Ma con piacere... però vorrei sapere, se è possibile... con chi ho l'onore di parlare?

S. ANTONIO — Con Sant'Antonio da Padova.

MAURIZIO — Ah?!...

S. ANTONIO — Sì. Tralasciate ogni qualsiasi allusione circa gli oggetti smarriti.

MAURIZIO — Ah?

S. ANTONIO — Sì.

MAURIZIO — Ma perchè? Non è vero?

S. ANTONIO — E' una cosa infantile.

MAURIZIO — Da dove può venire la leggenda?

S. ANTONIO — Non ne so niente. La vostra morte.

MAURIZIO — La mia morte. Dunque, noi avevamo passato la serata in casa, mia moglie, un vecchio amico di casa e un giovane avvocato che conoscevo da poco tempo. Eravamo in quattro.

S. ANTONIO — So contare.

MAURIZIO — Scusate. In seguito ad un'animata conversazione avuta durante il pranzo, ci mettemmo a far parlare il tavolino su istigazione del giovane avvocato, devo dirlo. Posso aprire una parentesi?

S. ANTONIO — Prego.

MAURIZIO — C'è qui un giovane che si chiama Daniele Chardonneret?

S. ANTONIO — Daniele Chardonneret? No.

MAURIZIO — Ne siete... proprio... sicuro?

S. ANTONIO — Ah sì.

MAURIZIO — Scusate.

S. ANTONIO — Continuate. Ma non preoccupatevi dei particolari, li conosco.

MAURIZIO — Ah?

S. ANTONIO — Sì, il tavolino, la vostra agitazione, la discussione teologica col vecchio amico, il vostro timore di non poter dormire, l'infuso di tiglio di vostra moglie... le pillole che vi fece prendere...

MAURIZIO — Ma allora, se sapete tutto, perchè mi fate raccontare quel che è successo?

S. ANTONIO — Perchè non so se ne siete al corrente voi.

MAURIZIO — Mi hanno avvelenato?...

S. ANTONIO — Sì.

MAURIZIO — Apposta?

S. ANTONIO — Naturalmente.

MAURIZIO — Avrebbe potuto essere un accidente...

S. ANTONIO — No, è un delitto.

MAURIZIO — Ma pensate che io me ne sono accorto subito, quando mi son sentito morire, e ho notato i loro due visi chini su di me, ansiosi; però in fondo speravo ancora in un incidente. M'hanno avvelenato! Oh! Ma è spaventoso.

S. ANTONIO — Non sta bene.

MAURIZIO — No, non sta bene. Siete indulgente, voi.

S. ANTONIO — Ne abbiamo talmente l'abitudine.

MAURIZIO — Ah, ah? Molti delitti?

S. ANTONIO — Sulla terra? Moltissimi. E soprattutto in quel genere. I delitti coniugali sono i più frequenti. Perchè per noi, il delitto comincia ancora prima che si desideri la scomparsa del congiunto. Ci sono certe assicurazioni sulla vita, sempre firmate di buon grado, che assomigliano a delle assicurazioni sulla morte, e ci fanno drizzare le orecchie. Vedete, il solo fatto di prevedere la morte di qualcuno, di parlarne, di pensarci... e di assuefarsi all'idea, per noi è già, sì, un peccato mortale.

MAURIZIO — Peccato mortale, anche perchè è in ballo la vita di una persona. E ditemi un po': questo genere di criminali di cui stiamo parlando sono di solito spinti al delitto dall'interesse o dall'amore?

S. ANTONIO — Soprattutto dall'interesse.

MAURIZIO — E' orribile! Ma mia moglie no, mia moglie mi ha ucciso per amore, vero?

S. ANTONIO — Sì, lei per amore.

MAURIZIO — Ah, bene.

S. ANTONIO — Lo preferite?

MAURIZIO — Oh certo. Debbo dire che è « charmant ».

S. ANTONIO — Chi?

MAURIZIO — Quel giovane. E' molto meglio di me. Eppure, direte che sono un ingenuo, ma mai avrei creduto che mia moglie fosse capace di farmi assassinare. Pensavo che mi avrebbe tradito, un giorno o l'altro, questo sì, sapete come sono le donne, vero?...

S. ANTONIO — Beh... veramente...

MAURIZIO — Scusate. Ma assassinarmi no. E come sono stati i funerali?

S. ANTONIO (*cercando di ricordarsi*) — Cosa diceva il rapporto di stamattina? Peuh... decenti.

MAURIZIO — Sì, immagino. Lo stretto necessario. Non mi sorprendo perchè mi sono accorto poco fa, mentre salivo, che mia moglie ha fatto una cosa incredibile. Avevo due abiti neri, uno di tre anni fa e uno di quest'anno; ebbene, mi ha messo quello vecchio. E quanto alla cravatta, neppure annodata ma legata con lo spago!

S. ANTONIO — Le cravatte dei morti sono sempre molto mal fatte.

MAURIZIO — Già, è difficile. Non si può aiutarli. (*Pausa*) Sono felici?

S. ANTONIO — I morti?

MAURIZIO — No. Mia moglie e quel giovane.

S. ANTONIO — Oggi sì, si capisce. Ma tra qualche giorno sentiranno la vostra mancanza.

MAURIZIO — Credete?

S. Antonio — Ne sono certo. Succede sempre così. Sopprimete da un triangolo uno dei lati, e addio. Il personaggio principale è poi sempre il marito. Un amante senza marito cessa di essere amante.

Maurizio — Però è amato ugualmente.

S. Antonio — Sì, ma in altro modo. Ciò che le donne vogliono anzitutto è preferire. Vi rimpiangeranno certamente, vedrete.

Maurizio — Io vedrò? Vedrò?

S. Antonio — Forse lo vedrete.

Maurizio — Cosa vuol dire?

S. Antonio — Lo saprete più tardi. Non sperate di sapere tutto il primo giorno.

Maurizio — Mi piacerebbe tanto saper tutto. E' così interessante. Mi potete almeno dire che cosa siete voi qui, Sant'Antonio?

S. Antonio — Per il momento sono il direttore.

Maurizio — Direttore? Magnifico.

S. Antonio — Lo siamo tutti, a turno.

Maurizio — Tutti? Direttori?

S. Antonio — Sì, noi, i santi. Voi non siete un santo.

Maurizio — Me ne dispiace.

S. Antonio — Ma potete diventarlo, un giorno.

Maurizio — Io? Come?

S. Antonio — Ve lo spiegherò in seguito.

Maurizio — Siete misterioso.

S. Antonio — Dovere.

Maurizio — Ma... vorrei farvi anzitutto... una domanda primordiale: e il buon Dio?

S. Antonio — Questa è l'ultima volta che me ne parlate.

Maurizio — Non se ne parla mai? (*S. Antonio fa cenno di no col capo*) Non lo si vede mai? (*S. Antonio c. s.*) Ma voi lo vedete?

S. Antonio — Sì, ogni giorno.

Maurizio — E non me ne potete parlare?

S. Antonio — No.

Maurizio — E' un gran peccato. E del Paradiso... ditemi tutto ciò che mi potete dire.

S. Antonio — Certamente. Chiedete.

Maurizio — E' molto complicata?

S. Antonio — Che cosa?

Maurizio — La vita eterna.

S. Antonio — Oh! Nient'affatto.

Maurizio — I regolamenti?

S. Antonio — Non ce ne sono. Si vive semplicemente.

Maurizio — Cosa può domandare di più un morto? Insomma, si mangia, si dorme...

S. Antonio — Si può dormire, si possono mangiare dei frutti...

Maurizio — Sì, ma... attenti.

S. Antonio — A che cosa?

Maurizio — Ai frutti. Suppongo che le mele non si possano toccare.

S. Antonio — Mettete da parte quella vecchia leggenda, vi prego.

Maurizio — Ma bene! E' falsa anche quella?

S. Antonio — Sicuro. Dunque, si passeggia, ci si riposa, si chiacchiera molto...

Maurizio — Si chiacchiera?

S. Antonio — Questo sì, inesauribilmente. A voi piace chiacchierare?

Maurizio — Mi piace anche leggere.

S. Antonio — Non abbiamo libri; ma troverete qui gente di tutti i paesi, di tutte le epoche. Non avete che da sfogliarli, se così posso dire. Così si sostituisce la lettura, e imparerete molte cose.

Maurizio — La storia non mi ha mai appassionato molto.

S. Antonio — Come s'insegna sulla terra, lo credo bene. Ma quando saprete la verità su ogni cosa ne riparleremo. Quando saprete cos'è successo di Luigi XVII... quando saprete chi era la Maschera di Ferro... quando saprete perchè si dichiarano le guerre...

Maurizio — Evidentemente... evidentemente...

S. Antonio — E poi, non ci sono solo i fatti storici. Se vi piacciono i romanzi d'avventure e d'amore, domandate a chicchessia di raccontarvi la sua vita. Ne saprete delle belle! In cielo non si può mentire, mi capite.

Maurizio — Capisco... capisco.

S. Antonio — Non c'è vanità nè falsa modestia... e allora, tutto cambia. Esser stato cornificato, derubato, tradito... è qui un'onta per il ladro, per il traditore e per l'infedele.

Maurizio — E già, è il Paradiso. Dite un po', e ci sono tanti uomini quante donne?

S. Antonio — Bisogna calcolare in media una donna ogni due uomini.

Maurizio — Già, come sulla terra.

S. Antonio — Ma qui donne non ne vedrete.

Maurizio — Ah, no?

S. Antonio — Mai. Siamo separati dalle donne.

Maurizio — E' decisamente il Paradiso.

S. Antonio — Anche le donne dicono così.

Maurizio — Ah, sì? Mi accorgo d'una cosa che, come francese, mi lusinga molto: si parla la nostra lingua, qui.

S. Antonio — Perchè dite questo?

Maurizio — Ma diamine, perchè...

S. Antonio — Voi credete che in questo momento stiamo parlando francese.

Maurizio — Son ben sicuro.

S. Antonio — Ebbene, siete in errore.

Maurizio — Come? In questo momento io parlo un'altra lingua?

S. Antonio — Sicuro.

Maurizio — Ah! Inaudito.

S. Antonio — Parliamo la lingua dei morti.

Maurizio — E per impararla, allora...

S. Antonio — Basta esser morti.

Maurizio — Pfff. Se volete vedere un uomo sorpreso...

S. Antonio — E siete solo al principio.

Maurizio — Siamo molto numerosi, qui?

S. Antonio — Cosa intendete per numerosi?

Maurizio — Milioni.

S. Antonio — No, siamo qualche centinaia di migliaia.

Maurizio — Non di più? E gli altri dove sono?

S. Antonio — Per la maggior parte in Purgatorio.

Maurizio — E in Inferno...

S. Antonio — Meno, in Inferno... E il resto altrove.

Maurizio — Altrove?

S. Antonio — Vi spiegherò poi.

Maurizio — Ma mi confondete; gran Sant'Antonio, spiegatemi subito. Non c'è solo il Paradiso, il Purgatorio e l'Inferno?

S. Antonio — C'è la Terra.

Maurizio — La Terra? Ma dalla Terra veniamo.

S. Antonio — E ci ritornate.

Maurizio — Ci ritorniamo?

S. Antonio — Di continuo, di continuo...

Maurizio — E' come una rotazione.

S. Antonio — L'avete detto. Alcuni vengono qui direttamente, altri vanno all'Inferno, e quasi tutti al Purgatorio. Appena hanno espiato le loro colpe al Purgatorio arrivano in cielo e dal cielo, secondo le nostre necessità, li rimandiamo sulla terra.

Maurizio — Voi non ci crederete, ma lo supponevo. E perchè fate così?

S. Antonio — Perchè l'umanità si migliori.

Maurizio — Si migliora?

S. Antonio — Quasi impercettibilmente, ma con costanza.

Maurizio — Andiamo avanti, dunque?

S. Antonio — Sì. Ma che lotta!

Maurizio — Immagino. L'anima umana è putrida, no?

S. Antonio — Putrida è un po' esagerato, perchè il fondo non è cattivo. Ma purtroppo sulla terra ci sono ben duecentoventimila mostri.

Maurizio — Duecentoventimila?

S. Antonio — Già. E questi tengono nelle loro dita uncinate tutta la felicità del genere umano, e ne approfittano per fare la loro disgrazia.

Maurizio — Chi sono?

S. Antonio — Tutti quelli che vendono argento e si fanno pagare in oro.

Maurizio — Sopprimeteli.

S. Antonio — Se potessimo! Credete, però, che un giorno tutta l'umanità sarà perfetta. E quel giorno, non ci sarà più Inferno, nè Paradiso, nè Purgatorio. Il Paradiso sarà sulla terra.

Maurizio — Prevedete quando?

S. Antonio — Sì. Tra cinque milioni d'anni.

Maurizio — Oh! là, là!

S. Antonio — Il tempo passa così in fretta. Lavorate bene, quando sarete sulla Terra, e accorcerete questo periodo.

Maurizio — Quando mi rimanderete sulla Terra?

S. Antonio — Quando sarà il momento.

Maurizio — Ed è subordinato a condizioni?

S. Antonio — Sì. Ma soprattutto ad una, « sine qua non ».

Maurizio — Oh, quale?

S. Antonio — Formale interdizione di dire o di lasciar capire o far supporre che si è sulla terra per la seconda volta; questo è il gran segreto.

Maurizio — Capisco benissimo; ma se per sbaglio questo gran segreto scappasse?...

S. Antonio — All'istante si viene puniti.

Maurizio — Severamente?

S. Antonio — Terribilmente.

Maurizio — Ahi! Ahi! Ahi! L'Inferno?

S. Antonio — Già, dopo.

Maurizio — Si è anche puniti prima?

S. Antonio — Sulla Terra.

Maurizio — Ah? E quali altre condizioni ci sono?

S. Antonio — A voi la scelta dell'età, del paese e della professione, ma non potete riprendere la stessa professione se non cambiate paese.

Maurizio — Ma se cambio professione?

S. Antonio — Allora, potete tornare nello stesso paese. Ma dovete far finta di non conoscere nessuno, e a vostra volta cambiarvi i connotati per non farvi riconoscere.

Maurizio — Capisco, è logico. Interessantissimo.

S. Antonio — E voi morite già dalla voglia di tornarci?

Maurizio — Eh, bisogna che lo confessi. E non vorrei perdere il turno.

S. Antonio — Non lo perderete.

Maurizio — Com'è stabilito?

S. Antonio — Secondo le necessità, e ce n'è di tutti i generi. Noi mandiamo sulla terra esseri adatti a scongiurare le gravi disgrazie e le piccole.

Maurizio — Hum...

S. Antonio — Non lo si direbbe, vero? Perchè voi non vedete che quelle che avvengono, ma non immaginate quante vengono evitate.

Maurizio — Ma, ditemi un po', quelli che voi inviate sulla Terra...

S. Antonio — Sono uomini purificati, che però non obblighiamo mai a tornare più di una volta. Perchè ridete?

Maurizio — Perchè avete detto « obblighiamo ». Non credo che li dobbiate obbligare: penso che ci vadano da soli.

S. Antonio — La prima volta, quasi tutti sono felici di rivedere la Terra, rivivere ancora una volta, ma quando ritornano, e si sono accorti che la seconda prova è spesso la più dura e la meno piacevole, vi assicuro che allora non ci tengono più, neanche a sentir parlare della Terra.

Maurizio — Eppure l'esperienza dev'essere loro utile, deve aiutarli...

S. Antonio — Certo. Ma rivivono senza piacere, e appena la loro missione è terminata, non desiderano che di ritornarsene. Quelli che di solito vedete sulla Terra, un po' stanchi alla sera, che contano le stelle e passeggiano da soli, che carezzano le bestie e parlan loro pian piano, quelli che muoiono in fretta tra i trentacinque e i cinquant'anni, ebbene potete esser certo che sono al loro secondo viaggio.

Maurizio — Nessuno domanda di tornarci cinque o sei volte?

S. Antonio — Oh! Sì, per fortuna. Ma la quinta volta vengono canonizzati.

Maurizio — Quali sono quelli che ci ritornano più volentieri?

S. Antonio — I semplici di spirito.

Maurizio — Mentre gli uomini superiori?

S. Antonio — Non ci tengono molto.

Maurizio — A proposito, ci sono molti grandi uomini in Paradiso?

S. Antonio — Abbiamo tutti i geni. Però, vi avverto che a questo proposito non siamo sempre d'accordo con voi... e credo che avrete delle sorprese.

Maurizio — Tanto meglio. Siete molto severi?

S. Antonio — Nel classificare i geni, sì. Questo ci permette, d'altra parte, di essere indulgenti verso i peccati che anche i grandi uomini commettono.

Maurizio — Ma io, che non sono nè genio nè santo, perchè non sono andato subito in Purgatorio?

S. Antonio — Assassinato.

Maurizio — Ah? Così l'assassinio...

S. Antonio — Fa le veci del Purgatorio.

Maurizio — Giusto! Bisogna ben che ci sia un piccolo vantaggio. Dunque, vedrò Enrico IV?

S. Antonio — Ma certo; e anche Luigi XVI.

Maurizio — Luigi XVI anche?

S. Antonio — E tanti tanti altri.

Maurizio — Enrico III, Coligny, il Duca di Guisa...

S. Antonio — Non pensate che agli assassinati.

Maurizio — Già, è vero.

S. Antonio — Vedrete Richelieu, Pascal...

Maurizio — Galileo, Cristoforo Colombo...

S. Antonio — Ehi; no.

Maurizio — Ah no? Eppure ha scoperto l'America.

S. Antonio — Bene, sì, appunto.

Maurizio — Perbacco, avrei preferito vedere...

S. Antonio — Chi?

Maurizio — Napoleone; ma disgraziatamente non dev'essere qui.

S. Antonio — Perchè dite così?

Maurizio — Ha fatto tanto male.

S. Antonio — Non è il nostro parere.

Maurizio — Ah, no?

S. Antonio — No. Vi ripeto che non abbiamo le stesse opinioni degli uomini.

Maurizio — Ebbene, vedete, io avrei pensato che Luigi XVI e Napoleone fossero tutti e due in Purgatorio.

S. Antonio — Ah sì? Il Temple e Sant'Elena, son cose che noi chiamiamo un bel Purgatorio. Se volete vedere Luigi XVI, è là che passeggia, con la testa sotto il braccio. Volete parlargli?

Maurizio — Avrei troppa paura a sentirmi rispondere da quella testa. E tra noi, preferirei veder Napoleone.

S. Antonio — Lo vedrete, un giorno.

Maurizio — Presto?

S. Antonio — Tra non molto.

Maurizio — Non ritornerà più sulla terra?

S. Antonio — E' proprio laggiù, adesso.

Maurizio — ...?

S. Antonio — Non fatemi domande, vi prego.

Maurizio — Potete citarmi qualche grande uomo che è ritornato sulla terra?

S. Antonio — Raffaello.

Maurizio — Raffaello? Oh, bella. E chi era, la seconda volta?

S. Antonio — Era Mozart.

Maurizio — Ah, non mi stupisce. Era inverosimile che a cinque anni potesse avere un tale ingegno; gliene restava di quell'altro, evidentemente.

S. Antonio — Infatti.

Maurizio — Ma che peccato, che ci sia rimasto così poco.

S. Antonio — Su per giù il tempo di Raffaello.

Maurizio — E perchè non si è fermato più a lungo?

S. Antonio — L'abbiamo richiamato noi.

Maurizio — Ma così giovane... a trentacinque anni! Perchè?

S. Antonio — Eh... perchè.

Maurizio — Era stato indiscreto? Si era lasciato scappare che veniva dal cielo?

S. Antonio — No, ma s'incominciava a indovinarlo. (*Pausa*) Ed ora vi faccio accompagnare dove vi metteranno l'abito bianco dei beati.

Maurizio — Ah, sì?

S. Antonio — Ma certo, cos'avete?

Maurizio — Sant'Antonio...

S. Antonio — Beh?

Maurizio — Vorrei andarmene!

S. Antonio — Andare?

Maurizio — Sì; non vorrei aspettare il mio turno... vorrei andarmene subito subito.

S. Antonio — Ma dove?

Maurizio — Sulla Terra.

S. Antonio — Amico mio, è impossibile.

Maurizio — Impossibile? Vediamo. Non dite così, dato che siete il Direttore del Paradiso. Non rifiutatemelo, per amore del buon Dio.

S. Antonio — Zitto! Zitto! Zitto!

Maurizio — Lasciatemi andare...

S. Antonio — Vi trovate, dunque, così male, qui?

Maurizio — Oh, no. E' magnifico, e voi siete tanto caro... Enrico IV e Luigi XVI... Mozart e la Maschera di Ferro, meraviglioso, appassionante, ma, in fondo è la stessa cosa, preferisco andarmene. E lavorerò bene laggiù, vi assicuro che farò del buon lavoro, ve lo giuro! Il miglioramento della razza umana m'interessa molto più della storia di Francia. Siate gentile, caro e buon Sant'Antonio, mettetemi alla porta! Devo domandarvelo in ginocchio?

S. Antonio — Ma no! Ma no!

Maurizio — E' il mio vestito vecchio.

S. Antonio — Ma no, ma no, ma no...

Maurizio — Allora mi permettete? Il povero assassinato, eh? lasciatelo andare.

S. Antonio — E va bene, andate, andate e mettetevi questa medaglietta in tasca. Vi proteggerà.

Maurizio — Grazie. (*S. Antonio dà a Maurizio una medaglietta che egli mette nel taschino del gilè*).

S. Antonio — Ma, mi raccomando...

Maurizio — So, non temete. Mai! Nessuno saprà mai chi sono io. Sono l'uomo più discreto del mondo, ve lo giuro. Arrivederci, forse a presto... e grazie. (*Gli stringe la mano*).

S. Antonio — Volete riflettere un momento...

Maurizio — Perchè?

S. Antonio — Ascoltatemi. Vi rendete conto che rischiate un'altra volta l'inferno, andandovene?

Maurizio — Fa lo stesso! Voglio vivere ancora.

S. Antonio — Andate a soffrire, a tormentarvi...

Maurizio — Non importa, ma posso divertirmi come un pazzo. Allora, addio... (*Esce correndo*).

QUADRO TERZO

La scena è quella del primo quadro, ma la tavola di cucina e le sedie della sala da pranzo sono scomparse. Il tavolino da gioco che era a sinistra, è ora a destra.

(*All'alzarsi del sipario, Marcella, in abito da lutto, velo da vedova, è seduta sulle ginocchia di Claudio. Canta imitando il baritono americano del disco del primo quadro*).

Marcella —

« Parlez-moi d'amour
Redites-moi des choses tendres
Votre beau discours... ».

(*Entra la cameriera*).

La Cameriera — Signora...

Marcella — Cosa?

La Cameriera — C'è di là un domestico. E' venuto a presentarsi.

Marcella — Che entri pure. (*La cameriera esce. A Claudio*) Ti adoro. (*Continua a cantare*)

« Votre beau discours
Mon cœur n'est pas las de l'entendre... ».

(*Compare Maurizio; porta una barba fatta all'uncinetto, visibilmente falsa. Indossa il medesimo abito nero del secondo quadro*).

Maurizio (*a parte*) — Ah, i por...

Marcella (*senza guardare*) — Entrate, amico mio...

Maurizio (*a parte*) — Purchè la barba non sia troppo evidente.

Marcella — Avvicinatevi.

Claudio — Ha un aspetto distinto.

Marcella — E una certa distinzione.

Maurizio (*a parte*) — Hanno l'aria di notare la barba.

Marcella — Dunque, giovanotto, siete libero in questo momento?

Maurizio — Sì, signora.

Marcella — Bene. E qual è stato il vostro ultimo servizio?

Maurizio — Il mio ultimo servizio? (*A parte*) Bisogna che non mi tradisca.

Marcella — Sì, insomma, da dove venite?

Maurizio — Da dove vengo? Eh, no... ecco, questo no, non posso proprio dirlo.

Marcella — Ma come non potete dirlo. Bisogna pur che sappia qual era il vostro ultimo posto.

Maurizio — Il mio ultimo posto?

Marcella — Insomma, sono obbligata a chiedervi presso chi eravate.

Maurizio — Ero a casa mia, signora.

Marcella — Eravate a casa?

Maurizio — Sì, signora.

Marcella — Capisco, eravate ricco?

Maurizio — Sì, signora, molto. E la mia casa assomigliava stranamente a questa qui. (*A parte*) Sì, eh! Bene, queste non son cose da dire.

Marcella — E non avete più nulla?

Maurizio — Più nulla al mondo, signora. Mi hanno preso tutto.

Marcella — Un'altra vittima della crisi. Eh, sì,

sì, è terribile. E ora siete costretto a cercar lavoro. Vi compiango di tutto cuore. Però, se siete in servizio per la prima volta... è forse imbarazzante...

MAURIZIO — Per chi, signora?

MARCELLA — Per voi, per il servizio...

MAURIZIO — Quando si ha sempre avuto un domestico e per vent'anni si è detto: fate così, non fate così, io credo, immagino, ritengo che si sappia far tutto assolutamente da sè.

MARCELLA — E' possibile. E ho proprio voglia di provarvi. Tu non hai niente in contrario?

CLAUDIO — No, amore, no.

MAURIZIO — Rrrr!

MARCELLA — Chi è stato?

MAURIZIO — Io, signora. (*A parte*) Mi stupisce che non parlino della mia barba.

CLAUDIO — Domandagli che stipendio vuole.

MARCELLA — Ah sì, è vero. E come salario, quanto volete?

MAURIZIO — Non voglio denaro...

MARCELLA — Niente denaro?

MAURIZIO — No. Vitto e alloggio mi bastano.

CLAUDIO — Ma quello è un santo!

MAURIZIO — Quasi, signore... Ecco, abiti, vorrei. Se la signora avesse un frac un po' meno usato di questo?...

MARCELLA — Sì, ho proprio quel che ci vuole. (*A Claudio*) Vedi? Come ho fatto bene a mettergli quello vecchio. (*A Maurizio*) Sapete, ho perso mio marito da poco tempo...

MAURIZIO — Lo vedo bene.

MARCELLA — Che cosa vedete?

MAURIZIO — Il velo nero.

MARCELLA — Mi dona, vero? E, se non erro, voi dovete avere la stessa statura di mio marito.

CLAUDIO — La stessa magrezza...

MARCELLA — E forse la stessa età?

MAURIZIO — Ho quarantacinque anni.

MARCELLA — No?

MAURIZIO — Ma sì, signora.

MARCELLA — Che cosa buffa! Proprio la stessa!

MAURIZIO — Buffa? Ma è da morir dal ridere. Quarantacinque anni, era giovane per morire.

MARCELLA (*a Claudio*) — Troppo giovane, per lasciarlo vivere... vero, amore?

CLAUDIO — Oh, sì.

MAURIZIO — Era molto malato, vostro marito, signora?

MARCELLA — Oh, no! Era forte come una quercia, capace di vivere almeno cent'anni.

MAURIZIO — E come mai è morto, allora?

MARCELLA (*scoppiando a ridere*) — Un incidente.

MAURIZIO — Un incidente. Ma pensate un po'.

MARCELLA — E voi vi vestirete col suo abito nero; e le sue camicie, i colletti, le scarpe...

MAURIZIO — E dato che questa casa ricorda la mia, mi sentirò «chez moi»!

MARCELLA — Credo che siate cascato bene.

CLAUDIO — Un vero paradiso, così per dire.

MAURIZIO — Paradiso? Oh, quello... (*A parte*) Zitto!

MARCELLA — Siete sposato?

MAURIZIO — No... ero sposato.

MARCELLA — Ah, siete vedovo.

MAURIZIO — No... no... è il contrario.

MARCELLA — Il contrario?

MAURIZIO — Peuh, mi esprimo male... ma sono solo. Mia moglie m'ha tradito.

CLAUDIO — Ah! ah?

MAURIZIO — Sì, con un imbecille.

MARCELLA — Oh! Sapete, non ci vuole intelligenza... per far quello.

MAURIZIO — Evidente.

MARCELLA — Se non vi amava...

MAURIZIO — Sì, ma io l'amavo.

MARCELLA — Sarà stato ancor più penoso per lei. Vedete, bisogna esser giusti. Spesso si rimprovera a noi donne di essere infedeli, ma gli uomini non sanno, non possono neppure lontanamente sapere che cosa sia fare l'amore senza averne assolutamente alcuna voglia. Quando un uomo non ne ha voglia, beh, non lo fa, diamine, mentre noi, noi non abbiamo mai ragione di rifiutarci.

MAURIZIO — Sicuro.

