29° ANNO - N. 182 - 1° GIUGNO 1953 Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE 300

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

Ligasacchi

il nuovo dentifricio

veramente antibatterico

OMAGGIO DI CALZE

ALLE SIGNORE D'ITALIA

QUESTA È LA PUBBLICITÀ

PREFERITA DA Francesch

REGALIAMO UN PAIO DI CALZE A TUTTE LE SIGNORE SENZA OBBLIGO DI PARTECIPARE NÈ A CONCORSI, NÈ A LOTTERIE.

A SCOPO DI PROPAGANDA SONO STATE MESSE IN VENDITA LE AUTENTICHE CALZE

Mille Aghi

GRAND HOTEL

cadette

IL CUI VALORE ORIGINALE È DI L. 2000, AL PREZZO ECCEZIONALE

di Lire 950 il paio

CHIEDETE LA TESSERA PERSONALE DI MILLEAGHISTA LA QUALE, DOPO AVERE ACQUISTATE DODICI PAIA DI CALZE, IN VARIE VOLTE E SENZA LIMITE DI TEMPO, VI DARÀ DIRITTO AL «TREDICESIMO» PAIO GRATIS.

Milano

MAESTRO PILADE FRANCESCHI

VIA MANZONI, 16

NOVITÀ SANSONI

Nella collezione "I GRANDI CLASSICI STRANIERI,,

MOLIÈRE

TEATRO

TRADUZIONE DELLE COMMEDIE IN VERSI A CURA DI ALFREDO BARTOLI E DI QUELLE IN PROSA A CURA DI CORRADO TUMIATI; NOTE DI EMILIO BARBETTI, INTRODUZIONE DI FERDINANDO NERI

Due volumi di pp. XXXII-996, 982, mm. 210 x 135, rilegati in t. tela, sopraccoperta a colori. **Prezzo dei due volumi inseparabili L. 6000**

Sempre presente agli uomini di teatro, Molière non è sempre stato egualmente presente al pubblico italiano. Ma proprio in questo ultimo tempo si è avuto un felicissimo ritorno del grande comédien *sulle scene dei nostri teatri. Particolarmente opportuna, quindi, questa raccolta di* tutto *Molière, in cui il lettore può seguire tutta la felicità, la ricchezza di invenzione, la singolare* vis comica *di un teatro considerato «fait pour être réprésenté». Ma diverso sarà il giudizio del lettore che può oggi leggere tutto Molière in italiano. Le fedeli versioni, in versi e in prosa, dovute rispettivamente ad A. Bartoli e a C. Tumiati, il ricco apparato di note storico-bibliografiche dovuto a Emilio Barbetti, la prefazione di Ferdinando Neri, rendono i due volumi tali da rispondere in modo completo all'interesse dei lettori e alle esigenze degli studiosi.*

TOLSTOI

TEATRO

INTRODUZIONE DI O. CAMPA, NOTE DI M. B. GALLINARO

Un volume di pp. 594, in carta uso India, mm. 205 x 135, rilegato in t. tela, sopraccoperta a colori. **Prezzo L. 3000**

Viene qui presentato al lettore italiano un teatro completo di Tolstòi, seguendo la parabola dell'autore, dai primi tentativi ancora incerti, fino al culmine de La potenza delle tenebre, *de* I frutti dell'istruzione, *de* Il cadavere vivente, *per giungere quindi alla tragica crisi che si esprime in* E la luce risplende nelle tenebre. *Non mancano, come esempi del teatro minore, che Tolstòi coltivò con intenti didattico-moralistici, una leggenda popolare,* Il primo distillatore, *e un «proverbio»,* Tutto il male vien di lì.

ALFRED DE MUSSET

TEATRO

A CURA DI MARIA ORTIZ; TRADUZIONI DI GUIDO BARLOZZINI, BRUNO NARDINI, MARIA ORTIZ, PAOLO EMILIO POESIO, CORRADO TUMIATI

Un volume di pp. XLVI-1012, in carta India; mm. 210 x 135; rilegato in tela, sopraccoperta con xilografia di Bruno Bramanti. **Prezzo L. 3500**

Questo teatro completo di de Musset è veramente una novità, non solo per l'Italia, ma anche per la Francia perchè raccoglie tutto quanto di organicamente teatrale è uscito dalla fantasia del Poeta e che, a giudizio della critica meglio provveduta, rimane come «il fiore del teatro romantico».

Sommario del volume: Introduzione *di Maria Ortiz* - Le castagne dal fuoco - *Teatro a domicilio*: La coppa e le labbra. Quel che sognano le fanciulle - *Commedie e proverbi*: Andrea del Sarto. Lorenzaccio. I capricci di Marianna. Fantasio. Coll'amore non si scherza. La notte veneziana. Barberina. Il candeliere. Non giurar mai: questo non lo farò. Un capriccio. Una porta deve essere o aperto o chiusa. Gigina (*Louison*). Non si pensa mai a tutto. Carmosina. Bettina - *Teatro complementare*: Fatti e non parole - *Teatro postumo*: La quietanza del diavolo. L'asino e il rigagnolo.

Collezione **TEATRO**

PUBBLICHIAMO IL TRENTACINQUESIMO VOLUME

Contiene la commedia di

Clare Boothe Luce

DONNE

TRE ATTI E DODICI QUADRI - TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA "THE WOMEN" - VERSIONE ITALIANA DI VINICIO MARINUCCI

Questa commedia fu rappresentata la prima volta al Teatro Barrymore di New York il 26 dicembre 1936, con la regia di Robert Sinclair e le scene di Jo Mielziner. Da essa fu tratta nel 1938 la sceneggiatura per un film diretto da G. Cukor.

Donne *fu rappresentata in Italia, al Teatro Valle di Roma, nell'ottobre 1944, con la regia di Lamberto Picasso, e fu pubblicata in « Dramma » in quel fascicolo n. 2-3 del 15 dicembre 1945, ormai introvabile. Clare Boothe era, in quel momento, all'apice della notorietà artistica, appunto per questa commedia nella quale agiscono solo donne e che aveva dato all'autrice rapida rinomanza in tutto il mondo. Pubblicammo anche una foto a pagina intera e Clare Boothe vi appariva come una bella e giovane signora, dai capelli corti e dal profilo marcato ma volitivo, con una camicetta a volanti da « debuttante » americana, ed intenta a scrivere a macchina in un piccolo studiolo, sotto un enorme quadro che da solo dava una certa qual idea di grandiosità. Ma si intuiva che tutto era ugualmente raccolto e modesto da persona per bene che lavora per vivere. Era la foto che le agenzie di stampa passavano, diremo così ufficialmente, dell'autrice alla moda. Presentando la commedia, Vinicio Marinucci scrisse che Clare Boothe in una sapida prefazione polemico-esplicativa al volume della sua commedia, si era divertita a registrare la serqua di aggettivi tutt'altro che cavallereschi dei quali erano state gratificate le sue eroine dai critici teatrali americani. Questo perchè la maggior parte di quei critici aveva ritenuto che per* Donne *si intendesse rappresentare la totalità del sesso femminile, mentre in effetti i personaggi non sono che una particolare categoria della società. Commedia di costume, dunque, o studio psicologico? Entrambe le denominazioni ci paiono aderenti alle intenzioni e alle qualità del lavoro, al quale non comprendiamo perchè si dovrebbe ascrivere a demerito - come alcuni vorrebbero - la caratteristica di presentare unicamente dei personaggi femminili. Ogni autore vede la sua materia sotto un particolare angolo visivo, che trova in sede artistica la sua piena giustificazione ed il suo riscatto da qualsiasi arbitrio apparente quando risulti valido ad esprimere nel modo migliore il proposito dell'autore stesso.*

Clare Boothe - scrivevamo inoltre allora - oltre che scrittrice e giornalista (fu anche nella direzione di Vanity Fair*) è donna politica di singolare rilievo e siede alla Camera dei Rappresentanti quale deputato del partito repubblicano. E' autrice di altre commedie delle quali ricordiamo* O Pyramis e Abide with me; *di una movimentata satira alla ricerca della protagonista cinematografica di* Via col vento *intitolata* Kiss the Boys Good-bye. *Finita la guerra Clare Boothe ha compiuto con due missioni parlamentari americane, due visite al nostro Paese, esprimendosi con molta simpatia ed umana sollecitudine nei riguardi delle nostre popolazioni. Questo abbiamo scritto nel 1945. Non potevamo immaginare che Clare Boothe Luce - ha sposato nel 1935 l'editore Henry Luce - sarebbe diventata nel 1953 l'Ambasciatrice degli Stati Uniti a Roma. Ed è quindi, prima di tutto, alla illustre Signora che rendiamo omaggio pubblicando nuovamente nella serie « Teatro » la sua bella commedia.*

i trentacinque volumi finora pubblicati sono questi:

1 - Bragaglia - **COMMEDIA DELL'ARTE** (*esaurito*).
2 - Calderon - **LA VITA E' UN SOGNO** (*esaurito*).
3 - Gay - **L'OPERA DEI MENDICANTI** (*esaurito*).
4 - Goldoni - **LA CASA NOVA** (*esaurito*).
5 - Tolstoi - **GLI SPIRITI.**
6 - Benavente - **LA MALQUERIDA.**
7 - Bertolazzi - **L'EGOISTA** (*esaurito*).
8 - Ju-Pe-Tuen - **LE METEMPSICOSI DI YO-TCHEOU** (*esaurito*).
9 - Zola - **NANA'** (*esaurito*).
10 - Augusto Bon - **LA TRILOGIA DI LUDRO.**
11 - Ignoto Cinquecentista - **LA VENEXIANA.**
12 - Goethe - **CLAVIGO.**
13 - Shakespeare - **LA TRAGEDIA DI AMLETO** (*esaurito*).
14 - Bersezio - **LE MISERIE 'D MONSSU' TRAVET** (*esaurito*).
15 - Diderot - **E' BUONO? E' MALVAGIO?**
16 - Anonimo del secolo XV - **RAPPRESENTAZIONE DI « SANTA » ULIVA.**
17 - De Musset - **LA NOTTE VENEZIANA** ovvero **LE NOZZE DI LAURETTA - IL CANDELIERE.**
18 - Banville - **GRINGOIRE - LE FURBERIE DI NERINA.**
19-20 - Giraud - **L'AIO NELL'IMBARAZZO - DON DESIDERIO DISPERATO PER ECCESSO DI BUON CUORE.**
21 - Beaumarchais - **LA FOLLE GIORNATA** ovvero **IL MATRIMONIO DI FIGARO.**
22 - Shakespeare - **RICCARDO III.**
23 - Mérimée - **LA CARROZZA DEL SANTO SACRAMENTO - LA DONNA E' IL DIAVOLO - L'AMORE AFRICANO - IL CIELO E L'INFERNO.**
24 - Calidasa - **SACUNTALA.**
25 - Raimund - **IL DISSIPATORE.**
26 - Ruiz de Alarçon - **LA VERITA' SOSPETTA.**
27 - Toller - **HINKEMANN.**
28 - Kaufman-Connelly - **IL POVERO A CAVALLO.**
29 - Lope de Vega - **LA DAMA BOBA (LA SCIOCCA).**
30 - Dumas (padre) - **ANTONY.**
31 - Shakespeare - **RICCARDO II.**
32 - Molière - **DON GIOVANNI.**
33 - Alberti - **LO SPAURACCHIO.**
34 - Labiche - **UN CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE.**

ILTE
INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE

MILANO

TEATRO DI VIA MANZONI

Giugno 1953

GRANDE SPETTACOLO CLASSICO

EDIPO A COLONO

di Sofocle

VERSIONE DI DOMENICO RICCI
EDIZIONE RIZZOLI

*

Interpretazione della

SCUOLA DEL TEATRO DRAMMATICO

diretta da Giovanni Orsini

SCENARIO
DEI F.LLI BROGGI, SU BOZZETTO DI ALFIO DONZELLI, ALLIEVO DELLA S. T. D.

COSTUMI
DEL TEATRO ALLA SCALA (p. g. c.)

«Non dimenticherò mai l'emozione che ho «provato, ascoltando una prova dell'*Edipo a* «*Colono* alla Scuola del Teatro Drammatico «di Milano diretta da Giovanni Orsini, e mi «felicito con l'ammirevole Maestro, che ha «ritrovato l'accento tragico e sacro di questo «testo sublime! ».

(28 marzo 1953) GABRIEL MARCEL

«Conservo il miglior ricordo della mattinata, «in cui ho potuto ammirare l'intelligente «entusiasmo, col quale i futuri attori inter- «pretavano una delle più grandi opere del- «l'arte drammatica, sotto la vostra direzione. «Niente è più bello, che far rivivere opere «come quella, che rischiano sempre di essere «snaturate e sommerse da una specie di con- «venzione scolastica. Ma Voi siete pervaso da «una fiamma, che si comunica irresistibilmente «tanto agli allievi, quanto agli ascoltatori ».

(Parigi, 23 aprile 1953) GABRIEL MARCEL

Sede della Scuola: Via Zebedia, 2 Teatro S. Alessandro - Direzione e Segreteria in Milano - Via Castelmorrone, 5 - Telefono 262-490

CONVEGNO LIBERO DEL TEATRO

a Bologna

La maggior parte di coloro, e sono moltissimi, che hanno aderito al nostro Convegno Libero del Teatro, hanno indicato Bologna tra le località proposte. Come risaputo, le altre erano Roma, Milano, Firenze.

IL CONVEGNO SARÀ QUINDI TENUTO A BOLOGNA SABATO 20 E DOMENICA 21 GIUGNO

Saremo ospitati dal quotidiano « Il Giornale dell'Emilia » che ha gentilmente e spontaneamente offerto il proprio salone. Non saranno mandati inviti personali.

ARGOMENTI PROPOSTI ALLA DISCUSSIONE

1 TEATRI E DISPONIBILITÀ DEI TEATRI

2 AIUTI ALLA FORMAZIONE DI UN REPERTORIO ITALIANO

3 PER QUALI RAGIONI UNA COMPAGNIA DRAMMATICA NON RIESCE A VIVERE SENZA SUSSIDI

4 RECUPERO DEL PUBBLICO

SONO STATI PUBBLICAMENTE PREGATI DI INTERVENIRE

La Direzione Generale dello Spettacolo - la Direzione del Teatro - l'Istituto Dramma Italiano - la Federazione dei GAD - il Centro del Teatro e dello Spettacolo popolare - l'Ordine Nazionale Autori e Scrittori - la Società Italiana Autori drammatici - il Sindacato Nazionale Autori drammatici - la Società Italiana Autori ed Editori - il Sindacato Nazionale Attori di Prosa - il Sindacato Artisti drammatici - l'Associazione Capocomici - l'Associazione Nazionale Esercenti di Teatri - l'Ente Teatrale Italiano - l'Ente Italiano Scambi Teatrali, e tutti gli interessati.

INVIATE A «SIPARIO» O «DRAMMA» LA VOSTRA ADESIONE

HANNO VINTO IL PREMIO TEATRALE BORLETTI E SARANNO PUBBLICATI NEL PROSSIMO FASCICOLO DOPO ESSERE STATI RAPPRESENTATI AL PICCOLO TEATRO DI MILANO

Il «Premio Senatore Borletti» è una manifestazione destinata a recare per vari anni e nei vari settori dell'arte, un aiuto ed un incoraggiamento ad un artista italiano. La manifestazione, dedicata alla memoria di Senatore Borletti si propone di dare un tangibile riconoscimento ad un autore il cui talento sia degno della considerazione di coloro che hanno a cuore l'arte e la cultura. Nel 1951 il premio fu destinato ed assegnato alla pittura. Nel 1952, il riconoscimento è per il Teatro e con commedie in un atto. Negli anni successivi, toccherà alla scultura, alla musica, alla letteratura, ecc. Bandito nel 1952 il premio vede la sua pratica conclusione ora. I tre atti che sono stati prescelti verranno rappresentati il 25 maggio 1953, cioè mentre noi siamo in macchina. Il pubblico sarà chiamato a collaborare, con votazione, dopo aver assistito alla rappresentazione. Noi, quindi, indichiamo gli atti secondo l'ordine alfabetico del nome dell'autore, mentre nel prossimo fascicolo, naturalmente, li pubblicheremo secondo il merito e cioè: primo, secondo e terzo. Il premio è di mezzo milione, che può essere assegnato divisibile; hanno giudicato: Orio Vergani, Dino Buzzati, Dino Falconi, Silvio Giovaninetti, Eugenio Montale, Giovanni Mosca, Remigio Paone, Sergio Pugliese, Roberto Rebora.

Franco Cannarozzo

Bruno Magnoni

Giancarlo Sbragia

APPUNTAMENTO NEL MICHIGAN

LE NOZZE DI GIOVANNA PHILE

LE VEGLIE INUTILI

Dell'atto di Franco Cannarozzo *Appuntamento nel Michigan* saranno interpreti: Ottavio Fanfani, Giancarlo Sbragia, Elsa Albani, Nino Cestari, Adriana Asti, Romolo Valli, Checco Rissone, Elvira Petru. Dell'atto di Bruno Magnoni *Le nozze di Giovanna Phile*, saranno interpreti: Lilla Brignone, Marcello Moretti, Giancarlo Sbragia, Adriana Asti, Checco Rissone, Nino Cestari, Ottavio Fanfani. Dell'atto di Giancarlo Sbragia *Le veglie inutili* saranno interpreti: Lilla Brignone, Tino Carraro, Nino Cestari, Elvira Petru.