MARCELLA — Purtroppo la maggior parte delle donne non ha il coraggio di uccidere il marito invece di farlo soffrire. Vedete, vostra moglie vi ha tradito, e probabilmente a causa di lei vi siete rovinato... siete costretto a cercare un posto da domestico e ne soffrite; dunque, detto tra di noi, stareste meglio morto.

MAURIZIO — Ah! Corbezzoli!

MARCELLA — Come vi chiamate?

MAURIZIO — Ehm... eh... M...Mau... no... no, non Maurizio, ehm... (*gridando*) Paolo.

MARCELLA — Chi chiamate?

MAURIZIO — Me. Mi chiamo Paolo.

MARCELLA — Bene, ora, vi mostreremo la vostra camera.

MAURIZIO (*accenna alla porta di sinistra, ricordandosene*) — Oh...

MARCELLA — Cosa c'è?

MAURIZIO — Niente.

CLAUDIO — La vedrà stasera, la sua camera. Ha tutto il tempo. Che ci serva piuttosto del porto, non ti pare?

MARCELLA — Sì, amor mio.

MAURIZIO — Rrrr.

MARCELLA — Eh?

MAURIZIO — Porto?

MARCELLA — Per piacere.

CLAUDIO — Rosso.

MAURIZIO — Non c'è altro.

MARCELLA — Ma come lo sapete?

MAURIZIO — Ehm... Ho visto la bottiglia, entrando.

MARCELLA — Ah, bene.

MAURIZIO (*a parte*) — Dio, come devo controllarmi! (*Esce come chi resta poi ad origliare*).

CLAUDIO — Ti amo.

MARCELLA — Ti adoro. (*Si abbracciano*).

CLAUDIO — Come abbiam fatto bene ad avvelenare Maurizio.

MARCELLA — A chi lo dici?

CLAUDIO — E tu che esitavi.

MARCELLA — Come sei cattivo! Non dire così, non ho esitato.

CLAUDIO — Per due giorni...

MARCELLA — Era per noi che esitavo; era per noi che avevo paura. Potevamo essere sospettati.

CLAUDIO — Ad ogni modo, non lo siamo stati.

MARCELLA — No, è andato tutto magnificamente. E sono così contenta ora, di averti lasciato fare. Sarebbe stato troppo crudele far soffrire Maurizio, come soffre quel disgraziato che ci ha aperto ora il suo cuore.

CLAUDIO — Finalmente l'hai capita.

MARCELLA — Sì, credevo che l'avremmo ucciso solo per noi, perchè ci amavamo. Mi accorgo invece che era anche pietà verso di lui. Insomma, ragioniamo. Una donna procura la morte del marito perchè colpito da malattia incurabile e otto volte su dieci non viene condannata. E una donna che non ama più suo marito, non ha forse il diritto di abbreviarne le sofferenze morali?... Sarebbe illogico, se così non fosse, perchè anche non essere più amati è un male incurabile.

CLAUDIO — Il tuo ragionamento urla, tanto è giusto.

MARCELLA — Bisogna anche aggiungere che Maurizio fumava un tabacco detestabile e che era diventato estremamente noioso.

CLAUDIO — Chiacchierone...

MARCELLA — ... e ficcanaso.

CLAUDIO — Ricordi la sera della sua morte? Ti aveva obbligata a interrompere quel disco che ti piace tanto. Che orso.

MARCELLA — E nota che tu non lo vedevi che un'ora o due ogni tre giorni... ma io me lo dovevo digerire ogni giorno a tavola e tre sere intere per settimana. Pensa un po'. Ah, non ne potevo proprio più. (*Maurizio è ora nel vano della porta, ha un vassoio con il porto, ed è fermo ad ascoltare*) La gente non capisce proprio quando dovrebbe togliersi di mezzo. Ma sai che sono fantastiche le tue pillole! Tienile da conto.

CLAUDIO — Non dubitare.

MARCELLA — Non le avrai per caso buttate via?

CLAUDIO — Buttate via? Ma scherzi? Le porto sempre con me.

MARCELLA — Sempre in tasca? Ma può essere un'imprudenza. Se per caso tu venissi perquisito, arrestato... non si sa mai... e te le trovassero in tasca, la nostra condanna sarebbe certa. Dalle a me.

CLAUDIO — Cosa ne vuoi fare?

MARCELLA — Nasconderle. Dai qua.

CLAUDIO — Ma sì, te le darò.

MARCELLA — No, adesso. Subito, fin tanto che ce ne ricordiamo. Andrò poi a nasconderle nel mio porta-gioie, o forse meglio nell'armadio, sotto le camicie da notte, le mie belle camicie pieghettate che ti piacciono tanto. (*Claudio le dà la scatoletta. Marcella la prende e la pone sul tavolino da gioco, poi si siede di nuovo sulle ginocchia di lui*).

CLAUDIO — In fondo, faremmo meglio a gettarle nella spazzatura.

MARCELLA — Mai e poi mai. Sei pazzo? Potrebbero servire.

CLAUDIO — Ci prendi gusto, eh? gattina mia.

MARCELLA — Sì, hai ragione. Una sera faremo la lista di tutte le persone che faremo scomparire.

CLAUDIO — Ma sì, cara, ma sì! Che bambina sei, sei proprio rimasta una piccola bambina... come mi piaci.

MARCELLA — Io ti dico seriamente, Claudio, che, secondo me, non si uccide abbastanza. Siamo dei deboli, siamo dei vili... e abbiamo torto. Bisognerebbe sempre avere il coraggio di uccidere tutti quelli che danno fastidio.

CLAUDIO — Dici bene «il coraggio», perchè in fondo a noi stessi c'è sempre il desiderio vivissimo, l'augurio, che un sacco di persone se ne vada all'altro mondo.

MARCELLA — Ma sì. Diciamo la verità. Guarda, per esempio, quell'autista del taxi di ieri sera che ci ha portati al 29 invece che al 27, l'avrei visto morire con una tale gioia!

CLAUDIO — Siamo fatti così, non c'è niente da dire. Ma tranquillizzati, si uccide molto di più di quanto non si pensi, e il delitto quotidiano di cui si parla nei giornali non ha altro scopo che di far credere che ne è stato commesso uno solo, quel giorno.

MARCELLA — Come sei intelligente, come ragioni bene, Claudio. Ti adoro. Ma sai quel che mi piace di più in te?

CLAUDIO — Sì?

MARCELLA — Il movimento che le parole fanno fare alle tue labbra quando parli...

MAURIZIO (*entra*) — Brutta s... (*Depone la bottiglia di porto sul tavolino da gioco*).

MARCELLA (*a Claudio*) — Vuoi venire un momento in camera?

CLAUDIO — Con piacere.

MARCELLA — Non sei stanco?

CLAUDIO — Oh, no.

MARCELLA (*a Maurizio*) — Non è mai stanco. Torniamo tra tre minuti. (*Escono*).

MAURIZIO — Comincio a credere d'aver avuto torto a ritornare sulla Terra. Ma che cinismo! Ciò che mi stupisce è che non abbiano ancora parlato della barba. Quasi me la tolgo un momento. Mi dà così noia mentre parlo, e mi fa caldo. Sì, in fondo, avrei fatto meglio a rimanere in Paradiso. L'idea di vendicarmi non era cattiva, ma se mi vendico, mi faccio riconoscere e, se mi riconoscono, sono fritto. Che stupido, mi sono dimenticato di domandare a Sant'Antonio come debbo fare per ritornare in cielo. E poi, sono anche senza soldi. Che seccatura! (*Si fruga nelle tasche*) Ho la medaglietta che m'ha dato Sant'Antonio, ma che valore può avere? E poi, se la vendo, non mi tiro addosso delle seccature? Non vorrei parlar male del Paradiso, ma, detto fra noi, c'è una mancanza d'organizzazione e di precisione che mi stupisce. (*A questo punto compare Fernando*) Oh, Dio, Fernando! Son perso. (*Non ha tempo di rimettersi la barba, la ficca in tasca*).

FERNANDO — Si può sapere perchè non ti sei fatto vedere alle due, come eravamo rimasti d'accordo? (*Gli ha stretto la mano e si è seduto di fronte*) Sei d'una tale indolenza a volte! Dunque, ho visto Santonnay: l'affare è fatto, ed è un affare colossale! Per darti un'idea c'è un'ipoteca di un milione e mezzo di franchi e una di trentamila... non si scherza, vero?

MAURIZIO — Oh, no...

FERNANDO — Dato che ha fatto il suo affare.

MAURIZIO — Ah?

FERNANDO — Sì, non hai l'aria di capire quel che ti dico.

MAURIZIO — Sì, ma... ma tu, non ti stupisci di vedermi qui?

FERNANDO — Perchè dovrei stupirmi? Dunque, continuo. Se noi comperiamo tutto il blocco di case, le espropriazioni si faranno automaticamente alla fine di gennaio. Ma per questo dobbiamo, entro lunedì, versare seicentomila franchi: trecentomila a testa. Ce la fai?

MAURIZIO — Senti, scusa... Ma mi sembra che tu non sappia... che tu non sia al corrente di quel che mi è capitato.

FERNANDO — Che t'è successo?

MAURIZIO — Possibile che tu non sappia?

FERNANDO — Ti dò la mia parola d'onore che non so nulla.

MAURIZIO — Non te l'hanno fatto sapere? E come hanno potuto? Che non l'abbiano detto a nessuno?

FERNANDO — Cos'è accaduto?

MAURIZIO — Non posso dirtelo, disgraziatamente.

FERNANDO — Ah?

MAURIZIO — No. Non ho il diritto. C'è solo una cosa che ti posso dire e che ti sbalordirà: mia moglie mi fa viaggiare in Cornovaglia.

FERNANDO — Con quel giovane biondo che fa ballare il tavolino?

MAURIZIO — Sì.

FERNANDO — Non mi stupisce.

MAURIZIO — Ah! No?

FERNANDO — No. Mi pareva d'aver colto delle occhiate...

MAURIZIO — Occhiate? Sono di là, in camera.

FERNANDO — E tu non ci vai?

MAURIZIO — Non è la voglia che mi manca. Ma non ho il diritto. Forse avrò già delle seccature per causa tua. Ad ogni modo, ti prego, Fernando, non dire a nessuno che mi hai visto.

FERNANDO — Bene.

MAURIZIO — E poichè è probabile che non ci vedremo più, diciamoci addio.

FERNANDO — Addio?

MAURIZIO — Eh, sì.

FERNANDO — Maurizio, Maurizio, hai qualcosa di strano, tu, in questo momento.

MAURIZIO — Puoi dirlo.

FERNANDO — Infatti lo dico... e ti dico anche che faresti bene a smettere di fumare. Tornerò più tardi a sentire come stai.

MAURIZIO — Va bene.

FERNANDO — Arrivederci. (*Esce*).

MAURIZIO (*solo*) — Accidenti, mi ha visto senza barba. Purchè non abbia delle seccature. Se non me la fossi mai tolta, non mi avrebbe riconosciuto. (*Si rimette la barba. Fernando ritorna*).

FERNANDO — Allora che cosa devo dire a Santonnay?

MAURIZIO — Beh... quello che vuoi.

FERNANDO — Perchè ti sei messo quella barba?

MAURIZIO — Per non farmi riconoscere. Sembro un altro, no?

FERNANDO — Ma no, affatto.

MAURIZIO — Allora, perchè loro non mi hanno riconosciuto?

FERNANDO — Non so niente. Mi preoccupi, Maurizio. Arrivederci. (*Esce*).

MAURIZIO (*solo*) — Anch'io mi preoccupo, perchè più vado avanti e meno so come riuscirò a conservare il mio segreto. (*Ritorna Marcella accompagnata da Claudio*).

MARCELLA (*a Claudio*) — Sei stato meraviglioso.

MAURIZIO (*a parte*) — Sant'Antonio parlava di punizione terribile, ma cosa c'è di più duro di questo martirio?

MARCELLA — Serviteci il porto.

MAURIZIO — Bene, signora. (*Mentre versa il porto, scorge la scatoletta delle pillole*) Le pillolette. Evitiamo altre morti, in ogni caso. (*Si mette in tasca la scatoletta, poi, macchinalmente, porta alle labbra un bicchiere di porto*).

MARCELLA — Eh! Bene, ma... non è molto timido, beve addirittura il mio porto!

MAURIZIO (*distratto*) — No, è il mio bicchiere... eccoti il tuo.

MARCELLA — Mi date del tu, ora?

MAURIZIO — Scusate, signora... (*A parte*) Come devo sorvegliarmi...

MARCELLA (*alzandosi*) — Ma cos'avete, amico mio? Siete molto strano, molto nervoso...

MAURIZIO — Infatti, non mi sento bene... e voglio andarmene.

MARCELLA — Andarvene?

MAURIZIO — Sì, sì, preferisco tornar via... non mi sento abbastanza sicuro di me.

MARCELLA — Dove volete andare?

MAURIZIO — Da dove vengo. Ma, purtroppo, non so come fare per tornarci.

MARCELLA — E' lontano?

MAURIZIO — Oh! Sì, lontano, lontano assai, lontano assai...

MARCELLA — E non ci sono mezzi di comunicazione?

MAURIZIO — Sì, ce n'è uno. (*Ha messo la mano in tasca, dove ha le pillole*) E ho anche, per così dire, il biglietto di ritorno.

MARCELLA — Bene, allora approfittatene.

MAURIZIO — Sì, sì, ne approfitterò. Ma che peccato che non possa approfittarne per dirvi...

CLAUDIO — Per dirci...?

MARCELLA — Avete qualcosa da dirci?

MAURIZIO — Sì, ma disgraziatamente non ne ho il diritto. Ad ogni modo, posso giurarvi questo, che voi andrete tutti e due all'Inferno. Il Paradiso è per gli assassinati, non per gli assassini. (*A parte*) Attenzione a non cascarci.

CLAUDIO (*a Marcella*) — E' un pazzo.

MARCELLA — Chiamo un medico.

CLAUDIO — Chiama la polizia, piuttosto.

MARCELLA — Già. (*Esce*).

MAURIZIO — Ci sono delle cose che non debbo dire... ma prima di tornare... (*Estrae la scatoletta con le pillole*).

CLAUDIO — Cosa fate?

MAURIZIO — Prendo il biglietto di ritorno. (*Prende due pillole dalla scatola*) Due bastano, vero? Se ho buona memoria. (*Si prepara a inghiottire con il bicchiere di porto. Claudio gli si avvicina per impedirlo*) Ah! non toccatemi. (*Inghiotte le pillole. Marcella rientra e vede Claudio fuori di sè*).

MARCELLA — Cos'ha fatto?

CLAUDIO — Si è ucciso... con le pillole! Siamo perduti!

MARCELLA — Perduti perchè?

CLAUDIO — Due morti nella stessa maniera, a cinque giorni di distanza, non ci pensi?

MARCELLA — E' vero. (*A Maurizio*) Amico mio...

MAURIZIO — Amico suo. Ah, furfanti, birbante, infame, miserabile... Ah, peggio per me... Sai chi sono?... e sai da dove vengo?... Sono Maurizio Dalmasseau e vengo dal Paradiso... (*Si è strappata la barba, la porta si apre e compare Sant'Antonio da Padova, vestito da medico, redingote e cappello duro, seguito da due agenti, che sono i due beati intravisti all'inizio del quadro precedente, in Paradiso*).

S. ANTONIO — Ve l'avevo detto. Peggio per voi, venite.

MAURIZIO — Sant'Antonio!

S. ANTONIO — Venite. (*I due agenti lo circondano e lo prendono per i polsi*).

MAURIZIO — Dove mi portate?

S. ANTONIO — Al manicomio.

MAURIZIO — Al manicomio!!!

S. ANTONIO — Sì... i pazzi sono i beati che mancano di discrezione.

QUADRO QUARTO

La scena è la stessa del primo quadro. I mobili sono allo stesso posto in cui si trovavano alla fine del primo quadro. C'è la tavola di cucina con le quattro sedie, una tazza con l'infuso di tiglio sul tavolo da gioco.

(*Sulla poltrona su cui s'era addormentato al termine del primo quadro, ancora vestito in smoking con una coperta di pelo sulle gambe, c'è Maurizio. Intorno a lui Marcella, Claudio e un nuovo personaggio, il dottor Férond. Tutti e tre sono chini su Maurizio, che dorme profondamente*).

IL DOTTORE — Vi dò la mia parola, signora, che non c'è nessun motivo per inquietarsi.

MARCELLA — Ma voi non pensate che una puntura potrebbe...

IL DOTTORE — E perchè volete che gli faccia una puntura?

FERNANDO (*entrando di corsa*) — Ma cosa sento?

MARCELLA (*andandogli incontro*) — Ah, che notte, amico mio!

FERNANDO — Cos'è successo?

MARCELLA — Vi ricordate che quando siete uscito, ieri sera, Maurizio era terribilmente nervoso? Temendo che passasse la notte bianca gli feci prendere una tazza di tiglio e il signor Rigal (*accenna a Claudio*) gli consigliò delle pillole che diceva miracolose contro l'insonnia. Dieci minuti dopo si ad-

dormentò profondamente, tanto profondamente che non ho voluto svegliarlo subito. Ma un'ora dopo, quando tentai di svegliarlo per farlo coricare, non ci riuscii assolutamente. Il signor Rigal, naturalmente, se ne era andato, il domestico era uscito ed io e la cameriera non ce l'abbiamo fatta. Insomma, stamattina alle otto, dormiva ancora, alle dieci lo stesso, e poichè il sonno era diventato molto agitato, telefonai al signor Rigal di venire con le pillole... e col medico che gliele aveva ordinate, perchè ricordavo che si trattava di un rimedio omeopatico e non volevo consultare un dottore qualsiasi.

FERNANDO — Avete fatto benissimo. E ora siete tranquilla?

MARCELLA — Sì, perchè il dottore mi assicura che tra un'ora o due sarà del tutto sveglio.

IL DOTTORE — Forse anche prima. Ad ogni modo, dato che, come avete detto, vostro marito soffre d'insonnia, non fate nulla per accorciargli questo riposo che, senza dubbio, non può che fargli bene. Signora, i miei ossequi. (*A Fernando*) Signore.

FERNANDO — Signore.

CLAUDIO — Vi accompagno, dottore. (*Claudio esce col dottore*).

FERNANDO — Sarà simpatico, quel vostro avvocatino, ma io non mi fiderei tanto di lui. Fa parlare il tavolo, dà dei sonniferi omeopatici...

MARCELLA — Maurizio l'ha preso così in simpatia.

LA CAMERIERA (*entrando*) — Il signore sta meglio, signora?

MARCELLA — Sì, molto meglio.

LA CAMERIERA — Oh, meno male.

MARCELLA — Siete gentile.

LA CAMERIERA — Ho pregato tanto per il signore, stanotte. (*Maurizio si muove*).

MARCELLA — S'è mosso. (*Si china su di lui*) Sì, sì... ci siamo, si sveglia. (*La cameriera esce. Claudio rientra e tutti si chinano su Maurizio che apre gli occhi*) Buongiorno. (*Maurizio li guarda a lungo, quasi non li riconoscesse*) Sono io, Marcella.

MAURIZIO — Vedo. Che ora è?

MARCELLA — Le undici e un quarto.

MAURIZIO — Del mattino?

MARCELLA — Ma sì, caro.

MAURIZIO — E allora perchè sono in smoking?

MARCELLA — Perchè ti sei addormentato qui, ieri sera...

MAURIZIO — Allora... che... ho dormito...

MARCELLA — Hai anche dormito dieci ore. Magnifico.

MAURIZIO — Sì...

CLAUDIO — E tutto per merito delle mie pillole.

MAURIZIO — Sì, eh. Ma fareste meglio a non vantarvene, fareste meglio a non parlarmi delle vostre pillole! E poi mi domando se si ha il diritto di propinare alla gente delle medicine che rischiano di farmi sprofondare in un sonno, dico, letargico.

CLAUDIO — Ma io ho creduto di far bene...

MAURIZIO — Non dico che abbiate avuto cattive intenzioni, ma, dovreste anche sapere che una medicina efficace per uno, può essere dannosa per un altro. I medicinali sono cose da non prendere così alla leggera, soprattutto se omeopatici. Se poi volevate farmi uno scherzo...

CLAUDIO — Uno scherzo?

MAURIZIO — Non ne apprezzo lo spirito.

MARCELLA — Maurizio!

MAURIZIO — Che?... E vi consiglio, in futuro, di divertirvi con dei ragazzi della vostra età.

CLAUDIO — Ma... mi parlate su un tono che mi sorprende molto.

MAURIZIO — Non certo quanto me, che mi sveglio alle undici di mattina in smoking, su una poltrona, in sala. (*Si alza, fa qualche passo. Esamina ogni cosa intorno a sè, in modo da mettere in imbarazzo sua moglie, Claudio e Fernando. Guarda alternativamente sua moglie e Claudio, e quello sguardo li turba*).

MARCELLA — Cos'hai, Maurizio?

MAURIZIO — Proprio niente. (*Fa cenno a Fernando che deve parlargli. Si mettono da parte*).

FERNANDO — Che c'è?

MAURIZIO — Mi dicevi che avevi visto certe occhiate...

FERNANDO — Occhiate?

MAURIZIO — Ah, no... mi sbaglio, scusa.

CLAUDIO (*a Maurizio*) — Se permettete, caro signore, io vado.

MAURIZIO — Sì, preferisco.

CLAUDIO — Come?

MAURIZIO — Sì, insomma... arrivederci.

CLAUDIO — Vi prego di credere che mai ho pensato di farvi uno scherzo nè, naturalmente, di farvi del male.

MAURIZIO — Lo spero, lo spero, però... beh... è meglio che... arrivederci. (*Gli stringe la mano*).

CLAUDIO — I miei ossequi, signora. (*Le bacia la mano*) Arrivederla.

MARCELLA — Arrivederci, signore.

CLAUDIO (*a Fernando*) — Signore.

FERNANDO (*a Claudio*) — Signore. (*Claudio esce*) Speriamo che abbia capito.

MAURIZIO — Capito che?

FERNANDO — Che tu non hai gran voglia di rivederlo in casa tua.

MAURIZIO — Perchè... sono stato...

MARCELLA — Sei stato spaventoso.

MAURIZIO — Spaventoso?

MARCELLA — Ah sì. (*A Fernando*) Vero che non esagero?

FERNANDO — No, non esagerate, Marcella. E' stato più duro di quanto sperassi.

MAURIZIO — Beh, che volete? Sono come sono, e mi accorgo che non posso cambiarmi. Quel ragazzo, che mi era molto simpatico, non lo posso più soffrire.

MARCELLA — Non pensarci più, caro, e soprattutto non prendertela.

MAURIZIO — Non me la prendo. Ma che sogno terribile ho fatto, cari miei.

FERNANDO — Davvero?

MARCELLA — Tu che non sogni mai?

MAURIZIO — Beh, per una volta che ho sognato, vi assicuro che ne ho fatto di cose!

MARCELLA — Un sogno penoso?

MAURIZIO — Insensato, ma verosimile. Sono i sogni peggiori.

MARCELLA — Raccontacelo.

MAURIZIO — Più tardi.

MARCELLA — Perchè più tardi?

MAURIZIO — Sì, più tardi, a colazione.

FERNANDO — Senti un po', vecchio mio, mentre ci penso...

MAURIZIO — Che cosa?

FERNANDO — Non credo ai tavoli che parlano, non credo all'Al di là...

MAURIZIO — Hum, hum...

FERNANDO — Perchè fai hum hum?

MAURIZIO — Bene...

MARCELLA — Oh, Dio, non ricominciate.

FERNANDO — No, volevo dire semplicemente che pur non credendo all'Al di là, credo nelle coincidenze. (*Fruga nelle tasche*).

MAURIZIO — Hai perso qualcosa?

FERNANDO — Sì, che stupido! Eppure son sicuro di averlo preso, dato che volevo mostrartelo...

MARCELLA — Pregate Sant'Antonio da Padova.

MAURIZIO — Che dici?

MARCELLA — Oh, senti, non è una novità. Quando si perde qualcosa...

MAURIZIO — Sì, eh, bene... non è vero. Di sicuro non è vero.

MARCELLA — Cosa?

MAURIZIO — Ahm... niente, niente. (*A Fernando*) Allora, che hai perso?

FERNANDO — Trovato. (*Estrae dalla tasca il giornale «Excelsior» piegato in quattro*).

MAURIZIO — A proposito del nostro affare?

FERNANDO — No, no. Di quello ti dirò dopo.

MAURIZIO — Dovrò versare trecentomila franchi?

FERNANDO — Che trecentomila franchi?

MAURIZIO — Ma... per l'acquisto del blocco di case...

FERNANDO — Ma sogni? Non si tratta di comprare il blocco di case...

MAURIZIO — Ah, no?

FERNANDO — Ma no. E' lui che ci versa centomila franchi a testa.

MAURIZIO — Ah bene.

FERNANDO — Dunque, ti dicevo di credere alle coincidenze. Ieri sera tu ci hai parlato d'un certo Daniele Chardonneret che era stato un tuo segretario...

MAURIZIO — Sì...

FERNANDO — ... e che era partito per il Sudan...

MAURIZIO — Esatto. Ebbene?

FERNANDO — Ebbene ti annuncio che: (*leggendo dal giornale che ha portato*) ... il signor Daniele Chardonneret, già Presidente Generale a Tombouctou, è stato nominato Commendatore della Legion d'Onore.

MAURIZIO — No!

FERNANDO — Leggi da te. (*Gli porge il giornale*).

MAURIZIO — Dammi qua. (*Entra la cameriera e bisbiglia qualche parola a Marcella*) Dov'è il mio monocolo? (*Fruga nelle tasche*) Oh! Per esempio!

MARCELLA e FERNANDO — Cosa c'è?

MAURIZIO (*agitatissimo*) — Questo, allora.

MARCELLA — Ma che cos'hai?

MAURIZIO (*a mezza voce*) — La medaglietta! Allora!? Non è finita?

MARCELLA — Ti senti male?

MAURIZIO — No... è assai più terribile che se mi sentissi male. Che cos'è questa medaglietta?

LA CAMERIERA — Sono stata io, signore.

MAURIZIO — Voi, che cosa?

LA CAMERIERA — Io che mi son permessa di infilarla nel gilè del signore, questa notte, quando il signore non poteva più svegliarsi... gli doveva portar fortuna... è benedetta.

MAURIZIO — Ouf!

LA CAMERIERA — Se il signore me la vuole restituire, ora...

MAURIZIO — Con piacere! Ah! Per... diana! Bene. Allora, vi voglio proprio raccontare il mio sogno... (*Fernando e Marcella si seggono di fronte a lui, mentre cala il sipario*).

FINE DELLA COMMEDIA

Questa commedia è stata rappresentata per la prima volta al Théâtre de la Michodière il 6 novembre 1933 con l'interpretazione di Victor Boucher; in Italia, dalla Compagnia di Umberto Melnati al Teatro Carignano di Torino il 10 maggio 1951. Le parti furono così distribuite: **Maurizio Dalmasseau** (Umberto Melnati); **Marcella Dalmasseau** (Christie Cleyn); **Fernando Roussel** (Rainero De Cenzo); **Claudio Rigal** (Roberto Bruni); **Il Dott. Férond** (Olimpo Gargano); **Un Domestico** (Filippo Gregorio); **Una Cameriera** (Gilda Mattia); **Primo Beato** (Luigi Belzani); **Secondo Beato** (Bruno Bugliosi); **Sant'Antonio da Padova** (Enzo Gainotti).

Molière pose in Napoli, come già aveva fatto il Beltrame pel suo Scappino, la scena delle "Fourberies". Christian Bérard morto alla vigilia della "première" parigina dello spettacolo pel quale aveva tanto lavorato, s'è poco preoccupato di questa indicazione, limitandosi a richiamar il ricordo della città partenopea col motivo stradale di due rampe di scalèe, che conducono a un ripiano tagliato contro il cielo (*da Gino Damerini*)

Intermezzo della stagione...

■ *A Torino, al Teatro Carignano, in occasione del Congresso Internazionale Medico-chirurgico, l'organizzazione del Congresso stesso ha creduto di offrire il 9 giugno 1951, ai medici convenuti ed alla cittadinanza, uno spettacolo in lingua francese. La scelta è caduta, come a suo tempo annunciammo, su la « Compagnia Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault » del Teatro Marigny di Parigi, che — interpellata — accettò a condizione di recitare la nuova commedia di Jean Anouilh* Répétition ou l'amour puni, *per quanto fosse stato fatto osservare che proprio al Teatro Carignano, Luigi Cimara e Lidia Ferro, avevano dato recentemente una eccellente edizione di quella commedia. Fu risposto che la* Répétition *era condizione. Qualche tempo dopo, la Compagnia si rifece viva per dire « beh, non volevate la* Répétition? *ebbene vi porteremo* Les fourberies de Scapin *e* L'épreuve *di Marivaux ». Benissimo, naturalmente. Ed abbiamo così avuto il piacere di ascoltare Jean-Louis Barrault ed alcuni suoi compagni, poichè tanto in Molière come in Marivaux, la signora Renaud era assente.*

Barrault aveva recitato Les fourberies de Scapin *al Festival del Teatro della Biennale di Venezia, ed il nostro inviato Gino Damerini, fece una ampia critica nel fascicolo del 1° ottobre 1949. A Venezia, oltre Molière, fu recitato di Marivaux* La seconde sourprise de l'amour *per l'interpretazione di Madeleine Renaud.*

A Torino L'épreuve *fu recitata prima delle* Fourberies *e Angélique era una graziosa attrice — Madeleine Delavaivre — di gran lunga migliore dei suoi compagni, per quanto ancora « tutta Conservatorio », cioè ancora permeata di dettami scolastici, severamente francesi. E' però evidente che dalla crisalide di oggi verrà fuori una vera attrice, poichè Madeleine Delavaivre, ha temperamento e classe, ma soprattutto reca in sè quel quid misterioso per il quale chi ha, come noi, recitato molti anni ed assiste ad una recita, sente che è lì, c'è: mentre gli altri si lasciano ascoltare e dimenticare battuta per battuta. Il pubblico in questo non c'entra: è risaputo. Il pubblico ascolta nella sua condizione di spettatore e applaude per le emozioni provate. L'attore che ascolta recitare, o l'uomo di teatro o l'esperto, ha occhi e orecchi diversi. Il critico li ha ancora differenti; soltanto che, assai raramente, si incontrano critici che posseggono quelle facoltà che sono dono di Dio, mentre di solito un Tizio o perchè professionalmente giornalista o per altre infinite ragioni, diventa critico drammatico, e dovendo pur trovare un modo di battere sul proprio tamburo, picchia a sproposito e non si capisce più che rumori faccia.*

Dunque all'infuori della giovinetta Delavaivre, ed escludendo — s'intende — Barrault, del quale ora cercheremo di dire la nostra personale opinione, che non toglie nè aggiunge nulla alla sua fama internazionale (sia detto subito), tutti i componenti la Compagnia erano dei buoni generici, non un centimetro più su della ordinaria amministrazione professionale. Barrault ha riempito di sè le cronache teatrali, non soltanto francesi, da qualche anno: è un attore in grande fama, su un piano internazionale, conteso dalla ribalta allo schermo, mimo, scrittore, forse anche Maestro. La critica ufficiale sa (o crede) di avere di fronte a questo attore una « responsabilità » e non risparmia le lodi, cercando gli aggettivi con cura ed accortamente dosandoli. Il pubblico, lo abbiamo visto, ne è rapito e infine affascinato; il suo successo raggiunge le note non comuni dell'ovazione. Un po' troppo presto, ci è sembrato, per tutto ciò. Ripetiamo che non si tratta di osservazione in senso critico perchè critici non siamo, e spettatori normali neppure, ma abbiamo attentamente ascoltato questo attore « tecnicamente » da attore, sorprendendolo (di sovente) in non poche di quelle furberie di mestiere fin troppo facili e in uso presso attori di una classe certo inferiore alla sua. Barrault attore, sa stare molto bene nel mestiere: si compiace e preoccupa di stupire; si ascolta e si alza sulla punta dei piedi di fronte agli altri che forse sono tutti accuratamente mediocri, ma scelti per questo. D'ogni ricetta, anche quelle facili, conosce il segreto. A nostro parere Vittorio Gassmann non gli è da meno. S'intende, per il solo spettacolo al quale noi abbiamo assistito, e che certo è poco. Indubbiamente Barrault ha più forti qualità e allora diremo che potrebbe valere Renzo Ricci. Ma almeno Barrault, avrebbe fatto bene — quando Ruggero Ruggeri recitava a Parigi — ad andare ad ascoltarlo. Barrault sta a Ruggeri, cioè ad un vero grande attore, come uno a dieci. E questo sia detto non per partito preso come potrebbe

credere Paolo Grassi, impresario del Barrault stesso in questa occasione torinese, ma onestamente e per la verità, così da toglierci finalmente di dosso, noi piccoli provinciali italiani, quella soggezione per la quale «merci» al posto di grazie debba sempre essere una stella caduta dal cielo. Per i francesi noi siamo appena balcanici, e Barrault ci ha fatto un grande onore, sia pure giustamente pagato (ma una poltrona al Carignano costava tremila lire), a farsi ascoltare da noi, però questa verità non la può smentire nessuno: in Francia, autori sempre. Ogni generazione, a getto continuo. Ma attori, col contagocce.

In Italia, autori col contagocce; ma attori sempre, grandi e grandissimi, da secoli, cioè fin da quando (tanto per stare con lo spettacolo di Barrault) Tiberio Fiorilli andò a insegnare a recitare a Jean-Baptiste Poquelin, detto Molière.

Iddio salvi Ruggero Ruggeri.

r.

*** Al Teatro del Ridotto di Venezia, l'Ente del Teatro stabile di quella città, con la propria Compagnia e la regia di Daniele d'Anza, ha rappresentato una nuova edizione di IL MALATO IMMAGINARIO di Molière.**

■ Dunque con *Il malato immaginario* Molière ci rimise la pelle. La commedia si mutò in tragedia durante la quarta rappresentazione, la sera del 17 febbraio 1673, che era un martedì grasso, sulla scena del Palais Royal, il suo teatro, dove aveva trasferito lo spettacolo sottraendolo al palcoscenico di Corte, al quale era destinato come un numero dei festeggiamenti al Re dopo il suo vittorioso ritorno dalla guerra delle Fiandre.

Ci era stato costretto in seguito agli intrighi, alle malignità e alle vessazioni di quel caratterino del Lulli il quale, per essere il musicista numero uno del tempo e per avere l'incarico di musicare gli «Intermezzi» e le galanterie tersicoree delle sue commedie-balletto, e il *Malato* era una di queste, si riteneva naturalmente autorizzato ad esercitare un diritto di tirannico controllo sull'operato del poeta. Si trattava di un ennesimo scontro fra un prepotente e un nevrastenico; e non era, in fondo, che uno dei tanti episodi della lotta a coltello durata per decenni fra gli artisti italiani e quelli indigeni per la supremazia sulla piazza parigina.

Molière ammalato immaginario, ipocondriaco dimostrato e becco alla disperazione, non ne potè più. Rinunciò alla platea reale per rifugiarsi sul proprio palcoscenico. E la sua solare Maestà Luigi XIV, che aveva un debole per le commedie di tipo rivista, e forse perdonava al suo protetto la ferocia di *Tartufo* e lo sdegno del *Misantropo*, solamente grazie ai balletti e alle pastorellerie di copioni coreografici come *Psiche*, fu privato dello spettacolo, insolito anche per un Re delle sue proporzioni, di vedere colui che sarebbe diventato la maggiore gloria del suo secolo, abbattersi moribondo sulla scena mentre il pubblico si torceva le budella dal ridere, dopo aver declamato la più feroce e sanguinosa delle sue molto feroci e sanguinose invettive contro i medici.

Si crede di conoscere anche la battuta, pronunciata la quale l'autore che si autoconfessava come malato immaginario, divenne un malato reale alle prese con la propria agonia. E' al terz'atto e segue la minaccia dello spaventoso serviziale e la sinistra maledizione del dottor Purgone: «Quando sarà malato, lo lascierò morire senza soccorsi. Avrà un bel da dire e un bel da fare: non gli ordinerò nè il più piccolo salasso, nè la più piccola purga e gli dirò: crepa, crepa! Ciò ti insegnerà, un'altra volta, a burlarti della Facoltà». Non c'è che dire, come momento per la propria morte e come regia funeraria non si poteva scegliere meglio.

Posta lì, tragica conclusione di una esistenza tragica ad onta di una sì sovrana facoltà di riso, la drammatica comicità della commedia tende ad assumere il significato di una estrema ribellione del poeta il quale, sentendo sfuggirsi la vita, dopo che gli era sfuggita la fede negli uomini, seppure qualche fede negli uomini l'abbia mai avuta, si vendicava dall'impotenza della medicina e tentava di sollevarsi al di sopra della propria disperazione sulle ali di un lugubre sarcasmo percorso da un oscuro e raggelante presagio di morte.

Scrostata la vernice della sua travolgente dinamica buffonesca, l'enorme farsa, tutta percorsa e penetrata da una biologica paura irrazionale e primitiva, è priva di qualsiasi luce. Nè uno spiraglio d'anima, nè un sentimento cordiale, nè un trasalimento di pietà. E i suoi personaggi o sono ebeti o sono canaglie. E' una abbietta canaglia Beline, seconda moglie dell'eroe, perfidamente occupata a fargli diseredare le figliuole in suo favore, e impaziente di vederlo andare all'altro mondo, fino ad intonare un esultante inno di liberazione quando egli, per metterla alla prova, si stende sul letto fingendosi morto. Sono delle adorabili e maliziose canagliette le due ragazze, Angelica e Louison, sin troppo coscienti di quello che vogliono e di quello che fanno; e cioè, la prima andare a letto al più presto possibile col bel giovane che s'è scelto contro la volontà paterna; e la seconda, ancora bambina, far da ruffianella ai due innamorati. E' una attivissima e puntigliosa canaglia la alacre serva Tonina. Costei può sembrare una canaglia di buon cuore ed è soltanto una canaglia che fa del bene a certuni per poter soddisfare il suo bisogno di fare del male a certi altri; e non mi pare il caso di raffrontarla che per certi caratteri esteriori e avvenimenti accidentali alla *Serva amorosa* di Goldoni, dove il tono e il sentimento sono del tutto diversi.

Dall'altra sponda, sono dei solenni e massicci monumenti di presuntuosa stupidità tutti i medici e gli speziali che affollano il copione. Ma una stupidità che non esclude, nemmeno essa, la

sua dose di gagliofferia. E quanto al grandioso protagonista, pavido, arido, egoista ed atterrito, è la più impietosa, crudele e libellistica caricatura autobiografica, che il poeta potesse attribuirsi, modellandola nel proprio disprezzo. A guardarci bene dentro c'è da restare sgomenti. Sembra quasi di intuirci l'odio di se stesso: un odio che si alimenta dall'angoscia, consegna la propria ferocia all'ironia e si libera nella satira.

Insomma, ce n'è per tutti e non soltanto per i medici e la medicina che furono la bestia nera del commediografo. Penso che le stesse manchevolezze e trascuratezze dell'intrigo, quel tanto di inoriginale, disarmonico e sgangherato che si può rimproverare alla vicenda — una ripetizione banale e assai meno funzionale di quella dell'*Avaro* — derivino proprio prevalentemente dall'urgere sotterraneo, tumultuoso e violento del bisogno di vibrare coltellate di sarcasmi alla cieca e anche ingiustamente per aggredire e penetrare la spessa sordità morale e sentimentale degli uomini.

Fatte le debite proporzioni, alla resa dei conti *Il malato immaginario* non sarebbe altro che una faccia diversa del *Misantropo;* e dove il secondo fugge e si difende dal mondo nella solitudine, il primo lo estromette, lo ricatta e se ne vendica, rifugiandosi nella malattia.

La commedia, che rientra nel ciclo degli spettacoli classici dedicato ai testi comici, organizzato dall'Ente del Teatro stabile del Ridotto, è stata inscenata con parte dei suoi prologhi e intermezzi, poeticamente superflui ma spettacolarmente molto piacevoli, per i quali il regista Daniele d'Anza s'è valso della arguta inventiva pantomimica di Jacques Lecoq diventato veneziano onorario; come per le scene e i costumi assai belli e ricchi di fantasia caricaturale è ricorso a Mischa Scandella.

Legittimamente persuasa della prevalenza dei contenuti di una comicità carica di interessi umani e morali, la regìa ha improntato il testo a una incisiva e precisa realtà che — salvo rari cedimenti — risultò sempre stilizzata quel tanto sufficiente a suggerire il gioco formale di un tempo rievocato e non di più.

Confesso una certa prevenzione nell'immaginare la giovinezza magra e nervosa del temperamento di Tino Carraro nelle spoglie del protagonista. Egli ha trovato, invece, una pittoresca e bizzosa evidenza, carica di estri insoliti e antitradizionali e stimolata da audaci note di malizia, che hanno circonfuso il suo Argante di un originale sospetto di cosciente malafede. Wanda Baldanello ha rifatto una delle pepate e intriganti servette che sono la sua specialità; Giuliana Pinelli conferì ad Angelica la inquietante e poco angelica evidenza di una equivoca ingenuità; e Andreina Carli ebbe per la matrigna una insofferente e suscettibile, ma insinuante, sornioneria. La Meloncini, il Conti, il Lepscky, il Bardella, il Bosetti, il Rovati, il Ferro, il Boccardi, tutti valorosamente esatti.

Molte feste e, dopo, tutti in gondola. E' costata un capitale.

Carlo Terron

SAGGIO ANNUALE DELLA SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO DI MILANO

■ Al Teatro Odeon di Milano, l'11 giugno 1951, la Scuola del Teatro Drammatico, diretta da Giovanni Orsini, ha dato il saggio annuale con l'*Amleto* di Shakespeare. La stesura del celebre testo è stata condotta da Orsini stesso sugli originali scespiriani del secondo *in quarto* (1604) e dell'*in folio* (1623) nella ristampa del Viëtor, da servire agli allievi della Scuola. Questo è già indice di estrema serietà, ma l'onesta rigidità professionale e la passione teatrale non fanno davvero difetto al direttore di questa Scuola milanese, che serve il Teatro drammatico con umiltà di intenti e con efficaci risultati. L'anno scorso il saggio fu dato con *La Orazia* dell'Aretino, e quest'anno l'impegno è stato, se così si può dire — per una Scuola sovvenzionata dallo Stato che ha un programma preciso e con gli ordinamenti esatti e deve portarli rigorosamente a termine — ancor più impegnativo. Ma ognuno avrà inteso il vero significato scolastico dell'esperimento scenico, tanto che gli allievi hanno recitato in tuta, cioè con l'abito da lavoro, come giustamente si addice ad aspiranti attori che debbono — intanto — badare soltanto alla parola e al gesto, liberi da ogni precisazione veramente teatrale, poichè gli allievi non « recitano », ma danno saggio di una lezione lungamente appresa attraverso il quotidiano e paziente insegnamento. Il pubblico ha affollato il Teatro Odeon ed alcuni attori assistevano allo spettacolo, quale omaggio e incoraggiamento: Sarah Ferrati, Ernesto Sabbatini, Piero Carnabuci, Giulio Oppi, ecc.

Istruiti, come s'è detto, da Giovanni Orsini, coadiuvato da Rosetta Pampanini per il canto e da Ottorino Scognamiglio per la partita d'armi, hanno preso parte allo spettacolo gli allievi: Giuseppe Mazzullo, Sergio Crosia, Romano Bernardi, Romano Prearo, Luciano Maggiolini, Riccardo Perucchetti, Rino Palumbo, Giuliano Lonati, Sante Calogero, Lucia Alessandrini, Massimo Bonazzi, Antonio Susana, Pierangelo Cicoletti, Delia Bartolucci, Ada Motta, Giusto Radice.

Prima del saggio, Carlo Lari che della S.T.D. è insegnante di cultura e storia del Teatro, illustrò brevemente ma con accorta efficacia gli scopi, gli intendimenti e le garanzie della Scuola che — come è risaputo — fu fondata nel 1944 e con l'insegnamento gratuito, possiede anche borse di studio per i più meritevoli.

TEATRO
STABILE
TORINO
Biblioteca
Archivio

Picasso

AL
MAGGIO
MUSICALE
FIORENTINO

GALINA ULÀNOVA LA MIGLIORE DANZATRICE DEL MONDO

È RUSSA, 4 VOLTE PREMIO STALIN, ARTISTA DEL POPOLO, MA BALLA ALL'ITALIANA

■ *Quello che soprattutto sorprende in Galina Ulànova, la ballerina sovietica che ha danzato durante questo Maggio Musicale Fiorentino, è la possibilità di liberarsi del peso del corpo e di sospendersi in lente evoluzioni, in svolgimenti aerei, attivi di una tenera leggerezza. La Ulànova obbliga così il ritmo della sua danza a una grafia dove il lancio si addolcisce e l'atletismo fratto si fonde via via in evasioni.*

Nessuno ha potuto disconoscere la superiore categoria artistica della ballerina sovietica, anche se l'appunto di certa critica ha voluto colpire ora il programma, ora gli stessi testi coreografici, ora lo spettacolo, che non è stato sempre inteso nella sua precisa natura di « concerto ». La sera del 14 giugno il Teatro Comunale aveva una sua particolare fisionomia: un pubblico di reporters *e di fotografi, inviati da giornali e da riviste di tutta Europa e d'America, si mescolava all'altro pubblico, quello anonimo, per mostrare la stessa attesa, la stessa curiosità. Ai fotografi era stato chiesto di non scattare i rotoli durante l'esecuzione: alla fine della serata Galina Ulànova si sarebbe fatta fotografare in palcoscenico. Raccomandazione inutile: annidati nei palchetti più vicini e nella buia cavea riservata all'orchestra, quella sera assente, i fotografi fecero crepitare i loro apparecchi durante tutto lo spettacolo, e non mancarono (questo stupidamente) i lampi di magnesio. Alle danze della Ulànova e del suo* partner *Juri Kondratov, si alternavano quella sera alcune esecuzioni della violinista Galina Barinova, del violoncellista Mstislav Rostropovich e del pianista accompagnatore Naum Walter, che fanno anch'essi parte del gruppo di artisti sovietici invitati al « Maggio ». All'aprirsi del sipario, il palcoscenico adorno solo di velluti neri, luce bianca, pianoforte in quinta. I due ballerini aprivano il programma con l'Adagio dal balletto* Schiaccianoci *di Ciaikovski.*

Qualche giornale, all'arrivo degli artisti sovietici, aveva in un primo tempo tentato di fare ironiche osservazioni; ma poi la serietà e la dignità di tutto il gruppo avevano finito per imporsi. Si sapeva che gli artisti sovietici studiavano per varie ore ogni giorno; era noto che avevano visitato Firenze e ne erano rimasti entusiasti (alcuni di essi avevano già dato concerti in Francia, in Ungheria, in Polonia, in Cecoslovacchia, in Germania, in Finlandia, in Cina). La Ulànova

era stata ritratta, fra l'altro, nelle apparizioni fatte durante i precedenti spettacoli di balletti del « Maggio » e all'esecuzione dei Vespri siciliani. Magra, le gambe fini, i capelli d'un biondo opaco annodati alla nuca, gli occhi intelligenti, niente trucco, gli abiti di un'estrema semplicità ma sempre decorosi. La curiosità intorno a questa snella signora riservata, celebre come la maggiore danzatrice vivente, si era accesa sempre di più. Qualcuno tentava il confronto fra Galina Ulànova e Tamara Toumanova, l'altra danzatrice di origine russa, vivente in California, che anch'essa, proprio in quei giorni, partecipava ad alcune serate di balletti durante il « Maggio »: alta, scura, inquieta, dotata di un'elasticità esattissima.

La danza compie su Galina il miracolo. Una vibrazione sottile e controllata la percorre negli spaziali développés, negli arabeschi ariosi, nell'elegante consistenza delle attitudes, dove la sua narrativa si distende senza urti e suscita armoniose geometrie. Ma dove la danza di Galina maggiormente si impone è nelle punte e nei voli. Il programma comprendeva lo « Chopin » dal Carnevale di Schumann, il Valzer n. 7 di Chopin, la romanza del Papavero rosso di Glier, il Valzer di Rubinstein e, la più ammirata, la Morte del cigno di Saint-Saëns, la celebre coreografia destinata ad Anna Pavlova. In questa, soprattutto, la Ulànova, in un drammatico gioco tutto costruito sulle punte, offre la misura di una tecnica prodigiosa e di una penetrazione sensibilizzata all'estremo. Il corpo si atteggia in contratte tensioni, le mani diventano bandiere di una ben definita eloquenza. Nella morte del cigno pare effettivamente che il corpo trovi il suo riposo supremo dopo un ultimo sbattere di ali.

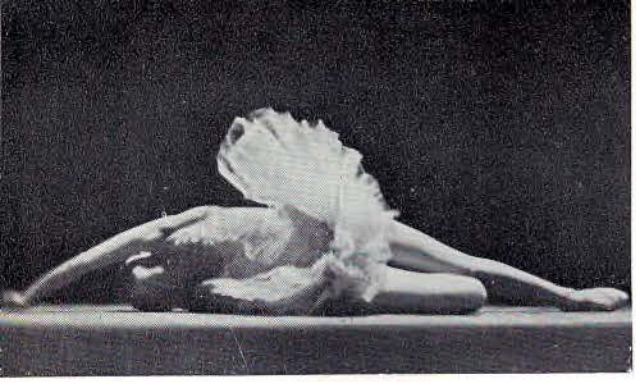
Derivazione, si è detto, dalla scuola del Cecchetti, che è scuola tipicamente italiana. La Ulànova attribuisce alla sua danza un valore di interna partecipazione e di vive trasfigurazioni: una fase della danza che restituisce all'interprete un accento squisitamente umano. Essa eredita le eccezionali capacità dai genitori, che erano entrambi ballerini del Teatro dell'Opera di Leningrado. In quell'istituto di coreografia iniziò i suoi studi, che terminò con la celebre Vaganova; a 18 anni diventò la migliore ballerina del Teatro dell'Opera di Leningrado. Oggi è prima ballerina del Teatro Bolscioi di Mosca.

Ha creato le figure di Giulietta e di Cenerentola nei rispettivi balletti di Prokofieff, che è uno dei musicisti che predilige, le eroine del Papavero rosso e del Cavaliere di bronzo di Glier. Fra le sue interpretazioni sono inoltre da ricordare alcuni tra i più famosi balletti classici: Il lago dei cigni, La bella addormentata nel bosco, Gisèle, nonchè Raymonda di Glazunov.

Juri Kondratov, il suo giovane partner, anch'egli solista del Teatro Bolscioi, ha iniziato la sua attività dodici anni or sono, e, pur nella robusta muscolatura, si è rivelato in possesso di un preciso scatto e di rapido movimento, facendosi particolarmente apprezzare nella « Variazione » dal Lago dei cigni.

Galina Ulànova è stata insignita quattro volte del « Premio Stalin » ed è stata nominata « artista del popolo dell'URSS ». Tutti gli artisti del gruppo sono « Premio Stalin »; nelle loro esecuzioni fiorentine hanno incontrato l'unanime elogio di tutta la critica. Galina Ulànova danzava per la prima volta, ufficialmente, fuori dell'URSS; ma l'anno scorso era già apparsa fugacemente e senza alcuna pubblicità, sì da passare inosservata, al Teatro Alfieri di Torino, durante un convegno dell'Associazione Italia-URSS, davanti a un pubblico di delegati e di operai. Forse, danzerà in altre città italiane. Ma ha confessato un particolare desiderio: conoscere Verona, la città di Giulietta. Soltanto dopo aver conosciuto Verona, potrà danzare, dice, Romeo e Giulietta in Italia.

Firenze, giugno 1951. **Sergio Surchi**



Galina Ulànova, in *La morte del cigno* di Saint-Saëns; in questa piccola foto, la stessa danza

Michel Gordey, in un suo viaggio in Russia, descritto per la ricorda Galina Ulànova, alla « Grande Opera » di Mosca.

■ Ore 20 - Sono al teatro dell'Opera, la cui sala immensa, e con gli enormi lampadari di cristallo, ricorda i dorati e ba regime. La più celebre stella del balletto russo, Galina Ulà uno spettacolo classico, o meglio romantico, intitolato *Gisèle*. blico pazzamente entusiasta. Applausi e ovazioni scoppian i passi meglio eseguiti della diva e del corpo di ballo. Ulà danzatrice: la sua leggerezza, la sua tecnica, la sua mimica più grande ballerina del mondo. Anche il corpo di ballo è per cresciute alla tradizione secolare del balletto russo e sorpas di danza ho visto negli altri paesi. I costumi, gli effetti sc

La Ulànova esce dal suo camerino per recarsi sulla scena; sta per eseguire *Papavero rosso* di Glier. Questo costume, come ogni altro, è estremamente modesto. Ma voluto. ✱ Nella foto sotto, la danzatrice, esausta, si presenta al pubblico che l'applaude; uno strano pubblico, elettrico di curiosità (non per la danza; per la Russia, perchè artisti russi), gran parte del quale era formato da reporters e fotografi inviati da giornali e riviste di tutta Europa e d'America

Galina Ulànova e Juri Kondratov dopo aver eseguito con grande

movimento delle masse sulla scena vastissima, l'orchestra composta di 80 professori, tutto è assolutamente perfetto e incredibilmente sfarzoso. La « Grande Opera » di Mosca è il primo teatro dell'Unione Sovietica e i suoi allestimenti scenici costano milioni di rubli.

Il biglietto mi è costato 20 rubli (2610 fr.) ma ve ne sono di meno cari, a cominciare da 9 rubli per i posti più in alto. Per acquistare i biglietti bisogna muoversi dieci giorni prima e la gente fa la coda per una notte intera (questo quando danza la Ulànova). Alla fine del balletto centinaia di spettatori si precipitano verso il palcoscenico gridando a perdifiato: « Brava, Ulànova! ». E' una specie di culto semi-religioso dedicato a questa esile e fragile donna, che ha già 40 anni. Una giovane ballerina, la Plassetska, l'astro che sorge, è stata pure molto applaudita. Uno spettacolo dedicato all'arte pura. Non c'è nulla di propagandistico nel balletto *Gisèle*, e il pubblico è più entusiasta che alle commedie politiche.