* Regia di Enriquez * Scene di Ratto e Selmo realizzate da Broggi

E' stabilito in anticipo che il Piccolo Teatro darà una sola rappresentazione dei tre atti unici del Premio Borletti; l'incasso è a favore della Commissione Visitatrici per la Maternità di Milano.

nel prossimo fascicolo

ANNO 29 - NUOVA SERIE - N. 182

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

1° GIUGNO 1953

DIREZIONE-AMMINISTRAZIONE-PUBBLICITA': ILTE (Industria Libraria Tipografica Editrice) Torino, corso Bramante, 20 - Telefoni 690-494/690-495/690-496/690-497
Un fascicolo L. 300 - Abbonamenti: annuo L. 6200; semestre L. 3150; trimestre L. 1600
- C/C Postale 2/56 - Estero: anno L. 7200; semestre L. 3650; trimestre L. 1850

taccuino

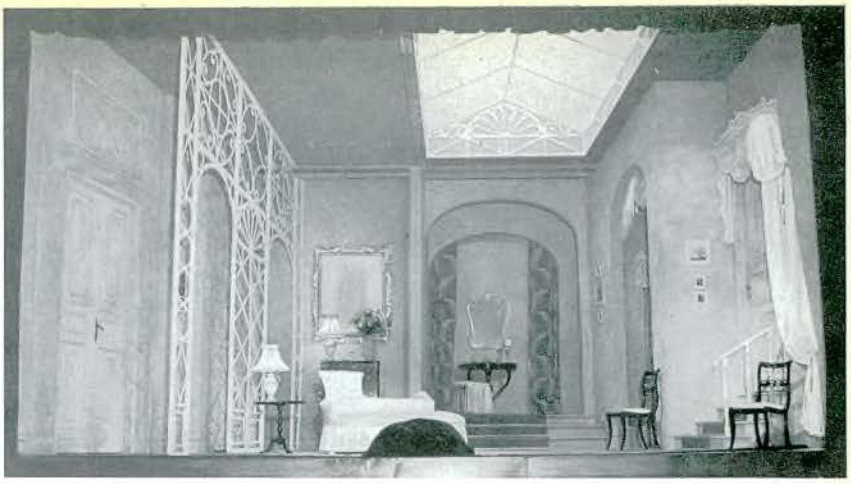
"ANCHE TU BRUTO FIGLIO MIO?" ★ Bruto sarei io, e chi parla per bocca di Cesare (cioè il teatro morente) sono gli attori. "Una coltellata simile da te, Lucio, non ce la saremmo mai aspettata" dicono i miei compagni di ieri, gli eroi del caffelatte. Dio mio, quanto caffelatte trangugiato insieme mi hanno ricordato. I giovani, invece, si mantengono sdegnati e sottolineano il loro disprezzo; hanno l'aria di voler dire che non abbiamo capito nulla della loro ardente passione, ma non spiegano se si tratta di passione per la macchina o per il teatro. C'è in loro un po' di confusione, insomma. In sostanza dalle molte lettere ricevute, e ne continuano a giungere mentre scriviamo, in merito al "taccuino" del fascicolo scorso, due cose risultano evidenti: che gli attori veri e degni non sono ancora all'assenteismo ed alla strafottezza, come generalmente si crede, nei loro rapporti col teatro; che alla base del loro dispetto morale e materiale c'è un esasperato stato d'animo. E questo si sapeva. Essi dicono, più o meno, ma non lontano di quanto alla meglio trascriviamo, costretti come siamo a riassumere, naturalmente: è vero o no che per gli anni migliori della nostra vita, siamo stati disciplinati e comprensivi, non solo, ma del tutto degni? E' vero. Perchè siamo cambiati e se meglio vi piace guastati? non da soli certamente; la nostra trasformazione lenta paziente amara è avvenuta assistendo alla trasformazione stessa del teatro, con un crescendo di ingiustizie trappolerie favoritismi ed anche — aggiungono — ladrocini, impressionanti. Fino al punto che ognuno di noi ha finito per interrogarsi e concludere: fra tanti profittatori, proprio noi gli attori, cioè gli indispensabili, dobbiamo fare il loro gioco e lasciarci sfruttare? Perchè è avvenuto questo, dicono: il teatro come industria privata non esiste più, dal momento che ci si è messo di mezzo lo Stato, divenuto capocomico e padrone di tutto, perchè se lo Stato non paga, ed anche in anticipo, nessuno può fare teatro. Questo era necessario, indispensabile? a noi non interessa; sarà così. Noi abbiamo assistito alla girandola, ed ora ci troviamo di fronte al fatto compiuto. Dunque, il teatro non è più una faccenda privata nemmeno come eccezione, le prebende sono tali, prima di incominciare e dopo conclusi i fatidici sei mesi (obbligatori, altrimenti sarebbero settimane e non mesi) che anche un privato come il capocomico di Ricci (sola compagnia attiva di questa Stagione), ad esempio, sempre allo Stato deve far capo. Altrimenti si guarderebbe bene di far teatro di prosa. Stabilito quindi che "tutto il mondo del teatro come spettacolo attivo" campa con i soldi dello Stato, ognuno cerca tenta briga per ottenere di più. E la politica c'entra non per poco, perchè il nostro Paese se non è ancora alla dittatura di partito, manca poco. Sono venuti fuori i registi gli scenografi i direttori dei piccoli delle soffitte delle cantine e altri guai simili, i costumisti, i musici, e non si sa mai quanti altri geni debbono essere

COLLABORATORI DI QUESTO FASCICOLO

VINCENZO TIERI: INGRESSO LIBERO, commedia in tre atti ★ *JEAN GIRAUDOUX: L'APOLLO DI BELLAC, commedia in un atto* ★ *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): SERGIO CENALINO, FRANCESCO BERNARDELLI, LORENZO GIGLI, VITO PANDOLFI, SAM CARCANO, ELIGIO POSSENTI* ★ *Copertina di STURG (sintesi di « Ingresso libero »)* ★ *Disegni di CLERICI, PONTI, VOLLARD, BOSAK* ★ *Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.*

pagati prima di poter entrare in palcoscenico per la prova. Tutti costoro si mangiano a priori la parte maggiore della torta e poi si ricordano che, perbacco, per recitare ci vogliono anche gli attori. Ne farebbero volentieri a meno, questi accidenti, ma poichè proprio ci vogliono, quando scritturano gli attori mostrano loro le briciole e pretendono che essi si accontentino. Ma gli attori sanno già tutto; arrivano davanti a quelle briciole a denti stretti, nemici, e fanno quanto è loro possibile per farsi rispettare almeno con i soldi, che di rispetto artistico non se ne parla nemmeno. Questo dicono gli attori. Ed aggiungono: per chi e per che cosa dobbiamo sacrificarci? per l'Arte, dite. Negano che in una corsa al quattrino di simile portata si possa parlare di arte; manca prima di tutto la tranquillità necessaria per guardare in faccia l'Arte. Hanno il "dente avvelenato"; si sentono nemici. La corsa sfrenata e continua, senza più alcun ritegno, a pompare alle casse dello Stato li ha esasperati. Vuoi un esempio, Lucio, dicono: durante questa Stagione teatrale un'attrice di primissimo piano con l'aiuto di un Senatore cui non si "poteva dire di no" ha ottenuto dieci milioni per un corso di recite con le quali annunciava la riapertura di un antico teatro rionale rinnovato in Roma, compilando un manifesto — per il tipografo — di ben sette spettacoli di grande eccezione, da Molière a Goldoni, da Pirandello a Rosso, da Verga a Schiller, ecc. Si incomincia: dopo una settimana di repliche con una commedia di Molière scombinatamente messa in scena, con un protagonista impossibilitato a recitare in italiano per la pratica e l'abitudine al dialetto veneto, a teatri sempre vuoti, si chiude e non se ne parla più. Tutto finito. Nè di un simile operato si deve rendere conto a chicchessia, pare. Ma siamo diventati tutti matti, Lucio? Pare di sì, amici miei, se le cose stanno a questo punto. E con un "andazzo" simile gli attori debbono sacrificarsi in nome dell'arte, arte che si tira fuori solo nei loro confronti per poterli pagar poco, il meno possibile? ma con un esempio come quello citato, il generico che domanda ventimila lire il giorno, dimostra almeno di aver capito il gioco, perchè per scritturarsi deve momentaneamente abbandonare le scene di un film, il doppiaggio, la radio e la TV. Le ritroverà facilissimamente, dopo, tutte queste cosettine delle quali all'attore non importa nulla e che anzi detesta, ma che è costretto a subire per poter chiedere, al momento, quelle ventimila lire delle quali tanto si parla come di una follìa? Niente di più ragionato, dicono gli attori; altro che follìa. Concludono gli attori: facciano il teatro come credono, buttino via a palate i soldi dei contribuenti, ma non diano colpa agli attori perchè gli attori la "piaga aperta" la tengono volontariamente con la speranza di far crepare prima che crepino essi stessi, tutti coloro che sono stati sopra citati, e che pare siano indispensabili allo spettacolo, prima dell'attore. Recitino loro, oppure facciano le compagnie le stabili i piccoli e le cantine e le soffitte e le universitarie, con le ragazzette e i ragazzini della scuola di d'Amico, quel d'Amico che tutti, indistintamente, con una unanimità davvero sconcertante, indicano come la peste del teatro. E' evidente che da una situazione simile non potrà certo venir bene al teatro ed a noi sembra quanto mai necessario ed utile un'opera di distensione da parte di coloro che sono preposti alle sorti del teatro stesso. Con uno stato d'animo simile sarà difficile fare del buon teatro; accadrà soltanto ciò che noi stessi abbiamo visto è accaduto per la formazione appositamente costituita per mandare a Londra e Parigi, il nostro grandissimo Ruggero Ruggeri. Sono stati giorni davvero dolorosi e l'incomprensione a torto o a ragione non sappiamo tanto degli attori come dell'impresa era ed è stata quanto mai avvilente. Soprattutto in nome dell'Arte. Il nostro teatro ha bisogno degli uni e degli altri: se non si riuscirà a farli incontrare sul piano dell'amicizia e della comprensione, saremo davvero perduti. Non ci può essere calma dove l'incendio è sempre acceso; non ci può essere comprensione se gli animi sono esasperati. Vorremmo davvero non aver lette le lettere che ci sono giunte; vorremmo davvero credere d'aver fatto un cattivo sogno. Vorremmo magari che la sola colpa fosse nostra: faremmo ogni ammenda. Ma di fronte ad una volontaria "piaga aperta" così vasta, che cosa possiamo fare noi? Lo Stato dovrebbe sapere qualche cosa di tutto ciò, ma non crediamo che esso voglia o anche possa interessarsi di problemi del genere. Per lo Stato esiste solo chi deve avere il denaro e chi non lo deve avere; il resto non ha importanza. E questo è un grave errore; ne ha, invece, moltissima.

Il commediografo Vincenzo Tieri.



La scena dell'architetto Polidori.

Olga Villi, Carlo Ninchi, Aroldo Tieri.

(Foto Poletto)

Ingresso libero - commedia in tre atti di Vincenzo Tieri

A sinistra: Olga Villi ☆ Sopra: Villi, Ninchi, Vittorina Benvenuti ☆ Sotto: Villi e Tieri.

INGRESSO LIBERO

COMMEDIA IN TRE ATTI DI

Vincenzo Tieri

RAPPRESENTATA AL TEATRO DELLE ARTI DI ROMA DALLA COMPAGNIA NINCHI-VILLI-TIERI

LE PERSONE

ARMANDO CAPESTRANO - GIANNI MONRÒ - GENNARINO - ALDA - CONTESSA DI BREMA - MARIELLA - UNA CAMERIERA

Un salotto con quattro porte, due a destra e due a sinistra. Alla prima di destra, che è la porta d'uscita e che fa angolo con una rientranza della parete, si accede per tre gradini con balaustrata. Alla seconda porta di destra che non si vede, si accede per un piccolo ingresso sormontato da una volta ad arco. Nella parete di fondo, verso destra, si apre un altro arco, più grande, a doppia luce, con tende, e oltre l'arco è un'alcova alla quale si arriva per altri tre gradini. Nell'alcova è un letto a una piazza e mezza, che si vedrà o s'intravedrà a seconda che le tende siano aperte o semichiuse. Nel salotto sono: un divano tipo « meridienne » a spalliera più alta da un lato; mobili e mobiletti vari, ben intonati al divano e all'ambiente, che è quello di un « ingresso libero » o « garçonnière » propriamente detta, per persone facoltose. Telefono, mobile-bar, radiogrammofono, ecc. Un lucernario ben dissimulato dà la luce diurna all'ambiente e vi lascia entrare di notte il chiarore della luna.

(*Quando si alza la tela, è un tardo pomeriggio autunnale. Le tende dell'alcova sono aperte. Nell'alcova Armando sta mettendo in una valigia indumenti propri già preparati sul letto; pigiama, vestaglie, qualche camicia, pantofole, ecc. Nel salotto, una vecchia cameriera fa pulizia, mette ordine, e la contessa di Brema, cinquantenne, molto dipinta e molto ben vestita, sorveglia il lavoro della cameriera*).

La Contessa (*alla cameriera, che ha quasi finito*) — Quel tavolinetto là, vicino alla poltrona. (*La cameriera mette il tavolinetto vicino alla poltrona*) Mi pare ancora impolverato. (*La cameriera spolvera il tavolinetto con un piumino*) Il cuscino della poltrona. (*La cameriera sprimaccia il cuscino della poltrona. La contessa guarda intorno con l'occhialetto*) Così va bene. Puoi andare, Filomena. Quando verrà quel signore, fallo accomodare nel salottino giallo e avvertimi. (*La cameriera esce per la seconda porta di destra e richiude. La contessa si rivolge ad Armando che nell'alcova sta ancora facendo la valigia*) Ci vuole ancora molto?

Armando — Non abbia fretta, contessa. « Non è mai tardi per tentar l'ignoto. Non è mai tardi per andar più oltre ».

La Contessa — Mi scusi; ma non vorrei che il nuovo inquilino...

Armando (*dopo aver guardato l'orologio*) — Sono le quattro e mezza. Prima delle cinque, cinque e mezza, queste cose... lei lo sa... (*Vuol dire: non si fanno*).

La Contessa — Io mi sono impegnata a consegnare l'appartamento per le cinque.

Armando — E allora...

La Contessa — Lei sa meglio di me che non è piacevole trovare in una casa nuova l'inquilino uscente.

Armando — Anche più spiacevole è trovarvi qualche cosa dell'inquilino appena uscito. Io sono distratto. Temo sempre di dimenticare qualche oggetto. Il che, oltre tutto, mi porterebbe sfortuna.

La Contessa — E' superstizioso?

Armando — Molto. Spero di trovar fortuna nella nuova casa dove mi manda lei.

La Contessa — Dove la mando io? E' stato lei a voler cambiare.

Armando — Naturalmente.

La Contessa — E' la terza volta che lei cambia casa, volontariamente, almeno da quando io ho l'onore di servirla.

Armando — L'onore è mio... se si può parlar d'onore a proposito di case dove le donne vengono a perderlo...

La Contessa (*sorridendo, falsa*) — Sempre moralista e sentenzioso, lei. Ma, se non ci fossero donne disposte a perdere l'onore, come farebbe lei a...?

Armando (*sorridendo anche lui*) — ...a ritrovarlo? Già, è vero. (*Poi con malinconia*) Ma forse io ero nato non per trovare o raccattare onori perduti...

La Contessa — Perchè non si è ammogliato?

Armando (*la guarda a lungo; poi vago, misterioso*) — Già, già.

La Contessa — Capisco che anche gli ammogliati...

Armando (*amarissimo, come fra sè*) — Gli ammogliati e le maritate. (*Una pausa*) Quanti appartamenti di questo genere ha, contessa?

La Contessa (*schermendosi con un sorriso*) — La domanda è indiscreta...

Armando — Non sono mica l'agente delle tasse.

La Contessa — Ce n'ho, stia tranquillo. Quando lei vorrà cambiare un'altra volta... Ma a proposito:

non mi ha ancora detto perchè le piace tanto di cambiare.

ARMANDO — Di cambiare donna o casa?

LA CONTESSA — Ah, le donne non mi riguardano. Non le vedo mai, non voglio vederle; debbo, anzi, ignorarne l'esistenza...

ARMANDO — E per che cosa, dunque, gli uomini toglierebbero in fitto presso di lei questi « ingressi liberi » o « garçonnières » o quartierini o ridottini che dir si vogliano?

LA CONTESSA — Non lo so. Non sono obbligata a saperlo.

ARMANDO (*sorridendo*) — E non lo immagina nemmeno?

LA CONTESSA — Sarei dunque obbligata a dar conto delle mie immaginazioni?

ARMANDO — A darne conto, no, certo. Ma a confidarle a vecchi amici come me, non ci sarebbe niente di male, credo.

LA CONTESSA (*sorridendo*) — Di lei non mi fido.

ARMANDO — Oh, bella! E perchè?

LA CONTESSA — E' un uomo troppo sicuro di sè, troppo affascinante.

ARMANDO — Non lo credo. Ma ammettiamolo. Ammettiamo che io abbia il fascino dell'orrido. Non ci si confida, allora, con gli uomini sicuri di sè, con gli uomini affascinanti?

LA CONTESSA — Ci si confida quando dalla confidenza si vuole arrivare... come dire?... all'intimità. Gli uomini esperti come lei incominciano appunto col provocare le confidenze per poi...

ARMANDO — Ah, ecco. Lei, dunque, avrebbe paura del poi?

LA CONTESSA — Una paura piacevole, intendiamoci. Ma paura. Perchè io adoro gli uomini dell'età sua, non ho mai capito i giovani, e quindi... bisogna che stia attenta, che mi difenda dalle mie stesse inclinazioni, capisce?

ARMANDO — Capisco, capisco. Si difenda.

LA CONTESSA (*fingendo di temere qualche gesto audace di lui, con un piccolo salto*) — Non mi vorrà mica usare violenza?

ARMANDO — Violenza a lei? Io?

LA CONTESSA — Non vorrei che si fosse avuto a male della mia parola... Per un vecchio inquilino come lei, sono pronta a sacrificar tutto...

ARMANDO — Non permetterò mai che si sacrifichi. Ci mancherebbe altro! Ma prima che le donne m'impoveriscano...

LA CONTESSA — Lei è troppo generoso. Avrebbe bisogno di una donna disinteressata... (*Allude, naturalmente, a se stessa*).

ARMANDO — Non la troverò, purtroppo. Ma prima che le donne m'impoveriscano, voglio mettermi a fare il suo mestiere, contessa.

LA CONTESSA — Le sembra un mestiere, il mio?

ARMANDO — Diciamo una professione...

LA CONTESSA — Ma no, ma no! Io non ho fatto che valorizzare una certa proprietà edilizia un poco svilita, decaduta. Questa casa, quando la comprai, era una catapecchia.

ARMANDO — Un cortile.

LA CONTESSA — In città c'era una quantità di camere buie, sottoscala, tuguri non utilizzabili da famiglie normali. Io ho comprato le mura e ho rinnovato tutto...

ARMANDO — ...anche per non dover rinnovare le abitudini di tanti poveri uomini soli o male accompagnati...

LA CONTESSA — ...per offrire a quelli che lo richiedono un rifugio dove concentrarsi, studiare, riposare...

ARMANDO — ...ricevere...

LA CONTESSA — Si fa quel che si può, caro signore. Io provengo da un ramo cadetto dei Di Brema, non ero nata certo per fare quello che faccio. Ma le guerre sembrano venire apposta per capovolgere la sorte di alcune famiglie. Pensi che un mio ex guardiano s'è messo a fare l'industriale mentre io sono costretta a... industriarmi per aspettare senza troppi disagi la morte.

ARMANDO — La morte... degli altri.

LA CONTESSA — Le sembro molto vecchia?

ARMANDO — Non alludevo alla sua età: ci mancherebbe altro! Pensavo alla morte degli amori che si rifugiano nei suoi appartamenti. Sono mai capitati incidenti luttuosi fra queste mura?

LA CONTESSA — Mai.

ARMANDO — Sorprese della polizia?

LA CONTESSA — Mai. La mia clientela è selezionata.

ARMANDO — Ma se di me, per esempio, non sa nemmeno come mi chiamo!

LA CONTESSA — Lo so, lo so, signor Capestrano.

ARMANDO — Sa il mio cognome, e basta.

LA CONTESSA — E che bisogno c'è di sapere il resto, se lei paga anticipato di sei in sei mesi?

ARMANDO — A proposito, le debbo il prossimo semestre. (*Prende alcuni biglietti da diecimila, li dà alla contessa*) Però dovrebbe farmi pagare meno, perchè l'altra casa è più piccola di questa.