Michel Gordey

Ulàn

stampa internazionale, così

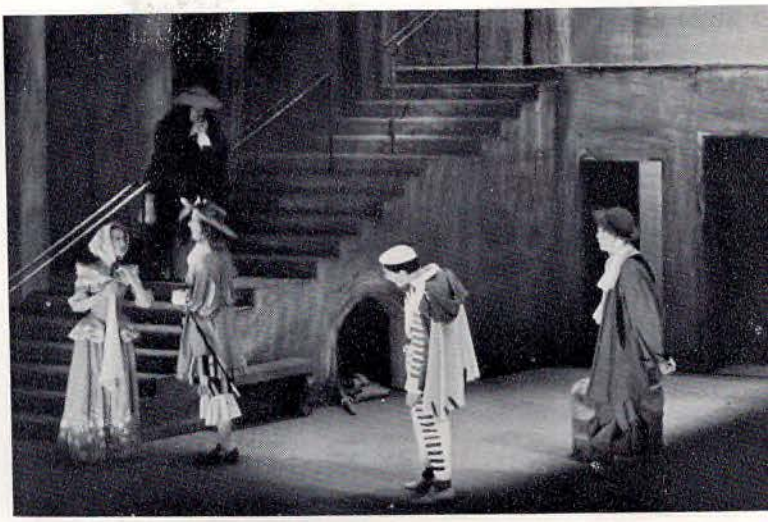
con cinque piani di gallerie
arocchi splendori dell'antico
ınova, danza questa sera in
. La sala è gremita, il pub-
ıo improvvisi sottolineando
ànova è la perfezione fatta
emozionante fanno di lei la
rfetto. Sono cento danzatrici
ssano tutto ciò che in fatto
enici, il gioco delle luci, il

bravura il *Valzer* di Rubinstein

nova, considerata la più grande danzatrice del mondo, ha 41 anno

BARRAULT A TORINO

Come è detto in *Stagione Teatrale* J. L. Barrault ha recitato a Torino il 9 e 10 giugno 1951. Il nostro Invernizzi ha fotografato l'attore nel suo camerino (sopra) e insieme all'attrice Madeleine Delavaivre (accanto) che ha recitato *L'épreuve* di Marivaux



Scene riprese durante la recitazione; sono quindi autentici «momenti» dello spettacolo: sopra e nella foto a destra: *Les fourberies de Scapin*

Madeleine Delavaivre e Bernard Dheran in *L'épreuve* di Marivaux

Fotografie eseguite da Invernizzi

Olivier's Festival

Al «St. James's Theatre» si sta svolgendo quello ch'è forse uno dei più importanti avvenimenti del secolo teatrale: gli Oliviers in una doppia interpretazione, Shakespeare al lunedì e Shaw al martedì nelle vite parallele di Cleopatra

CESARE E ANTONIO CON CLEOPATRA SOLA

Vivien Leigh, Cleopatra trentasettenne nel dramma di Shakespeare e Cleopatra diciassettenne nella commedia di Shaw, si è dimostrata attrice completa: forse la più completa fra le attrici del mezzo secolo. Vivien Leigh ha ora trentasette anni, come la prima Cleopatra:

ha raggiunto il massimo delle sue possibilità interpretative e tutto lascia credere che si manterrà a lungo in questo suo stato di grazia

■

* *Servizio fotografico di Angus Mc Bean*

Laurence Olivier nella parte di Antonio

Vivien Leigh, Cleopatra secondo Shaw

Quel che stanno facendo al « St. James's Theatre » in onore e gloria del Festival of Britain i coniugi Oliviers, Vivien Leigh e Laurence Olivier, è qualcosa di assai più grosso e importante d'uno spettacolo o di un doppio spettacolo: è un'impresa. Una vera e grande impresa come fosse la scoperta dell'America di Cristoforo Colombo, in tutt'altro campo, naturalmente, o il volo attraverso le Alpi di Geo Chavez o il raid automobilistico Parigi-Pechino o una delle spedizioni stratosferiche del professor Picard. E uno che abbia il raro bene di poter assistere alle due serate in cui gli Oliviers affrontano prima Shakespeare e poi Shaw (il lunedì Vivien Leigh va in scena con i trentasette anni della maestosa monumentale Cleopatra

di Shakespeare: trentasette anni che sono anche i suoi; e il martedì ci torna con vent'anni di meno nei panni della Cleopatra diciassettenne e pazzerellona di Shaw), uno, dicevo, che abbia il rarissimo bene di poter assistere a tutt'e due gli spettacoli è effettivamente come assistesse di persona alla scoperta dell'America in versione originale, cioè proprio col vero Cristoforo Colombo che scende a terra a San Salvador, s'inginocchia, bacia la sabbia e ringrazia il Signore Iddio: voglio dire — anche se, data l'emozione che ancora mi pos-

Laurence Olivier. Cesare secondo Shaw. Il grande attore, che ha avuto notevole parte nel successo dei due spettacoli di cui vi parla il Maloney nella sua corrispondenza, ha «regalato» il trionfo a sua moglie

Vivien Leigh e Laurence Olivier, Cleopatra e Antonio secondo Shakespeare

siede tutto, ci metto un po' di tempo per spiegarmi — che il tizio che riesce a vedere i due spettacoli uno dopo l'altro può comunicare agli amici e ai parenti d'essere stato presente a uno dei più importanti avvenimenti della storia del teatro di questo secolo. E forse non solo di questo secolo. Forse il Maloney esagera preso com'è dall'entusiasmo, ma forse no. Aggiungo però che non è tanto facile poter entrare al « St. James » per le due sere consecutive. E' già difficile entrarci una, ma tutt'e due, a meno di non averci conoscenze assai assai altolocate, è praticamente impossibile. Vi dico solo questo: che la prima rappresentazione delle due Cleopatre si è avuta il 10 maggio e tutti i posti, dico tutti i posti persino quelli che uno dovrebbe far debiti per pagarseli tanto sono cari, sono già prenotati fino alla seconda metà di luglio e aggiungo a titolo di conferma che dall'America, dalla Francia e addirittura dall'Australia seguitano ad arrivare richieste di prenotazione alla segreteria del teatro per i mesi di agosto e settembre che sarà l'ultimo mese di repliche (1).

Da quel gran signore che è, perchè è davvero un vero signore oltrechè essere uno splendidissimo attore, Laurence Olivier, ha regalato il trionfo, di cui ha pure una notevole parte di merito, a sua moglie. Glie lo ha regalato, letteralmente, come un altro regalerebbe un mazzolino di fiori o un orologio da polso. L'ha portata al trionfo ed ha fatto un passo indietro, modestamente, perchè lei, Vivien, se lo godesse tutto intero, senza dividerlo con nessuno. Nemmeno con lui. E questa, lasciate che il Maloney ve lo dica, è una cosa grande, una cosa stupenda in un ambiente come quello del teatro dove non c'è legame di amicizia o di parentela che tenga davanti al successo.

Quanto a Vivien Leigh, ha meritato e strameritato il regalo di Laurence Olivier: non vi dico altro. Era la più degna, la sola al mondo degna di tanto dono. E l'ha dimostrato convincendo tutti — tranne i soliti due o tre minorati psichici che troverebbero da ridire anche sull'organizzazione del Giudizio Universale — d'una verità ormai accettata universalmente: ch'essa, in questo momento, è forse l'attrice più completa che ci sia sulla faccia della terra, la più vicina alla perfezione. A questo punto il Maloney si prende un

breve riposo e cede la parola ad un autorevolissimo collega, il signor critico drammatico del signor giornale Times (non lo sapevate che il Times è un « signor giornale »: lo è, eccome se lo è), il quale signor critico è uomo per niente incline agli entusiasmi com'è invece il piccolo Basil.

Scrive il gigantesco collega dopo l'Antonio e Cleopatra di Shakespeare: « Vivien Leigh interpreta con abilità somma la parte di una cortigiana di genio e l'intensità della sua recitazione aumenta a mano a mano che si avvicina il momento della morte. E quando codesto momento infine sopravviene, ella è tutta regalità, tutta maestosità. Siamo costretti, ognuno di noi spettatori è costretto ad arrendersi, indifeso, al fascino di così alta bellezza d'arte... ». Così scrive il critico del Times e così continua per un paio di fitte colonne di giornale. E scusate se è poco.

Dopo di che permettete che il Maloney, incapace di aggiunger lode a lode, approvazione ad approvazione, renda a Vivien Leigh l'omaggio di una breve biografia che forse non spiacerà al lettore italiano. A me fa sempre piacere sapere qualcosa di preciso sulla vita degli attori: chi sono esattamente, dove son nati, quando hanno cominciato a recitare eccetera eccetera. E credo che faccia piacere a tutti. Dunque, allora: Vivien Leigh registrata all'anagrafe col nome di Vivien Hartley che è il vero, è nata il 5 novembre 1913 a Darjeeling nel Bengala settentrionale ai piedi dei monti dell'Himalaya. Suo padre era un funzionario del governo britannico in India, uno statale, e sua madre, casalinga, era di religione cattolica. La piccola Vivien lasciò assai presto l'India e trascorse la maggior parte della sua infanzia in un convento nei pressi di Londra. Quando ebbe tredici anni cominciò ad accompagnare i genitori nei loro lunghi viaggi e, dopo un soggiorno in Francia, visse per circa due anni in un convento del Sacro Cuore a Sanremo dove imparò, fra l'altro, l'italiano del che il Maloney non cesserà mai d'invidiarla. Ma però, com'è piccolo il mondo. Andiamo avanti. Da Sanremo, Vivien si trasferì a Parigi dove, a diciassette anni, si iscrisse alla « Comédie Française ». L'anno dopo, diciottenne, matrimonio: Vivien, forse appunto in quanto era diciottenne e a quell'età uno fa tutto ciò che gli passa in testa, convolò in giuste nozze con l'avvocato Leigh Holman. Ed ecco spiegato come fu che Vivien Hartley diventò Vivien Leigh.

Siamo arrivati all'anno 1934. Piuttosto importante, questa data, nella biografia di Vivien Hartley Leigh perchè fu proprio in quell'anno che ebbe inizio la sua vera e propria carriera di attrice, fu proprio in quell'anno che Vivien ottenne la sua prima scrittura: una piccola parte di studentessa in un film dal titolo Le cose guardano verso il cielo.

Seguono mesi non particolarmente brillanti, spesi fra speranze e delusioni così come avviene per la maggior parte delle giovani attrici agli inizi di carriera finchè, nel 1935, Vivien Leigh ebbe occasione d'interpretare una parte di certo rilievo nella commedia La maschera della virtù. Vivien aveva trovato la sua vera strada. E glie lo dimostrò entusiasticamente non solo il pubblico conquistato e plaudente ma la critica, la scorbutica critica londinese che non esitò a definirla una « grande, stupenda attrice ». E glie lo confermò Alexander Korda, il padreterno della cinematografia britannica, che nell'intervallo fra il secondo e il terz'atto si precipitò nel camerino di Vivien a offrirle cinquantamila sterline e un contratto di cinque anni con la sua casa di produzione. Poi giunse Laurence Olivier: Vivien lo conobbe al tempo in cui interpretava la parte di lady Hamilton nel film omonimo, Laurence quella dell'ammiraglio Nelson. Finito il film Vivien chiese e ottenne il divorzio dal marito avvocato e qualche tempo dopo diventava la signora Laurence Olivier. Una delle coppie più popolari che ci siano oggi nel mondo del teatro e del cinema. Una delle più ricercate e meglio pagate: vi dirò, a titolo di puro pettegolezzo contabile, che nelle ultime settimane e negli ultimi mesi da parte di case cinematografiche americane sono state offerte ai due coniugi cifre folli per interpretare assieme un film: centosettanta milioni di lire a testa. Anzi, e con questo intendo chiudere la lunga spettegolata sulla famiglia Olivier, sempre gli americani hanno proposto a Vivien e a Laurence un compenso di trecento mila sterline eguale a circa cinquecento milioni di lire, mezzo miliardo, per interpretare un film. E Vivien e Laurence hanno cortesemente declinato l'invito spiegando che sono occupatissimi in questo momento: lei ad essere il lunedì una Cleopatra di trentasette anni e il martedì un'altra Cleopatra di diciassette; e lui a parlare il lunedì a questa Cleopatra di mezza età con le parole di Antonio e a discorrere il martedì con quell'altra Cleopatra adolescente con gli argomenti di Cesare. Voilà tout.

Il mondo è bello perchè è vario. Varietas vita, come diceva quel tale che non mi ricordo mai. C'è chi ride con gran sfavillìo di denti trionfanti, come fosse appunto la coppia Vivien Leigh-Laurence Olivier e ne ha ben donde. E c'è invece chi piange, avendone pur donde pure lui, piange come un salice piangente, come una fontanella ai margini della strada, come Rachele nella Bibbia: piange e non vuole essere consolato dappoichè il suo Amleto è stato accolto dal pubblico inglese come l'annuncio di una sconfitta militare. Si tratta, ve lo dico subito per non farvi stare in pena, dell'Amleto messo in scena e interpretato da Alec Guinness il quale, è bene che lo sappiate, è tutt'altro che il primo venuto nel teatro inglese: anzi è uno dei « big », un pezzo piuttosto grosso.

Solo che con l'Amleto questa volta non ci ha azzeccato. La critica britannica ne ha scritto l'iradiddio, come qui appresso vi documento con opportuna scelta di giudizi dai maggiori quotidiani e periodici inglesi: il Sunday Times, tanto per cominciare, a firma Harold Hobson, scrive: « Un disastro... è consuetudine dei geni di far le cose in grande: Alec Guinness ha combinato un enorme guaio, un fiasco monumentale ». E incalza John Barber dalle colonne del Daily Express: « Quattro ore di penoso spettacolo. La gente ha tagliato la corda assai prima della fine. La galleria urlava che pareva il finimondo: la vicenda dello sciagurato principe di Danimarca anzichè commuovere eccitava l'ira... ». Constata A. F. nel Daily Mirror: « Questa nuova edizione dell'Amleto s'avvia all'insuccesso fin dalle prime battute, senza speranza. Non un attimo di commozione umana: trovo che è assai più commovente uno scolaretto che inciampa di fronte al più infelice spettacolo di questa stagione teatrale: un'interpretazione intellettualistica della figura del principe di Danimarca, ma assolutamente priva di estro e di passione; una cosa molto triste ». E si potrebbe seguitare per pagine e pagine intere: un'antologia di proteste cui però è doveroso aggiungere anche le non molte voci che si son levate dal coro dei delusi per sostenere invece che l'Amleto di Alec Guinness è una bella e intelligente cosa: quella di Philip Hope-Wallace dal Manchester Guardian che scrive trattarsi di « one of the most lucid performances imaginable, una delle più acute interpretazioni che si possano immaginare e che il testo è stato avvicinato con generosa e perfetta intelligenza ». Quella di un critico della B.B.C., la radio britannica, il quale ha dichiarato di essersi goduto immensamente l'Amleto di Guinness, di non sapersi spiegare che cosa i suoi colleghi ci hanno trovato di non buono e che quest'Amleto è quanto di più vicino allo spirito di Shakespeare si possa dare: « it was a very good performance, è stata un'interpretazione molto, molto buona... ». E avanti di questo passo: chi dice peste e vituperio e chi invece dice osanna e mirabilia. Proprio vero che tante teste tante idee. E il Maloney, domanderà a questo punto il mio piccolo lettore, cosa ne dice il Maloney dell'Amleto di Alec Guinness? Il mio piccolo lettore, facendomi questa domanda, mette il Maloney in fiero imbarazzo. Perchè se dice che l'Amleto di Guinness gli è piaciuto dice una bugia e poi teme che gli si accorcino le gambe. Se dice invece che non gli è piaciuto dice la verità ma dà un dispiacere a un amico. Perciò, niente domande a Basil Maloney: facciamo conto che lui alla rappresentazione dell'Amleto di Guinness non ci fosse. Oppure, se c'era dormiva.

Quanto ad Alec Guinness non è a dire che la lettura dei giornali, il giorno dopo la « prima », gli abbia fatto un mondo di piacere. Comunque, queste sono le sue reazioni:

« Son convinto di saperla più lunga sulla figura di Amleto di qualsiasi critico drammatico esistente. Ad ogni modo non esito a dichiarare che preferisco più un'accoglienza furibonda e invelenita come quella che ho avuto di quanto non avrei apprezzato un coro di lodi svogliate, tepide e insincere... Da parte mia riconosco che il mio spettacolo è tutt'altro che immune da difetti, dovuti soprattutto al fatto che io ero diviso fra le preoccupazioni d'ordine tecnico e quelle d'ordine artistico, ma a gran parte di essi si è già provveduto a rimediare. La rappresentazione, fra le altre cose, è stata abbreviata in misura notevole... ».

Esaminate le posizioni delle parti, chi dice bene e chi dice male, e ascoltata la difesa del maggior interessato, mi pare che da tutto ciò discenda una osservazione confortante. Questa: che il nostro teatro britannico è ben vivo, diabolicamente vivo. E le discussioni che son seguite all'Amleto di Guinness ne sono la più bella e convincente prova in quanto non si discute con tanto calore e con tanta passione di una cosa che non interessa, d'una cosa trapassata. In questa sede non mi preme stabilire se ha ragione Guinness e quelli che con lui approvano la sua interpretazione, oppure se hanno ragione quelli invece che trovano errato il suo modo di intendere e di rappresentare l'Amleto. Mi preme soltanto constatare che in Inghilterra ci si sa ancora accapigliare per uno spettacolo, ci si sa ancora schierare pro e contro per uno spettacolo. Non credo che ciò accada in molti Paesi e me ne dispiace, sinceramente, per le sorti del teatro. So che può accadere in Inghilterra: e di ciò sono veramente orgoglioso, veramente fiero.

Trovo meraviglioso che nel mio Paese, ci si possa appassionare del teatro e delle sue vicende come altrove ci si appassiona dello sport e delle vicende dello sport. La trovo una cosa altamente civile.

Ciò stabilito, veniamo alla stagione propriamente detta o meglio a quegli sgocciolamenti di stagione propriamente detta cui in questa tempestosa fine di giugno siamo tuttavia sottoposti. I teatri di Londra sono duri a smobilitare; e il povero Maloney, tapino lui, che anche quand'è sveglio sogna i verdi prati d'Irlanda nei quali non vede l'ora di buttarsi a far capriole come un giovane puledro (Basil: hai quasi quarant'anni, altro che giovane puledro), il povero Basil boccheggiante, esausto, saturo di spettacoli fino agli occhi deve starsene qui, in questa Londra ombelico del mondo e patria — come sempre — di uomini forti ed ora anche accaldati, a seguire gli ultimi spettacoli, a far la cronaca degli ultimi spettacoli. Una lacrima per il Basil Maloney. E tiriamo avanti.

Dunque: al « Lyric » di Hammersmith che cosa è andato in

scena in questi giorni? Al « Lyric » di Hammersmith in questi giorni è andata in scena una rivista che, guarda un po', si chiama la « Rivista del Lyric di Hammersmith »: The Lyric Revue. E va anche detto subito che codesta rivista è piuttosto buona, anzichenò divertente, squisita di gusto (cosa che alle riviste non capita tutti i giorni), ricca di spunti nuovi o semi nuovi o comunque in buone condizioni d'uso (cosa che, ancor più della precedente, capita assai assai di rado), visibile dal principio alla fine con innegabile godimento. Il fatto che la Lyric Revue sia nata all'insegna della « Company of Four » spiega molte cose: la « Compagnia dei Quattro », com'è noto, è una delle più vivaci e intelligenti società teatrali di cui disponga oggi l'Inghilterra, attentissima a cogliere le inclinazioni migliori dei gusti del pubblico e a secondarle abilmente, nient'affatto chiusa nella torre d'avorio dei preziosismi sperimentali e degli ermetismi avanguardistici ma, al contrario, coraggiosamente e intelligentemente commerciale. Uso il termine « commerciale », nella sua accezione più lusinghiera: qualcosa che regge sul mercato battendo la concorrenza, qualcosa che la gente compra perchè è buono. Ecco che cos'è la « Company of Four »: un'impresa, una ditta che vende prodotti teatrali di garantita bontà. Non eccezionali, questo no: ma ottimi sotto tutti i rispetti. La Lyric Revue alla cui buona riuscita han messo mano alcuni fra i più illustri nomi del teatro leggero britannico, da Noel Coward a Graham Payn a Irlin Hall a Dora Bryan a George Benson, autori attori cantanti macchiettisti eccetera eccetera, si presenta nella solita veste di cronaca umoristica satirica e parodistica di fatti, eventi e uomini del tempo che volge. Ma, e in questo consiste la sua validità, si sforza con studio continuo d'attenzione di non cader nel banale, evita come la peste di insabbiarsi nel luogo comune. Non so: quando si tratta, per esempio, di mettere in scena un ritratto caricaturale di Churchill ci si suole appigliare agli elementi più appariscenti del personaggio, il sigarone e la sua mania per la pittura ad acquerello. Troppo facile, troppo luogo comune: scontato, come dicono i tecnici. Gli autori della Lyric Revue in un caso del genere scarterebbero senz'altro come indegni della loro attenzione il sigarone e la pittura e si butterebbero a tutt'uomo alla ricerca di altri elementi, meno appariscenti e più segreti, ma forse più rivelatori della vera e genuina natura dell'uomo. Credo di essermi spiegato, comunque ho fatto il possibile per spiegarmi: e d'altra parte non mi si può chiedere l'impossibile. Caso mai qualcuno capitasse a Londra in questi giorni e, dopo aver inutilmente cercato di assistere al doppio spettacolo dei due Oliviers, decidesse di ripiegare al « Lyric » gli consiglio di fermare la sua attenzione su alcuni numeri della rivista che mi son sembrati particolarmente azzeccati: Youth of the Heart che per essere una delle più belle ballate irlandesi mai sentite ha parlato direttamente al cuore del Maloney, Bar aux Folies Bergère che ha la grazia e la sapidità coloristica di un Manet, Information Desk e Lament in the Park che riproducono deliziosamente trasfigurati alcuni momenti caratteristici della vita inglese d'ogni giorno, Don't Make Fun of the Fair e Mad Dogs and Englishmen e The Stately Homes of England e Three Juvenile Delinquents in cui Noel Coward si diverte un mondo a prendere garbatissimamente in giro consuetudini e istituzioni della nostra cara patria comune, l'Inghilterra, infine Point of Departure d'intonazione posciadistica: una cosetta che avrebbe incantato Labiche. Sul resto del fronte drammatico britannico, nessuna novità di rilievo da segnalare. Chi ha commedie nuove nel cassetto se le tiene ben chiuse: l'estate non si addice alle novità. Per cui, riprese a cateratte: i capocomici che, a torto o a ragione, ritengono di non aver tratto tutto l'utile o tutto il dilettevole dal loro repertorio, colgon l'occasione per risfoderarlo. E' il principio del soldato che fugge buono per un'altra volta ovvero la commedia che non ha registrato esauriti a dicembre o a gennaio cerca di rimediare mettendo insieme un supplemento di pubblico per chiudere il conto. E' la solita vicenda di tutti i mesi di giugno, verso il finire.

Col che, amici carissimi, credo proprio d'avervi detto tutto: il Basil ha vuotato il suo sacchetto di notizie e ora, a costo di attraversare a nuoto il braccio di mare che divide l'Irlanda dall'Inghilterra, si dirige verso casa, verso i prati verdi del natio paesello.

A ben rivederci.

Basil Maloney

Londra, giugno 1951.

---

(1) A titolo personale il Maloney si pregia comunicare che possiede un paio di bigliettissimi con data in bianco. Li tiene a disposizione del Signor Direttore di questa spettabile Rivista italiana e di un accompagnatore che gradirebbe fosse — possibilmente — un'accompagnatrice. Possibilmente l'attrice che interpretò quest'anno in Italia la nota commedia del coniglio bianco, *Harvey*, che venne in Inghilterra qualche tempo fa e il cui cognome comincia per P, mentre di nome si chiama Andreina.

IL TEATRO GAUCHO MONTA A CAVALLO

Alfredo de la Guardia, critico teatrale del quotidiano di Buenos Aires «La Nación» e professore di Storia del Teatro al Conservatorio d'Arte drammatica, ha già avuto da dirvi qualcosa intorno all'attività drammatica del Sudamerica, in un'intervista concessa a Vito Pandolfi, in «Il Dramma», 1° luglio, dell'anno scorso. Con questo articolo egli fa ora un bilancio interessante e curioso del teatro del suo Paese, anche se a volte non troppo ottimistico. Ma l'ottimismo in fatto di teatro (e non soltanto di teatro) si allontana sempre più dal nostro mondo

■ Può essere forse interessante per i lettori italiani avere una visione, anche se fugace, dell'arte drammatica argentina, della quale si ignora tutto o quasi tutto in Europa, nonostante i frequenti contatti teatrali che esistono fra Buenos Aires e Roma, Parigi e Madrid, per la venuta in questa capitale di compagnie italiane, francesi e spagnole. Questa ignoranza non deve però sorprendere, poichè nella stessa Argentina si ignorano, anche nell'ambiente intellettuale, non pochi aspetti della giovane drammaturgia nazionale.

Non è possibile negare che i nostri uomini di lettere abbiano guardato generalmente con un certo disprezzo, o per lo meno con una certa indifferenza, il teatro argentino. Attaccati a molti pregiudizi che non vollero modificare, credettero — ed ancora molti lo credono — che la drammaturgia nazionale non potesse aspirare ad essere ammessa alla letteratura del paese. Alcuni scrittori giudicavano che il palcoscenico continuava ad essere allo stesso livello della pista del circo, dove il teatro di questa nazione era nato per il pubblico. I ricordi delle pantomime dei gauci sotto il telone di un circo ambulante, trasmessi oralmente nelle riunioni familiari alle generazioni medie attuali, il carattere elementare delle opere e degli interpreti durante la maggior parte dello sviluppo vitale della nostra attività scenica, le « Memorie » scritte senza metodo, con completa confusione di epoche, generi, gerarchie artistiche, ed intitolate pomposamente « Storie », hanno contribuito senza dubbio a questa posizione intellettuale di disprezzo o di allontanamento dal teatro durante molti anni.

Si deve riconoscere a Riccardo Rojas il merito d'esser tornato alle vecchie leggi della drammaturgia, ed averle dato il posto che le spetta nello studio della letteratura argentina. Non è stata sufficiente tuttavia quell'attenzione per far scomparire orgogliosi atteggiamenti, chiarire certi equivoci, convertire in vera adesione la benevola curiosità di alcuni letterati che si affacciarono alle scene portandovi con elegante condiscendenza le loro creazioni drammatiche. Mi asterrò naturalmente dal fare qui il paragone fra i valori del teatro argentino e quelli di altre espressioni della nostra letteratura. Non dimenticherò di riconoscere, d'altra parte, che idee sostanziali, tendenze scolastiche, regole tecniche, giungono generalmente in ritardo al palcoscenico, dove appaiono tuttavia nuove, dopo essere state esposte lungamente nel libro. Tale è la brillante attrazione della ribalta.

Anche se alcuni poeti e romanzieri reagirono contro quel precedente atteggiamento sdegnoso, forse non si è finora riflettuto in modo completo e con serena giustizia su quel che dimostra il sorgere e la funzione del teatro argentino come prova della formazione, del vigore, dello sviluppo organico del nostro paese e del nostro popolo. Il teatro non appare in una nazione quando ai suoi abitanti manca il concetto esatto della loro nazionalità. Finchè i popoli non hanno la nozione del vero significato della loro esistenza collettiva, finchè non costruiscono definitivamente il loro spirito e definiscono le loro idiosincrasie, il teatro non acquista in essi una rappresentazione significativa. Quando raggiungono tutto ciò, allora la scena si alza come un piedestallo per riprodurli in una specie di monumento vivo, pieno di sculture che si muovono, animate, colorate. La tragedia greca, insieme a tanti remoti precedenti, segna l'apogeo dell'Ellade pastorale ed epica cantata da Esiodo e Omero, nella Grecia civile ed eroica di Eschilo, Sofocle ed Euripide. La commedia latina segna il miglior periodo di Roma. La Spagna, l'Inghilterra e la Francia si affermano nel teatro durante gli anni più gloriosi della loro storia. Il teatro è quindi la più vigorosa dimostrazione e la più chiara definizione della vita di un popolo.

Dobbiamo inoltre considerare che se l'Argentina possiede un'arte drammatica, essa parla unicamente dello sviluppo spirituale, della costituzione sociale, della posizione dominante che il Paese occupa fra le repubbliche americane. Il teatro argentino per la sua storia e per la sua funzione attiva è il secondo d'America, dopo quello degli Stati Uniti. Questo posto è soddisfacente, poichè dopo di esso vengono i rispettivi teatri del Brasile, del Messico e degli altri paesi. Anche il Brasile è riuscito a creare un teatro di produzione meritoria e costante. Il Messico può annoverare degne espressioni artistiche, ma gli spettacoli nazionali sono colà relativamente scarsi. Le attività sceniche proprie del Cile, di Cuba, del Perù, del Venezuela, della Colombia e di altri paesi del continente, sono ancora più sporadiche. Questo è quindi il valore iniziale del teatro argentino. Quali sono le origini di questo teatro? Intorno a questa domanda si ebbe più di un quarto di secolo fa una vivace polemica, forse non conclusa completamente, fra coloro che sostenevano un'origine di carattere puramente libresco e quelli che affermavano un principio di carattere popolare. Gli uni cercavano le sue radici nei manoscritti o nelle edizioni delle opere del periodo coloniale, anche se non erano state

rappresentate in quell'epoca; altri dicevano che unicamente con gli attori comincia il vero teatro. Quelli, gli facevano fare i suoi primi passi con il coturno classico, cioè con la tragedia *Siripo* scritta da Manuel José de Lavarden nel 1789; questi, insistevano sul fatto che cominciò a camminare solamente con lo stivale di pelle di cavallo, cioè con il melodramma gaucesco *Juan Moreira* di Eduardo Gutiérrez e Pepe Podestá, rappresentato in un circo nel 1886. L'indiano, nella sua lotta contro i conquistatori spagnoli, o il gaucio nella sua resistenza contro una autorità statale ch'egli rifiutava, sono di conseguenza i primi protagonisti del teatro argentino, a seconda che si accetti questa o quella origine. E l'uno e l'altro si muovono nell'ampio e profondo scenario della grande pianura. La pampa, l'indiano, il gaucio: ecco un'autentica bella origine per il teatro argentino.

E vediamo brevemente lo sviluppo del primo nei suoi punti culminanti. *Siripo* rappresenta il classicismo, o, per essere più giusti, lo pseudo-classicismo sulle scene argentine. Lavarden — la cui opera andò perduta e sofferse, dopo, degli incerti adattamenti — fu così chiaroveggente da abbozzare in quella prima tragedia argentina il tema e le figure più genuine del teatro nazionale. Vent'anni prima del nordamericano Barker — come ho esposto nel mio libro *Il teatro contemporaneo* — Lavarden pone l'indiano sul palcoscenico come ente drammatico. Il fatto merita di essere registrato. Durante gli ultimi anni del dominio spagnolo nel Río de la Plata o durante i primi della emancipazione, un gruppo di scrittori lavora per far vivere il teatro argentino. Vicente López y Planes, autore dei versi dell'Inno Nazionale, Esteban de Luca, Mariano Velarde, Ambrosio Morante, Camilo Henríquez e il Padre Castañeda realizzano quell'esperimento con maggior o minor fortuna. Nel 1823, Juan Cruz Varela scrive una tragedia, *Didone*, ispirata all'*Eneide* ed un poco secondo la maniera di Alfieri, seguita da un'altra opera dello stesso genere, *Argia*. Manuel Belgrano, nipote del patrizio omonimo, compone *Molina*, un dramma che ha strette relazioni con *La sacerdotessa del sole* di Kotzebue e che è il primo passo dallo pseudo-classicismo al romanticismo.

Gli echi di questa scuola letteraria furono raccolti specialmente da José Mármol, di ispirazione sentimentale e civile, in due drammi intitolati *Il crociato*, dal tema cristiano-mussulmano secondo la moda di allora, e il *Poeta*, e da Bartolomé Mitre, che presto lasciò il teatro per le armi e la politica diventando uno dei « costruttori » più illustri della Repubblica. La tirannia di Juan Manuel de Rosas fece emigrare dall'Argentina quasi tutti gli intellettuali dell'epoca, e l'incipiente teatro risentì dell'avvenimento.

I due scrittori nominati vivevano in quel tempo in Uruguay e non ritornarono a Buenos Aires fin dopo la disfatta subita da Rosas per merito dell'esercito del generale Urquiza, nel 1852.

L'evoluzione dal romanticismo al realismo inizia con le opere di Lucio V. Mansilla, Martín Coronado ed altri autori. Mansilla, curiosa figura di « gentleman », soldato, pioniere nelle terre tenute dagli indiani, scrittore di temi molto differenti e dandy, si distingue per la sua acuta intuizione. Compose in poche ore per guadagnare una scommessa fatta con gli amici, nel 1855, un semplice melodramma, *Atar-Gull*, il cui protagonista è un negro. Conviene ricordarlo, perchè quest'opera semplice è un precedente nel cosidetto « teatro negro » che culmina nell'*Imperatore Jones* di O'Neill. Martín Coronado che subì l'influenza dei romantici e dei postromantici spagnoli, già vecchio scrisse due piccoli lavori che raggiunsero una straordinaria popolarità in questo paese: *La pietra dello scandalo* e *La fattoria di don Lorenzo*. Migliore di esse è il suo dramma *Il sergente Palma*, sia per l'intreccio che per la verseggiatura. Non possiamo non riconoscere che la maggior parte delle opere dello pseudo-classicismo e del romanticismo furono unicamente composte da tentativi e non da creazioni drammatiche compiute. Tuttavia costituiscono l'inizio, sotto buoni auspici, di un popolo nuovo, che apriva il suo spirito all'arte nei giorni della sua emancipazione e che cercava di interpretare se stesso sul palcoscenico con la viva voce dei suoi poeti e dei suoi attori.

Il nucleo maggiore dei suoi temi, a parte le trame ispirate ai greci ed ai latini, s'appoggiava al suolo patrio, alle tradizioni genuine, ai motivi autoctoni, sia leggendari che contemporanei. Lavarden ed il suo continuatore, Miguel Ortega, avevano trovato, nella passione di un selvaggio per la donna di un conquistatore spagnolo, l'argomento dove la leggenda e la storia si univano con intenso accento drammatico. Altri autori si ispirarono alle fiammanti glorie della giovane nazione, sia nelle vittorie sugli inglesi invasori sia nella affermazione dell'indipendenza o nelle stesse campagne del generale San Martín, liberatore con Bolívar dell'America del Sud, come nella commedia intitolata *La battaglia di Maipú*. E se Mármol rendeva omaggio all'orientalismo ed al conflitto sentimentale di carattere lirico, Mitre riproduceva in *Quattro epoche* le gesta della liberazione, e nel suo breve saggio teatrale il legislatore Alberdi scriveva una satira del tiranno Rosas con *Il gigante Amapolas (Papaveri)*. Per quanto tutto questo teatro sia molto semplice, non si possono negare i suoi successi ed i suoi valori di concezione. Bisogna tuttavia notare che la tecnica non si trovava al medesimo livello; quegli scrittori erano in maggior parte dei poeti, non dei drammaturghi nati, e non possedevano i segreti della scena. Mancavano del « métier » necessario e le realizzazioni erano deboli sia riguardo alle regole classiche che alla propria intuizione. Nessuna di quelle opere ha potuto vivere fuori del libro. Nessuna si regge ancora.

Non andremo oltre, in questa prima visione del teatro argentino per il lettore italiano. Vediamo ora lo sviluppo del realismo nelle nostre scene, sia nel suo genere di commedia borghese, di costume o di caratteri, sia nell'aspetto di commedia gaucesca, più primitiva, ma con valori vitali, come segnalò con acutezza un noto regista italiano che dedicò parecchi anni fa uno studio al teatro argentino, Anton-Giulio Bragaglia. L'evoluzione dal romanticismo al rea-

lismo è espressa molto chiaramente nel teatro di Nicolás Granada, la cui attività passa dal dramma in versi ed a sfondo storico alla commedia in prosa, di genere folklorista. In *Atahualpa* evocò l'impero degli Incas, quando cadde sotto la spada di Pizarro, il conquistatore del Perù; in *Sotto il pergolato* e *In campagna!* offrì quadri di usanze pieni di colore, ma dai tratti rozzi, dal disegno senza finezza. Granada si collega quindi da un lato al postromantico Pablo Echaegüe e dall'altro apre la strada ai commediografi del realismo. E' il momento in cui, nei primi anni del secolo XX, appare in Argentina « il teatro a tesi », che aveva già raggiunto il suo apogeo in Europa. David Peña è l'autore che lo imposta con un tentativo di critica sociale, dove non manca l'idea filosofica. *Cosa dirà la società, Prospera, L'inutile,* corrispondono in un certo modo all'influenza dello spagnolo Echegaray (premio Nobel) che ebbe un gran successo in tutti i paesi di lingua castigliana e fu anche tradotto in quasi tutte le lingue. Peña realizza, inoltre, la biografia scenica di personaggi storici: *Facundo, Alvear, Dorrego,* ritratti teatrali multicolori che non mancano di movimento e di significato di epoca, specialmente il primo. L'impeto e l'entusiasmo di David Peña agitano l'ambiente drammatico argentino. Forse è questo il suo merito maggiore, perchè facilita così la via ai tre autori che porteranno il nostro teatro ad un punto culminante, fra il 1905 ed il 1915: Gregorio de Laferrére, Florencio Sánchez e Roberto J. Payró.

Gregorio de Laferrére è il commediografo della città di Buenos Aires: è colui che ritrae i suoi tipi più rappresentativi, le sue abitudini, la sua psicologia, la sua società nelle diverse classi sociali. E' un « gentleman » politico, uomo di società, che scrive per piacere. Per prima cosa si diverte lui, dopo pensa a divertire il pubblico. Improvvisa con agilità e con grazia. Ma non è un dilettante. Conosce il mestiere, e durante il gioco leggero e umoristico tira fuori le unghie. *Sotto l'artiglio* si intitola una delle sue opere, ed è una critica sociale drammatica. Migliori sono le commedie leggere; *Ietattore* è la burla della superstizione, *Gli invisibili* la satira dello spiritismo, *I pazzi d'estate* la caricatura dei maniaci inoffensivi e delle signorine provinciali, *Quelle di Barranco,* il suo capolavoro, la burla del volere e non potere, della piccola borghesia e della sua decadenza morale. Laferrére è un realista, ma non approfondisce il suo realismo; glielo impedisce un robusto temperamento umoristico. Drammatico, vigoroso, elementare, istintivo, è invece Florencio Sánchez, un uruguaiano che vive e rappresenta le sue opere a Buenos Aires e che perciò fa parte del teatro argentino; drammaturgo nato, possiede l'abilità della sintesi nell'azione e nella parola, innalza il suo teatro con l'impulso della giustizia umana e sociale, esente da dottrine e da partiti, e lo fortifica con una tecnica sicura, anche se un poco rudimentale. Crea ambienti sociali e tratteggia caratteri: la campagna invasa a causa della immigrazione, la città e la sua classe media, il vecchio gaucio rovinato, il giovane che diventa dottore, la famiglia in decadenza. Sente l'influenza di Ibsen, di Bracco, di Giacosa, imposta problemi, tesi, descrive il figlio naturale, la maternità della ragazza madre, il diritto della salute di un uomo sposato con una donna ammalata. Florencio Sánchez realizza il suo capolavoro con *Nel precipizio,* il caso del gaucio travolto dal nuovo modo di vivere nella campagna che egli invece difende con la sua nobiltà, la sua generosità e con il suo genuino spirito della terra.

Se consideriamo Sánchez come il drammaturgo intuitivo ed autodidatta per eccellenza, diremo che Roberto J. Payró è al contrario il drammaturgo di formazione intellettuale e culturale. Fu uno scrittore di fantasia e di osservazione, dando il frutto della sua fantasia e della sua critica come romanziere, affrontando con disinvoltura la leggenda, la storia, la satira degli usi e dei costumi e inoltre il racconto dei suoi viaggi. In tutti questi libri vi è movimento di idee. La stessa cosa avviene nelle sue opere teatrali. Ma la « tesi » di Payró non consiste solamente nella rigida dimostrazione di un concetto, è qualcosa di più, l'esposizione e la discussione ideologica posta in un conflitto di psicologie. *Marco Severi,* il tipo dell'emigrante italiano, è un vivente atto di accusa contro la legge di estradizione e una difesa a favore della redenzione dalle antiche colpe in una nuova vita e in una nuova patria. *Sopra le rovine* dimostra la necessità che il gaucio si adatti alle regole moderne del lavoro della terra. *Voglio vivere con me* racconta la condanna dell'egoismo e dell'interpretazione materialistica dell'esistenza umana. *Fuoco nelle stoppie* dà una lezione al vecchio che non si rassegna ad invecchiare e che non sa che anche la vecchiaia può essere un'età di bellezza spirituale. I drammi e le commedie di Payró valgono più per il loro contenuto di pensiero che per la sicurezza della forma tecnica. Le opere dei due autori nominati rappresentano il culmine del realismo sulla scena argentina.

Meno degni di nota di questo « triumvirato » furono i commediografi Enrique García Velloso, César Iglesias Paz, José Gonzáles Castillo, Roberto L. Cayol, José León Pagano, che nella stessa epoca contribuirono all'affermazione del nostro teatro con opere di generi differenti e di valori diversi. Due poeti si distinguono anche in questo tempo, Belisario Roldán e José de Maturana. Il primo è un postromantico, ma a volte passa dal poema alla commedia sociale. Il secondo, dall'estro meno vivace, si rallegra fra gli incanti e le virtù della vita di campagna. In questo gruppo figura anche cronologicamente Julio Sánchez Gardel, che tenta la tragedia agreste e simbolica nella *Montagna delle streghe* e una commedia di colore provinciale con i *Girasoli.*

Prima di ricordare l'ulteriore evoluzione estetica della letteratura drammatica argentina, dobbiamo segnalare un fenomeno teatrale caratteristico, il genere « chico ». Il teatro così chiamato in Spagna (commedie in un atto, generalmente farse, con o senza musica date in spettacoli divisi in varie rappresentazioni) ebbe un'eco diretta in questo paese. I tipi e le abitudini popolari dei sobborghi diedero origine ad una serie di quadretti scenici, brevi, vivaci,

molto coloriti, nei quali si specializzarono alcuni scrittori comici. Sorse così la farsa creola — il « sainete criollo » — con Ezequiel Soria, Nemesio Trejo e Carlos María Pacheco come figure principali, e fu continuato da altri autori di farse fra i quali Alberto Weisbach ed Alberto Vacarezza. Questo genere, dopo aver ottenuto un grande successo fra il pubblico, è scomparso completamente dalle nostre scene.

Esaminiamo adesso lo sviluppo della drammaturgia argentina a partire dal 1920 anche se rigorosamente non si deve prendere questa data come un limite. In quell'epoca si forma un altro gruppo di drammaturghi d'avanguardia, nel quale riuniremo Pedro E. Pico, Rodolfo Gonzáles Pacheco, Francisco Defilippis Novoa, Vicente Martínez Cuitiño, Armando Discepolo, Samuel Eichelbaum, le cui fatiche rappresentano un'altra vetta del teatro argentino.

Pedro E. Pico realizza una depurazione nella commedia folkloristica, perfezionandone il piano realista e approfondendone il carattere psicologico. E' un osservatore che ha aspirazioni poetiche, un pungente umorista dal cuore a volte sentimentale. Soprattutto studia la donna chiusa nello stretto ambiente di provincia, le sue illusioni e i suoi disinganni, la sua piccola vita interiore, la mediocrità che la circonda. *Cittadina, La zitellona* e *La fidanzata dei forestieri* sono le sue migliori opere. Ad esse unisce farse molto leggere e non poco ingegnose: *La luce di uno zolfanello, Caspita, cosa sa questa ragazza!, Voglio che tu mi tradisca.* Pico accusa nelle sue commedie l'influenza degli spagnoli Alvarez Quintero.

Rodolfo González Pacheco, che fu qualche volta suo collaboratore, quando scrive da solo preferisce un teatro simbolista. Possiede intenzioni rivoluzionarie che esprime in simboli e metafore, e sotto un certo aspetto potremmo riscontrare in lui una certa somiglianza con Andreiev se osservassimo alcune caratteristiche della sua produzione a cominciare da *L'uomo della piazza pubblica* fino a *Mani di luce.* Una vena poetica scorre nel suo teatro sia in questo ramo come in quello di argomento nettamente argentino di sapore locale in cui si distinguono commedie brevi come *Le vipere* ed *Il grillo.* L'opera di Pacheco si fonda sulla generosa concezione anarchica, lontana naturalmente da ogni terrorismo, che fu propagata dai teorici di quella tendenza ideologica.

Nell'opera di Francisco Defilippis Novoa si riscontrano due tendenze molto dissimili. La prima è di significato realista e fu realizzata sotto l'influenza di Florencio Sánchez e del teatro a tesi europeo; fanno parte di essa *Il deputato per il mio paese, Una vita, L'acquazzone.* Sono critiche di significato politico e sociale, dove non manca il disegno dei caratteri; ma Defilippis continuò a ricevere nuove influenze differenti ed il suo teatro subì delle evoluzioni secondo quelle. Una esegesi minuziosa ci porterebbe a segnalare echi di Saint-Georges de Bouhélier, di Strindberg e di Molnar. Ne *La samaritana* e ne *I cammini del mondo* si avverte una specie di « naturismo » e cioè la fusione del naturalismo con l'idealismo che fu la base della scuola, di breve durata, dell'autore de *Il re senza corona.* Dopo, sotto l'influenza de *La suonata degli spettri* e di *Lilliom,* Defilippis Novoa scrisse *L'anima dell'uomo d'onore* e *Maria la tonta.* Ma la sua fantasia non aveva, per realizzare un teatro di questo genere, il volo alto e poetico che sarebbe stato necessario.

Nella sua opera, Vicente Martínez Cuitiño seguì una traiettoria in certo modo analoga, poichè comincia anch'egli con il realismo sviluppatosi più tardi entro tendenze sempre più moderne. *L'incursione bianca, Il capo, La forza bruta,* sono drammi rigidi, dalle situazioni vigorose e dai caratteri forti. Ad essi segue un tipo di commedia psicologica con un'estetica, com'è naturale, molto differente. In essa affascina il dialogo e per mezzo di questo va disegnandosi una psicologia minuziosa, specialmente quella della donna. Come Pico raffina e supera la commedia borghese di Sánchez Gardel, così Martínez Cuitiño modernizza e valorizza la commedia cittadina di Iglesias Paz. I suoi meriti sono più evidenti, più profondi e sostenuti inoltre da un esteso patrimonio culturale. Commedie di questa natura sono *L'emigrata, La notte dell'anima, Diamanti spezzati.* Nella sua ricerca intellettuale e sotto l'influenza pirandelliana, Cuitiño tocca il tema della fusione della finzione con la realtà in una commedia breve, *Marionette d'occasione,* e d'altra parte scompone la realtà in quattro aspetti ne *Lo spettatore.* Ed ancora abborda la metapsichica, esponendo un caso di paranormalismo in *Orizzonti.*

Tale intellettualismo rende il teatro di Cuitiño a volte poco discorsivo. In lui la parola è l'elemento principale, mentre nel teatro di Armando Discepolo l'elemento principale è il gesto, l'atteggiamento. Quest'autore, molto lontano dall'influenze russe che gli son state attribuite, è assai fedele al suo sangue italiano e più precisamente napoletano. La sua farsa è infatti molto più partenopea che madrilena, ed i suoi grotteschi presentano tutte le fattezze di questo genere teatrale, descrivendo la deformità comica dell'uomo e la sua ribellione inutile. Sia Stefano, il musicista senza talento ed il padre affettuoso, o Matteo, il cocchiere antiquato che l'automobile ha lasciato indietro, o l'orologiaio ingenuo e minuzioso ordinatore di lancette vinto dalla velocità senza scrupoli della società moderna, il protagonista delle sue opere è sempre un uomo generoso, sperduto nel mondo vertiginoso, depravato e decadente, che anche se vinto e gettato a terra ha un sorriso ed un moto di speranza per la cattiveria e l'ignoranza degli altri.

Se possiamo definire quel teatro come la tragicommedia della bontà maltrattata, il teatro di Samuel Eichelbaum è il dramma dello spirito, come lotta tra il cosciente e il subcosciente. Eichelbaum è lo studioso dei processi psicologici, attento alle reazioni più occulte e sottili che si muovono negli strati più profondi dell'essere umano, del quale ha definito drammaticamente le conseguenze nella vita sentimen-

tale e sociale. Ibsen e Cecòv diedero la direzione iniziale a questi lavori teatrali che, dopo, si congiungono a quelli di Lenormand secondo le regole di Freud, che tuttavia è confutato dall'autore argentino per gli eccessi cui giunge la sua psicanalisi. Nell'opera di Eichelbaum vi è ciò che potremmo chiamare una poesia della psicologia unita ad un rigore intellettuale inesorabile. *La cattiva sete, Un focolare* e *La sorella caparbia* definiscono la prima maniera del drammaturgo. A queste commedie si uniscono altre analisi forse ancor più profonde come *Il gatto e la sua belva, Nella tua vita ci sono io, Vergogna d'amare, Divorzio nuziale.* Parallelamente ha sviluppato un teatro che senza tralasciare d'essere psicologico offre una viva e pittoresca vena popolare; d'altra parte, la tecnica sicura di Eichelbaum unita a questo poderoso contenuto di pensiero, fa della sua opera la più solida creazione del teatro argentino moderno.

E siamo ormai alla fine di questo breve giro d'orizzonte. Due illustri scrittori, Riccardo Rojas ed Enrique Larreta, hanno dato il loro considerevole contributo alla scena nazionale. Rojas è, come si sa in Italia, il primo storico della letteratura argentina, il biografo de *Il Santo della Spada,* autore versatile di un'opera ricca di vita e di primaria importanza per il mondo del nostro idioma. La sua produzione teatrale non conta molte opere: *Elelín,* dramma della conquista, *La casa coloniale,* quadro della emancipazione, *Ollantay,* tragedia incaica, *La Salamanca,* dramma della colonizzazione. La ideologia di questo teatro è simbolico-poetica sia che si appoggi alla leggenda, sia che abbia un fondo più propriamente storico, e la sua realizzazione possieda una grande dignità letteraria nella prosa e nel verso. In tutta la sua produzione si distingue *Ollantay* in cui è raccolta un'antica tradizione andina che lo scrittore ha completato con proiezioni filosofiche e storiche in una forma poetica di significato cosmico. Con essa rinnovò e portò al suo apogeo il tentativo tragico fatto da Lavarden con il suo *Siripo* dell'epoca coloniale. *Ollantay,* di grande eloquenza lirica, è l'unica tragedia argentina.

Larreta è il romanziere, molto conosciuto in Europa, di *La gloria di don Ramiro* tradotta in varie lingue, il quale nel teatro ha evocato con grandiosa espressione plastica il tempo e le figure della conquista spagnola di Río de la Plata, con la sua migliore opera: *Santa Maria della Buona Aria.* Prima e dopo questo dramma dalle espressioni infuocate possono essere citate due commedie: *Passione di Roma,* che rivela l'influenza del D'Annunzio della *Città morta* per la sua passione eloquente, e *Doveva accadere,* più sottile nella psicologia ben studiata e più moderna nella tecnica, fatta di un vivo e ben giocato dialogo drammatico. In *Linyera* e in qualche altra commedia l'autore toccò argomenti riguardanti la campagna argentina.

Nella generazione posteriore a quella di questi scrittori si devono segnalare due commediografi che si dedicarono al genere della farsa: Enrique Gustavino, autore istintivo, dalla parola nervosa, che subì l'influenza di Crommelynck e di Rosso di San Secondo, in opere come *Il signor Pierrot e il suo denaro,* e *La donna più onesta del mondo;* e Román Gómez Masía, di intenti politici e sociali, con *Temistocle in Salamina* e *Il signor Dio non è in casa.* Si devono anche nominare i due poeti: Conrado Nalé Roxlo e Juan O. Ponferrada che si sono distinti per l'impegno di alimentare il teatro poetico. Il primo ha seguito la scuola europea in *La coda della sirena, Il patto di Cristina,* e in *Una vedova difficile,* i cui valori lirici sono superiori a quelli drammatici, e le risorse dell'immaginazione più sicure di quelle della tecnica di composizione. Con *Il carnevale del diavolo* realizzò un poema di carattere simbolico che attinge alla ricca sorgente del folklore nazionale, ottenendo sostanziali successi poetici e drammatici; con *Il grano è di Dio* — avvicinandosi in un anelito religioso al teatro cattolico francese — riprodusse scenicamente la parabola biblica di Ruth, con dignità di concepimento e con bellezza verbale metaforica, anche se con una certa debolezza tecnica. Un poeta e prosatore, César Tiempo, e un prosatore, Arturo Cerretani, della medesima generazione, sono emersi con opere come *Il teatro sono io, Pane di creolo* del primo, e con *L'uomo che perse il suo nome* e *La donna dell'uomo* del secondo. Adesso scrivono in collaborazione e se nel nostro teatro vi fossero meno difficoltà, potrebbero nuovamente affermare la loro forza drammatica poichè tutti e due hanno saputo ottimamente dimostrarla insieme alla loro grazia letteraria. Un gruppo di scrittori di diversa indole ha infine fornito e fornisce il repertorio alle cosiddette compagnie indipendenti, molto numerose a Buenos Aires e che ottengono gran concorso di pubblico come in Italia. Il primo che indicò quella via fu Roberto Arlt, un interessante intuitivo e introspettivo che diede al Teatro del Popolo, quando questo ente di buona volontà era ai suoi primi passi, opere suggestive: *Africa* e *300.000.000.* Arlt morì lasciando un'opera incompiuta piena di promesse; il Teatro del Popolo indisse anche una campagna di diffusione del miglior repertorio universale, ben ordinata da Leónidas Barletta, ma con interpreti non del tutto capaci. Tutti e due — l'autore ed il teatro — furono precursori del vivace movimento posteriore delle compagnie di dilettanti, lodabile per le sue intenzioni, ma di risultati ancora incerti a causa della loro sporadicità.

Compiere in una ristretta sintesi la « storia » del teatro argentino è un'impresa molto difficile, per cui forzatamente si incorre in deficenze ed omissioni. Possono bastare, tuttavia, queste annotazioni perchè in Italia — fonte di tante influenze drammatiche — si abbia un'idea generale delle origini e dello sviluppo della letteratura teatrale in Argentina.

Alfredo de la Guardia

(Versione italiana di Flaviarosa Rossini)

J. P. Sartre

LE DIABLE ET LE BON DIEU

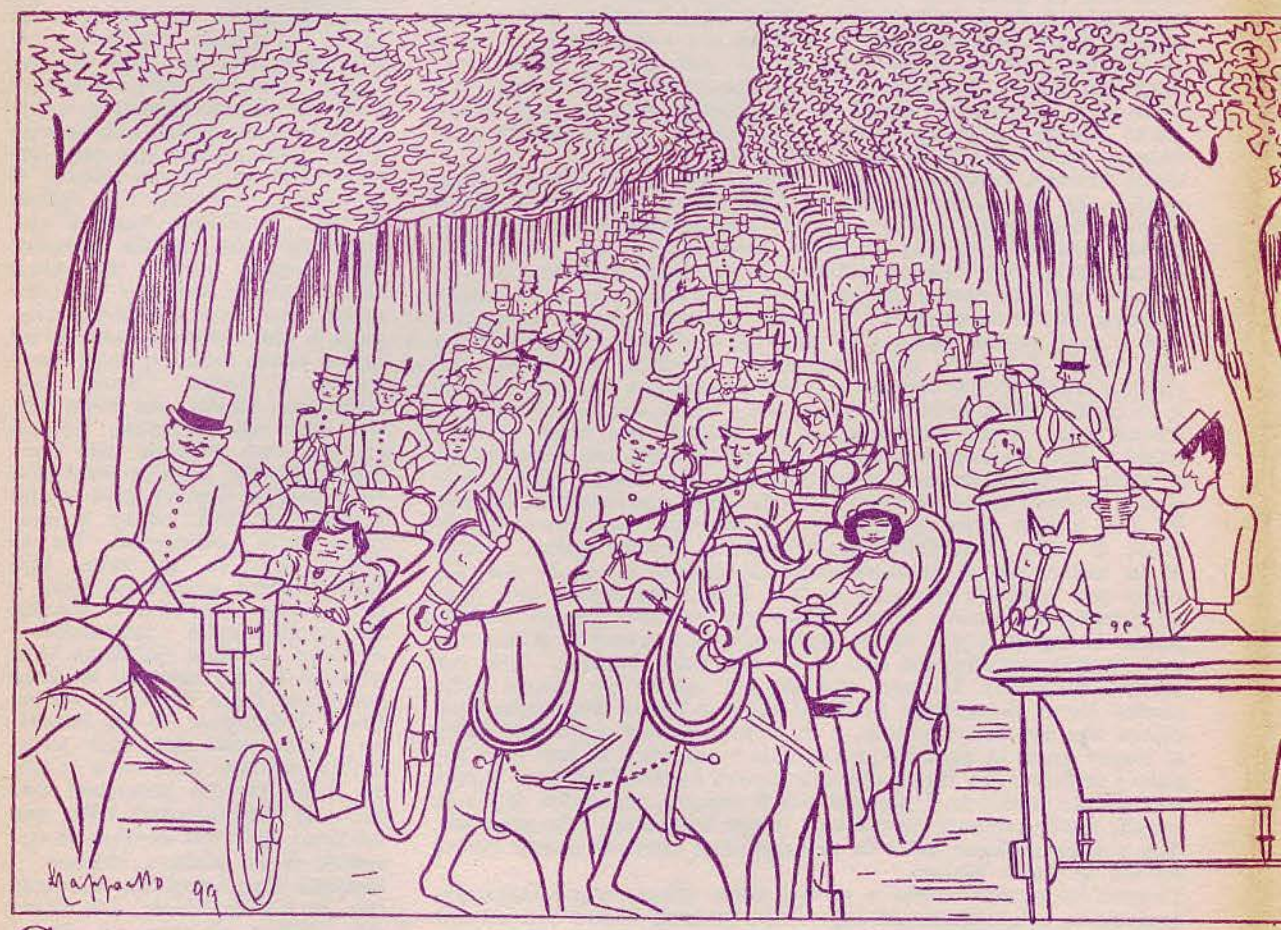
È stata presentata in questi giorni al pubblico parigino l'attesa commedia di Sartre, "Le Diable et le bon Dieu". Si sperava e credeva di trovarci di fronte ad opera di grande rilievo, ma si tratta invece di una commedia tra storica, metafisica e politica, che non è parsa sufficiente in nessuna di queste tre intenzioni. La critica è stata unanime nel rilevare l'enormità degli innumerevoli errori di Sartre. Appesantita da false elucubrazioni filosofiche, inutilmente blasfema e annegata in un mare di pessimismo esistenzialista, ormai anche fuori moda, e ciò che è peggio fuori fase, è risultata un'opera nettamente negativa. È dunque uno spiacevole incidente nella carriera di Sartre, e per il rispetto che si deve ad un autore della sua personalità, il nostro corrispondente da Parigi, Marcel Le Duc, ci comunica di astenersi di proposito dal trattare a fondo l'opera stessa.