LA CONTESSA — Ma è più elegante; e poi è più indipendente; e poi è in un palazzo pieno di uffici e di negozi.

ARMANDO — « Dove sei stata? ». « Dalla sarta, dal dentista, dal pedicure ». (*Ride amaro. Poi prende dalla tasca due chiavi e le consegna alla contessa*) Queste sono le chiavi: portone e porta.

LA CONTESSA (*prende le chiavi*) — Grazie.

ARMANDO — Come si chiama il nuovo inquilino?

LA CONTESSA — Ah! (*Vuol significare, anche con il gesto, che non si dice*).
ARMANDO — E' giovane?
LA CONTESSA — Che glie ne importa?
ARMANDO — Sono curioso delle avventure altrui. Vorrei vedermi negli altri, per capirmi. Forse perchè non ero nato per fare quello che faccio: andare da una « garçonnière » all'altra, senza riposo. Mi ricordo di quando la conobbi. C'era un annunzio sul giornale: « Indipendente, ingresso libero, riservatissimo per facoltoso ». Telefonai, mi rispose un'agenzia, l'agenzia mi mandò da un oste, questo oste mi diede un indirizzo, all'indirizzo trovai un tale che mi diede un altro numero telefonico... Che « corvée » prima di arrivare a lei! Lo Stato è più franco, nel coltivare e sfruttare i vizi degli uomini. Per il gioco del lotto lascia aprire botteghini, per il fumo tabaccherie: tutto in evidenza, alla portata di tutti.
LA CONTESSA — Ma lo Stato fa anche le leggi; e quindi fa le leggi che gli sono più utili.
ARMANDO — Penso, certe volte, che gli adultèri sarebbero meno numerosi, se non esistessero le « garçonnières ».
LA CONTESSA — E le farebbe comodo?
ARMANDO (*dopo una breve riflessione*) — Sotto un certo aspetto, sì.
LA CONTESSA — Tutte le volte che ci siamo incontrati, lei ha parlato dell'adulterio con dispregio o con amarezza. Eppure se ne serve.
ARMANDO — Ci serviamo tutti di tante cose immonde... La saluto, cara contessa. (*Sta per prendere la valigia, ch'è già chiusa*).
LA CONTESSA — Non si disturbi. Le faccio portare giù la valigia. (*Suona un campanello*).
ARMANDO — Grazie. La porto da me.
LA CONTESSA — Ma per carità! (*Entra dalla seconda porta di destra la cameriera*) Porta giù la valigia del signore. (*La cameriera prende la valigia*).
ARMANDO (*alla cameriera*) — Grazie. Troverà la mia macchina al vicolo di destra. E' una macchina verde. (*La cameriera esce per la prima porta di destra*) Non so perchè; ma me ne vado da questa casa con un poco di malinconia.
LA CONTESSA — Ci si era affezionato...
ARMANDO — No. Se mi affezionassi a questi... rifugi, non cambierei, anche rinunziando ai benefici del cambiare. Ma qualche cosa oggi mi turba: come se lasciassi qui dentro una parte di me.
LA CONTESSA (*con un sorriso*) — Forse il ricordo delle ore liete che vi ha passato...
ARMANDO — Chi sa, poi, se siano veramente liete le ore che si passano qui dentro! Buona sera, contessa. (*Esce per la prima porta di destra*).

LA CONTESSA — Buona sera. (*Appena sola, va al telefono, forma un numero*) Pronto?... Il signor Monrò?... Buona sera, signor Monrò. L'appartamento è pronto. Oggi sarà bene che lei passi per l'appartamento mio, così potrò consegnarle le chiavi... La valigia è già qui... Sì, sì, naturalmente. L'essenziale è che la... persona non sbagli: pian terreno, prima porta a destra. L'altra porta è la mia... Al portiere la... persona potrà dire: « Vado dalla contessa di Brema »... Ma no. La contessa di Brema sono io... D'accordo. Arrivederla. (*Depone il microfono. Dalla prima porta di destra rientra la cameriera*) Il nuovo signore sta per arrivare dalla parte nostra. Accompagnalo qui. La valigia è nel corridoio. Puoi portarla. (*La cameriera esce per la seconda porta di destra e poco dopo rientra con una valigia che va a mettere nell'alcova. Nel frattempo la contessa ha formato al telefono un altro numero*) Pronto?... E' lei, Luciano?... Fra poco sarà da lei il nuovo inquilino... Sì, quello che stava qui da me, quello che cambia continuamente... Sì, appunto, lui: vecchio cliente, tranquillissimo... (*Mette una mano sul microfono, dice alla cameriera*) Quel signore arriva prestissimo, perchè ha l'ufficio a pochi passi. Sii gentile, Filomena, mi raccomando. (*La cameriera esce nuovamente per la seconda porta di destra. La contessa riprende a parlare al telefono*) Gli può consegnare le chiavi: ha già pagato... Le pulizie fra le nove e le undici, la biancheria due volte la settimana, anche tre, se occorre; ma vedrà che due basteranno. Per tutto il resto si metta d'accordo con lui. Non è avaro. Appena si sarà stancato e vorrà cambiare, lo manderemo a Via Catania... (*Rientra la cameriera e fa un segno come per dire che il signore atteso è già arrivato e aspetta di là*) Accompagnalo qui. (*La cameriera esce di nuovo. La contessa riprende al telefono*) No, non dicevo a lei. Dicevo a Filomena. Ora la lascio, perchè è arrivato l'altro. Mi dia notizie al più presto, Luciano; specialmente degli sbirri. Sa che hanno intensificato la vigilanza? Tra quelli ufficiali e quelli privati, non si sa più da chi guardarsi. E' tutta una congiura contro l'amore... No, qui tutto tranquillo, almeno per ora... Arrivederla. (*Sulla seconda porta di destra è apparso Gianni Monrò. E' un giovane sulla trentina, ben vestito, che non riesce a nascondere un certo nervosismo e imbarazzo. La contessa lo guarda con un sorriso, chiude il telefono e invita Gianni a entrare*) S'accomodi, signor Monrò.
GIANNI — Buona sera. (*Guarda l'ambiente*).
LA CONTESSA — Ecco qua. Le piace?
GIANNI (*nervoso, sbrigativo*) — Sì, sì, va bene. (*E si muove per la stanza, guardando senza vedere*).
LA CONTESSA (*seguendolo*) — Queste sono le chiavi. (*Gli porge le chiavi che ha lasciato Armando*).
GIANNI (*distratto*) — Che cosa?

La Contessa — Le chiavi. Le chiavi dell'appartamento.

Gianni — Ah, sì, grazie. (*Prende le chiavi, le guarda*) La più grande è del portone?

La Contessa — Sì. Il suo ingresso è quello. (*Indica la prima porta di destra*).

Gianni (*va alla prima porta di destra, l'apre, guarda fuori*) — Posso lasciare la porta socchiusa qualche minuto?

La Contessa — Prego.

Gianni — Ho detto alla... persona che le farò trovare la porta socchiusa. Così non c'è pericolo che sbagli. Almeno fino a quando potrò dare le chiavi pure a lei. (*Lascia la porta socchiusa*).

La Contessa (*mostrando le due porte di sinistra, che apre l'una dopo l'altra*) — Qui (*seconda porta di sinistra*) c'è il bagno; e qui (*prima porta di sinistra*) c'è una stanzetta che può servirle... non so... da ripostiglio... da nascondiglio... La porta (*seconda di destra*) che conduce al mio appartamento sarà sempre chiusa con il catenaccio. Solo in caso... come dire?... di pericolo o... di fuga, lei può suonare quel campanello (*lo indica vicino all'arco di destra*), e la porta verrà aperta. Una persona che volesse uscire attraverso il mio appartamento potrebbe farlo con assoluta tranquillità. Comunque, per ogni evenienza, queste stanze fanno parte della mia casa pur avendo una uscita a sè, e chiunque si trovi qua dentro può sempre figurare mio ospite di passaggio. Signore che vengano a farmi visita da buone amiche, posso riceverne quante ne voglio, no? (*Ha detto tutte queste cose sorridendo maliziosamente*). La sua valigia, eccola: è nell'alcova. Ha bisogno di niente?

Gianni — Di niente, grazie.

La Contessa — Per tutto il resto, mi pare, siamo già d'accordo.

Gianni (*con un sorriso forzato*) — D'accordissimo.

La Contessa (*dopo averlo guardato*) — L'ambiente è ancora troppo nuovo, troppo freddo per lei, vero? Adesso le faccio portare un po' di fiori. (*Va alla seconda porta di destra, parla verso l'interno*) Filomena, porta quel vaso di fiori ch'è nel salotto giallo. (*Poi a Gianni*) Le altre volte, ci penserà lei. O, se vuole che ci pensi io, basterà che mi avverta. Verrà spesso, immagino: vedo ch'è tanto giovane... (*Lo guarda con simpatia*). Non so se sia scapolo o ammogliato; in generale, sono ammogliati quelli che... e non so nemmeno se qui verranno piuttosto signorine che signore. Oggi non c'è più differenza, vorrei dire; ma si ricordi comunque di stare sempre mezzo vestito o in grado di vestirsi subito. Lei sa che il codice richiede la flagranza, per punire l'adulterio: basta evitare di essere colti in flagranza... Qui da me, per fortuna, non è successo mai niente di grave. Anche perchè... essendo io una donna sola e indipendente... non ho difficoltà, quando occorra, a far passare per mio amante il mio inquilino... (*Sospira*) Insomma disponga di me, quando vuole e come vuole. Io adoro i giovani, e li proteggo. L'amore è il loro regno, il loro tempio, e io mi sento sempre un po'... vestale dell'amore. (*Ha detto tutte queste cose con comica civetteria da seduttrice. Si ferma perchè è entrata la cameriera la quale reca un vaso di fiori. Rivolgendosi alla cameriera, indicando un posto adatto*) Ecco: là, stanno bene là. (*La cameriera esegue; poi esce per la seconda porta di destra. La contessa continua*) Vede, signor Monrò, con i fiori è già tutta un'altra cosa. Poi, quando avrà disfatto la sua valigia, si sentirà ancora di più in casa sua: un indumento personale - una vestaglia o altro - dà subito il senso dell'intimità. (*Fa per uscire; si ferma*) Scusi se mi permetto, signor Monrò... E' maritata la signora che sta per venire?

Gianni — Divisa dal marito, mi pare.

La Contessa (*ride*) — Ha detto « mi pare ». Delizioso. Meglio un po' d'incertezza, un po' di nebbia. « Flou ». Del resto, quale sorte migliore per una donna che essere amata per sè, per la sua bellezza fisica e spirituale, indipendentemente dal suo stato civile, dai suoi legami, dai suoi doveri, dal suo passato?... (*Sospira*) Ed è la prima volta che la riceve?

Gianni — Per la verità, sì.

La Contessa — L'avevo immaginato dal suo nervosismo, dalla sua emozione. Ebbene, se non si sentisse bene... non faccia complimenti: io ho di là, fra i miei medicinali, delle pasticche.

Gianni — Ma no, signora. Non ne ho affatto bisogno.

La Contessa — Capisco benissimo. Dicevo per dire. Ma succede a chiunque di sentirsi male.

Gianni — Ma no, ma no!

La Contessa — Ah, un uomo come lei non può che diventare la felicità di una donna. Lei avrà sempre molta fortuna in amore. Qualche giorno, le leggerò la mano e farò anche l'esame della sua scrittura. Sono una dilettante di scienze occulte; ma bravissima. Indovino tutto, specialmente quando ho simpatia per chi si lascia esaminare. (*Rumore di passi nell'interno di destra. La contessa rapida*) Sento dei passi. Passi incerti. Dev'essere lei. In bocca al lupo. (*Esce in fretta per la seconda porta di destra e subito rumore: un chiavistello che scorre negli anelli. La contessa ha chiuso la porta dall'interno. Gianni che è subito corso alla prima porta di destra, riceve ai piedi dei gradini, stendendole le mani, Alda, che è giovane, elegantissima, e arriva un po' affannata ed emozionata*).

Alda (*alludendo al rumore del catenaccio*) — Che cosa è stato questo rumore?

GIANNI — La padrona di casa ha chiuso la porta interna col catenaccio.
ALDA — Ma non è indipendente, questo appartamento?
GIANNI — Sì, indipendentissimo. Non aver paura.
ALDA — Sai, sono arrivata con l'affanno. Da quando ti conosco mi pare sempre di essere seguita o addirittura inseguita. Lasciami sedere.
GIANNI (*premurosissimo*) — Siedi, cara. (*L'accompagna al divano*) Ancora non so fare... gli onori di casa, perchè l'ambiente è nuovo anche per me. Ma imparerò. Impareremo.
ALDA (*guarda intorno*) — Non ero mai stata in un luogo così.
GIANNI (*con un sorriso*) — Il bello è che non c'ero mai stato nemmeno io... Siamo due novizi.
ALDA — Chi sa se riuscirò ad abituarmi!
GIANNI — D'altra parte, come si poteva fare? Non a casa tua; non a casa mia. Per evitare un amore goliardico, peripatetico, bisognava pure risolvere in qualche modo questo problema. Vuoi bere qualche cosa?
ALDA — Sì, grazie.
GIANNI (*ride*) — Ah, ma io ti offro quello che non ho! Mi sono dimenticato di... Posso scendere giù un momento, comprare qualche liquore.
ALDA — No, no, non occorre.
GIANNI — Oppure pregare la padrona di casa...
ALDA — Ma no!
GIANNI — E' una signora gentilissima: una contessa, dice. Si preoccupa perfino del mio stato di salute. (*Ridono insieme*).
ALDA (*si alza*) — Voglio levarmi il cappello, il mantello... Dov'è il bagno?
GIANNI — Qui, mi pare. (*Va al primo uscio di sinistra, l'apre*) No, qui no. Dev'essere là. (*Va al secondo uscio di sinistra, l'apre*) Eccolo.
ALDA — Ho l'abitudine di levarmi nel bagno anche il cappello. Scusa, caro.
GIANNI — Ti prego. (*Malizioso*) Vuoi che venga ad aiutarti?
ALDA (*con pudore*) — No. Ancora no. Mi levo solo il mantello e il cappello. (*Esce per la porta del bagno, richiude. Appena Alda è uscita si sente il chiavistello della seconda porta di destra scorrere negli anelli, e appare nuovamente la contessa*).
GIANNI (*quasi con paura*) — Chi è?
LA CONTESSA (*sottovoce*) — Io. Sono io. (*Gli porge un flaconcino di medicinale*) Le ho portato le pasticche.
GIANNI — Ma non sono necessarie, signora!
LA CONTESSA — Le tenga. Non si sa mai.
GIANNI — La ringrazio, ma le assicuro che...
LA CONTESSA — Non si sa mai. (*Rumore dalla porta del bagno che si apre. La contessa depone il flaconcino su un mobile e scappa, richiudendo subito la porta del suo appartamento*).
ALDA (*dalla seconda porta di sinistra*) — Chi era?
GIANNI — La solita contessa. Si è messa in testa che io avrò bisogno delle sue pasticche... Me le ha lasciate, vedi. (*Le indica il flaconcino*).
ALDA (*va a prendere il flaconcino, lo esamina*) — Però, che premura!
GIANNI (*levandole il flaconcino dalle mani*) — Ma lascia andare, cara! (*Depone il flaconcino su un altro mobile, cinge con le braccia la vita di Alda*). Mi sono dimenticato di portare liquori, tè, caffè, e tutto l'occorrente; ma in compenso, indovina un poco, mi sono ricordato di portarti una cosa che forse ti servirà.
ALDA — Che cosa?
GIANNI — Non indovini? (*Ha già preso la valigia, l'ha aperta*).
ALDA — No.
GIANNI — Una cosa alla quale certamente tu non hai pensato.
ALDA — Dimmi.
GIANNI — Una camicia da notte. (*La mostra*).
ALDA — Ah! Ma ce l'ho. Ce l'ho nella borsa. La prima cosa alla quale abbia pensato anch'io.
GIANNI (*meravigliato, perplesso*) — Ah, sì?
ALDA — Fantasticavo, sai. Mi vedevo già fra le tue braccia. « Come sarò? Lui mi conosce solo vestita, mi ha sempre vista negli angoli semibui dei giardini o nei cinema o dentro la macchina... ». E così ho pensato alla mia camicia da notte, mi sono affrettata a metterla nella borsa...
GIANNI (*rassicurato*) — Ah, ecco. Be', quella che t'ho portata sarà il mio primo regalo...
ALDA — Ah, no, no. Regali niente, mai. Al massimo un fiore, una sola rosa, un solo garofano. Non accetterei altro.
GIANNI — Mi vuoi levare uno dei più sottili piaceri che dà l'amore.
ALDA — Non mi porterebbe fortuna. Già mi spaventa il fatto che tu spenda per me il prezzo di questo appartamento. Quanto costa?
GIANNI — Ma che te ne importa?
ALDA — Ammetto anche che tu sia un ricco signore. Ma sei ammogliato. Ho paura delle maledizioni che le mogli, anche le mogli di uomini ricchi, mandano a quelle che fanno spendere denaro ai loro mariti.
GIANNI (*ride*) — Strano.
ALDA — Non è la sola cosa strana che troverai in me.
GIANNI — Dimmene un'altra.
ALDA — Immediatamente dopo, sai, mi viene un