* *Nelle due foto: Jouvet e Sartre. Louis Jouvet è stato il regista di* Le Diable et le bon Dieu; *in virtù del suo nome si è fatto un gran discorrere, per i quasi due mesi di prove, intorno all'opera di Sartre. Ma Jouvet credeva di salvare la commedia riducendola da cinque ore di spettacolo, ad un tempo normale. Non è servito nemmeno questo elementare accorgimento tecnico.*

ieri erano tutte celebri...

nella memoria inavvertitamente la sua realtà umana ed artistica. A volte la rimembranza è pronta, altre meno, quindi occorre pensare, collegare, finchè qualcosa scatta e la figura si alza dalla lontana oscurità, e s'avvicina di nuovo. Non son tutte lontane, certo; e tuttavia già « scomparse » per il secolo in altre faccende affaccendato. Qui si può spigolare a volontà, e su per giù sul medesimo chiaroscuro, sollecitando il ricordo di nove donne; nove bocche, diciotto

DALL'ALBA AL TRAMONTO LA GLORIA NEI



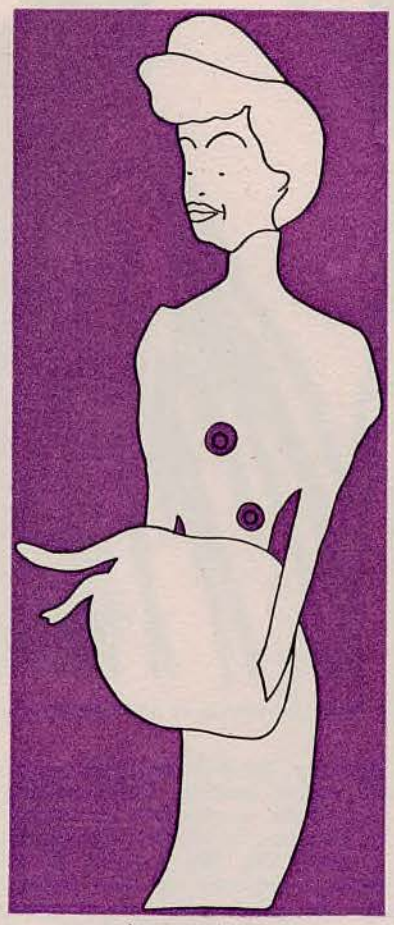
Cinquant'anni son pochi o son molti? Chi lo sa. Da qualche tempo a questa parte stiamo perdendo la cognizione del passar dei lustri. Ma in fondo c'è da credere che, come sempre nelle cose dell'arte, il tempo sia un concetto tutt'affatto soggettivo. Ce ne siamo accorti anche dal volume di Michel Georges-Michel, *Mezzo secolo di glorie teatrali* (Ed. André Bonne), che scorre brevemente, per episodi e ricordi, lungo le vie e i viottoli della ribalta, dal 1900 ad oggi. Ed è cosa curiosa il restar perplessi dinanzi a un nome, riflettere sul suo suono non più rievocatore d'un'immagine, per sentir sorgere occhi, novanta dita affusolate o meno, una miriade di capelli fluttuanti nell'agitazione dell'arte, nel gesto della rappresentazione. Queste donne hanno una storia, qualche volta non trascurabile, per talune perfino definita; e di ognuna è rimasta traccia nel cuore dello spettatore. Il guaio è che molti ammiratori se ne sono già andati e quelli rimasti non si voltano indietro, dimentichi come sono di un passato per più versi sepolto. Ed ecco le tracce in nero sul bianco, per le ricerche dei curiosi, prima tappa della collocazione nel tempo. Ma il libro è fatto per essere letto, come il teatro per essere sentito e visto; non è una differenza soltanto: è un abisso. Per colmo aggiungiamo che questi ultimi cinquant'anni non sono corsi, ma volati via, a rotta di collo, strattoni, diluvio di imprecazioni e orche-

strazioni guerresche; come può essere filtrato un ricordo color di rosa? Al fondo della discesa, finalmente, si guarda indietro e ci si meraviglia: accidenti, quante cose sono rimaste per via, e cose anche di valore, che o non abbiamo capito subito o non abbiamo avuto il tempo di gustare e quindi amare a sufficienza. Nel mondo del teatro, poi, lo spazio di un mattino o di un intero giorno, se più vi piace; ma proprio dall'alba al tramonto per accorgerci che per

L TEATRO

Michel Georges-Michel si è voltato indietro un momento e si è accorto di avere alle spalle «un demi-siècle de gloires théâtrales». I ricordi migliori, gai o tristi - a secondo - sono qui

MADAME SIMONE - IDA RUBINSTEIN - YVONNE PRINTEMPS CÉCILE SOREL - ELVIRA POPESCO - GABY DESLYS - GABY MORLAY - REGINA CAMIER - MAUD LOTY e queste sono le pochissime che il recente libro di Michel Georges-Michel ci fa sovvenire con più forte ricordo, per un «Saint Sébastien» come per la Rubinstein, o per un «Mozart» come per Yvonne Printemps, ed ogni altra per aver lasciato una non pallida scia dietro di sè. Ma sono centinaia nel teatro francese (diciamo soltanto francese perchè stiamo occupandoci del libro di Michel, ma ogni nazione ha le sue perdute della gloria). Osservate il disegno a sinistra: è di Cappiello, al principio del secolo; egli volle riconoscere in quei «landò» Réjane e Cécile Sorel, Jeanne Bloch e Jeanne Granier, Polaire e Antoin... Il grande Cappiello, parigginissimo disegnatore appena giunto da Livorno, circoscriveva così la «bella epoca»: un ordinato lungo e infinito corteo di carrozze. E tutte cariche di gloria



L'ATTRICE RÉJANE

raggiungere la gloria i traguardi della celebrità sono innumerevoli. Ne occorre della fatica e della fortuna per oltrepassarli tutti.

Esempio: Simone. Madame Simone? Esattamente. Occhi vivi, chioma dorata e agile sveltezza. Georges-Michel parla anche di presenza e di autorità... Cose che si dicono volgendo il verbo all'imperfetto. Gli anni cancellano tutto. Il quadro perde pian piano il suo contrasto di colori e Parigi s'è piuttosto trasformata, da *ville lumière* in città molto moderna, troppo moderna a volte. Il fiaccheraio ha ceduto le armi. Madame Simone è ancora viva, anche se certi splendori sono spenti per la prodigiosa creatrice della *Rafale* e del suo autore Bernstein; Simone che da fanciulla fu iniziata all'arte da grossi calibri come Proust, Alain, Fournier, Julien Benda e Léon Blum. Ricorda ancora tutto, di quando Le Bargy l'ascoltò ne *Le Tombeau d'une Mère* di Lamartine, e le consigliò di presentarsi al Conservatorio; quando incominciò la sua vita in teatro, per *caso* — ciò che dimostra che certi casi sono maledettamente intelligenti —; quando Bernstein le disse: « sapete, scrivo per il teatro »; e lei rispose con un'alzata di spalle: « non dite bestialità ». Ciò dimostra che tutti possono prendere un granchio. Ma poi fu più che giusta, perchè fu proprio lei a recitare per centinaia di volte *Le Détour, La Rafale* e *Le Voleur.* E infine ricorda la sera in cui fu svegliata da sassi lanciati dalla strada alla sua finestra, e fu costretta ad alzarsi per preparare una cena improvvisata, ad ore minime, e ciò sarebbe banale, ma, perbacco, chi tirava i sassi e chiedeva da cena era Marcel Proust. Aveva due bottiglie sotto il braccio, e il suo inchino non era perfetto; ma lo sorreggeva Léon Blum. « Altri tempi », ripete con un sospiro madame Simone.

La seconda figura che s'avvicina a noi, da quel « lontano » tempo è una contessa: Ida Rubinstein. Per noi italiani, e anche per molti stranieri, la contessa è legata al ricordo di Gabriele d'Annunzio e al *Martyre de Saint Sébastien.* Michel parla di lei, ricordandola un poco « stregona », sia pure nel senso rispettoso dell'immagine; classica, cioè: marmorea, fatale, estetizzante. Sappiamo da Tom Antongini, il biografo di D'Annunzio, che ella non fu mai l'amante del poeta, ma l'interprete del *San Sebastiano* e della *Pisanella;* volle ugualmente seguire le « orme della Duse » confessando al poeta: « Je vous aime ». Ma si trattava di amore politico; era la vigilia della partenza di D'Annunzio per Fiume, e la Rubinstein con quella insolita effusione desiderava che il Comandante le « buttasse a mare tutti gli inglesi ». Era, insomma, proprio quella che i parigini dicono « femme d'allure ». Accanto a lei si muoveva tutta un'aura di classicismo simbo-

TEATRO STABILE TORINO
Biblioteca e Archivio

Sacha Guitry e Yvonne Printemps in un celebre disegno di Cappiello

lista, simile a un notturno di Debussy. Ed è il suo profilo che conta, un po' bizzarro ma equilibrato, come quello di una regina esotica. Volle andare perfino nelle piantagioni abissine, e si narra che — nel Galla — corresse la strana voce di un suo « sposalizio con un Dio »; solo Isadora Duncan, la celebre danzatrice, si era già prese di queste confidenze con strani Dii e vaghi Dei. Ma i punti di contatto tra Ida e Isadora non erano pochi. L'impareggiabile interprete del *San Sebastiano* finì col chiudersi in un convento, dove oggi è suora. Si ignora quale sia il monastero. La contessa non ha reso pubblico il nome del suo rifugio e del suo Ordine. Scomparsa in umiltà, non vuole che i suoi spettatori la ricordino, sebbene chi la vide nel *San Sebastiano* non può averla certo dimenticata: era nuda, ed aveva un corpo magnifico e famoso. Nel 1911 l'Arcivescovo di Parigi proibì ai fedeli di assistere al *San Sebastiano* rappresentato dalla Rubinstein; ma poichè confessandosi, si poteva poi essere assolti, furono soltanto gli impediti coloro che non la videro.

Il terzo nome è quello di Cécile Sorel, nientemeno la « Célimène » nazionale. La sua vita di attrice incominciò con questa battuta: « fa a meno di perdere il tuo tempo con quella ragazza che non potrà mai far nulla ». La ragazza, naturalmente, era Cécile e chi disse la battuta era Halévy, il famoso autore di vaudeville, proprio a Porel il direttore del Théâtre Vaudeville che a Cécile dovette poi gran parte della sua fortuna. Ma Sorel aveva occhi liquidi e turchini come un mare in technicolor — direbbero oggi nel firmamento della celluloide — e prometteva qualcosa. Un qualcosa che si sviluppò poi in una portentosa e formidabile personalità. Sempre come attrice andò dove più oltre non avrebbe potuto, e giunse alla Comédie Française, e come donna

era fatta per i grandi ed i potenti. Si considerava una specie di Dubarry e scorrazzava da una corte all'altra. Nella lista dei personaggi della sua vita, non mancò Mussolini al quale disse una frase rimasta famosa: « Che peccato che voi non siate attore ». Era dunque anche una grande fisionomista. Sorel ha avuto ricchezze immense da mariti arcimilionari, ed ha collezionato mobili quadri libri tappeti e ceramiche cinesi, quando non case già riempite, un po' ovunque. Ha scritto libri e commedie, ha parlato e sentenziato, ha detto e ridetto il suo credo di mancata « Dubarry » fino a quando ha avuto voce. Da molto tempo non ne ha più.

Quarta donna: Gaby Deslys, delizie di gigli e rose con Régine Flory e Mistinguett. Avete capito tutto, se fu rivale di Miss: occorreva avere gambe stupende e saper cantare, perchè il varietà era un genere di teatro e non un pretesto. Un genere tenuto in grande considerazione. Gaby Deslys aveva più grazia; Régine Flory più « souplesse » e Miss più « entregent », se così si può dire, scrive Michel. Ma non si può dire in altro modo, aggiunge Michel. Fu una gloria di esportazione: americanizzata insieme a Bergson e André de Fouquière, che in quel tempo portò *Maxim* ai newyorchesi, concluse la sua splendida giovinezza nelle braccia di un re. In esilio.

Gaby Morlay, porta il numero cinque. Ma il suo nome è forse quello che si ricorda meglio se ripensiamo alla nostra Maria Melato, della quale avrebbe potuto essere sorella per temperamento artistico ed una naturale inclinazione alla « fatalità ». Gaby Morlay è di origine italiana; il suo nome è Morlacchi. Conosce e parla la nostra lingua, ma è più « francese » delle attrici francesi nell'attaccamento alla professione secondo la « regola ». Non è mai venuta meno alla sua regola d'arte, infatti; non ha mai voluto o potuto fare concessioni. Modesta nel teatro nel cinema e alla radio; sempre e soltanto modesta, ma con l'anima e lo spirito della grande attrice. L'aggettivo « grande » ha permeato tutta la sua esistenza, ed ha creduto per anni, ad ogni istante, cioè ad ogni commedia nuova, ad ogni sua differente e a volte importantissima interpretazione, di essere giunta alla gloria. Invece, come la marea, si ritrovava nuovamente lontana. Ed è in questo gioco crudele ciò che abbiamo indicato come fatalità. E' stata l'interprete appassionata e devota, quanto fedele, di un autore che si credette anch'egli grande e non lo era (almeno ora vediamo che non lo fu): Henri Duvernois, che pure ha lasciato un « suo » teatro. Ebbe per maestro Lucien Guitry, padre di Sacha, e per amico Bernstein; non avrebbe potuto essere meglio sorretta; ma non ci fu mai guida bastevole alla sua interna ribellione. Le sono rimaste nel salotto tre grandi fotografie: Henri Duvernois, Lucien Guitry e Henri Bernstein; sono coloro che avrebbero potuto, e lo fecero, giurare su di lei. Gaby sa essere grata in ogni modo. Ora ella comprende di non aver saputo « restare nella vita », come le diceva Lucien Guitry, e voleva con questo indicarle i pericoli cui è esposta un'attrice che non sappia continuamente controllare la sua fisionomia e la sua voce. Non a caso abbiamo detto in principio che avrebbe potuto essere sorella di Maria Melato.

Yvonne Printemps. Come e quante volte questo nome leggiadro, profumato, e squisitamente femminile, ha fatto il giro del mondo? E' il nome di una donna che, prima di tutto, è stata molto amata. Nella rosa delle cinque mogli di Sacha Guitry è la seconda, ma fu il solo vero e grande amore di Sacha. La sua voce soave, dolcissima nel canto, le avrebbe certo fatto salire non pochi gradini negli spettacoli di riviste dove era comprimaria, ma Sacha la volle attrice di prosa e scrisse appositamente per lei il *Mozart* e la fece passare di trionfo in trionfo, fino in America del Nord, dove si accorse che gli applausi erano rivolti tutti a lei. L'amava, Sacha; ma non seppe resistere alla sottomissione come attore. Yvonne fu mondana, raffinatissima ed elegantissima; divenne la moglie di Pierre Fresnay (lasciando Sacha in lacrime) dopo che questo eccellente attore aveva interpretato con lei *La signora dalle camelie*. Pare che sia una donna ossessionata dalla memoria che le tiene ancora radicate nel cranio le sue « parti » e le battute le ballano nella mente, esattissime, come per opera diabolica di un suggeritore nascosto dentro di lei. Qualche volta questo le deve dare attimi di immensa gioia; molte volte, infinita tristezza. Troppo poco per una Yvonne Printemps essere sorretta da parole non proprie. Ed eccoci a Regina Camier, la più fine e spirituale attrice di Parigi, eterea e serena, e non solo Regina di nome per portamento, gesto, e quelle sfumature della voce che la resero celebre, unitamente ai suoi seni, in *Cocu magnifique* di Crommelinck che per prima interpretò a Parigi. Non diremo qui dell'importanza riconosciuta in tutto il mondo dell'opera di Crommelinck, ma dopo Regina Camier, nessuna attrice francese volle mai più misurarsi in quella parte nella quale, alla famosa scena della moglie che ossessionata dalla gelosia del marito, si strappa la camicetta e la riduce in pezzi, lasciando nudo il suo corpo fino alla cintola, occorrevano « quei » seni e non altri. Che « tutto il mondo » li conoscesse così bene e potesse rivederli a piacimento assistendo ad una o cento repliche della commedia, a Regina Camier non importava affatto, ma nella vita era così squisitamente signora che non ne avrebbe mai permesso la più piccola allusione. Oggi Regina Camier vive vicino a Nizza: è ricca, ed ha la passione delle automobili. Fu la prima, anni fa, ad avere una delle vetture americane basse e per giunta interamente bianca. Ma appena sulla « promenade » di Nizza, un'altra macchina le si affiancò ed un giovane le disse come una frase d'amore: « sembrate il funerale di un bambino », non volle mai più automobili dipinte di bianco o nero. « Ma perchè nemmeno nere? », le domandarono. « Per non sentirmi dire che sembro il funerale di un adulto », rispose.

Restano due nomi da spuntare con la matita ideale del ricordo: Elvira Popesco e Maud Loty. La Popesco è rumena; la più parigina delle rumene importate, e come attrice passò sulla scena con candida disinvoltura da Eschilo a Louis Verneuil, e — nella vita — si tenne con forte e ammirevole tenacia a Verneuil. Dei due autori preferiti, era — infatti — il solo che avrebbe potuto sposarla, cosa che l'ottimo Verneuil fece con entusiasmo. Fu formata così quella società familiare che tenne la « ditta » per almeno vent'anni, con fiorentissimi bi-

lanci. Prepararono in tal modo la ricchezza e lo fecero con esemplare meticolosità, con attaccamento al lavoro, sempre sorridendo, sempre amandosi, sempre lodandosi a vicenda. Ora non sono più giovanissimi, ma si consolano a vicenda sapendo che gli stessi anni sono passati anche per i loro colleghi. Infine Elvira Popesco ha trovato la parte per la sua età, chè André Roussin nientemeno (nientemeno, vuol significare l'autore più in voga a Parigi in questi ultimi tempi) ha scritto proprio per lei: *Nina*. Quella *Nina* che Laura Adani ha portato al successo anche in Italia, per quanto la Adani sia troppo giovane per quella parte. Nina è Elvira Popesco, con i suoi anni — prima di tutto — il suo slancio, l'impeto, la voce, l'aggressività tra materna e amorosa così necessaria al personaggio. Elvira Popesco recita *Nina* da oltre due anni, ininterrottamente; la sua celebrità di attrice si è quindi ora legata al nome di Roussin, come prima lo era a quello di Verneuil. Ma Verneuil, per suo conto, manda avanti l'azienda familiare con non minore entusiasmo, e la sua ultima commedia ha titolo *I tre signori Chantrel*, recitata anche in Italia da Gandusio. Ma questa è cronaca di oggi ed è inutile riassumerla; se mai aggiungeremo che la ditta Popesco-Verneuil, è l'unica che sta a galla nonostante gli anni; anzi, nonostante tutto. Il che è una grande abilità di saper vivere.

Maud Loty è l'ultima. Faceva il paio, in Italia, con Paola Borboni quando Paola recitava *Alga marina* di Veneziani nella compagnia di Armando Falconi. Maud Loty recitava a Parigi *Eva nuda* di Nivoix per centinaia e centinaia di sere, poi passava la parte a Paola Borboni. Erano due splendide donne, del tutto differenti come tipi femminili, ma entrambe attraenti per quello che gli americani dicono l'appello del sesso. Erano anche due bravissime attrici, sebbene — per la loro irrompente giovinezza — questo contasse molto meno. Come Maud possedesse tanto fascino non si riusciva a capire bene, perchè era piccola di statura e grassottella, con il viso tondo dai pomelli lucidi, in tutto simile ad una mela appena tolta dalla carta velina. « La mela » era, infatti, il soprannome che le si conosceva nel mondo del teatro. Aveva inventata, o riinventata, che è lo stesso, la frangetta — con la quale fece tipo sulla nostra scena Elsa Merlini — e con la fronte coperta dai ben squadrati capelli e un fiocco in testa, « fece moda » presso una intera generazione di ragazzine. Sapeva cantare, e spesso recitò in commedie musicali, sebbene la sua voce di casseruola, dicevano, producesse dei rumori invece che melodie. Ma si trattava della casseruola di una parigina al cento per cento. Sono passati venti anni: nei primi dieci, si è ripetuto, a proposito di Maud Loty, « ma già, dov'è andata? »; nei successivi: « mai più vista ». Forse morta? no: « mai più vista » che è peggio, molto peggio. Infatti qualcuno l'ha rivista, a Montmartre — anno di grazia 1951 — senza un soldo, stranamente vestita e con forti macchie di rossetto sulle gote. All'angolo della strada apostrofa gli amici di un tempo; quelli che lei crede siano stati suoi amici; ma forse sono soltanto passanti che hanno vissuto al « suo » tempo. Sarebbe pretendere troppo da loro il riconoscerla. Non occorre essere stati a Parigi per immaginare quanto la scena sia profondamente triste.

I nostri nove quadri scelti fra i molti che Michel ha composto, sono passati: un piccolo film, con la ormai vecchia formula dei vari personaggi, alla maniera di *Carnet de bal*. E per fortuna noi abbiamo messo nell'organino nove monete per nove brevi suonate, perchè il libro di Michel è lungo e i nomi sono tanti, troppi. Non avremmo mai creduto di ritrovarne tanti. E non sempre si sorride, come avete visto.

Quando nella vita d'un'attrice il sipario cala male, cioè si impiglia di traverso tanto da non permettere nemmeno il passaggio anche piegandosi, non c'è proprio più modo di ritornare alla ribalta, neanche per un piccolo, piccolissimo saluto.

Parigi, giugno 1951.

Marcel Le Duc

NEL PROSSIMO FASCICOLO

GIUDITTA

TRAGEDIA IN TRE ATTI DI

JEAN GIRAUDOUX

Versione italiana di Emilio Castellani

*

E' certo questa la tragedia più misteriosa che abbia scritto Giraudoux; una tragedia alla quale manca la conclusione tragica, quasi che il suo autore abbia voluto far professione di non conformismo, in cui si racconta d'un regno di Dio senza Dio, di un'armata senza generale, dello smisurato orgoglio di una donna, di un essere intelligente che vuole infrangere il totalitarismo della sua razza. E questa tensione d'eventi e di contrasti tra uomini e idee diventa quasi soprannaturale, esplodendo infine in una dichiarazione violenta e precisa contro la morale, in un atroce sarcasmo contro la profezia e i profeti. Pare così che il cuore indomabile di Giuditta abbia vinto; ma alla fine è costretta a cedere, e Giraudoux stesso quasi si rivela, scettico di fronte allo stesso scetticismo, che non può a lungo insistere nel metodo dell'ironia, se non vuole incorrere da sola nell'autodistruzione. In quest'opera, il drammaturgo che ha dato al mondo contemporaneo un nuovo tipo di teatro, comprendendo più di ogni altro il fatale significato delle ribellioni spirituali del nostro secolo, con l'ansia di questa sua eroina ha definito una nuova indimenticabile figura, che si dibatte tra mille tormenti d'anima e mille angosciose domande del pensiero.

PROCESSO A GIOVANNA

radiodramma di

VITO PANDOLFI

RICOSTRUITO SU DOCUMENTI STORICI ORIGINALI CONSERVATI NEGLI ARCHIVI DEL TRIBUNALE DI ROUEN

■ *Non è qui il caso di ricordare da quanti e quali autori drammatici il processo di Giovanna d'Arco sia stato portato sulle scene. Tutti questi autori, naturalmente, sebbene si rifacciano alle testimonianze che ci sono state tramandate, tendono a rappresentare i personaggi di quel processo, prima fra tutti Giovanna, secondo una loro particolare interpretazione e un loro giudizio. Ma come fu in realtà questo processo? Senza alcun dubbio quegli autori han dato ad esso un ordine, una compiutezza. Così, attraverso le loro battute, noi ci facciamo di questo processo una determinata idea; e una idea, senza dubbio, più facile a definirsi, a comunicarsi di quella impressione vaga, ma veramente fuori del comune che ha suscitato in noi l'ascolto della trasmissione del processo di Giovanna d'Arco, su un copione che Vito Pandolfi ha tratto dai documenti originali conservati nell'archivio del Tribunale di Rouen. Certo, i discorsi e i dibattiti riportati non ci sembreranno del tutto completi; e soprattutto non rappresentano compiutamente la umanità da cui sortivano. Offrivano come degli scandagli, attraverso momenti di una realtà assoluta; ma il complesso di questa realtà non era definitivamente palese. Un ordine però si intravvedeva, un ordine più grande, più veritiero perfino di quello di Shaw; l'ordine che esiste misteriosamente nei fatti umani, anche nei più orridi, ingiustificati, quando Dio manifestamente conduce attraverso di essi un'anima a certe alternative e conquiste ultime. Un ordine che ad un certo momento ci può anche sgomentare, perchè era troppo oltre alle nostre possibilità di condividerlo; come quando Giovanna, che ha subito le vessazioni dei soldati in carcere, dice angosciosamente ai prelati: « Se mi aveste messa in una prigione ecclesiastica, tutto questo non sarebbe successo » (cioè, mi avreste trovata un po' meno riottosa), o quando essa firma l'abiura per aver salva la vita. Ne viene quindi, a scorci, una figura che ha, come estremo, ultimo tormento da superare, proprio quello del dubbio; il dubbio cioè, sulla realtà delle voci che la guidano; ed è attaccata fino allo spasimo, alla vita e alla speranza di un miglioramento di condizione. Per questo la grandezza della santa — la quale, ad un certo punto, benchè con disgusto e dubbio, sceglie di far fede a se stessa col martirio — ne risalta in una forma più vera, e più misteriosa, nella quale nessuna penna di artista potrà forse mai raggiungerla. Questa l'impressione che abbiamo provata durante l'ascolto alla radio; non potevamo provarla attraverso nessun altro mezzo di espressione. Soltanto la radio poteva offrire l'invisibile spazio adatto per mettere a confronto di nuovo queste voci vere, come un tempo si erano fronteggiate nel vasto tribunale e nelle orribili carceri di Rouen. Le voci, senz'altro aggravio e cornice che una loro risonanza vuota; perchè ogni altra aggiunta avrebbe manifestamente appartenuto ad una nostra sovrapposizione arbitraria e moderna.*

Alberto Magli

FIGURE DEL PROCESSO

UN TESTIMONE - IL VESCOVO DI BEAUVAIS - GIOVANNA D'ARCO - GIOVANNI BEAUPERE - UN ASSESSORE - GUGLIELMO ERARD - NICOLA LOYSELEUR - MASSIEU - IL CARDINALE - GIOVANNI D'ESTIVET - GIOVANNI LE MAITRE - MARTIN LADVENU - PIETRO MORICE - GUARDIE, INGLESI, FOLLA E VARIE VOCI

UN TESTIMONE — Sono un umile e povero scrivano addetto al tribunale ecclesiastico di Rouen. Ho dovuto assistere giorno per giorno, ora per ora, alla lunga passione della pulzella di Orléans, Giovanna d'Arco. Ho creduto fermamente nella sua innocenza, e nella sua santità, quando i tribunali umani la condannavano senza appello. Soffrivo molto per lei: ogni suo dolore, ogni suo tormento, erano miei. Ma cosa potevo fare, cosa potevo dire, io, uomo semplice e digiuno di ogni scienza, che gli armigeri inglesi come gli ecclesiastici francesi avevano il diritto di svillaneggiare, ogni volta che lo volevano, di costringere ai più bassi servizi, ai più degradanti silenzi? Nell'oscurità, in un angolo dimenticato, avevo il dovere di annotare ogni parola pronunciata nel processo, ogni atto compiuto in conseguenza di esse. L'ho fatto senza modificare e senza alterare nulla. Ho trascritto quanto è accaduto senza lasciarmi sfuggire un solo gesto, un solo accento. Ho seguito il dialetto rozzo e puro di Giovanna, il difficile latino ecclesiastico, l'inglese gutturale; e per volontà di Dio tutto mi è stato comprensibile fino all'ultima sillaba. Qui ho riportato soltanto la verità dei fatti. Sapevo che nei secoli dei secoli Giovanna non avrebbe potuto avere miglior difesa, nè migliore esaltazione della sua eroica santità. Giovanna, sapevo che soltanto così potevo difenderti. Gli inglesi hanno tentato

di contaminare il tuo corpo, gli ecclesiastici francesi di macchiare la tua anima e la tua memoria. Giovanna! Queste dimenticate pergamene che ripongo nell'archivio, accanto a tutte le carte sulle quali ho sudato i miei giorni, per le quali tanti uomini hanno sofferto, parleranno per sempre come un atto d'accusa che non tace più. Tu vivi in loro, e con te, sopra di te, vive ciò per cui tu hai combattuto: la libertà del tuo popolo. Ecco la mia testimonianza: il mio atto di fede. Mercoledì 21 febbraio 1431, il Vescovo di Beauvais si recò nella cappella reale del Castello di Rouen. Aprì la seduta assistito da 43 assessori. Fu data lettura delle lettere del Re d'Inghilterra, e del Capitolo di Rouen. Poi Giovanni d'Estivet, promotore, annunziò che aveva fatto citare Giovanna dagli uscieri. L'usciere Giovanni Massieu rese conto della citazione trasmessa a Giovanna. Giovanna chiedeva di ascoltare la Messa e di assistere agli uffici. Questa richiesta venne respinta. Dopo di che a Giovanni Massieu venne dato l'ordine di introdurre l'accusata. Quando questa venne introdotta il vescovo narrò come fosse stata arrestata nel territorio della diocesi e come numerosi atti che essa aveva compiuti fossero lesivi per la fede cattolica. Per questo motivo, dopo inchiesta e deliberazione, il vescovo aveva ordinato di far comparire questa donna. Secondo le norme, cominciò coll'esortarla a dire la verità.