sonno da morire. Guai se non dormo. Se non dormo, mi sento seccata, spezzata, istupidita.
GIANNI — Bene. Ti lascerò dormire.
ALDA — Proprio fino a quando non mi sono spontaneamente svegliata, sai.
GIANNI — Obbedirò.
ALDA — Vorrei dire che questa è una condizione essenziale dei nostri buoni rapporti.
GIANNI — L'accetto.
ALDA — Io ti amo. In pochissimi giorni, ho imparato ad amarti, Pussi...
GIANNI — Pussi, chi?
ALDA — Non ti ricordi che ti chiamo Pussi?
GIANNI — Non me n'ero accorto.
ALDA — E' il nome dell'essere più caro che io abbia avuto nella mia vita.
GIANNI — Tuo marito?
ALDA — No. Il mio cane.
GIANNI — Ah!
ALDA — Non te ne offendere. I cani sono umanissimi, creature perfette. Per me, Pussi era tutto, capiva tutto, riempiva la mia esistenza.
GIANNI — E' morto?
ALDA — Sì, di cimurro. Vennero quelli che proteggono gli animali e lo uccisero. Miserabili: proteggono gli animali uccidendoli.
GIANNI (*un po' contrariato*) — Insomma, vada per Pussi. Mi abituerò a sentirmi chiamare Pussi invece che Gianni.
ALDA — E' la più grande prova d'amore che io ti possa dare. L'aver portato con me la camicia da notte e il chiamarti Pussi sono le più grandi prove d'amore che io ti abbia potuto dare.
GIANNI — Grazie.
ALDA — Quella è un'alcova?
GIANNI — Sì.
ALDA — Ho piacere che ci sia un'alcova e che l'alcova abbia una tenda. Io dormirò di là, e tu mi aspetterai di qua. Se non ci fosse stata l'alcova, sarebbe stato un guaio; perchè tu avresti dovuto assistere al mio sonno stando al buio. Non riesco a dormire con molta luce. Uno spiraglio.
GIANNI — Be', ma adesso parliamo di noi, del nostro amore.
ALDA — E non stiamo parlando di noi? Non stiamo parlando del nostro amore?
GIANNI — Sì, in un certo senso...
ALDA — In un certo senso?
GIANNI — Indirettamente, ecco. Ma pensa che dal tuo arrivo fino a questo momento non ci siamo dati nemmeno un bacio!
ALDA (*sfiorandogli appena la guancia con la propria bocca*) — Ecco.
GIANNI — Così poco?
ALDA — Poi vedremo, poi vedremo.
GIANNI — Poi, quando?
ALDA — Più tardi.
GIANNI — Più tardi; ma quando?
ALDA — Ho bisogno di abituarmi all'idea...
GIANNI — All'idea di essere mia?
ALDA — Tua, lo sono già.
GIANNI — Strano. Non me ne sono accorto...
ALDA — Tua spiritualmente!
GIANNI — Ah, spiritualmente.
ALDA — Non ti basta?
GIANNI — Ehi, dico, non vorrai scherzare? (*Le si avvicina, fa per prenderle una mano*).
ALDA — Aspetta. Scusa. Bisogna che mi abitui anche all'ambiente, no?
GIANNI (*si allontana, pensieroso*) — Non capisco perchè tu voglia rendere faticoso il principio del nostro amore.
ALDA — Faticoso?
GIANNI — Complicato, accidentato, cavilloso: come dire? Non c'è impeto, in te. Mi stai provocando, esasperando. Io fremo, al pensiero di farti mia; e tu poni indugi, ostacoli. Se lo fai per innamorarmi di più, sbagli. L'amore può morire di sazietà, ma può morire anche d'attesa. D'altra parte, più innamorato di così io non potrei essere, non sono mai stato.
ALDA — Dici di amarmi; e poi mi attribuisci un calcolo così meschino.
GIANNI — Non si tratta di calcolo. Accade spesso alle donne di obbedire a un desiderio di più completa conquista, a un istinto di rapina. Ora io sono conquistatissimo, rapinatissimo...
ALDA — Dimmelo, dimmelo!
GIANNI — Te l'ho detto, no?
ALDA — Dimmelo ancora!
GIANNI — E non ti annoi?
ALDA — Non capisci? La tua voce mi penetra nelle vene, mi scorre nelle vene insieme col mio sangue. Tu non sai che paura e che speranza ho di perdermi in te, di annullarmi in te...
GIANNI (*le prende le mani*) — Bella!
ALDA — Non bella. Tua.
GIANNI — Bella e mia.
ALDA — Sì, sì.
GIANNI — Non solo spiritualmente...
ALDA — Certo, certo. Ma dopo, mi lascerai dormire?
GIANNI (*ride come se avesse da fare con una bambina*) — Ma sì, ma sì! Perchè non dovrei lasciarti dormire? Solo, mi sembra assurdo che si debba pensare al dopo, prima ancora d'incominciare.
ALDA — Mi ami?
GIANNI — Infinitamente.

ALDA — Sono gelosa di tua moglie.

GIANNI — Come ti viene in mente, ora?

ALDA — Tu non puoi essere geloso di mio marito perchè io sono separata da lui. Ma io, tutte le volte, tutte le ore che non ci vediamo, t'immaginerò vicino a un'altra, forse più brava di me...

GIANNI — Che paragoni inopportuni! Non pensiamo più a nessuno, pensiamo solo a noi stessi. Vieni, vieni, Alda. Aiutami a disfare la valigia.

ALDA — Che cosa c'è, dentro?

GIANNI — Roba mia personale: quello che mi può servire. Oltre la camicia che ho comprato per te.

ALDA — Portala a tua moglie. Regalala a tua moglie. Sono più contenta.

GIANNI — Invece la terrò qui. Vedrai che un giorno ti servirà.

ALDA — Mai, mai. Avrò sempre la mia nella borsa.

GIANNI — E se una volta te ne scordi?

ALDA — E' impossibile.

GIANNI — Sei così infantile, in questo, che voglio respingere tutti i sospetti che le tue parole possono ispirare.

ALDA — Quali sospetti?

GIANNI — Non mi vorrai dire che da quando sei nata, e solo per futili motivi, hai l'abitudine di portare la camicia da notte nella borsa...

ALDA (*coprendosi il volto con le mani*) — Oh, me sfortunata! Tu pensi male di me!

GIANNI — Ti sto dicendo che non penso niente, appunto perchè parli e agisci come una bambina. Ma devi ammettere che non è normale portare una camicia da notte nella borsa ed essere sicuri di non dimenticarsene.

ALDA (*con gesti di disperazione; allontanandosi*) — Non mi ami! Non mi ami!

GIANNI (*la raggiunge, la costringe a sedere*) — Ma senti, vieni qui, ascolta. Lasciamo andare quello che abbiamo detto finora. Al diavolo le camicie, le borse, i regali e tutto il resto. Fra un paio d'ore bisogna che io vada via...

ALDA — Dopo che...

GIANNI — ... avrai dormito. Ma non sarai venuta qui soltanto per dormire!

ALDA — Sì, sì, hai ragione, scusa. Ma il pensiero che tu possa abbandonarmi mentre dormo mi spaventa come tu non puoi immaginare.

GIANNI — Perchè, poi, dovrei abbandonarti mentre dormi?

ALDA — Ho sempre sognato di svegliarmi e di non trovare più nessuno vicino a me.

GIANNI — « Sempre ». Lo hai sognato sempre. Anche prima di conoscermi?

ALDA — No, prima no. Da quando ti conosco. E una volta, l'altra notte, ho fatto un sogno ancora più spaventoso. Non ero più sola al risveglio; c'eri tu. Ma c'era anche, vicino a te, mio marito. (*Ha un brivido*).

GIANNI — Tu sei divisa da lui...

ALDA — Sì; ma c'era. Capisci la vergogna? Tu e lui, tutt'e due; e io disarmata, denudata davanti a tutt'e due. Perchè si può stare, sì, davanti a due amanti, in un salotto, a tavola, fra la gente, fra gli amici, quando almeno uno dei due non sappia dell'altro. Ma non in un'alcova, in camicia da notte, davanti a quattro occhi che sanno tutto, che hanno visto le stesse cose... Come faccio a renderti conto del lato terribile ch'è in una congiuntura simile, sia pure in clima di sogno?

GIANNI — Ma andiamo! Sono fantasie, allucinazioni, ipotesi inverosimili. Dove vive tuo marito?

ALDA — Non so, non ne so niente. Ricevo il suo assegno mensile per mezzo dell'avvocato, ma non ne so più niente.

GIANNI — Perchè ti sei separata da lui?

ALDA (*si copre il volto con le mani*) — Non so, non ricordo.

GIANNI (*dopo essersi mosso, un po' seccato, per la stanza*) — Com'è strano, tutto questo! Ci siamo conosciuti, ci siamo piaciuti, abbiamo aspettato con ansia il momento di stare insieme in una casa, al sicuro; ed ecco che l'ora più bella della nostra vita è amareggiata dal tuo nervosismo, dalle tue paure... Ti assicuro, Alda, che in questo momento vorrei non amarti più, avere la forza di riaccompagnarti fuori e di salutarti per sempre.

ALDA — No, no, ti prego!

GIANNI — Purtroppo la tua preghiera è superflua. Io non sono in grado di abbandonarti. Direi che il mio amore è esasperato, ingigantito da tutto quello che di inquieto, di oscuro, di illogico, è nelle tue parole e nei tuoi gesti. (*Con disperazione*) Vorrei non averti mai incontrata, mai conosciuta!

ALDA — Non bestemmiare. Ti amo. Bisogna che tu mi accetti come sono. Sarò tua, sono tua. (*Gianni le si avvicina, le dice qualche cosa all'orecchio*) Sì, sì. (*Gianni le parla ancora nell'orecchio*). Subito, caro. (*Si alza, va fino alla prima porta di sinistra, l'apre*) Oh, che sventata! (*Richiude, va alla seconda porta di sinistra, quella del bagno, l'apre e prima di richiuderla dietro di sè, dice con civetteria*) Pussi!

GIANNI (*accingendosi ad aprire la valigia*) — Fa' presto!

ALDA (*c. s.*) — Prestissimo, Pussi. Ciao. (*Esce, chiude*).

GIANNI (*aprendo nervosamente la valigia*) — Che strana creatura! (*Tira fuori pigiama, vestaglia*) Mi ha messo addosso certi nervi!

ALDA (*dall'interno*) — Pussi!

GIANNI — Che c'è adesso?

ALDA — Mi sono dimenticata di portare le pantofole.

GIANNI (*seccato*) — Eccoti le mie. (*Prende dalla valigia un paio di pantofole, arriva alla porta del bagno, bussa*).

ALDA (*affacciandosi fra i battenti della porta socchiusa*) — Aspetta. Non si entra. Dammi. (*Prende le pantofole*) E tu come farai?

GIANNI (*seccato*) — Camminerò scalzo.

ALDA — Te ne regalerò io un paio, la prossima volta.

GIANNI — Ecco, bene. Così i regali, invece di farli io a te, li farai tu a me.

ALDA (*chiudendo la porta*) — Cattivo! (*Gianni ritorna nervosissimo alla valigia, ne cava un «nécessaire». Alda dall'interno*) Pussi!

GIANNI — Dimmi!

ALDA — Io, ora, passo. Non ti voltare.

GIANNI — Non mi volto. Passa.

ALDA (*apre la porta del bagno, sporge la testa*) — Non mi devi guardare nemmeno con la coda dell'occhio, mentre passo.

GIANNI (*seccato*) — Ma sì, ma sì! Purchè ti decida!

ALDA — Non t'arrabbiare, caro. Ognuno ha i suoi pudori, le sue piccole manie.

GIANNI — E avanti! Che aspetti?

ALDA — Oltre tutto, debbo essere buffa, con le tue pantofole.

GIANNI — Ma che buffa! Andiamo!

ALDA — Sono tanto emozionata, che mi sembra di aver freddo.

GIANNI — Finirai col prendere un malanno, se non ti decidi!

ALDA — Ecco, ecco. Passo, Pussi. Pussi, passo. (*Entra in fretta, arriva all'alcova, tira le tende e fra le tende si affaccia con la sola testa*) Adesso ti puoi voltare.

GIANNI — Grazie. (*E senza voltarsi si accinge a prendere un pigiama. Suona il telefono. Gianni ha un sussulto*) Chi sarà? (*Il telefono continuerà a suonare fino a quando Gianni non avrà sollevato il microfono*).

ALDA — Non rispondere, sai!

GIANNI — A patto che smetta di suonare.

ALDA — Tu non hai mica dato il numero a qualcuno!

GIANNI — Se non so nemmeno che numero è!

ALDA — E allora rispondi. Può darsi che sia uno sbaglio.

GIANNI (*perplesso*) — E se non è uno sbaglio?

ALDA — Vuoi che risponda io?

GIANNI — No, no. Rispondo io. (*Va al telefono, alza il microfono, parla contraffacendo la voce*) Pronto? (*Una pausa*). Non si sente niente. (*Poi nuovamente*) Pronto?

ALDA — Oh, che paura! (*Tremando, lascia le tende che restano un po' scostate, va a letto*).

GIANNI (*al telefono*) — Pronto? Mah! (*Depone nervosamente il microfono*).

ALDA (*dall'interno dell'alcova*) — Chi era?

GIANNI — E chi lo sa! Non rispondeva nessuno. Qualche maleducato, qualche scocciatore.

ALDA — Sarà bene, però, avvertire la padrona di casa.

GIANNI — Già! Così mi consiglia nuovamente di prendere una delle sue pasticche. (*Guarda il flaconcino*).

ALDA — E allora vieni, Pussi.

GIANNI (*che guarda ancora il flaconcino*) — Sì cara, eccomi. (*E ormai è talmente agitato, così poco sicuro di sè che prende il flaconcino, ne cava una pasticca e rapidamente l'inghiotte*).

ALDA — Pussi!

GIANNI — Eccomi. (*Prende un pigiama, si avvia verso il fondo*).

ATTO SECONDO

(*La stessa scena del primo atto. E' passato poco più di un'ora. Quando si alza la tela, la tenda dell'alcova è tutta chiusa, e di là Alda dorme. Gianni si sta rivestendo nel bagno e ogni tanto, mettendosi la cintura o facendo il nodo alla cravatta, va dalla porta del bagno all'alcova, scosta lievemente la tenda, guarda nell'interno, richiude*).

GIANNI (*dopo essere stato una prima volta alla tenda e aver guardato dentro*) — Dorme. Dorme come un ghiro. (*Guarda l'orologio*) E' più di mezz'ora che dorme. (*Va nuovamente nel bagno e ritorna in scena facendosi il nodo alla cravatta; dice fra sè*) Mi dispiacerebbe... (*Guarda il telefono, si avvicina come volendo fare un numero, si pente*). No... chi sa che fra qualche minuto... (*Va ancora alla tenda, la scosta, guarda dentro*) Niente. (*Si schiarisce la voce per far rumore, nella speranza che Alda si svegli; sta in ascolto*) Macchè! (*Mentre continua a vestirsi, fa cascare per terra una sedia, produce altri rumori toccando i mobili, fischia; e ogni volta tende l'orecchio oppure va a guardare nell'interno dell'alcova*) Altro che sonno! Questo è letargo. (*Si è già infilata la giacchetta, è pronto per uscire, si muove per la stanza nervosamente*) Meglio che telefoni. (*Va al telefono, forma un numero*) Pronto?... Sì, sono io... Ancora qualche minuto, cara. Ti chiedo scusa. Un contrattempo... Dove hai telefonato?... E come potevi trovarmi? Te l'avevo detto che a quest'ora non ci sarei stato, in ufficio... Sono in un bar:

non senti che chiasso? (*Scuote più volte l'apparecchio telefonico per dare l'impressione dei rumori di un bar*) Ma no! Quanto vuoi che tardi ancora? Dieci minuti al massimo. Non cascherà il mondo per dieci minuti di ritardo... E tu telefona; avverti, prega che aspettino. Anzi, va' tu prima, precedimi. Ecco una bella idea: precedimi. Prendi un tassì e precedimi... Come vuoi che ti spieghi adesso da un telefono pubblico, da un bar? E allora aspettami, vengo a prenderti... Sono lontano dal centro, sai, il tempo di arrivare... Che via è questa dove sono io? Via... Via... (*Cerca il nome di una via, dice il primo nome che gli viene in mente*) Via Tarr!... Mah! non so bene che via è. E' una via... Dalla parte di... (*cerca un nome*) ...di... San Lorenzo, mi pare... Ma sì, mi pare, perchè sono posti che non conosco, ci son venuto seguendo la macchina dei miei amici... Insomma aspettami e basta! (*Sbatte il ricevitore per rabbia e anche per far rumore; sta in ascolto; poi arriva nuovamente alla tenda, guarda dentro, chiama sottovoce*) Alda! (*Poi lievemente più forte*) Alda! (*Dopo aver richiuso la tenda, fra sè*) Altro che letargo! E' la morte. D'altra parte, non posso morire anch'io per lei... (*Va alla seconda porta di destra, preme il bottone del campanello e poi, in attesa, cerca le chiavi*) Dove avrò messo le chiavi? (*Si ode il rumore del chiavistello che scorre negli anelli, la seconda porta di destra si apre, fa capolino la contessa*).

La Contessa (*con cautela*) — Ha chiamato?

Gianni (*che ha già trovato le chiavi*) — Sì, contessa, mi scusi...

La Contessa (*entra, chiudendo la porta dietro di sè*) — Ma s'immagini! Spero sia andato tutto bene...

Gianni — Benissimo, benissimo. Ma adesso la signora s'è addormentata.

La Contessa — Oh, bella! S'è addormentata?

Gianni — Sì, s'è addormentata.

La Contessa — Rinunziando a quel delizioso piacere che si prova, dopo, nel parlare un poco, sottovoce, di cose elevate, spirituali?

Gianni — Già, rinunziando. Del resto, meglio. Ci sono uomini, come me, che, anzi, preferirebbero addormentarsi loro per primi. Comunque non è di questo che si tratta. Io purtroppo non posso fermarmi qui fino a quando la signora non si sia svegliata...

La Contessa — La svegli lei.

Gianni — Stavo per farlo poco fa; ma ho dovuto rinunziare. Mi sono ricordato che me lo ha proibito. Ha detto che potrebbe morirne. E intanto io ho un appuntamento con mia moglie, sono in ritardo, siamo tutt'e due in ritardo...

La Contessa — Le lasci un biglietto.

Gianni — Mi ha proibito anche questo. Ha detto che debbo aspettarla comunque. Un'ora, due ore, un secolo. Morire di noia; ma aspettarla. L'ha posto come patto, come condizione.

La Contessa — Capisco. Forse, quando si sveglia, ha bisogno di tenerezze, di...

Gianni — Il guaio è che, anche se ne avesse bisogno, io non potrei fargliene. (*La contessa guarda il flaconcino*) Non è per questo. E' per l'appuntamento che ho con mia moglie. Le ho promesso di accompagnarla dalla pellicciaia, e guai se tardo. Io adesso vado, accompagno mia moglie dieci minuti, e torno. Se nel frattempo la signora si sveglia, mi faccia lei la cortesia di spiegarle il motivo della mia assenza, la preghi d'aspettarmi...

La Contessa — Signor Monrò, lei mi chiede d'immischiarmi di cose che non mi riguardano, di cose che non sono abituata a trattare...

Gianni — Mi scusi. Ma faccia un'eccezione, la prego. Lei è così sollecita, si è mostrata tanto premurosa...

La Contessa — Premurosa verso di lei, signor Monrò, perchè lei è il mio inquilino...

Gianni — E faccia per me anche questo sacrificio!

La Contessa — Dovrei aspettare qua dentro che la signora si svegli?

Gianni — Aspettare che io torni, ecco. Può darsi che io possa tornare prima che la signora si sia svegliata, e allora...

La Contessa — E se la signora si sveglia prima?

Gianni — Ecco, appunto. Se la signora si sveglia prima, che almeno trovi qualcuno. Qualcuno che le spieghi la circostanza per cui... Io speravo che dormisse meno... Mi dispiacerebbe se, non trovando nè me nè nessuno, avesse l'impressione di una mia fuga. E' la prima volta, sa? Ci conosciamo appena.

La Contessa — Io ho da fare, signor Monrò. Non posso star ferma qui dentro per un tempo indefinito.

Gianni — Ci metta la sua cameriera.

La Contessa — E' una cretina. Complicherebbe le cose.

Gianni — Lasci la porta aperta, vada e venga... Insomma faccia come vuole, purchè io possa, almeno per dieci minuti, raggiungere mia moglie...

La Contessa (*con comica civetteria*) — Lei deve avermi stregata, signor Monrò! Faccio per lei quello che non farei per nessuno.

Gianni — Grazie. La ringrazio tanto.

La Contessa — Seguirò il suo consiglio: lascerò la porta aperta. E io un po' di qua e un po' di là.