Il Vescovo — Essendo dovere del nostro ufficio di vigilare alla conservazione e all'esaltazione della fede cattolica, con la benevolenza di Gesù Cristo di cui si tratta la causa, desiderando che questo processo sia breve, noi ammoniamo anzitutto caritatevolmente la detta Giovanna, seduta in questo momento dinanzi a noi, e la preghiamo, per accelerare la presente causa e pacificare la sua coscienza, di dire la completa verità sulle questioni che le saranno poste in materia di fede, senza tentare sotterfugi o cautele che l'allontanino dalla confessione della verità. Inoltre, per il nostro ufficio, noi richiediamo giudiziariamente alla detta Giovanna, di prestare giuramento secondo la forma prescritta, con le mani sui santi Vangeli.

Giovanna — Non so su cosa mi volete interrogare. Per caso mi potreste chiedere cose su cui non parlerò affatto.

Il Vescovo — Giurerete di dire la verità su quanto vi sarà chiesto in materia di fede e su quanto voi saprete.

Giovanna — Su mio padre, su mia madre, sulle cose che ho fatte dopo di aver preso la strada di Francia, io giurerò volentieri. Ma le rivelazioni che mi sono state fatte da Dio non le ho dette nè palesate ad alcuno, che non fosse il mio Re, Carlo. Non le rivelerò anche se mi dovessero tagliare la testa, perchè ho ricevuto quest'ordine dalle visioni, che sono il mio consiglio segreto. Soltanto fra otto giorni saprò con sicurezza se dovrò rivelarle.

Il Vescovo — Nuovamente noi, Vescovo, vi ingiungiamo di dire il vero su quanto riguarda la nostra fede.

Giovanna (*in ginocchio con le mani posate sul Messale*) — Giuro di dire il vero su quanto mi verrà chiesto e che io saprò, in materia di fede.

Il Vescovo — Qual è il vostro nome ed il vostro soprannome?

Giovanna — Nel mio paese mi chiamavano Giannina, e dopo la mia venuta in Francia mi chiamarono Giovanna. Del soprannome non so niente.

Il Vescovo — Qual è il vostro paese d'origine?

Giovanna — Sono nata nel villaggio di Domrémy, che fa tutt'uno col villaggio di Greux. E' nel luogo chiamato Greux che si trova la chiesa più importante.

Il Vescovo — Qual era il nome di vostro padre e di vostra madre?

Giovanna — Mio padre si chiamava Giacomo d'Arc. Mia madre Isabeau.

Il Vescovo — Dove siete stata battezzata?

Giovanna — Nella chiesa di Domrémy.

Il Vescovo — Chi furono i vostri padrini e le vostre madrine?

Giovanna — Una delle mie madrine si chiamava Agnese, la seconda Giovanna e l'altra Sibilla. Uno dei miei padrini si chiamava Giovanni Lingue, l'altro Giovanni Barrey. Ho avuto anche parecchie altre madrine, come ho sentito dire da mia madre.

Il Vescovo — Chi è il prete che vi ha battezzata?

Giovanna — Maestro Giovanni Minet, mi pare.

Il Vescovo — Vive ancora?

Giovanna — Sì, credo.

Il Vescovo — Quanti anni avete?

Giovanna — Credo di averne press'a poco diciannove.

Il Vescovo — Chi vi ha insegnato a credere?

Giovanna — Ho imparato da mia madre il Pater Noster, l'Ave Maria e il Credo. Da lei sola e da nessun altro ho imparato a credere.

Il Vescovo — Recitate il Padre Nostro?

Giovanna — Ascoltatemi in confessione e ve lo dirò volentieri.

Il Vescovo — Vi concederemo volentieri uno o due illustri uomini di lingua francese, davanti ai quali reciterete il Padre Nostro.

Giovanna — Non lo dirò, se non mi ascolteranno in confessione.

Il Vescovo — Inteso questo noi, Vescovo, faccia-

mo proibizione a Giovanna di uscire dalla prigione a lei assegnata, nel castello di Rouen, senza nostro permesso, con il rischio di essere incolpata di eresia.

GIOVANNA — Non accetto questo divieto. Se fuggissi, nessuno potrebbe rimproverarmi per aver falsato o violato la mia fede, perchè non l'ho ceduta a nessuno. Inoltre mi appello perchè sono imprigionata con catene e sbarre di ferro.

IL VESCOVO — Avete tentato molte volte di fuggire dalle prigioni. E' per questo che siete custodita più strettamente e più sicuramente, e che è stato dato ordine di tenervi ferma con catene di ferro.

GIOVANNA — E' vero che altre volte ho voluto e ancora vorrei fuggire come è lecito, a chiunque sia incarcerato o fatto prigioniero.

IL VESCOVO — Noi affidiamo la custodia di Giovanna al nobiluomo John Grey, scudiero del Re nostro padrone, e con lui a John Berwott e William Talbot, imponendo loro di custodire bene e sicuramente la detta Giovanna, di non concedere ad alcuno di parlarle senza nostra autorizzazione.

LE GUARDIE (*sul Vangelo*) — Lo giuriamo.

IL VESCOVO — Infine, noi imponiamo alla detta Giovanna di comparire domani giovedì alle otto di mattina, nella camera di pietra all'estremità della sala grande del castello di Rouen.

IL TESTIMONE — Giovedì 22 febbraio nella sala di pietra il vescovo di Beauvais aprì la seduta, assistito da 47 assessori.

IL VESCOVO — Noi vi ingiungiamo e vi esortiamo, secondo le consuetudini, di prestare il giuramento che avete fatto ieri, e di giurare di dire il vero su tutto ciò che vi sarà chiesto sull'argomento per cui voi siete deferita qui ed accusata.

GIOVANNA — Ho fatto giuramento ieri e deve bastare.

IL VESCOVO — Noi vi ordiniamo di giurare. Nessuno, nemmeno un principe, interrogato in materia di fede, può rifiutarsi di prestare giuramento.

GIOVANNA — L'ho fatto ieri il vostro giuramento. Vi dovrebbe bastare. Volete troppo da me.

IL VESCOVO — Giurate di dire la verità su quanto riguarda la fede.

GIOVANNA — Giuro di dire la verità su quanto riguarda la fede.

IL VESCOVO — Che il maestro Giovanni Beaupére, insigne professore di sacra teologia, interroghi Giovanna.

BEAUPÉRE — In primo luogo vi ammonisco di dire la verità su quanto vi sarà chiesto, secondo il vostro giuramento.

GIOVANNA — Voi potreste chiedermi alcune cose, su cui posso affermare il vero, mentre su altre non risponderei. Se foste bene informati sul mio conto dovreste darmi la libertà. Ho agito solo secondo le rivelazioni avute.

BEAUPÉRE — Che età avevate quando abbandonaste la vostra casa paterna?

GIOVANNA — Non saprei dare notizie sulla mia età.

BEAUPÉRE — Nella vostra gioventù, avete imparato qualche mestiere?

GIOVANNA — Sì, a cucire panni di lino ed a filare, e non temo alcuna donna di Rouen per filare e cucire.

BEAUPÉRE — Non avete abbandonato una volta la vostra casa paterna?

GIOVANNA — Per paura dei Borgognoni ho abbandonato la mia casa paterna e sono andata nella città di Neufchâteau in Lorena, da una donna soprannominata la Rossa, da cui ho abitato circa quindici giorni.

BEAUPÉRE — Che facevate quando vivevate in casa di vostro padre?

GIOVANNA — Quando ero in casa di mio padre attendevo alle necessità familiari della casa e non andavo nei campi con le pecore.

BEAUPÉRE — Vi confessavate ogni anno dei vostri peccati?

GIOVANNA — Sì, al mio curato. E quando il curato non poteva, mi confessavo ad un altro prete, con il permesso del curato. Qualche volta mi sono confessata, mi sembra, a frati mendicanti. Questo è avvenuto nella città di Neufchâteau. E ricevuto il sacramento dell'Eucarestia nella festa di Pasqua.

UN ASSESSORE — Ricevevate il sacramento della Eucarestia in altre feste, oltre Pasqua?

GIOVANNA — Proseguite.

BEAUPÉRE — Quando avete cominciato ad udire quelle che chiamate le vostre voci?

GIOVANNA — Quando avevo 13 anni ebbi una voce di Dio che mi voleva guidare. E la prima volta ebbi una grande paura. Questa voce venne verso l'ora del mezzogiorno, durante l'estate, nel giardino di mio padre. Il giorno prima non avevo mangiato. Udii la voce dal lato destro verso la chiesa, e raramente la udii senza luce. In verità, vi è luce nella parte da cui si sente la voce; di solito là appare una grande luce. Quando venni in Francia udii spesso questa voce.

BEAUPÉRE — Come fate a vedere la luce se dite che questa luce proviene di lato?

GIOVANNA — Se fossi in un bosco sentirei bene la voce che viene a me.

BEAUPÉRE — Come era questa voce?

GIOVANNA — Mi sembra che fosse una voce degna e credo che fosse inviata da Dio. Quando ebbi udito tre volte questa voce, riconobbi che era la

voce di un angelo. Questa voce mi ha sempre ben protetta ed io la capivo bene.

BEAUPÉRE — Quali insegnamenti vi dava questa voce per la salvezza dell'anima?

GIOVANNA — Mi insegnò a comportarmi bene ed a frequentare la chiesa. Mi disse che era necessario che io venissi in Francia.

L'ASSESSORE — Sotto che forma vi è apparsa questa voce?

GIOVANNA — Non lo saprete mai da me. Quella voce mi diceva due o tre volte alla settimana che era necessario che io partissi e venissi in Francia, senza che mio padre si accorgesse della mia partenza. La voce mi diceva di venire in Francia, ed io non potevo più resistere dove ero. Questa voce mi diceva inoltre che avrei tolto l'assedio posto alla città di Orléans. Mi disse anche di andare da Roberto di Baudricourt, nella città di Vaucouleurs, che mi avrebbe consegnato della truppa da portare con me. Allora io risposi che ero una povera ragazza che non sapeva nè montare a cavallo, nè condurre una guerra. Andai da uno zio e gli dissi che volevo rimanere un po' di tempo da lui; e vi restai circa otto giorni. Dissi allora a mio zio che volevo andare in questa città di Vaucouleurs, e riconobbi Roberto di Baudricourt, benchè non lo avessi mai visto prima. Lo riconobbi per mezzo della voce che me lo indicò. E dissi a Roberto che dovevo andare in Francia. Roberto per due volte mi respinse e si rifiutò; la terza volta mi ricevette e mi assegnò della truppa. La voce mi aveva predetto ciò che sarebbe avvenuto.

BEAUPÉRE — Che diceste al duca di Lorena?

GIOVANNA — Il duca di Lorena ordinò che fossi condotta in sua presenza. Andai e gli dissi che volevo recarmi in Francia. Mi chiese come ricuperare la sua salute: ma io gli dissi che di questo non mi intendevo affatto. Parlai poco al duca del mio viaggio. Tuttavia dissi al duca di prestarmi suo figlio e gli uomini per condurmi in Francia, e che avrei pregato Dio per la sua salute. Ero andata dal duca con un salvacondotto, e di lì tornai nella città di Vaucouleurs.

BEAUPÉRE — Come eravate vestita quanto partiste da Vaucouleurs? Dove siete andata?

GIOVANNA — Alla mia partenza da Vaucouleurs, vestita da uomo, con la spada che mi aveva dato Roberto di Beaudricourt, senza altre armi, accompagnata da un cavaliere mio scudiero, e da quattro servitori, raggiunsi la città di Saint Urbain, e passai la notte nell'Abbazia. Durante questo viaggio passai dalla città di Auxerre ed ascoltai la Messa nella chiesa grande. Allora udivo spesso le mie voci assieme a quella che già ho nominato.

BEAUPÉRE — Chi vi ha consigliato di vestirvi da uomo?

GIOVANNA — Proseguite.

L'ASSESSORE — Vi ingiungiamo di dirci chi vi ha consigliato di vestirvi da uomo.

GIOVANNA — Proseguite.

BEAUPÉRE — Chi ve lo ha consigliato?

GIOVANNA — Non incolpo nessuno.

BEAUPÉRE — Che vi disse Roberto di Baudricourt quando partiste?

GIOVANNA — Roberto di Baudricourt fece giurare a coloro che mi conducevano, di farmi buona guida. E Roberto mi disse nel momento in cui lo abbandonai: «Va, va, e accada pure quel che deve accadere!».

BEAUPÉRE — Che sapete del duca di Orléans?

GIOVANNA — So bene che Dio predilige il duca di Orléans: ed ho avuto su di lui più rivelazioni che su qualsiasi altro uomo al mondo, eccettuato il Re.

BEAUPÉRE — Perchè avete smesso gli abiti femminili?

GIOVANNA — Dovevo cambiarli con quelli da uomo. Credo di aver avuto un buon consiglio.

BEAUPÉRE — Come siete arrivata da quello che chiamate il vostro Re?

GIOVANNA — Arrivai dal mio Re senza ostacoli. Quando giunsi a Santa Caterina di Fierbois, mandai qualcheduno dal Re. Poi andai nella città di Château-Chinon dove si trovava il Re. Arrivai verso mezzogiorno e presi alloggio in una locanda. Dopo aver cenato mi recai dal Re che era nel castello. Quando entrai nella stanza del Re, lo riconobbi fra gli altri dietro suggerimento della voce che me lo indicò. Gli dissi che volevo andare a combattere contro gli inglesi.

BEAUPÉRE — Questa volta, dove la voce vi indicò il Re, apparve qualche luce?

GIOVANNA — Proseguite.

BEAUPÉRE — Vedeste qualche angelo sopra il Re?

GIOVANNA — Scusatemi. Proseguite.

BEAUPÉRE — Il vostro Re ebbe delle rivelazioni?

GIOVANNA — Prima che il Re mi mettesse alla prova ebbe parecchie apparizioni e belle rivelazioni.

BEAUPÉRE — Quali furono le apparizioni e le rivelazioni che ebbe il Re?

GIOVANNA — Non ve lo dirò. Non ve lo dirò. Resterete ancora senza risposta. Ma indagate presso il Re ed egli ve lo dirà.

BEAUPÉRE — Perchè il vostro Re vi ha ricevuta?

GIOVANNA — La voce mi aveva promesso che il Re mi avrebbe ricevuta abbastanza presto. Quelli del mio partito compresero che la voce mi era stata

mandata da Dio e videro e riconobbero questa voce, lo so bene! Il Re e molti altri udirono e videro le voci che mi giungevano. Erano presenti Carlo di Borbone ed altri.

Beaupére — Sentite spesso queste voci?

Giovanna — Non passa giorno senza che io le senta, ed anzi, ne ho molto bisogno!

Beaupére — Che avete chiesto loro?

Giovanna — A queste voci non ho mai chiesto altra ricompensa che la salvezza dell'anima mia.

Beaupére — Che avete fatto davanti a Parigi?

Giovanna — La voce mi disse di abitare nella città di San Dionigi in Francia. Ed io volli restarvi. Ma, contro il mio volere, i signori mi portarono via con loro. Se tuttavia non fossi stata ferita, non sarei partita. Ma fui ferita nel fossato di Parigi, appena arrivata dalla città di San Dionigi. In cinque giorni però potei guarire e guidai un piccolo scontro davanti a Parigi.

Beaupére — Era giorno di festa?

Giovanna — Credo che fosse giorno di festa.

Beaupére — Ed era lecito fare un assalto in giorno di festa?

Giovanna — Proseguite.

Il Vescovo — Detto questo, siccome ci sembra che sia sufficiente per questa seduta, noi, Vescovo, rimettiamo il seguito della causa al prossimo sabato alle otto di mattina.

Il Testimone — Giovedì 24 maggio, dopo la Pentecoste, i giudici si recarono la mattina nel cimitero dell'Abbazia di Saint-Ouen di Rouen. Erano presenti il cardinale Winchester, detto cardinale d'Inghilterra, tre vescovi, dieci abati e priori e molti giudici. Una grande folla era presente. Giovanna stava su di un palco innalzato dinanzi al tribunale. Vicino a lei, bene in vista, stava il carnefice, con una torcia in mano, pronto ad accendere il rogo.

Il Vescovo — Maestro Guglielmo Erard, persona insigne, dottore in teologia sacra, pronuncierà da prima una predica solenne, per salutare ammonimento a Giovanna ed a tutto il popolo.

Erard — Prenderò a soggetto la parola di Dio riportata nel XV capitolo di S. Giovanni: «Il tralcio non può da se stesso recare frutti se non resta attaccato alla vigna». Da questo bisogna dedurre che ogni cattolico deve risiedere nella vera vigna di nostra santa madre Chiesa, che Cristo stesso ha piantato con la sua destra. Giovanna si è distaccata con numerosi errori e gravi delitti dall'unità di nostra santa madre Chiesa, molte volte ha scandalizzato il popolo, a seguire dottrine salutari. Non vi è mai stato in Francia uno scandalo simile a quello provocato da questa Giovanna, strega, eretica e scismatica, e così anche da questo Re che l'ha amata, e che ha voluto riconquistare il regno a mezzo di lei. Ah! Nobile casa di Francia, che sei stata sempre protettrice della Fede, ti sei così traviata da seguire una donna eretica e scismatica! Che pena! Ah! Francia! Quanto ti sei ingannata! Sei sempre stata il luogo della Cristianità, e Carlo che si proclama Re e tuo Governatore, ha creduto, come un eretico e uno scismatico, nelle parole e nelle gesta di una svergognata. E con lui tutto il Clero sotto la sua potestà ed impero, dal quale Giovanna è stata esaminata e non redarguita. Giovanna, il tuo Re che si proclama Re di Francia, credendo in te è divenuto eretico e scismatico.

Giovanna — In fede mia, signore, con tutto il rispetto dovuto, oso dirvi e giurarvi a costo della vita, che egli è il più nobile cristiano fra tutti i cristiani, che più di tutti ama la Fede e la Chiesa e non è affatto come voi lo dipingete.

Erard (*a Giovanni Massieu*) — Fatela tacere. Tu hai agito contro la Maestà Regia, hai agito contro Dio e la Fede cattolica. Hai commesso molte volte errore contro la fede, e se non farai ammenda, sarai bruciata. Hai indossato abiti da uomo.

Giovanna — Ho indossato abiti da uomo perchè dovevo vivere tra gente d'armi, con la quale era più sicuro e conveniente trovarsi vestita da uomo che da donna, ed ho fatto bene.

Erard — I signori giudici molte volte vi hanno intimato di voler sottomettere tutte le vostre parole ed azioni a nostra santa madre Chiesa, dimostrando che nelle vostre parole ed azioni vi erano parecchie cose che non erano giuste.

Giovanna — Vi risponderò. Rispetto alla sottomissione alla Chiesa io ho chiesto che tutte le mie gesta e le mie parole siano giudicate a Roma dal nostro Santo Padre il Papa, a cui mi appello. Ho compiuto azioni e detto parole che devo a Dio. A nessuno, nè al Re, nè ad altri affido la responsabilità delle mie parole e delle mie gesta. Se vi furono delle colpe sono soltanto mie.

Il Vescovo — Volete rievocare le parole e le azioni che avete compiuto e che vi vengono rimproverate?

Giovanna — Mi appello a Dio ed al nostro Santo Padre il Papa.

Il Vescovo — Non basta. Non è possibile ricorrere al Santo Padre così lontano. I Vescovi ordinari sono giudici ciascuno nella propria Diocesi. Per questo è necessario che voi facciate appello a nostra santa madre Chiesa, e che accettiate ciò che dicono e decidono delle vostre azioni e parole il Clero e coloro che ne possono giudicare.

Loyseleur — Giovanna, credete a me. Se volete salvarvi, accettate il vostro abito e fate tutto ciò che vi sarà ordinato. Altrimenti siete in pericolo di

morte. Se farete quanto vi dico, vi salverete ed otterrete molto bene e nessun male. Sarete consegnata alla Chiesa.

Il Vescovo — Poichè non vuole rispondere, cominceremo a leggere la sentenza definitiva: « Noi avendo davanti agli occhi Cristo e l'onore della Fede cattolica, affinchè il nostro giudizio provenga dal volto del Signore, diciamo e decretiamo che tu hai mentito, simulato rivelazioni, hai creduto con leggerezza, temeraria, superstiziosa, divinatrice, bestemmiatrice di Dio, dei Santi e delle Sante, hai disprezzato Dio nei suoi sentimenti, prevaricatrice delle sacre dottrine e delle sanzioni ecclesiastiche, sediziosa, crudele, apostata, scismatica, hai molto errato nella nostra fede, e perciò, nei modi sopraddetti hai temerariamente commesso delitto verso Dio e la Santa Chiesa. Ecco perchè ti dichiariamo, in quanto ostinata in questi delitti eccessi ed errori, scomunicata ed eretica di diritto. Respinti i tuoi errori con dichiarazione pubblica, noi ti abbandoniamo come membro di Satana separato dalla Chiesa ed infetto da lebbra eretica, alla giustizia secolare, così che tu non possa infettare gli altri membri che appartengono a Cristo. Preghiamo la potenza secolare di modificare il suo giudizio verso di te prima della morte e della mutilazione delle membra: che ti conceda di farti somministrare il sacramento della penitenza se appariranno in te dei segni di vero pentimento ».

Loyseleur — Fate come egli dice, e indossate abiti da donna.

Erard — Giovanna noi abbiamo molta pena per te. Dovete ritrattare ciò che avete detto oppure vi consegneremo alla giustizia secolare.

Giovanna — Non ho fatto niente di male. Credo nei dodici articoli della Fede e nei comandamenti del Decalogo. Mi riporto al Concilio di Roma e voglio credere a tutto ciò in cui crede la Santa Chiesa.

Erard — Ritratta quanto hai detto.

Giovanna — Voi vi date molta pena per sedurmi.

Erard — Ritratta quanto hai detto.

Giovanna — Farò tutto ciò che vorrete. Voglio mantenermi ossequiente a tutto quanto la Chiesa ed i suoi giudici vorranno dire e decretare, obbedire ai loro ordini ed al loro volere.

Erard — Abiurerai e firmerai questo foglio. Se farai quanto ti viene consigliato verrai liberata dalla prigione.

Religioso inglese (*al Vescovo*) — Sbrigatevi. La favorite troppo. Fate male ad ammettere una simile abiura, è irriverente.

Il Vescovo (*gettando a terra le sue carte*) — Voi mentite, io sono giudice in materia di fede e devo preferire la sua salvezza alla sua morte. Non farò altro oggi. Ho agito secondo coscienza. Voi mi farete delle scuse. Mi è stata recata offesa, e non proseguirò fin tanto che non mi verranno fatte delle scuse.

Il Cardinale (*al religioso*) — Tacete!

Erard — Ecco la formula di abiura. (*La legge*).

Giovanna — Non comprendo cosa sia abiurare e chiedo spiegazioni.

Massieu (*a parte*) — Se non osserverete quanto è detto in questi articoli sarete bruciata. Vi consiglio di rimettervi al giudizio della Chiesa Universale per sapere se dovete rinnegarli oppure no.

Erard (*a Massieu*) — Che dite a Giovanna?

Massieu — Le leggo questo foglio e le dico di firmarlo.

Giovanna — Io non so fare la firma. Mi rimetto al giudizio della Chiesa Universale. Che questo foglio sia esaminato dal Clero e dalla Chiesa ai quali devo essere consegnata. Se mi consiglieranno di firmarlo e di fare ciò che dicono, io lo farò volentieri. Non devo abiurare secondo questo foglio. Chiedo di essere data in custodia alla Chiesa e di non essere consegnata agli inglesi.

Erard — Non potrai più indugiare a lungo. E se non firmi questo foglio, sarai bruciata. Al maestro Giovanni Massieu si proibisce di parlare ancora con Giovanna e di darle dei consigli.

Giovanna — Preferisco firmare piuttosto che essere bruciata. (*A questo punto la folla furiosa gettò grandi urla e scagliò una grande quantità di pietre verso l'accusata e il tribunale*).

Massieu — Rileggo ad alta voce la formula di abiura: (*Giovanna ripete parola per parola*) « Ogni persona che abbia commesso errore nella fede cristiana, e che dopo per grazia di Dio sia tornata alla luce della verità ed alla comunione con la nostra santa madre Chiesa, dovrà badare molto a che il nemico dell'Inferno non la risospinga e la ricacci nell'errore. Per questa ragione io, Giovanna, comunemente chiamata la Pulzella, miserabile e peccatrice, dopo di essere tornata per grazia di Dio in seno a nostra santa madre Chiesa, perchè appaia che senza finzione ma con buon cuore e buona volontà sono tornata a lei, confesso di aver gravemente peccato fingendo di avere avuto rivelazioni e apparizioni da Dio e dagli Angeli Santi, da Santa Caterina e Santa Margherita, convincendo gli altri, credendo con leggerezza e follia, facendo divinazioni superstiziose, bestemmiando Dio con i suoi Santi e le sue Sante, andando oltre la legge divina, la santa scrittura, i diritti canonici; vestendo abiti depravati contrari alla naturale decenza, portando capelli tagliati corti a guisa di

uomo, contro ogni virtù del sesso femminile, indossando anche le armi: desiderando con crudeltà spargimento di sangue umano, dichiarando che tutto questo lo faceva per ordine di Dio, degli Angeli e delle Sante. Confesso anche di essere stata scismatica e di avere commesso molti errori contro la Fede. Rinnego abiurando questi delitti e questi errori, di buon cuore e senza finzione. Essendo tornata sulla via della verità, vi rinunzio e me ne stacco del tutto. In tutto questo mi sottometto al giudizio, all'emendamento e all'assoluta determinazione della nostra santa madre Chiesa e della vostra leale giustizia. Per conferma ho firmato questo foglio. Così firmato: Giovanna».

GIOVANNA — Se il Clero me lo consiglia e se sembra bene alle loro coscienze, lo firmerò volentieri.

IL VESCOVO (*al Cardinale*) — Se Giovanna si sottomette che bisogna fare?

IL CARDINALE — Bisogna ammettere Giovanna alla penitenza.

GIOVANNA — Mi riporto alla coscienza dei giudici per sapere se devo abiurare oppure no. Non intendo rinnegare nulla. Intendo solo compiacere alla volontà di nostro Signore.

MASSIEU — Firma il foglio.

GIOVANNA — Non so nè leggere nè scrivere.

IL TESTIMONE — Massieu dà la penna a Giovanna che traccia un segno rotondo, allora egli le prende la penna e la fa firmare col suo nome. Giovanna aveva l'aria incosciente e sorrideva. Aveva sorriso anche pronunziando l'abiura.

IL VESCOVO — Avendo infine accettato la rinunzia e l'abiura di Giovanna, noi renderemo definitiva la nostra sentenza.

LOYSELEUR — Giovanna, avete avuto una buona giornata, con la grazia di Dio, ed avete salvato l'anima vostra.

GIOVANNA — Orsù, gente di Chiesa, portatemi nelle vostre prigioni e che io non sia più tra le mani di questi inglesi.

IL VESCOVO — Riportatela dove l'avete presa.

D'ESTIVET — Che sia riportata nel castello di Rouen, e che le siano dati vestiti da donna.

IL TESTIMONE — Giovanna venne dunque riportata nel castello. La insultavano lungo il cammino. Gli inglesi, furiosi, minacciavano i dottori ed i vescovi, levando le spade contro di loro. Gridavano contro di loro che il Re d'Inghilterra aveva speso male il suo denaro e Warwick si lamentava dell'indulgenza del Monsignore di Beauvais.

WARWICK — Al Re va male: Giovanna se l'è cavata!