Gianni — Voglio prendere il numero di questo telefono. Non si sa mai.

La Contessa — E' scritto sull'apparecchio. (*Gianni legge il numero dell'apparecchio e lo segna su un taccuino*) Il numero mio, ce l'ha.

Gianni — Sì, grazie. (*E' inquieto, perplesso*) Speriamo che vada tutto bene.

La Contessa — Non abbia timori.

Gianni — Non so ancora che tipo è, capisce? Se è spiritosa, se è permalosa. Si può dire che ci conosciamo poco perfino fisicamente. So che deve dormire e dorme. Dice che ha assoluto bisogno di essere sicura che qualcuno vegli il suo sonno.

La Contessa — Vada tranquillo.

Gianni — Eh, tranquillo! E' da stamane che non riesco a essere tranquillo. Da quando lei mi promise il suo appartamento per le cinque.

La Contessa — Sono stata puntuale, no?

Gianni — Puntualissima. Ma sa come succede? Inventare un pretesto per la moglie, che proprio oggi naturalmente ha bisogno della vostra compagnia per andare dalla pellicciaia; avvertire e istruire l'altra perchè non succedano equivoci; poi trovarsi in un ambiente nuovo, con una donna nuova che per di più ha le sue piccole manie... Be', comunque, mi pare di non scordarmi di niente...

La Contessa (*colta da un ricordo improvviso*) — A proposito di scordare! Non ha, per caso, trovato su qualche mobile o in qualche cassetto un piccolo ferro di cavallo in oro e rubini? Un oggettino piccolissimo, un amuleto...

Gianni — No, niente. Non ho trovato niente. Del resto non ho aperto cassetti, non ho avuto nemmeno il tempo di disfare la mia valigia.

La Contessa — Approfitterò della circostanza per cercare io, se lei permette.

Gianni — Bene, cerchi lei.

La Contessa — E' un oggetto che apparteneva al suo predecessore.

Gianni — Al mio predecessore?

La Contessa — All'inquilino di prima, voglio dire.

Gianni — Ah, ho capito.

La Contessa — Superstiziosissimo. Ha detto che se non lo ritrova muore.

Gianni (*sempre inquietissimo, guarda l'orologio*) — Oh, com'è tardi! Vado. Meglio diminuire la luce. (*Smorza una parte della luce*) Chiudo la porta a chiave. Contessa, sono nelle sue mani.

La Contessa (*con comica civetteria, mostrando le mani*) — Mani di fata.

Gianni (*la guarda stupito, esclama*) — Mah! (*Ed esce rapidissimo per la prima porta di destra chiudendola a chiave con tre mandate*).

La Contessa (*rimasta sola, guarda intorno e per terra, pensando all'amuleto, poi arriva alla tenda dell'alcova, la scosta per spiare dentro*) — Che bei capelli! Dorme mezzo scoperta, bocconi, con la faccia affondata nel cuscino; non so come possa respirare. (*Richiude la tenda, guarda ancora per terra e sui mobili, cercando; poi, seccata, va a suonare il campanello ch'è presso la seconda porta di destra. Arriva la cameriera*) Di' a quel signore che venga lui stesso qui, a vedere. Ma in punta di piedi, piano. Mi raccomando, perchè c'è una persona che dorme. (*La cameriera esce. La contessa continua a cercare con lo sguardo, fino a che per la seconda porta di destra non entri Armando*).

Armando (*dalla porta*) — M'ha chiamato qui? Non c'è nessuno?

La Contessa — C'è una signora. Ma è di là, coricata, e dorme. Cerchi un po' lei stesso il suo amuleto, senza far rumore.

Armando (*sottovoce*) — Nell'alcova non si può andare?

La Contessa — Eh, nell'alcova, no. (*Con malizia*) Le ho detto che c'è una signora.

Armando — Ma non può essermi caduto che nell'alcova, creda. E' là che ho preparato la mia roba, che mi sono mosso, che mi sono piegato continuamente.

La Contessa — Guardi qui dentro, intanto. Poi, quando saranno andati via tutt'e due, potrà anche cercare nell'alcova.

Armando — Ah, che sventura, che sventura! Lo possedevo da trent'anni. Mai dimenticato, mai perduto. Mi pareva, uscendo, di aver dimenticato qual che cosa (*Guarda anche lui in giro, sui mobili, per terra, incomincia a aprire qualche cassetto*) Come potrebbe essere qui? Lo portavo nella tasca posteriore dei pantaloni, in una bustina di pelle; eccola qua: in questa bustina di pelle. (*Mostra una piccola busta di pelle*) Era fermato nell'interno per mezzo di una piccola spilla di sicurezza. Ecco la spilla. (*La mostra*) Trent'anni! Mai smarrito. Mai dimenticato.

La Contessa — Intanto, cerchi. E senza far rumore, per carità! La signora dorme e non dev'essere svegliata per nessuna ragione. Si deve svegliare da se stessa.

Armando (*di umore nerissimo*) — Che cosa vuole che m'importi della signora! Le signore si sostituiscono, gli amuleti no. Ma è destino che nei suoi appartamenti io perda sempre qualche cosa.

La Contessa — Non vorrà prendersela con me adesso!

Armando — A Via Sicilia una cintura, a Via Stamira non so quante paia di calze! Ma tutta roba che non ha importanza, che si ricompra.

La Contessa — Ne sento parlare per la prima volta. Non ho mai saputo che...

ARMANDO — Che bisogno c'era di parlargliene? Si trattava di cose insignificanti. Ma un amuleto, non è cosa insignificante. Senza quell'amuleto la mia vita può cambiare da così a così.

LA CONTESSA — Esagerazioni. Comunque, speriamo che cambi in bene.

ARMANDO — Va benissimo come va, se ritrovo il mio amuleto.

LA CONTESSA — Le auguro di trovarlo subito, signor Capestrano. Lei sa quanta simpatia ho per lei. Ma si ricordi che lei non è mica stato qui dentro tutta la vita. Nemmeno tutti i giorni. Solo un paio di volte alla settimana. E ogni volta un paio d'ore.

ARMANDO — Che c'entra questo?

LA CONTESSA — Voglio dire che l'amuleto, può averlo perduto anche altrove.

ARMANDO — Ho cercato dovunque.

LA CONTESSA — E se l'ha perduto qui, lo troverà. (*Alla seconda porta di destra si affaccia improvvisamente la cameriera*).

LA CAMERIERA (*rapida, preoccupata*) — Signora contessa.

LA CONTESSA — Che c'è? (*La cameriera le fa segno di avvicinarsi e quando le è vicina le parla sottovoce facendo intendere che le annunzia un fatto grave il quale richiede la immediata presenza di lei*) Oh, perbacco! Non dovevi aprire senza avvertirmi! (*E poi ad Armando*) Per favore, esca dall'altra porta. (*Allude alla prima porta di destra*) Io qui debbo chiudere. (*Indica la seconda porta di destra*).

ARMANDO — Ch'è successo?

LA CONTESSA — Le dirò. Poi le dirò. Faccia presto. E senza rumore. (*Esce rapida con la cameriera per la seconda porta di destra e la richiude col catenaccio. Armando si rimette a cercare e improvvisamente la sua attenzione è attratta da qualche cosa che luccica presso le tende dell'alcova. Si avvicina, guarda. E' il suo amuleto. Egli se ne mostra lietissimo, rimette l'amuleto nella sua busta di pelle. A un tratto sente la voce di Alda*).

ALDA (*dall'interno, improvvisamente*) — Pussi! (*Armando rimane un po' fermo, tra il preoccupato e divertito. Alda, c. s., più forte*) Pussi!

ARMANDO (*con le massime precauzioni va verso la prima porta di destra per uscire; ma la trova chiusa a chiave, così come l'ha lasciata Gianni. Fa segni di divertito disappunto*).

ALDA (*che nel frattempo si è alzata, si affaccia con la testa nell'apertura della tenda*) — Ma dove sei, Pussi? (*Armando è fermo sui gradini, celato allo sguardo di Alda dalla rientranza della parete e non sa, evidentemente, che cosa fare. Alda non lo vede appunto per la rientranza della parete presso la porta*) Perchè non mi rispondi, Pussi? Puoi anche guardare, sai. Sono coperta dalla tenda. Nel bagno andrò più tardi. Del resto, ora non mi vergogno più. O forse ti sei offeso perchè ho dormito troppo? Te l'avevo detto, no, che avrei dormito tanto. Se non dormissi, mi sentirei seccata, spezzata, istupidita. Dammi la tua vestaglia, per favore. La prossima volta me ne porterò una io. Dov'è la tua vestaglia? (*Entra nell'alcova, evidentemente per cercare la vestaglia. Poi, dall'interno, senza mostrarsi*) Sarà nel bagno. Me la dai?

ARMANDO (*dopo aver spiato per accertarsi di non essere visto, attraversa rapidamente la scena, va nel bagno, prende la vestaglia e con molta cautela, divertendosi, la butta nell'alcova. Si nasconde nel bagno*).

ALDA (*afferra a volo la vestaglia e se la infila stando fra i teli scostati della tenda; poi entra nel salotto e parla ad Armando ch'è rimasto nel bagno*) — Che ore sono, Pussi? (*Guarda lei stessa l'orologio ch'è su un mobile*) Quasi le sette? Che dormigliona, però! Ma ti debbo confidare, anche a costo di farti insuperbire, che non ho mai dormito così bene come oggi. (*Accende la radio, che suonerà sommessa per tutta la scena. Siede sul divano contro l'alta spalliera. Una pausa*) Una sigaretta, Pussi. (*Armando senza mostrarsi, dall'interno, le butta un portasigarette e un accendisigaro. Alda dopo averli raccolti*) Mi pare di ricordare che sei stato - come dire? - impetuosissimo. Non avrei immaginato di abituarmi a te così presto. Mi sembra di essere tua moglie. Anche qui dentro, adesso, mi pare di esserci sempre stata. Ma che fai nel bagno, Pussi? Non eri già vestito? Curioso che non ricordo, adesso, se eri vestito o no. (*Ride*) Quando mi sveglio sono sempre un poco intontita. Mi si confondono le idee. Non distinguo più il sogno dalla realtà. Così è, se ti pare. Bontempelli, no?

ARMANDO (*dall'interno, senza mostrarsi*) — Pirandello.

ALDA — Ah, già. Anche gli autori confondo, quando mi sveglio. Pirandello, quello dell'« Amleto ». Essere o non essere. Mio marito me ne parlava sempre. Colto; ma noioso. Me ne sono divisa perchè era noioso, non per altro. Quasi non mi lasciava aprire bocca. Voleva parlare sempre lui. Se anche tu ti dividessi da tua moglie, potremmo tentare di sposarci. Vero è che da noi non c'è il divorzio. Si dovrebbe andare a San Marino o in Ungheria. Come mi chiamerei, maritata con te? Signora...? Ma sai che in questo momento non ricordo bene nemmeno il tuo nome? Come ti chiami, Pussi?

ARMANDO (*c. s.*) — Pussi.

ALDA — Carino. Il nome che t'ho messo io. Non è vero che fosse del mio cane. Era del mio primo amore. Avevo sedici anni. Non ti piace che per chiamarti ti abbia dato il nome del mio primo amore?

ARMANDO (*c. s.*) — Potrei esserne geloso.
ALDA — Come hai detto? Vieni qui, avvicinati.
ARMANDO (*affacciandosi con cautela*) — Ho detto che potrei essere geloso del tuo primo amore.
ALDA (*senza voltarsi a guardarlo*) — Rassicurati. E' morto. Ma ti somigliava anche fisicamente.
ARMANDO (*si avvicina fermandosi alle spalle di lei*) — Ah, com'era?
ALDA (*facendo l'atto di voltarsi per guardarlo*) — Come te...
ARMANDO (*sfuggendo, con un rapido movimento, allo sguardo di lei*) — Descrivilo a memoria.
ALDA (*senza più guardare*) — Se ti dico che era come te! Due gocce d'acqua. Gli stessi capelli, gli stessi occhi.
ARMANDO — Ti credo.
ALDA — In fondo è vero che il primo amore non si scorda mai e che noi amiamo sempre la stessa persona, quella che ci colpì per prima. Forse anche per questo non avrei potuto vivere a lungo con mio marito. Con te, invece, potrei vivere fino alla morte. Sei il mio tipo. Meglio ancora: sei il mio ideale. Vorrei essere il tuo ideale pure io.
ARMANDO — Lo sei.
ALDA — Come mi fa bene sentirti parlare! Te l'ho detto, mi pare, che la tua voce mi entra nelle vene, mi scorre nelle vene come sangue. (*Una pausa*) Non te l'ho detto? (*Un'altra pausa*) Be', se non te l'ho detto ancora, te lo dico adesso. La tua voce è di colore bruno: una musica tenuta su toni bassi, notturni... Adesso la conosco anche nei toni dell'amore, nei toni intimi. Bellissima. Chi sa che pagherei perchè tua moglie non esistesse...
ARMANDO — Potrei ucciderla...
ALDA (*ride*) — Ah, ah! Ucciderla (*Ci ripensa*) Saresti capace di farlo? (*Una pausa*) Pensa che prova di amore è uccidere una donna per un'altra donna!
ARMANDO — Prova d'amore verso la donna uccisa?
ALDA (*ride*) — No! (*Ci ripensa*) Del resto, perchè no? Non si uccidono mica le persone che non ci interessano... Me, mi uccideresti?
ARMANDO — Se tu mi tradissi, sì.
ALDA — Allora morirò nel mio letto, di morte naturale, a cent'anni. Già, sono fedele per natura. Con te, poi, mi sento fedele anche per amore. (*Una pausa*) Comunque, per uccidere tua moglie, bisognerebbe che lei ti tradisse, vero?
ARMANDO — Mi piace che tu incominci ad affezionarti all'idea...
ALDA (*ride*) — Ma no! Che cosa ti viene in mente? (*Una pausa*). Certo, preferirei che tua moglie non esistesse... Non è lei, forse, il più forte ostacolo alla nostra felicità? Ma da questo, a ucciderla! Bisognerebbe poterne affrettare la morte, ecco. Non è malata? Non si ammala mai?
ARMANDO — Fino a questo punto mi ami già!
ALDA — Certo. Sono tua da meno di due ore, e ti amo come se tua fossi addirittura nata.
ARMANDO (*come fra sè*) — Ah, ecco, soltanto da due ore.
ALDA — E che cosa contano le ore che precedettero, i giorni che precedettero?
ARMANDO — Niente, niente.
ALDA — Ci vedevamo poco, di sfuggita, male. Come se non ci vedessimo.
ARMANDO — Giusto.
ALDA — Ormai ti amo fino al punto che potrei accettare da te qualunque cosa.
ARMANDO — Cioè?
ALDA — Non ti ricordi che impressione mi faceva il solo pensiero che tu volessi regalarmi una camicia da notte? (*Una pausa*) Ti ricordi, sì o no?
ARMANDO — Sì.
ALDA — Mi pareva di vendermi, capisci? Anzi, peggio: mi pareva che tu volessi comprarmi. E invece adesso considero talmente mio tutto quello ch'è tuo, e io stessa mi sento talmente tua, che... Non credere che con questo io ti stia chiedendo regali! Ci mancherebbe altro.
ARMANDO (*ormai stando al gioco e preso nel gioco lui stesso*) — Che regali gradiresti? Dimmi.
ALDA — Non lo so.
ARMANDO — Vuoi che ti aiuti?
ALDA — Aiutami.
ARMANDO — Un diadema con brillanti? Una pelliccia di visone? Una Crysler?
ALDA (*meravigliata, perplessa*) — Troppo!
ARMANDO — Nulla è troppo, paragonato a quello che tu meriti.
ALDA — Tanto ti sono piaciuta?
ARMANDO — Tanto, e anche di più.
ALDA — E tu sei tanto ricco da...?
ARMANDO — Lo sono. Ma, anche se non lo fossi, potrei diventarlo.
ALDA — E come?
ARMANDO — Ci sono tanti modi. Tutti difficili e crudeli. Me nessuno di essi mi spaventerebbe.
ALDA — Nemmeno la rapina? Nemmeno l'omicidio?
ARMANDO — Nemmeno.
ALDA — Allora io avrei raggiunto il colmo della felicità?
ARMANDO — Se il colmo della felicità per una donna è questo, tu l'hai raggiunto.
ALDA — Così, improvvisamente, per averti incontrato, per averti seguito fino a questa casa segreta?

ARMANDO — Sì.
ALDA — Ah, Pussi. Se tutto questo fosse vero!
ARMANDO — E perchè non dovrebbe essere vero?
ALDA — Lascia che chiuda gli occhi, che ci pensi come a una cosa vera. (*Si copre gli occhi con le mani*) Ripetimi che è vero.
ARMANDO (*con voce bassa, calda*) — E' vero, è vero.
ALDA — E' vero che tu puoi darmi, e mi daresti, un diadema, una pelliccia, una macchina?
ARMANDO — E' vero. E anche una villa, se vuoi.
ALDA (*tenendo le mani sugli occhi*) — Sapessi quanto l'ho aspettato, quanto l'ho sognato. L'ho sognato dormendo, l'ho sognato vegliando.
ARMANDO — Qualunque sogno, quando sia forte, può diventare realtà.
ALDA — E tu saresti disposto a far diventare realtà il mio sogno anche se io... anche se io...
ARMANDO — Parla, parla, non aver paura.
ALDA — ...anche se io ti avessi mentito in qualche cosa?
ARMANDO — Poco fa, in quell'alcova, quando eri nelle mie braccia, mi hai mentito?
ALDA — No, no, allora no, certo.
ARMANDO — Ebbene, è quello che conta. Il resto non ha importanza. Tu puoi aver marito e non averne, essere al tuo primo amante o al decimo, avermi detto cento piccole bugie o cento mezze verità, a me basterebbe che tu fossi stata sincera in quel momento.
ALDA — Sì, sì, certo. In quel momento sì.
ARMANDO — Vuoi dire che in quel momento mi hai amato profondamente?
ALDA — Profondissimamente.
ARMANDO — Hai amato me, solo me, non altri che me; e se al posto mio ci fosse stato un altro, tu non lo avresti amato o per lo meno non lo avresti amato quanto me? (*Una pausa*) Non rispondi. Bada che la condizione della tua felicità è appunto questa; e tu non puoi mentire senza perdere tutto quello che t'ho promesso. Pensaci bene.
ALDA — Sì, sì, ci penso. Lasciami pensare. (*Ha sempre le mani sul volto, e adesso le appoggia, con il volto dentro, sulle proprie ginocchia. Il rumore della prima porta di destra che si apre coglie Armando alla sprovvista. Egli dopo una brevissima esitazione va a chiudersi dentro lo sgabuzzino al quale conduce la prima porta di sinistra. Subito dopo dalla prima porta di destra entra Gianni, che riaccende tutta la luce*).
GIANNI — Mi sono sbrigato prima di quanto potessi immaginare. Ero in pensiero per te. Hai dormito bene?
ALDA (*alza la testa disorientata, guarda Gianni, si passa una mano sulla fronte come chi si sforzi di ricordare e di capire*) — Come hai detto?
GIANNI — Dovevo accompagnare dalla pellicciaia mia moglie. Ma per fortuna il negozio era già chiuso; ecco perchè...
ALDA — Oddio, che cosa succede? Mi sembra di non riconoscere la tua voce. Non eri con me, qui? Non hai parlato con me fino a un minuto fa? (*Guarda intorno come per cercare qualcuno*).
GIANNI — Ma scusa: la contessa non ti ha spiegato?
ALDA — La contessa?
GIANNI — Non hai trovato la contessa quando ti sei svegliata?
ALDA — Ma a me pareva di aver trovato te. Te, con... Oddio, mi pare, non so, con... con.. una voce un po' diversa...
GIANNI (*la guarda*) — Andiamo, Alda. Che storie son codeste? Io, la voce... Che voce? Come potevi trovarmi, se io ero uscito? Non avrei voluto lasciarti; ma sai...
ALDA — E mi hai lasciata sola mentre dormivo?
GIANNI — Mi era impossibile fare diversamente, capisci?
ALDA — Terribile, terribile. (*Si alza, si muove per la stanza come una pazza*) Io e te, dunque, non siamo stati insieme qui, finora? Non abbiamo parlato di sogni, di felicità, di doni, di amore? Non sei tu che mi hai buttato questa vestaglia? Non sei tu che mi hai buttato le sigarette? Eccole qua, le sigarette, in questo portasigarette. E' il portasigarette tuo, no?
GIANNI (*dopo aver guardato il portasigarette*) — Ma no, io non uso portasigarette.
ALDA (*guarda Gianni, gli si avvicina, lo tocca*) — Pussi!
GIANNI — Mi pare giunto il momento di dirti che codesto nome, Pussi, non mi piace affatto. Sarà stato di un cane bellissimo, e amatissimo; ma a me, come nome mio, per me, non piace.
ALDA (*stordita, non raccapezzandosi più*) — Sì, sì, hai ragione. Non ti chiamerò più Pussi. Ti chiamerò col tuo nome, col tuo bel nome...
GIANNI — Gianni! (*Va a smorzare la radio*).
ALDA — Ecco, sì, Gianni. Ti chiamerò Gianni.
GIANNI — Poi bisogna che ti rassegni a dormire sola, a svegliarti da sola, a andartene sola, se proprio non puoi fare a meno di dormire.
ALDA — Lo farò, lo farò.
GIANNI — Il mio ufficio e la mia casa non mi consentono assenze lunghe, capisci?
ALDA — Capisco.
GIANNI — E' doloroso che i nostri rapporti debbano essere subordinati alle esigenze del mio ufficio e della mia casa; ma io non sono un ricco signore...
ALDA — Ecco, ecco, non sei un ricco signore.
GIANNI (*la guarda*) — Perchè? Ti avevo forse lasciato intendere che io...?

ALDA — No, no, no. Tu no.

GIANNI — Sto bene, sì, posso vivere e vivo con una certa larghezza; ma non è una larghezza che mi consenta di rallentare il ritmo del mio lavoro. D'altra parte, ho moglie, tu lo sai, non te l'ho nascosto nè taciuto; e non mi sento di mortificare mia moglie o di trascurarla, anche dopo averla tradita.

ALDA — Appunto, appunto. Non la uccideresti.

GIANNI — E che sono? Graziosi o Loverso? Tu mi piaci, io ti amo, ho cercato una casa dove incontrarti, sopporterò i turbamenti e gli inconvenienti di questi incontri clandestini; ma per te non ucciderei nè mia moglie nè nessuno. Da quando in qua il prezzo dell'amore sarebbe il sangue altrui? E oltre il sangue altrui, la propria libertà?

ALDA — Giustissimo, Pussi.. Cioè Giovanni... Voglio dire Gianni.

GIANNI — Be', adesso véstiti, e andiamo.

ALDA (*come un automa*) — Sì, mi vesto e andiamo.

GIANNI — Mi aspetterai un poco al caffè ch'è sotto il mio ufficio; e alle otto andremo a pranzo insieme. Ti fa piacere?

ALDA (*c. s.*) — Certo.

GIANNI — Sono riuscito a ottenere il permesso di mia moglie, capisci? Povera figlia, s'è bevute tutte le mie frottole. E' curioso che noi ammogliati vorremmo essere costantemente infedeli a mogli che ci fossero costantemente fedeli. Tu meriti ammirazione perchè sei stata leale. Invece di tradire tuo marito, ti sei separata da lui. Che hai? Sembri stonata, imbambolata, fuori del mondo. Perchè non vai a vestirti?

ALDA (*c. s.*) — Vado, vado.

GIANNI — Hai forse dormito male? Sei arrabbiata con me?

ALDA — No, no vado a vestirmi. (*E si avvia verso il bagno, come un automa*).

GIANNI — Anzi, no, aspetta. Un'idea. Pranziamo qui, soli soli. Ti va?

ALDA — Come vuoi.

GIANNI — Ci faremo servire il pranzo da un ristorante vicino; o dalla contessa, se può.

ALDA — Sì, sì.

GIANNI — Mi pare meglio. A tavola ci si conosce meglio che a letto. Io sono libero fino a mezzanotte, anche fino all'una. Un pranzettino intimo, e magari, dopo, un altro sonnellino... (*Ride con malizia*) A patto, naturalmente, che tu non dorma oltre l'una. In questo caso dovrei lasciarti. Anzi, facciamo l'ipotesi che io debba lasciarti prima che ti svegli. Che succede? Io ti lascio qui, a dormire qui tutta la notte magari; e domani alle cinque del pomeriggio... Non ti piace questo programma? (*Alda si sente venir meno, cade a sedere*) Ma che cosa hai, Alda? Ti senti male?

ALDA — No, no, forse è l'emozione.

GIANNI — L'emozione di questa nostra prima notte di nozze, di questo quarto di luna di miele?

ALDA — Ecco, sì.

GIANNI (*la bacia in fronte*) — Bella! Gioia! Sembri veramente una sposina in luna di miele. E' un'emozione che ti si addice, che ti dona. Mi sento improvvisamente rinascere, mi pare di essere un altro. E te ne dò subito la prova: chiamami Pussi, se vuoi. Chiamami come ti pare.

ALDA (*uscendo un po' alla volta dal suo intontimento*) — Allora non ti dispiace più che ti chiami Pussi?

GIANNI — No, non mi dispiace. Anzi! Pussi per te, per te sola. Gianni per tutti gli altri, per tutta la gente che non m'interessa; e per te Pussi.

ALDA (*come per provare se finora non abbia sognato*) — E non ti dispiace nemmeno che Pussi non fosse il nome del mio cane?

GIANNI — Che me ne importa?

ALDA — Non te l'ho detto, poco fa, che Pussi era il nome del mio primo amore?

GIANNI — Meglio, meglio. Il primo amore non si scorda mai; anzi ritorna, si rinnova. E' come se il tuo primo amore fossi io.

ALDA — E se finora ti avessi detto qualche altra piccola bugia, non ti dispiacerebbe?

GIANNI — Ma neanche per sogno! Finora siamo stati come due fidanzati. Da fidanzati ci si dicono tante bugie. L'essenziale è di non dirsene da sposi. Adesso siamo sposati, siamo in viaggio di nozze, ci hanno dato questa camera d'albergo...

ALDA — E... a tua moglie non pensi?

GIANNI — Sei tu mia moglie, no?

ALDA — E... quell'altra?

GIANNI — Non c'è, è morta, l'ho uccisa. Il veleno nella siringa, un colpo di rivoltella. Tà, tà, l'ho uccisa. Non volevi che l'uccidessi?

ALDA — Insomma, tu faresti ora per me qualunque cosa?

GIANNI — Qualunque cosa.

ALDA — Io potrei chiederti tutto?

GIANNI — Tutto.

ALDA — Un diadema...?

GIANNI (*istintivamente sorpreso*) — Un diadema? (*E poi subito*) Ma sì, anche un diadema. Un diadema, una macchina americana, una pelliccia, una villa al mare, quello che vuoi.

ALDA — E sei abbastanza ricco per...?

GIANNI — Rothschild, l'Aga Khan, Creso. Se non lo sono ancora, lo sarò. Che cosa ci vuole a esserlo? Intanto si può essere qualunque cosa con la fantasia. Alda, amore mio, abbandoniamoci questa sera alla nostra fantasia...

ALDA — Sì, Pussi. Alla nostra fantasia.
GIANNI — Una fantasia, naturalmente, che non si allontani tutta dalla realtà. Io incomincio ad aver paura. Tu no?
ALDA — Non lo so. Mi sento un poco scombussolata.
GIANNI — Anch'io, fino a poco fa, mi sentivo scombussolato: non ti so dire come e perchè. Ho l'impressione che siano state quelle maledette pasticche della contessa.
ALDA — Le avevi prese?
GIANNI — Sì, una. Ma mi sentivo male, ero inquieto, nervoso, emozionato. Il nostro primo convegno è stato troppo accidentato. Poi la fretta, il pericolo di far tardi... Tu, magari, non te ne sei accorta; ma per me tutto è accaduto come sotto una sferzata, una scudisciata: violenta e sgradevole. Stasera sarò un altro. Il mio stesso umore è già un altro. Poco fa, con te, debbo essermi comportato perfino male, come un maleducato. Tu stessa mi apparivi stordita, fuori tono, un'altra. Debbo aver sentito male o capito male perfino le tue parole...
ALDA (*cercando di orientarsi*) — Ma... quel portasigarette di chi è?
GIANNI — Quale portasigarette?
ALDA — Eccolo: questo. M'hai detto che non è tuo.
GIANNI — Infatti.
ALDA — E come si trova qua?
GIANNI — Non so. Potrebbe essere di quello che abitava qui prima di me. Anzi deve aver lasciato o perduto qui dentro anche qualche altra cosa, sai. Poco fa, la contessa mi diceva appunto che...
ALDA — Pensa, Pussi, che ho avuto l'impressione che qualcuno me l'abbia buttato addosso dal bagno.
GIANNI — Che cosa?
ALDA — Questo portasigarette.
GIANNI — Ma andiamo! (*Poi, nel dubbio, va fino alla porta di sinistra, si accorge di aver sbagliato prima di aprirla, va a quella del bagno, guarda dentro*) Per carità!
ALDA — E' vero che io mi sveglio sempre un poco intontita, che debbo aspettare molto prima di orientarmi; ma ti assicuro che questa volta io... (*Si ferma; ci pensa*) Spero di non essere sonnambula, epilettica...
GIANNI — Ma che sonnambula! Che epilettica! Vatti a vestire. Intanto io parlo con la contessa. Speriamo che possa provvedere lei al nostro pranzo... nuziale. Quando ti sarai vestita, scenderemo giù un momento a prendere un aperitivo. Ne approfitteremo anche per comprare un po' di bottiglie per il bar. Poi torneremo su per mangiare. (*Va a suonare il campanello ch'è vicino alla seconda di destra*) Fa' presto, Alda. Non perdiamo più tempo.
ALDA — Vado. (*Esce per la seconda porta di sinistra. Poco dopo dalla seconda porta di destra entra la contessa*).
LA CONTESSA (*vedendo Gianni*) — Ah, è tornato?
GIANNI — Sì. Ho fatto presto.
LA CONTESSA — E... la signora.. dorme ancora?
GIANNI — No, no. E' nel bagno, si sta vestendo.
LA CONTESSA — E... lei ha chiamato... Perchè ha chiamato?
GIANNI — Ecco: contessa. La signora e io avremmo pensato di pranzare qui stasera.
LA CONTESSA — Qui?
GIANNI — Sì, qui, in casa. Non è mai accaduto?
LA CONTESSA — Tante volte.
GIANNI — Allora lei è in grado di farci servire un pranzo per due alle otto, otto e mezza...
LA CONTESSA — Sì, certo. Posso ordinarlo da «Gennarino» e farlo portare qui attraverso il mio appartamento.
GIANNI — Molto bene. E' un buon ristorante «Gennarino»?
LA CONTESSA — Ottimo.
GIANNI — Vogliamo preparare insieme il «menu» o ci pensa lei?
LA CONTESSA — Come vuole.
GIANNI — Immagini un pranzo... da viaggio di nozze, ecco. Anzi un pranzo nuziale.
LA CONTESSA — Capisco.
GIANNI — Io penso solo ai liquori. A tutto il resto, anche allo «champagne», al caffè, pensi lei.
LA CONTESSA — Va bene.
GIANNI (*facendo l'atto di prendere il denaro*) — Per ora le dò...
LA CONTESSA — Non occorre. Dopo.
GIANNI — Io, intanto, scendo un poco giù con la signora a prendere un aperitivo.
LA CONTESSA — Così io ne approfitto per far mettere in ordine... (*allude all'alcova*) e anche per far preparare la tavola.
GIANNI — Molto bene. Grazie. (*Guarda le pasticche, le prende, le dà alla contessa*) Queste sono le sue pasticche.
LA CONTESSA — Non le occorrono più?
GIANNI — No, no, no. Credo, anzi, che non mi facciano bene.
LA CONTESSA — Strano.
GIANNI — Meglio non prenderle.
LA CONTESSA — Io mi preoccupo che i miei inquilini...
GIANNI — Pensiero gentilissimo, certo. Ma ci sono inquilini e inquilini...
LA CONTESSA — Quello che c'era prima di lei...
GIANNI — A proposito: questo portasigarette non è suo, per caso?
LA CONTESSA — Di chi?

GIANNI — Di quello che ci stava prima.
LA CONTESSA — Non so. L'ha trovato qui?
GIANNI — Sì, era qui. Pensi che la mia amica aveva avuto l'impressione che glie lo avessero buttato addosso...
LA CONTESSA — Ah!
GIANNI — E quell'amuleto, lo ha ritrovato?
LA CONTESSA — Io no.
GIANNI — Faccia cercare meglio, adesso che rimettono in ordine.
LA CONTESSA — Naturalmente.
GIANNI — Io non sono superstizioso; ma so che gli amuleti altrui non mi giovano. E' bene che ognuno usi gli amuleti suoi.
LA CONTESSA — Giusto.
GIANNI — Anche il portasigarette, lo tenga lei. Se è dell'altro, glielo darà.
LA CONTESSA — Come vuole.
GIANNI — Incomincio ad abituarmi alla sua casa. Mi piace.
LA CONTESSA — Tutti ci si sono trovati bene.
GIANNI — La mia amica ci si sente ancora un poco imbarazzata. Ma sa: è la prima volta che lei...
LA CONTESSA — Capisco.
GIANNI — Anche io la prima volta, per la verità...
LA CONTESSA (*con un sospiro profondo*) — Beata gioventù!
GIANNI — ...ma per un uomo, lei capisce, è un'altra cosa.
LA CONTESSA — Certo.
GIANNI — Un uomo ha altre abitudini, altre risorse... (*Poi guardando verso il bagno con impazienza*) Ma quando si sbriga? Alda!
ALDA (*dall'interno*) — Eccomi, Pussi. Sono pronta.
GIANNI (*alla contessa*) — Mi chiama Pussi...
LA CONTESSA — Molto carino.
ALDA (*entra; è già vestita*) — Andiamo?
GIANNI — Andiamo, cara. Questa è la contessa Di Brema, la padrona di casa.
ALDA (*con un lieve inchino*) — Piacere.
LA CONTESSA — Piacere mio.
GIANNI (*ad Alda*) — Penserà a tutto la contessa per questa sera.
ALDA — Ah, grazie.
GIANNI — Vuoi dirle se c'è qualche cosa che tu preferisca?
ALDA — Per me va tutto bene.
GIANNI (*alla contessa*) — Possiamo tornare fra mezz'ora?
LA CONTESSA — Meglio fra un'ora.
ALDA — Sì, fra un'ora. Così ne approfitto per andare a cambiarmi.
GIANNI — Ottima idea. Andrò a cambiarmi anch'io. Serata «chic». «A la guerre comme à la guerre». (*Gianni e Alda escono per la prima porta di destra. La contessa, seguendo con lo sguardo, sospira profondamente. Dopo qualche secondo, dalla prima porta di sinistra, s'affaccia cautamente Armando*).
ARMANDO (*sottovoce*) — Si può?
LA CONTESSA (*sobbalzando per paura*) — Chi è?
ARMANDO — Pensi che se non si decidevano a uscire io sarei rimasto in quello sgabuzzino fino a mezzanotte o all'una.
LA CONTESSA — E che cosa faceva lei, in quello sgabuzzino?
ARMANDO — Ah, niente. Ero lì, fermo, costretto ad ascoltare una scena d'amore. Lei sa il fastidio che dànno le scene d'amore altrui. «Pussi! Gioia! Bella!». Una bella scocciatura. Istruttiva, però.
LA CONTESSA (*fissandolo con occhio indagatore*) — Ma... signor Capestrano! E se l'avessero sorpreso là dentro?
ARMANDO — Erano tutt'e due in tali condizioni che mi avrebbero scambiato per un fantasma. S'immagini che ho parlato per un quarto d'ora con la signora, e lei ha creduto di parlare non con me, ma con quell'altro.
LA CONTESSA — Ah, ecco perchè... (*Gli dà il portasigarette*).
ARMANDO — C'è molta confusione, nella mente di quella signora. Confusione di uomini, voglio dire. Non nego che a tratti è una confusione che ha del poetico, l'uomo considerato senza volto, strumento anonimo dell'amore per l'amore, Pussi «tout-court» per non sbagliare, ma non dev'essere divertente diventare amanti anonimi fino a questo punto. D'altra parte, chi sa quante volte è capitata a me la stessa cosa! Vorrei chiederle un favore, contessa.
LA CONTESSA — Cioè?
ARMANDO — Vorrei provvedere io, al pranzo di questi due giovani amanti.
LA CONTESSA — Provvedere al pranzo?
ARMANDO — Mica cucinarglielo. E nemmeno pagarglielo. Non voglio avvelenare nè loro nè me.
LA CONTESSA — E allora?
ARMANDO — Glie lo dirò, se mi promette di accontentarmi.
LA CONTESSA — Avanti, glie lo prometto. Anche per non levarle il buon umore che finalmente le leggo sul viso.
ARMANDO — Sono di buon umore, perchè ho ritrovato il mio amuleto.
LA CONTESSA — Ha visto, dunque, che in casa mia non si perde niente?
ARMANDO — Proprio niente, non direi.
LA CONTESSA — E che cosa?
ARMANDO — La testa, qualche volta.
LA CONTESSA — Be', ma se non ci si perdesse almeno la testa, come farei io a campare?
ARMANDO — Giusto. Dunque, senta... (*La prende sotto braccio e si avvia verso la porta di destra mostrando di esporle il suo progetto*).

ATTO TERZO

(*La stessa scena degli atti precedenti. Fra il secondo e il terzo atto è passata quasi un'ora. Quando si alza la tela, in scena è stato portato un tavolo che servirà più tardi per il pranzo*).

LA CONTESSA (*entra dalla seconda porta di destra precedendo Gennarino*) — Come al solito, il pranzo dev'essere servito qua dentro. Ho fatto levare il divano e ho fatto portare questo tavolo.