IL VESCOVO — Monsignore, non vi inquietate: la riavremo!

IL TESTIMONE — Nel pomeriggio dello stesso giorno, Giovanni Le Maitre, Nicola Midi, Loyseleur, Tommaso de Courcelles e molti altri si recarono nella prigione di Giovanna.

LE MAITRE — Oggi Dio vi ha fatto una grande grazia. La gente di Chiesa ha agito verso di voi con grande misericordia. E' bene che voi vi sottomettiate umilmente e che obbediate agli ordini ed ai decreti dei giudici e degli uomini di Chiesa, che abbandoniate completamente i vostri errori, senza più ricadervi. Nel caso che voi riprendiate a commettere simili errori, la Chiesa non potrà mai più riaccogliervi, e vi abbandonerà completamente. Inoltre dovrete abbandonare i vostri vestiti da uomo ed indossare abiti da donna, come vi ha ordinato la Chiesa.

GIOVANNA — Indosserò volentieri questi abiti da donna e mi sottometterò ed obbedirò completamente alla gente di Chiesa. Ma io chiedo di essere portata in una prigione ecclesiastica e di essere custodita da uomini di Chiesa.

IL TESTIMONE — Cambiò immediatamente i suoi vestiti da uomo con abiti da donna. Poi si fece radere i capelli che prima portava tagliati da uomo. La domenica della Trinità, i giudici vennero a sapere che Giovanna aveva rimesso gli abiti maschili. Si recarono al Castello, ma un centinaio di inglesi impedì loro di passare, gridando che la gente di Chiesa era falsa, bugiarda e traditrice. Riuscirono a fuggire. Il giorno dopo lunedì 28 maggio, una diecina di loro andò a trovare Giovanna in prigione.

IL VESCOVO — Quando e perchè avete rimesso gli abiti da uomo?

GIOVANNA — Soltanto poco fa ho rimesso gli abiti da uomo ed ho abbandonato quelli da donna.

IL VESCOVO — Perchè li avete messi e chi ve li ha fatti riprendere?

GIOVANNA — Li ho messi di mia volontà e senza costrinzione alcuna. Preferisco gli abiti da uomo a quelli da donna.

IL VESCOVO — Avete promesso e giurato di non rimettere abiti da uomo.

GIOVANNA — Non ho mai giurato di non indossarli.

IL VESCOVO — Per qual motivo li avete ripresi?

GIOVANNA — Perchè mi era più conveniente indossare abiti da uomo, trovandomi fra gli uomini, piuttosto che avere vestiti da donna. Li ho rimessi perchè non sono state mantenute le promesse che mi erano state fatte: di lasciarmi assistere alla Messa, di ricevere il mio Salvatore, di liberarmi dai ferri. Gli inglesi mi hanno fatto e fatto fare molti torti e violenze quando ero vestita da donna.

(*Piange*) Ho dovuto agire così per difendere il mio pudore che non era al sicuro in abiti da donna, perchè le guardie volevano attentare al mio pudore. Me ne dolgo profondamente. Dopo l'abiura e la rinunzia mi hanno tormentata, molestata, picchiata e calpestata. Ed un « millourt » inglese ha cercato di violentarmi. Ecco perchè ho rimesso gli abiti maschili.

Il Vescovo — Avete abiurato e promesso particolarmente di non riprendere questo vestito.

Giovanna — Preferisco morire, piuttosto che essere messa ai ferri. Ma, se mi lasceranno andare alla Messa, mi toglieranno i ferri, mi metteranno in una prigione sopportabile e mi faranno custodire da una donna, sarò obbediente, e farò quello che vorrà la Chiesa.

Il Vescovo — Dopo giovedì, avete ancora udito le vostre voci?

Giovanna — Sì.

Il Vescovo — Che vi hanno detto?

Giovanna — Mi hanno detto che Dio mi ha inviato attraverso le sue Sante Caterina e Margherita la sua grande misericordia, per il tradimento che ho accettato, facendo abiura e rinunzia per salvare la vita; e che mi dannavo per salvare la vita. Prima di giovedì le voci mi avevano predetto ciò che avrei fatto in quel giorno. Le voci mi dissero, quando ero sul patibolo davanti al popolo, di rispondere con ardore a quel predicatore; era un falso predicatore, mi ha accusato di parecchie cose che non avevo fatto. Se dicessi di non essere stata inviata da Dio, sarei dannata. E' proprio vero che Dio mi ha inviata. Le voci mi hanno detto che avevo commesso grande peccato nel confessare, come ho fatto, che non ho agito bene. Per paura del fuoco ho parlato e ritirato ciò che avevo detto.

Il Vescovo — Credete che le vostre voci siano quelle di Santa Caterina e Santa Margherita?

Giovanna — Sì, e quella di Dio!

Il Vescovo — Ma sul patibolo, dinanzi a noi, ai giudici e a tutti, davanti al popolo, avete confessato di esservi vantata falsamente che le vostre voci erano quelle delle Sante Caterina e Margherita.

Giovanna — Non avevo intenzione di fare o di dire così. Non ho affatto detto o voluto rinnegare che le mie apparizioni fossero Sante Caterina e Margherita. Tutto quello che ho fatto, l'ho fatto per paura del fuoco e non ho ritrattato niente che fosse contrario alla verità. Preferisco subire tutto in una volta il mio castigo e morire, piuttosto che penare più a lungo in prigione. Non ho dunque commesso niente contro Dio o la fede, qualunque cosa mi abbiano fatto rinnegare. Quanto stava nella formula dell'abiura, io non lo comprendevo. Ho appena detto che non avevo intenzione di ritrattare niente, se non cosa che piacesse a Nostro Signore. Se i giudici lo vogliono, riprenderò gli abiti da donna, ma non farò altro.

Il Vescovo — Siete dunque eretica, ostinata e recidiva.

Giovanna — Se voi, signori della Chiesa, mi aveste condotta e custodita nelle vostre prigioni, tutto questo non mi sarebbe accaduto.

Il Vescovo — Ora non ci resta che proseguire secondo il diritto e la ragione.

Il Testimone — Dopo che i giudici ebbero abbandonata la prigione, il Vescovo disse agli inglesi che aspettavano fuori:

Il Vescovo — Arrivederci! Arrivederci! State di buon umore. E' fatto! Ormai l'abbiamo.

Il Testimone — Martedì 29 maggio: i giudici decretarono di trattare Giovanna come recidiva in eresia. Nel frattempo Giovanni Massieu si trovava con Giovanna.

Massieu — Perchè avete rimesso gli abiti da uomo?

Giovanna — Era il giovedì che segue la Pentecoste quando lasciai gli abiti da uomo. L'abito da uomo fu chiuso in un sacco nella stessa camera in cui sono tenuta prigioniera, e restò custodito in quel luogo, nelle mani di cinque inglesi di cui tre stavano di notte nella camera e due fuori sull'uscio. La notte quando sono coricata sono stretta alle gambe da due paia di catene di ferro, e legata molto strettamente con una catena che passando per i piedi del letto è attaccata ad un grosso trave di legno lungo cinque o sei piedi e chiuso col chiavistello, così che non posso mai cambiar posto. Quando venne la domenica mattina, giorno della Trinità, mi dovetti alzare, e chiesi agli inglesi miei custodi: « Toglietemi i ferri, così potrò alzarmi ». Allora uno degli inglesi mi tolse i vestiti da donna che avevo indosso, vuotarono il sacco in cui era chiuso l'abito da uomo, me lo gettarono addosso dicendomi: « Alzati! », e nascosero l'abito da donna in questo sacco. Io non indossai l'abito da uomo che mi avevano dato, e protestai: « Signori, voi sapete che mi è proibito, non lo voglio prendere ». Ma non vollero consegnarmene un altro, tanto che questa discussione durò fino a mezzogiorno. Infine, per necessità corporali fui costretta ad uscir fuori ed a mettermi questo vestito. Al mio ritorno non vollero consegnarmene un altro, nonostante le mie suppliche.

Il Testimone — La citazione fu fatta a Giovanna il mercoledì mattina 30 maggio. Il frate Mar-

tino Ladvenu fu inviato dal Vescovo col frate Giovanni Toutmouillé per ammonire la condannata e prepararla alla morte.

LADVENU — Monsignore il Vescovo di Beauvais ci ha inviati per darvi l'annuncio della morte vicina, e per indurvi a sincera contrizione e penitenza ed anche per udire la vostra confessione.

GIOVANNA — Ahimè! Con quanta crudeltà mi si tratta. Il mio corpo così puro, che non fu mai contaminato, dovrà oggi essere consumato e ridotto in cenere! Ah! preferirei essere decapitata sette volte piuttosto che bruciata così! Ahimè! Se fossi stata nella prigione ecclesiastica a cui mi ero sottomessa e fossi stata custodita dalla gente della Chiesa, non dai miei nemici ed avversari, non mi sarebbe capitata una tale sventura. Oh, mi appello a Dio, grande giudice, per i gravi torti che mi vengono fatti.

IL TESTIMONE — A questo punto entrarono Pietro Morice e Nicola Loyseleur.

LOYSELEUR — Giovanna, vi ammoniamo per la salvezza dell'anima vostra. E' vero che voi aveste queste voci e queste apparizioni?

GIOVANNA — Sì.

MORICE — Erano reali queste apparizioni?

GIOVANNA — Sì, e realmente, fossero buoni o cattivi spiriti, mi sono apparsi. Io sentivo le voci soprattutto al crepuscolo quando suonavano le campane; ed anche al mattino quando suonavano le campane. Ho avuto apparizioni a volte in gran numero, e a volte in poco, con piccole manifezioni.

UNO DEGLI ASSISTENTI — Queste apparizioni e voci provengono da buoni o cattivi spiriti?

GIOVANNA — Me ne appello alla madre Chiesa.

IL TESTIMONE — Entrarono il Vescovo ed il Vice-Inquisitore.

GIOVANNA — Vescovo, muoio per voi!

IL VESCOVO — Ah! Giovanna, abbiate pazienza. Voi morite perchè non avete mantenuto ciò che avevate promesso, perchè siete tornata al vostro primo errore.

GIOVANNA — Ahimè! se mi aveste mandato nelle prigioni della Chiesa e mi aveste consegnato a custodi ecclesiastici, non avrei disobbedito. Ne siete voi responsabile dinanzi a Dio.

IL VESCOVO — Orsù, Giovanna, le vostre voci vi dicevano che sareste stata liberata, ed ora vedete quanto vi hanno illusa. Diteci la verità.

GIOVANNA — Mi accorgo proprio che mi hanno ingannata.

IL VESCOVO — Vi siete accorta che queste voci non appartenevano a spiriti buoni e che non provenivano da Dio. Perchè, se così fosse stato non vi avrebbero mentito o detto il falso.

LOYSELEUR — Per negare l'errore che avete seminato nel popolo, dovreste confessare pubblicamente di essere stata ingannata e di avere ingannato il popolo. Avendo prestato fede a simili rivelazioni ed avendo esortato il popolo a credervi, dovreste umilmente chiederne perdono.

GIOVANNA — Lo farò volentieri, ma non mi illudo di ricordarmene quando ce ne sarà bisogno, quando sarò di fronte al giudizio pubblico.

IL TESTIMONE — Dopo questo Giovanna restò sola con Martin Ladvenu, a cui si confessò e chiese la comunione. Il Vescovo fu informato di questa richiesta e dette la seguente risposta:

IL VESCOVO — Dite a frate Martino di concederle il sacramento dell'Eucaristia e tutto quello che chiederà.

IL TESTIMONE — Giovanni Massieu tornò e trasmise l'ordine a Martin Ladvenu. Un certo maestro Pietro portò quindi il corpo di Cristo in modo molto irriverente, senza ostensorio, senza stola, posato semplicemente sulla patena del calice e ricoperto di lino. Frate Martin, malcontento, mandò a cercare un ostensorio ed una stola. Al momento di darle la Comunione, frate Martin tenendo l'ostia consacrata fra le dita disse a Giovanna:

LADVENU — Credete che questo sia il corpo di Cristo?

GIOVANNA — Sì, ed il solo che mi possa liberare. Chiedo che mi sia concesso.

IL TESTIMONE — Secondo la testimonianza di Ladvenu, Giovanna ricevette la Comunione con grande devozione, molte lacrime e grande umiltà. Ad un certo momento di quella stessa mattina, non si sa quale, chiese al maestro Pietro Morice:

GIOVANNA — Maestro Pietro, dove sarò stasera?

MORICE — Non avete speranza nella bontà del Signore?

GIOVANNA — Sì. Con l'aiuto di Dio sarò in Paradiso.

IL TESTIMONE — Alle otto Giovanna fu vestita con una tunica di tela grezza e solforata, ed in testa le fu posta una mitria su cui era scritto «eretica, recidiva, apostata, idolatra». La fecero salire sulla carretta del carnefice Thierrache, ed arrivò sulla piazza del Mercato Vecchio di Rouen, dove si era raccolta una folla enorme. La misero sul patibolo. Di fronte a lei si elevava il rogo che era molto alto, in modo che il carnefice non potesse raggiungere l'accusata ed accorciare le sue sofferenze, come d'abitudine. Il Clero era riunito su di una tribuna ed i giudici civili su di un'altra. Mae-

stro Nicola Midi, illustre dottore in teologia, predicò su questo tema « Se un membro soffre, tutti gli altri soffrono con lui » (San Paolo ai Corinzi, I). Concluse con la formula d'uso:

MIDI — Giovanna, va in pace, la Chiesa non può più difenderti e ti rimette al braccio secolare.

IL VESCOVO — Noi esortiamo Giovanna a pensare alla salvezza dell'anima sua, alle sue cattive azioni, facendo penitenza con vera contrizione. Noi la esortiamo ad aver fiducia nel consiglio del Clero e degli uomini illustri che l'ammaestrano e la istruiscono su quel che riguarda la sua salvezza, e specialmente nel consiglio dei due venerabili fratelli predicatori che sono accanto a lei e che le abbiamo concesso per istruirla senza sosta e prodigarle col loro zelo salutare ammonimenti e consigli.

GIOVANNA — Trinità benedetta! Benedetta gloriosa Vergine Maria! Benedetti Santi del Paradiso! Santa Caterina! Santa Margherita! San Michele! San Gabriele! San Dionigi! Ah! Rouen, Rouen, sarai tu la mia tomba! Rouen! Rouen! Dovrò morire qui? Chiedo grazia molto umilmente ad ogni sorta di gente, di qualsiasi stato e condizione, tanto a quelli del mio partito che agli altri. Chiedo perdono agli inglesi ed ai borgognoni per quanti di loro ho fatti uccidere e messo in fuga e per aver loro causato tanto danno. Chiedo a tutti i sacerdoti presenti che ognuno di loro mi consacri una Messa.

IL TESTIMONE — Attorno a lei tutta la folla piangeva. Solo qualche inglese tentava di deriderla. Lo stesso Clero che la condannava, non risparmiava le sue inutili lacrime. Poi il Vescovo si decise a leggere la sentenza:

IL VESCOVO — Noi ti dichiariamo ricaduta nei tuoi antichi errori, e dichiariamo che, come membro infetto, per non contagiare anche gli altri membri, devi venire respinta dall'unità della Chiesa, tolta dal suo corpo, consegnata al potere secolare, e ti respingiamo e ti abbandoniamo, pregando tuttavia questo stesso potere secolare di modificare la sua decisione verso di te, al di qua della morte e della mutilazione delle membra; e se apparissero in te dei segni di vera penitenza, che ti venga somministrato il sacramento della penitenza.

GIOVANNA — Raccomando la mia anima a Dio, alla Beata Maria, a tutti i Santi. Li imploro, chiedo perdono ai giudici, agli inglesi, al Re di Francia, a tutti i principi del mio Regno. Non sono mai stata indotta dal mio Re a fare ciò che ho fatto sia in bene che in male. Chiedo la Croce.

IL TESTIMONE — Un inglese presente le consegnò una piccola croce di legno, che preparò con la cima di un bastone. Ella la ricevette devotamente e la baciò prorompendo in lamenti pietosi ed esclamazioni di riconoscenza a Dio, che aveva sofferto sulla Croce per la nostra redenzione. Si pose la piccola croce in seno, fra la carne ed i vestiti.

GIOVANNA — Vi supplico umilmente di recarvi nella Chiesa più vicina e di portarmi la Croce per tenerla alta davanti ai miei occhi, fino al passo mortale, perchè la Croce su cui fu trafitto Gesù sia nella mia vita continuamente davanti ai miei occhi.

IL TESTIMONE — Massieu fece recare la croce dal chierico della parrocchia di S. Salvatore. Giovanna la abbracciò a lungo molto strettamente e la tenne finchè fu legata al palo.

GIOVANNA — Mi raccomando a Dio, al Beato Michele, alla Beata Caterina, a tutti i Santi. Saluto tutti coloro che sono presenti.

IL TESTIMONE — Mentre Massieu tentava di consolarla, gli inglesi si impazientivano; uno di loro gridò: « Ci farete fare la cena qui? ». Fecero scendere Giovanna dal patibolo per condurla dinanzi al Governatore che solo aveva il potere di condannarla. Ma egli non si prese questa briga e nessuna sentenza legale fu pronunziata contro Giovanna.

IL GOVERNATORE — Portatela sul rogo! Portatela sul rogo! Carnefice, fai il tuo dovere!

IL TESTIMONE — Condussero Giovanna al rogo, mentre continuava ad invocare i Santi e le Sante.

GIOVANNA — Ah! Rouen, come temo che tu non debba soffrire per la mia morte!

IL TESTIMONE — Il carnefice la legò al palo. Fu appiccato il fuoco. Preoccupata per i due frati predicatori, li pregò di allontanarsi.

GIOVANNA — Scendete e tenete alta la Croce del Signore così che io possa vederla sempre. Dell'acqua benedetta! Gesù! Gesù! Gesù! Gesù! Gesù! Gesù! Gesù! Le mie voci venivano da Dio. Tutto quello che ho fatto, l'ho fatto per volere di Dio! No, le mie voci non mi hanno ingannata. Le rivelazioni che ho avute venivano da Dio! (*Con voce molto forte*) Gesù!

IL TESTIMONE — Si sa che il carnefice non riuscì a ridurre in cenere il cuore di Giovanna, che venne gettato nella Senna con il resto. La popolazione mormorava ch'era stata compiuta una grande ingiustizia e Giovanni Tressart, segretario del Re d'Inghilterra, esprimeva l'opinione generale tornando dal luogo del supplizio:

TRESSART — Siamo tutti perduti! Abbiamo suppliziato una santa! Vorrei che la mia anima si trovasse dove io credo che sia l'anima di quella donna!

FINE

Questo radiodramma è stato trasmesso dalla Radio Italiana, con la regìa di Claudio Fino e la partecipazione della Compagnia di prosa di Radio Milano. Interpreti, per ordine come sono elencati in « Figure del processo »: Guido De Monticelli; Piero Carnabuci; Lilla Brignone; Elio Jotta; Gianni Bartolotto; Fernand Caiati; Pier Paolo Porta; Giuseppe Ciabattini; Nino Bianchi; Carlo Bagno; Giampaolo Rossi.

Si è tenuto ad Oslo, nei primi otto giorni di giugno, il quarto Congresso dell'Istituto Internazionale del Teatro (I.T.I.). Vi hanno partecipato 26 nazioni. L'Italia era rappresentata da A. G. Bragaglia, Vincenzo Torraca, Vittorio Calvino e Orazio Costa. Calvino ha scritto la relazione per la nostra Rivista, ma è giunta quando già questo fascicolo era in macchina: pubblicheremo al prossimo numero.

PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

SECONDO ELENCO DEL QUINTO MILIONE

IN RICORDO DI DONATA, NEL GIORNO CHE FU COLLOCATA LA TARGA COL SUO NOME

Diana Torrieri	**L.**	**30.000**
Romeo Carozza	**»**	**10.000**
Smo e Romolo Angelo .	**»**	**5.000**
Ermanno Roveri . . .	**»**	**10.000**
Gina Sammarco	**»**	**1.000**
SADAC (Teatro Carignano di Torino): ricavato dei biglietti di favore da gennaio a maggio '51	»	21.400
Signor Mu	»	1.500
Luciana Carta	»	1.000
Paola Dovesi, per onorare la memoria del dott. Tommaso Bufarale	»	1.000
Totale	**L.**	**80.900**
Somma precedente	**»**	**128.390**
Totale a tutt'oggi	**L.**	**209.290**

è in vendita

DOSTOJEVSKIJ

Epistolario a cura di Ettore Lo Gatto - 2 volumi di oltre 1000 pagine complessive

PREZZO L. 3.400

Pochi epistolari di scrittori hanno tanta importanza per la comprensione delle sue opere, come quello di Dostojevskij
Sono 214 lettere e cioè un buon terzo di quelle finora ritrovate e pubblicate in Russia: una scelta, dunque, ma dovuta ad uno specialista come Ettore Lo Gatto
«IL MONDO», MARZO 1951

*

EDIZIONI SCIENTIFICHE ITALIANE

Galleria Umberto, 83 - NAPOLI

termocauterio

* Il nove giugno, improvvisamente, tutta Napoli fu costernata: ognuno sapeva che era morto Totò, il popolare comico. A nessuno passò nemmeno per *la capa* che non fosse vero « tanto lo sapevano tutti ». E lo avevano appreso a questo modo: all'ufficio telegrafico di Napoli era giunto un dispaccio da Formia che annunciava la morte di un certo Totò; l'impiegato credette di poter interpretare si trattasse dell'attore: smise di scrivere, lo disse ai colleghi, tutti insieme si recarono a prendere un caffè e lo raccontarono al barista; due ore dopo la notizia era in tutte le edizioni della sera. Totò lesse i giornali a Roma e telegrafò ai vari direttori: « Ancora presto; quando è il momento ve lo dico io che sono l'interessato. Totò ». La notizia fu smentita nelle edizioni del mattino del giorno 10; in testa al corsivo, c'era scritto: « 47 morto che parla ». Questa è Napoli; splendida città.

* Un giornale cattolico ha pubblicato un articolo risuolato di un suo collaboratore da Napoli, dedicato a Eduardo e al nuovo teatro che sulla vecchia area del Teatro San Ferdinando, Eduardo ha fatto ricostruire. L'articolo è corredato da una fotografia di scena di Eduardo, col solino rotondo davanti, cioè da prete. Sotto c'è scritto: « Eduardo De Filippo - Mimo napoletano ». In tutto il testo si legge sempre Edoardo, al posto di Eduardo.
Eduardo ha il giornale in mano da dieci minuti e continua a fissarlo; non si capisce se legge o no perchè non muove un muscolo della faccia, il che vuol dire — per chi lo conosce — che già gli fa male il piloro. Ad un tratto domanda:
— Ma pecchè sto vetito da prievete?
— Perchè il giornale è cattolico — risponde Argeri, il suo amministratore.
— Allora mi debbo fare una fotografia con uno scafandro da palombaro; me l'ha richiesta il giornale *Le vie del mare*.

* Alla partenza da Genova della Compagnia di Diana Torrieri, Enrico Bassano è andato a salutare i comici, tutti cari amici, e sono state fatte varie fotografie. L'amministratore Monaldi gridava a Bassano: « Qui, qui, vieni qui, mettiti nel gruppo; se ci sei anche tu, appena Ridenti riceve le foto le pubblica subito ».
Ma Bassano, pur passando da un gruppo all'altro, borbottava:
— Non mi ci far stare, non mi ci far stare, queste foto non saranno pubblicate; non vedi che sono senza cravatta?

UN NUOVO MOVIMENTO FEMMINILE

MILLEAGHISTA

Parola d'ordine per acquistare a metà prezzo le calze "Mille Aghi". Ogni signora che presenterà al negozio **Franceschi** di Milano il talloncino

MILLEAGHISTA

qui sopra riprodotto, oppure, se abitante fuori di Milano - nel passare la commissione - aggiungerà all'ordine lo stesso talloncino

MILLEAGHISTA

avrà il diritto di ricevere le Calze **Mille Aghi** nylon (Grand Hôtel) cadette, al prezzo di **Lire 950 il paio,** invece di **Lire duemila.**

COLORI:

Oro - Avana - Fumo - Nero.

Per riceverle in tutto il mondo aggiungere all'importo delle calze (da uno a sei paia) Lire 150 per le spese postali.

*

Maestro PILADE FRANCESCHI
MILANO (112)
Via Manzoni, 16 - C.C. Postale 3/32295

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Editrice Torinese - Corso Valdocco, 2 - Torino - LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile

GIOVANNI BOLDINI (1845-1930) Ritratto del Conte Robert De Montesquiou - Parigi, Museo « Jeu de Paume »

In ogni tempo la suprema raffinatezza dell'uomo elegante è nella propria biancheria

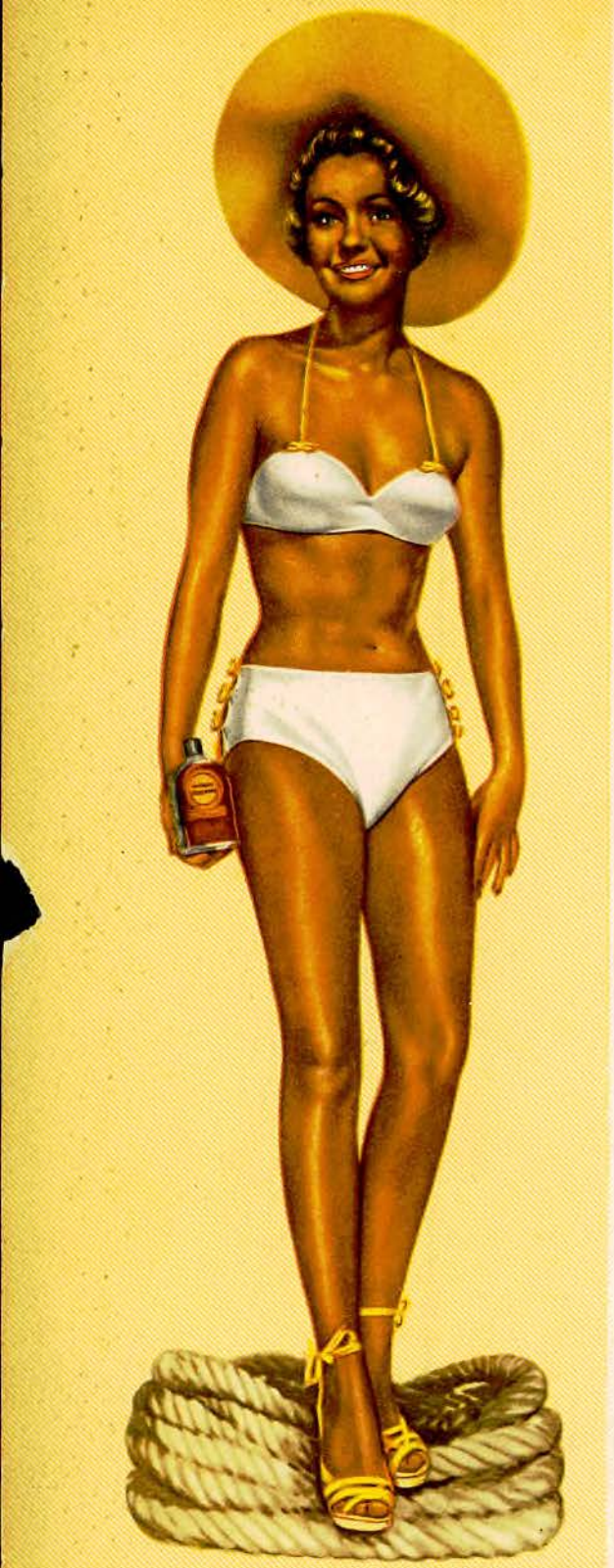
CASA
FONDATA NEL
1890

TRUZZI

DI FERRUCCIO BALLINI

camiciaio di grande classe

MILANO - CORSO MATTEOTTI N. 1 TELEFONO N. 701-208



MISS AMBRA SOLARE 1951

evitate i colpi di sole!

Il sole può essere contemporaneamente amico e nemico. Non esponetevi ai suoi raggi senza premunirvi contro le scottature, sempre dolorose, sovente pericolose, talvolta mortali. Fin dal primo bagno ungetevi abbondantemente con

AMBRA SOLARE

filtro solare scientifico

che ammorbidisce la pelle, la rende elastica impedendole di disseccarsi in virtù delle sostanze che la compongono e che fanno da schermo all'epidermide, ricoprendola con una pellicola atta ad arrestare i raggi pericolosi (che vanno da 2967 a 3130 gradi Angstrom) permettendo tuttavia il passaggio dei raggi benefici