GENNARINO (*andando verso il telefono e parlando con accento napoletano*) — Faccio portare subito l'occorrente per l'imbandigione.

LA CONTESSA — Tutta roba di lusso, mi raccomando.

GENNARINO — Tovagliato di lino ricamato a mano, argenteria e cristalleria delle grandi occasioni.

LA CONTESSA — Come se si trattasse di un pranzo di nozze.

GENNARINO — Signò, e qua solo nozze si fanno. Ho visto più nozze qua dentro che nel gabinetto del Sindaco.

LA CONTESSA — Ha visto! Lo dice come se avesse veramente assistito a...

GENNARINO — Be', ma neanche il sindaco assiste a... Avvìa. Instrada. «Per me siete già marito e moglie: mo' fate voi». (*E' già al telefono, forma un numero*) Pronto?... Neh, Mariè, io sto 'ncoppa... Come, 'ncoppa dove? 'Ncoppa 'a signora contessa, voglio dire 'ncoppa 'a casa della signora contessa. Dove altro potrei essere 'ncoppa? (*Poi alla contessa*) Quella, Mariella, è sempre come se fosse arrivata ieri. Non ha capito ancora bene. (*Poi di nuovo al telefono*) Hai capito bene, adesso, dove sono?... Eh, proprio là: dove quella sera arrivò quel marito con la polizia e trovò la mogliera sul fatto... (*Poi alla contessa*) S'è ricordata di quell'episodio increscioso...

LA CONTESSA — Ma che bisogno c'è, adesso, di parlarne?

GENNARINO (*al telefono*) — Va buono, va buono, l'essenziale è che hai capito dove sto. Devi venire qua immediatamente e devi portare tovaglia, tovaglioli, posate d'argento, bicchieri di cristallo, piatti finissimi per due. Per due ma come se fosse per sei, anzi per otto, ecco: molte posate e molti piatti... (*Poi alla contessa*) Magari poi quelli non mangiano niente, emozionati come sono; oppure si tengono leggeri per prudenza... ma - come si dice - è sempre «melius abundare quam deficere»: dare l'idea dell'abbondanza, della ricchezza. Può pagare, questo signore?

LA CONTESSA — Ma sì.

GENNARINO (*al telefono*) — La meglio roba, Mariè. Portala tu stessa con le mani tue. (*Chiude il telefono; poi alla contessa*) Io ho domandato se può pagare, nell'interesse suo, signò, non nell'interesse mio. In queste «garçonnières» adesso corrono certi morti di fame, che non so nemmeno chi gli dà la forza di coniugarsi. Lei è fortunata, o pure sa fare gli affari suoi: ma una volta a Napoli ho servito donna Amalia 'a Tarantina che affittava pure lei appartamentini come i suoi, e sa che le facevano a quella poveretta? Entravano, mangiavano, bevevano, facevano tutte cose, e poi nel cuore della notte se ne fujevano insalutate ospite. Certe volte se ne fujeva solamente l'uomo e lasciava la donna addormentata, perchè ci sono donne che l'amore le fa venire la sonnolenza. Quella, la povera donna Amalia, che poteva fare? Non poteva nemmeno reclamare perchè, se no, le chiudevano gli appartamenti...

LA CONTESSA — Gennarino! Ma è proprio necessaria questa ricapitolazione ogni volta che ci vediamo?

GENNARINO — Signò, lei è mia socia al ristorante. A chi le debbo dire queste cose se non a lei? Socio degli appartamenti a me non mi vuole, forse perchè ha paura che poi guadagno troppo; e allora agl'interessi miei chi ci pensa, se non ci penso io?

LA CONTESSA — Finora con me non ha perduto niente.

GENNARINO — Cioè, niente! Niente per modo di dire. Per i pranzi che si fanno qua dentro, lei al ristorante non versa mai tutto quello che incassa. Certe volte nemmeno la metà.

LA CONTESSA — Pago ai prezzi della lista.

GENNARINO — E le sembra giusto?

LA CONTESSA — Le mance, le lascio tutte.

GENNARINO — E quelle vanno al personale, non vengono a me.

LA CONTESSA — Non so, se vanno tutte al personale!

GENNARINO — Signò; lei che dice? Oggi ci stanno i sindacati. A momenti ai sindacati non sfugge memmeno l'amore. Un giorno o l'altro i sindacati vengono a vedere pure qua dentro quello che si fa e quello che non si fa: lei crede che un ingresso libero è libero o indipendente veramente? Libero di fronte alla padrona di casa che uno ci porta chi vuole; ma non libero libero: libero in modo assoluto. Come si può dire libero un posto dove la polizia entra quando le pare e piace? L'ha presente quella sera che si ricordava Mariella poco fa?

LA CONTESSA — Ma la smetta, di parlare sempre della stessa cosa!

GENNARINO — Io non parlo a vanvera, signò! La polizia proprio nel ristorante nostro si mette, per sorvegliare quello che succede qua dentro: chi entra, chi esce, specialmente le signore, che poi tante volte sono signore per modo di dire. «Oh, se mi vedesse mio marito! Oh, se lo sapesse il mio fidanzato!». Qua' marito, qua' fidanzato, signò! I

quattro quinti stanno nei registri della questura. Solo quegl'imbecilli che sono gli uomini si illudono di cogliere frutti proibiti.

LA CONTESSA — Be', ma a lei, di tutto questo, che cosa glie ne importa?

GENNARINO — Gesù! Che me ne importa! E se va male per lei, non va male pure per me, signò? Noi saremo soci di tavola e non di letto, diciamo così; ma sempre soci siamo.

LA CONTESSA — Il ristorante non corre nessun pericolo. Il resto riguarda me sola, e io so come cavarmela.

GENNARINO — Faccio tanto di cappello alla sua abilità, signò; ma io parlo anche il bene suo. Il mondo è malamente. La gente vuol fare a sbafo qualunque cosa: pure l'amore. Che poi non ha nemmeno tutti i torti. (*Sulla soglia della seconda porta di destra appare Mariella, la quale porta un cesto che contiene l'occorrente per imbandire la tavola*).

MARIELLA — Permesso?

LA CONTESSA — Venga, venga. E faccia presto, Gennarino. Fra poco i signori saranno qui.

GENNARINO — Un lampo, signò. La tavola la teniamo al centro?

LA CONTESSA — Dove vuole. Purchè si sbrighi. Poi passi da me. (*Esce per la seconda porta di destra*).

GENNARINO (*a Mariella*) — Appoggia là (*allude al cesto*) e aiutami a prendere la tavola.

MARIELLA (*mette il cesto dove Gennarino le ha indicato e aiuta a spostare la tavola*) — Che vergogna e che paura quella volta! Io stavo sparecchiando. Bussarono: bù, bù, bù. Vado ad aprire e quattro uomini entrano come bolidi senza chiedere permesso. Uno domanda a un altro: « E' questa la sua signora? ». Indicava me. « Io sono zitella » dissi. « Sì, va be'... » fa quello. Non ci credeva.

GENNARINO — E tu lo eri?

MARIELLA — Non lo so.

GENNARINO — Ah!

MARIELLA — Dicono che certe volte una crede di esserlo e non lo è. Certo, marito non ne avevo.

GENNARINO — E adesso ne hai? (*Fa l'atto di afferrarla*).

MARIELLA (*sfuggendo*) — Quella sì che lo aveva. I quattro uomini si precipitano là dentro, in quell'alcova. Che spavento! C'erano un uomo e una donna e io non ne sapevo niente. « Ecco, ecco, gridò quello di prima, è questa mia moglie ». La volevano arrestare mezza nuda come si trovava. Lei strillava come un'aquila: « Sto facendo lezioni di ginnastica con il mio professore.

GENNARINO — Ginnastica da camera.

MARIELLA — Accorse la contessa. « Chi ha aperto? » mi domandò. « Io ». « Ti caverei gli occhi ». Che spavento!

GENNARINO — Ecco. La tavola qua sta bene. Qua vicino prepariamo un piccolo buffet. (*Esegue, aiutato da Mariella; e tutto il resto del colloquio avverrà durante la preparazione della tavola e del buffet*).

MARIELLA — Adesso mi sento un poco emozionata quando entro qui.

GENNARINO — Così dicono tutte. Poi l'emozione la lasciano dentro il bagno, appesa con la biancheria.

MARIELLA — Ma io ci vengo per servire, mica per...

GENNARINO — Embè, non ci vengono tutte per servire? Chi serve in un modo e chi serve in un altro.

MARIELLA — Signor Gennarino! Lei dice sempre le cose con una brutalità...

GENNARINO — Dico pane al pane e vino al vino. Solo una volta, ai tempi di Pappacoda, le signore dicevano: « Mi batte il cuore, mi viene meno il cuore... ». Quale cuore, signò?

MARIELLA — Già, perchè, secondo lei, il cuore non c'entra mai...

GENNARINO — Sì, c'entra. Come non c'entra? Batte più forte, batte meno forte, si eccita, s'indebolisce... Ma come conseguenza, non come causa. Io, per esempio, guardo a te e mi piaci. Mi piaci perchè si' 'na bella guagliona e vorrei essere io e te, al posto di questi due signori, a questa tavola e in questa casa. Sai che bella serata te faciarrìa passà! Ma il cuore mio è lontano mille miglia, pensa a 'na piccerella che non potei sposare tanti anni fa; e tu saresti il surrogato di quella piccerella nella mia immaginazione. 'E capite, Mariè? Noi stiamo con una donna nelle braccia e un'altra nel cuore, o nella mente, o dove che sia.

MARIELLA (*con dispetto*) — Be', se state così voi uomini, ci stiamo anche noi donne!

GENNARINO — Lo so, lo so. E tutti fetenti siamo: uomini e donne. Gl'« ingressi liberi » della contessa sono liberi solo per la fantasia. Per quella, sì. La fantasia c'entra, si muove, si agita, vola, e va da un posto all'altro, lontano, vicino, libera, lei sì, veramente libera, affidata alle sue stesse ali: 'na palomma... (*Si sente il rumore della prima porta che si apre*).

MARIELLA — Sento rumore. Saranno i signori.

GENNARINO — Eh, benvenuti. Stiamo lavorando per loro, no? (*Entrano dalla prima porta di destra Alda e Gianni, tutt'è due elegantissimi, in abito da sera*).

GIANNI (*meravigliato*) — Che c'è?

GENNARINO — Buona sera, signò. Sono il padrone del ristorante e questa guagliona mi aiuta. Abbiamo quasi finito, ecco.

ALDA (*che alla vista di Gennarino, si è subito voltata dall'altra parte per non farsi vedere*) — Pussi, mandali via.

GIANNI — Per favore. Non abbiamo bisogno di altro, per ora.

GENNARINO — Come vuole, signò. Noi attacchiamo l'asino dove dice il padrone.

GIANNI — Preghi la contessa di venire qui.

GENNARINO — Subito, signò. (*E poi uscendo con Mariella*) Quella ha paura di essere riconosciuta: 'e capito, Mariè?

MARIELLA — E lei la conosce veramente?

GENNARINO — Se non mi sbaglio, è una di quelle che... (*Gennarino e Mariella sono già usciti, parlando, per la seconda porta di destra*).

ALDA — Bisogna impedire che ci serva il pranzo quel tale. Temo che debba conoscere mio marito e forse anche me.

GIANNI — Penso io, penso io. (*Intanto entra la contessa*) Non immaginavo, contessa, di trovare l'appartamento invaso...

LA CONTESSA — Invaso? Ah, ma quel signore che era qui era Gennarino. L'ho fatto venire personalmente perchè tutto fosse preparato bene.

GIANNI — Non vorrei che fosse lui a servirci a tavola...

LA CONTESSA — No, no, no. Lui non serve mai.

GIANNI — Bene. Allora faccia servire appena pronto.

LA CONTESSA — Sì, signor Monrò. (*Esce per la seconda porta di destra*).

GIANNI (*aiutando Alda a levarsi il mantello*) — Del resto, non bisogna preoccuparsi di queste cose. La servitù non ha occhi e non ha orecchie. Guai se i camerieri dei ristoranti dovessero parlare!

ALDA — Sì, lo so; ma...

GIANNI — Sarebbe stato peggio se fossimo andati in un locale pubblico. Oltre tutto, non avremmo questa sensazione d'intimità... (*Guarda intorno*) Carino, vero? Ti piace?

ALDA — Mi piace perchè ci sei tu.

GIANNI (*ammirandola*) — Fammi vedere come sei elegante.

ALDA — Oh, non lo sono affatto.

GIANNI — Se sembri uscita da un figurino di Dior!

ALDA (*vanitosa*) — Ti piaccio?

GIANNI — Ti trovo incantevole. Sopratutto nuova. Una vera sposina. Io t'incontro adesso, vedi: ti vedo adesso per la prima volta. Il nostro fidanzamento è stato breve, anche un pochino tumultuoso. Ci siamo sposati quasi senza conoscerci. In treno c'era gente. Mal di capo, pasticche, qualche bacio rapido e poi il sonno. Hai dormito, ti sei svegliata fresca come una rosa. Da questo momento, finalmente, siamo marito e moglie.

ALDA — Magari fosse vero, Pussi.

GIANNI — In questo momento è vero.

ALDA — Sono uscita di casa col batticuore, sai. Tutto quello ch'è accaduto finora, più che turbarmi, mi ha sconvolta.

GIANNI — Sconvolta perchè? Per la novità dell'avventura?

ALDA — Anche per questo. Non mi era mai capitato prima d'ora. Ma soprattutto perchè... - come spiegare questa mia impressione? - ...perchè c'è come una lacuna nel mio ricordo delle ultime ore. Non riesco a ricostruire quello ch'è accaduto fra il mio risveglio e il tuo ritorno. Vedo un'ombra, sento una voce diversa, ci sei tu e non ci sei tu, come accade qualche volta nel sogno.

GIANNI — Hai sognato, è chiaro.

ALDA — Sarà!

GIANNI — Forse devi bere un poco, per ristabilire l'equilibrio. Vuoi un altro aperitivo?

ALDA — Sì, grazie.

GIANNI — Non so se abbiano portato le bottiglie che ho ordinato. Comunque... (*Va al campanello di destra, suona e ritorna presso Alda*) Speriamo che la contessa abbia lei qualche cosa da farci bere. (*Sulla seconda porta di destra appare Armando, che indossa una bella giacca bianca da cameriere ed è venuto per servire il pranzo*).

ARMANDO — Hanno chiamato, signori?

ALDA (*nell'udire la voce di Armando*) — Oddìo! (*E cade quasi svenuta fra le braccia di Gianni che le è vicino*).

GIANNI — Ma che succede, Alda? (*Poi ad Armando*) Porti un aperitivo, per favore.

ARMANDO — Sì, signore. (*Esce per la destra*).

GIANNI (*accompagnando Alda a una poltrona*) — E' evidente che tu non stai bene. Che cosa ti senti? Dimmi. Vuoi che chiami un medico? Vado in farmacia a prenderti qualche cosa?

ALDA — No, no, per ora no. Un lieve malessere. Passerà.

GIANNI — Non vorrei che si aggravasse...

ALDA — Ma no. E' già passato, vedi.

GIANNI — Ti senti veramente meglio?

ALDA — Sì, sì, benissimo.

GIANNI — E' curioso che a me succede il contrario che a te. Io stavo male prima, e da un'ora invece mi sento un leone. Avessi visto con che disinvoltura sono andato a casa per cambiarmi. Pensa che il cambiamento d'abito non era in programma. Ebbene io sono entrato in casa tranquillissimo, ho fatto una breve commedia: «Sai, un'altra seccatura. A quel maledetto pranzo ufficiale bisogna andare in vestito da sera...». Avessi visto mia moglie, poverina, con che premura, con quanto affanno ha tirato fuori lo smoking, le scarpe, le calze, la camicia, m'ha aiutato a mettere i bottoni...

ALDA — Perchè ricordi tua moglie adesso?
GIANNI — Hai ragione. Non bisogna ricordarla. Mia moglie sei tu. Tutt'al più io ero vedovo.
ALDA — Se diventi vedovo, mi sposi?
GIANNI (*con un sorriso falso e imbarazzato*) — Non avevo pensato a questa ipotesi. Vedovo. E già: vedovo. Se uccide la moglie o se la moglie muore di morte naturale, uno è vedovo. Si mette una cravatta nera e anche un nastro nero sul risvolto della giacca, e si può sposare un'altra volta. Avrei preferito che tu fossi la mia prima moglie, e io il tuo primo marito. I vedovi, è come se non fossero mai soli. No, no. Meglio che tuo marito sia vivo e mia moglie viva. C'è più gusto, non ti pare?
ALDA — Allora questa non è la nostra notte nuziale? Se non è, non mi piace, Pussi. (*Si è alzata*) Tu sei un mentitore, mi dici un sacco di bugie. Forse ti vuoi vendicare delle piccole bugie che ho dette io. Ma io probabilmente le ho dette per farti piacere. Tu, invece, le dici per deludermi, per amareggiarmi la serata.
GIANNI — Ma Alda, amore mio, quali sarebbero le bugie? Io faccio delle ipotesi: quella di averti sposata, quella di essere con te in viaggio di nozze. Chiudo mentalmente gli occhi, guardo nel vuoto, e mi pare vero. Che altro occorre per la felicità, per quel tanto di felicità, che è concesso alle creature umane?
ALDA — E tutti i regali che mi hai promessi?
GIANNI — Ci sono. Sono pronti. Un «collier»...
ALDA — Un diadema.
GIANNI — Un diadema, una pelliccia preziosa, una macchina americana, una villa sul mare. Tutto pronto. Domani sarà tutto tuo. Adesso pranziamo, dopo dormiamo, domani ci svegliamo, e tutto sarà ai tuoi piedi. (*Rientra Armando, che su un carrello porta una bottiglia di aperitivo e due bicchieri*).
ARMANDO — Ecco l'aperitivo, signori. (*Alda lo guarda con gli occhi sbarrati, non trova la forza nè di muoversi nè di parlare. Armando che l'ha notato, senza darsene per inteso*) Anche per la signora l'aperitivo, vero?
GIANNI — Sì, anche per lei.
ARMANDO (*mescendo l'aperitivo*) — E' il migliore che ci sia. Poco alcoolico, di un amaro gradevole. (*Porge il vassoio con i due bicchieri ad Alda*) Prego, signora.
ALDA (*prende il bicchiere come un automa*) — Grazie.
ARMANDO (*offre l'altro bicchiere a Gianni*) — Prego, signore.
GIANNI (*prende il bicchiere*) — Grazie.
ARMANDO (*mette il vassoio e la bottiglia su un mobile e dice*) — Porto via il carrello, che mi occorre per servire il pranzo. Fra pochi minuti, signore. (*Esce, spingendo il carrello*).
GIANNI (*con un sorriso forzato*) — Che cameriere energico, vero? (*Una pausa. Vede che Alda è rimasta ferma, con il bicchiere in mano*) Non bevi?
ALDA (*bevendo macchinalmente*) — Sì, grazie.
GIANNI (*deluso*) — Mi era parso, a un certo momento, di aver creato un clima nuziale, e invece... Tu ti senti ancora male?
ALDA — No, no. Benissimo.
GIANNI — Mi rispondi con una voce astratta. Sembra l'eco di una voce.
ALDA — Le voci, sai, tante volte...
GIANNI — Vogliamo sedere a tavola, intanto?
ALDA — Sì. Sediamo. (*Come un automa siede con le spalle alla parte sinistra della scena*).
GIANNI (*siede di fronte a lei*) — Hai appetito?
ALDA — Mi pareva di averne. Ora non so.
GIANNI — Anche a me pareva di avere una fame da lupo; e improvvisamente invece... (*Rientra Armando, che porta una bottiglia in un secchio e la mette sulla tavola*).
ARMANDO — Vino bianco del Reno per l'antipasto. Freschissimo. (*Ha deposto il secchio, esce*).
GIANNI (*un po' turbato anche lui senza saperne il perchè*) — Può darsi che l'antipasto ci faccia venire l'appetito.
ALDA (*che la voce e la presenza di Armando hanno ormai scombussolata*) — Speriamo. (*Rientra Armando, che porta sul carrello due piatti di antipasto già preparati*).
ARMANDO (*servendo l'antipasto ad Alda*) — E' già pronto, perchè c'è stato messo un po' di tutto. (*Poi serve l'antipasto a Gianni*) Ecco, signore. (*E si mette in fondo alla sala, fermo, impettito*).
GIANNI (*lo guarda, vorrebbe dire qualche cosa, fa l'atto d'incominciare a mangiare l'antipasto, si volge ad Alda*) — Mangia, cara.
ALDA — Grazie, sì. (*E si accinge a mangiare ma non ci riesce*).
GIANNI — Non ti va?
ALDA — Veramente, no.
GIANNI — Neanche a me. (*Poi ad Armando*) Porti via.
ARMANDO — Subito, signore. (*Rimette i due piatti sul carrello e nuovamente esce*).
GIANNI (*sorridendo a stento*) — C'è qualche cosa che non va, vero? (*Si alza*) Apriamo la radio. Vediamo se c'è un po' di musica. (*Va all'apparecchio radio, gira un bottone*) Forse con un po' di musica... (*Alla radio: un ballabile. Gianni si avvicina ad Alda*) Vieni, cara. Balliamo un poco.
ALDA — Sì, è meglio. (*Si mettono a ballare. Durante il ballo Armando rientra con il carrello sul quale è una zuppiera. Gianni e Alda non lo vedono e continuano a ballare. Armando si ferma con il carrello a distanza e rimane immobile a guardarli*).

GIANNI (*ballando*) — Vedrai che il ballo ci farà bene.

ALDA — Speriamo.

GIANNI — In fondo, le prime notti di matrimonio sono tutte così.

ALDA — Può darsi. (*A un tratto vedono Armando. Si fermano*).

GIANNI (*dopo un attimo di turbamento, con improvvisa decisione*) — Niente minestra. Porti via. (*Armando riporta indietro il carrello. Gianni riprende a ballare con Alda*) Ho fatto bene?

ALDA — Benissimo. (*Ballano ancora. Poco dopo Armando ritorna col carrello, sul quale è un piatto lungo con il pesce*).

GIANNI (*che ha visto Armando, smette un momento di ballare*) — Senta: porti tutto insieme, e lasci qui. Non c'è bisogno che ci stia anche lei.

ARMANDO (*imperturbabile, riportando indietro il carrello*) — Bene, signore.

GIANNI (*come se si fosse liberato di un peso*) — Oh! Ho fatto bene, Alda?

ALDA (*guardando nel vuoto*) — Non so.

GIANNI — Come, non sai? Non dava fastidio anche a te quell'uomo impalato qua davanti? Noi pranziamo qui per stare soli, mica per avere un testimone di tutti i nostri atti e di tutte le nostre parole.

ALDA (*c. s.*) — Sì, sì, hai ragione.

GIANNI — Ma ti vedo distratta, pallida. Ti senti ancora male? Chiudo la radio?

ALDA (*c. s.*) — Sì, è meglio.

GIANNI (*chiudendo la radio*) — Io credo che tu debba fare qualche cosa, prendere qualche cosa. Saprai bene se c'è un rimedio a codesto tuo malessere.

ALDA (*dopo averci pensato, con intenzione*) — Forse un po' di Serenol.

GIANNI — Serenol?

ALDA — Ma non il Serenol Rossi. Quello Black. E' un preparato nuovo.

GIANNI — Vuoi che vada a prenderlo? Ci dev'essere una farmacia qui sotto.

ALDA — Sì, grazie. Mi dispiace di disturbarti; ma ho paura che altri sbaglino.

GIANNI — Come hai detto? Black?

ALDA — Sì, Black, col ci-cappa. E' in una scatola di colore verde scuro.

GIANNI — Serenol Black. Spero di trovarlo. Vado.

ALDA — Alle farmacie del centro si trova certamente, se non si trova da queste parti.

GIANNI — Ci vado in macchina. Cinque minuti. (*Esce per la seconda porta di destra*).

ALDA (*rimasta sola, siede su una poltrona, si passa più volte le mani sulla fronte, dice fra sè*) — Possibile? (*Ritorna Armando con il carrello carico del pranzo intero*).

ARMANDO (*mette il carrello in un angolo, si accerta che tutto sia in ordine, dice come fra sè*) — Ecco. (*E si avvia per uscire*).

ALDA (*che lo ha seguito con lo sguardo*) — Cameriere!

ARMANDO (*fermandosi*) — Prego, signora.

ALDA — Mi scusi tanto; ma avrei bisogno di... sentire bene la sua voce.

ARMANDO — La mia voce?

ALDA — Sì, la sua voce. E' una voce che mi pare di conoscere. Non so dire dove l'abbia già sentita; ma la conosco. Mi piacerebbe di stabilire se veramente io la conosca.

ARMANDO (*guarda intorno*) — Ma il signore, se ho capito bene, preferisce che io non mi fermi qui.

ALDA — Non c'è. E' uscito un momento. Non le nascondo che ho provocato io stessa la sua uscita per poter...

ARMANDO (*dopo una breve pausa*) — La nostra voce non è mai la stessa, signora. Cambia. Solo i cantanti hanno sempre la stessa voce, perchè la loro in gran parte è una voce innaturale, artefatta. Brutta, vorrei dire. Pensi com'è brutta la voce di un tenore che canti una canzone napoletana. Sproporzionata, falsissima. (*Si ferma, poi*) Debbo parlare ancora?

ALDA (*ridendo male e mentendo*) — No grazie. Basta. Evidentemente mi ero sbagliata. Certo lei ha una voce che ho già sentita; ma non so quando e non so dove... Comunque, ha una bella voce, di un bel timbro... Vorrei dire, senza alcuna malizia, una voce da amante.

ARMANDO — Hanno una voce speciale, gli amanti?

ALDA (*imbarazzata*) — Non so. Immagino. Almeno attraverso quello che si dice, si legge... Ogni cosa, del resto, è come noi ce la immaginiamo. Bontempelli, no?

ARMANDO — Pirandello.

ALDA (*con un sussulto*) — Già, è vero. (*Guarda Armando lungamente come per ricordare; poi come in trasognamento*) E non è la prima volta che sbaglio, vero?

ARMANDO — No, non è la prima volta.

ALDA — Eravamo rimasti a quella domanda: « Hai amato me, soltanto me, non altri che me... »?

ARMANDO (*riprendendo il tono di lei e rievocando le proprie parole*) — ...E, se al posto mio ci fosse stato un altro, tu non lo avresti amato o per lo meno non lo avresti amato quanto me?

ALDA (*sempre trasognata*) — Ecco, ecco.

ARMANDO — Il problema dell'amore è tutto qui: sono io l'unico o non sono l'unico? Puoi sostituirmi o non puoi sostituirmi? In questo momento hai assolutamente bisogno di me o di uno qualunque?

Se al posto mio ci fosse uno qualunque, per te sarebbe la stessa cosa oppure no?

ALDA (*c. s.*) — Ecco, ecco. Mi ricordo. A questo punto eravamo. Io ci pensavo. Pensavo a queste domande...

ARMANDO — Sono domande che valgono per la donna come per l'uomo.

ALDA — Naturalmente, naturalmente. E sono domande che mi fanno capire tante cose di me, della mia vita segreta. Perchè io non sono quella che mi lascio credere. Non ho marito, vivo sola, sono stata di tanti uomini, sono passata per tante case come questa... Ma non in modo volgare, no. Non in modo banale, malgrado le apparenze. Ho anch'io, sì, i turbamenti e le speranze e i desideri e i sogni di tutte le donne - il matrimonio, il diadema, la macchina, la villa, l'uomo che uccide per amor mio - ma la mia aspirazione più forte è quella d'incontrare l'uomo mio, l'uomo insostituibile, ed essere io stessa insostituibile per lui...

ARMANDO — Una cosa quasi impossibile.

ALDA — Perchè impossibile?

ARMANDO — Me lo domando pure io. Perchè? Si passa per queste case, per questi « ingressi liberi », da una donna all'altra, da un uomo all'altro, fra sogni, desideri, bugie, convenzioni, paure, speranze, e ogni avventura finisce col rimanere appesa a questa domanda: perchè? E' tutto un gioco, un frastuono, un carosello intorno a questa domanda. Le donne maritate e quelle che non hanno marito; gli uomini ammogliati e quelli che sono divisi dalle mogli come me; gli scapoli; le fidanzate, le principesse, le sartine passano per queste stanze, in cerca o in attesa della creatura insostituibile; e la creatura insostituibile non c'è. Non c'è che il nostro desiderio, e le immagini del nostro desiderio, e gli strumenti inconsapevoli del nostro desiderio... Siamo tutti strumenti inconsapevoli del desiderio altrui. Ripieghi, compromessi. Tu mi piaci fin qui, tu fin lì, e mai completamente. Ti amo tanto e non più: certo non quanto vorrei e quanto potrei. Per qualche ragione o per qualche circostanza la fusione e l'intesa non sono mai perfette.

ALDA — Sì, è vero. Sono cose che ho sempre pensate anch'io, senza esprimerle. E in fondo al cuore sempre una scontentezza, una malinconia... Forse anche un sentimento di pietà per l'altra creatura, per il suo errore e per la sua illusione.

ARMANDO — Lo immaginavo, che lei fosse migliore delle sue apparenze.

ALDA — Lo immaginava perchè mi conosceva già?

ARMANDO — Non c'era bisogno che la conoscessi personalmente. Tante altre sono come lei. Me ne sono accertato. Mi basta.

ALDA — Ma io e lei abbiamo già parlato insieme un'altra volta o è questa la prima volta?

ARMANDO (*volutamente vago*) — Che importanza ha questo particolare?

ALDA — La sua risposta è troppo vaga. Non vuole proprio levarmi questa curiosità?

ARMANDO — A che serve che gliela levi? Immagini che abbiamo già parlato un'altra volta. Un giorno - mettiamo - passavo vicino a lei per caso, e mi sono fermato. Ma vicino a lei c'era già un altro e allora io ho voluto vedere se quell'altro mi assomigliasse; vedersi, ogni tanto, attraverso gli altri, come dentro uno specchio, fa bene. Si capiscono tante cose. (*Tende l'orecchio. Si sente il rumore della porta esterna. Ritorna Gianni. Armando fa finta di arrivare in questo momento con il carrello, si dà da fare intorno ai piatti che vi sono sopra*).

GIANNI (*entrando con premura, un po' affannato*) — Ecco, ho trovato la medicina. (*Mostra una scatola verde*) E' questa?

ALDA — Sì, grazie. (*Mette la scatola sulla tavola*).

GIANNI — Prendila subito.

ALDA — No, adesso no. Mi sento un po' meglio. Spero di poterne fare a meno.

GIANNI — Allora ci rimettiamo a tavola?

ALDA — Sì.

GIANNI (*si accorge ora di Armando*) — Ah, è già pronto tutto.

ARMANDO — Sì, signore, Tutto pronto. Pesce bollito, cotolette alla Bismarck, dolce, frutta. Una bottiglia di vino di Bordeaux per la carne. Fra poco verrà lo spumante.

ALDA (*riprendendo il suo posto a tavola*) — Io prenderei solo un po' di dolce.

GIANNI — Come vuoi, cara. (*Siede anche lui*).

ARMANDO — Debbo servirlo io?

ALDA — Sì, grazie. (*E poi, a un gesto di Gianni*) Eh, sì! (*Come dire: « sarebbe indelicato rifiutare ». Armando cerca il piatto del dolce, ne taglia due fette, le mette in due piatti: tutto lentamente, voltando le spalle ai due*).

GIANNI — Sapessi quanti brutti pensieri ho fatto lungo la strada.

ALDA — E cioè?

GIANNI — Mi dicevo: ma come sono sfortunato! E' la prima volta che faccio un torto a mia moglie, ed ecco che me ne capitano di tutti i colori.

ALDA — Le vuoi bene, a tua moglie?

GIANNI (*sfuggendo la domanda*) — Che c'entra.

ALDA — No. Dimmelo. Mi fai piacere. Soprattutto se mi dici la verità.

GIANNI (*dopo una lieve perplessità*) — Certo, non le voglio male. Perchè dovrei volerle male? E' una creatura buona, docile. Non dico che sia proprio il mio ideale; ma...

ALDA — E quale sarebbe il tuo ideale?

GIANNI (*ride*) — Che domanda! C'è qualcuno che sappia veramente quale sia il suo ideale? Sappiamo

quale non è, il nostro ideale. E' come quando non riusciamo a ricordare un nome. Possiamo scartare tutti quelli che ci vengono in mente e che non sono il nome che cerchiamo. Lucia no, Paola no, Francesca no. Ma soltanto quando ci presenta quello che cerchiamo, siamo in grado di riconoscerlo. Ecco Giulia. Ecco Livia. Ecco l'ideale. Non ti pare? (*Una pausa*) Stasera il mio ideale sei tu.

ALDA — Stasera soltanto?

GIANNI — Speriamo anche domani, fra tre giorni, fra un anno. Come si fa a sapere quello che accadrà di me, di te, di noi, dei nostri gusti, dei nostri sentimenti? E' tutto labile, provvisorio, cangiante. Poco fa mi piaceva di giocare con te alle nozze; adesso non più. Appunto per questo s'è dovuta inventare l'istituzione del matrimonio. Prendere quei due che si piacciono, legarli, tenerli fermi a quel legame con la forza della legge...

ALDA — Una catena.

GIANNI — E' quello che cerchiamo nei momenti di grazia, nei momenti dell'amore. Dopo, magari, vorremmo spezzare la catena. Ma prima ci pare così bello incatenarci...

ALDA — Hai detto che non ti piace più giocare alle nozze con me.

GIANNI — Giocare alle nozze no; ma giocare all'amore sì. Non ti va? (*Alda perplessa, guarda Armando*).

ARMANDO (*che si è voltato a guardare Alda le suggerisce con un gesto la risposta*) — Sì, sì.

ALDA (*quasi macchinalmente*) — Sì.

GIANNI — L'amore è bello. L'amore per l'amore. E' il più bello che ci sia. Non ti pare? (*Alda guarda ancora Armando*).

ARMANDO (*le suggerisce nuovamente con un cenno del capo la risposta*) — Sì.

ALDA — Sì. E' il più bello.

GIANNI — L'amore è più forte di tutto. Più forte della fame, più forte del dolore. Perfino più forte del sonno.

ALDA — Anche del sonno? (*Guarda Armando; questi, rapido, le fa cenno ancora di sì*) E già, è vero. Anche più forte del sonno.

GIANNI — Tu stessa dormi dopo, non prima.

ALDA (*sempre guardando Armando*) — Già, già.

GIANNI — Hai sonno, adesso?

ALDA — Io no.

GIANNI — Hai fame?

ALDA — Non più.

GIANNI — Nemmeno io ho fame. Nè fame nè sonno. Mangeremo dopo, dormiremo dopo. (*Si alza la prende per una mano*) Vieni.

ALDA (*un po' riluttante*) — Dove? (*Guarda Armando; questi fa un gesto come per dire: « bisogna andare »*).

GIANNI (*contemporaneamente*) — Come, dove?

ALDA — Ah, sì, sì, ho capito. Ma... Pussi... non siamo mica soli.

GIANNI (*che non pensava più ad Armando e che non lo vedeva essendo seduto di spalle, si volta, lo vede*) — Ah, già. Scusi.

ARMANDO — Prego, prego.

GIANNI — Porti via tutto.

ARMANDO — Sì, subito. Chiamo qualcuno per far prima. (*Va a suonare il campanello di destra*).

GIANNI — Io pagherò il conto alla contessa. Quindi la contessa provvederà per lei.

ARMANDO — La contessa?

GIANNI — Le dispiace?

ARMANDO — No, no. La contessa o un'altra, in certi momenti... (*Gianni, dopo breve esitazione, lo guarda, ride. Armando rifà il riso di Gianni. Ora è Alda che guarda Armando prima per deplorare il suo scetticismo e poi per incitarlo ad assecondare l'illusione di Gianni; e Armando obbedisce ritornando subito serio*).

GIANNI — Andiamo, Alda. (*La prende sottobraccio, la conduce correndo fino all'alcova, s'infila fra le tende che si chiudono dietro la coppia; della quale poco dopo si udrà l'amoroso bisbigliare. Dalla destra entra la contessa*).

LA CONTESSA (*guardando la tavola*) — Hanno finito?

ARMANDO (*con intenzione, dopo aver guardato verso l'alcova*) — Non credo. (*Una pausa*) Io sì, ho finito. (*Un'altra breve pausa; poi, lentamente, con un diffuso sorriso*) Potrei addirittura dare un addio ai suoi appartamentini.

LA CONTESSA — Oh! E perchè?

ARMANDO (*sempre con un vago e diffuso sorriso e guardando l'alcova, di dove continua a giungere, percettibilissimo, l'amoroso bisbigliare dei due giovani*) — Forse perchè bisogna portarci una capacità d'illusione che non è più della mia età. O forse perchè la mia età...

LA CONTESSA — Eh! Ma la vita... comincia...

ARMANDO — A quarant'anni? E allora aspettiamo che cominci... (*Esce rapido verso destra*).

FINE

★ Copyright 1953 by Vincenzo Tieri.

★ Questa commedia è stata rappresentata per la prima volta sulle scene del Teatro delle Arti in Roma la sera del 28 aprile 1953 dalla compagnia « Ninchi-Villi-Tieri », diretta da Carlo Ninchi. Regia dell'autore. Scene dell'architetto Polidori. Distribuzione delle parti: Armando Capestrano **(Carlo Ninchi)**; Gianni Monrò **(Aroldo Tieri)**; Gennarino **(Alberto Carloni)**; Alda **(Olga Villi)**; Contessa di Brema **(Vittorina Benvenuti)**; Mariella **(Derika Raffaldini)**; Una cameriera **(Medea Bertacchi)**.

IL RIDICOLO DAL PREZIOSO

Il linguaggio impiegato da Giraudoux in L'Apollo di Bellac *potrà stupire parecchi, essendo qui, in questa sua opera postuma, più evidente l'intenzione del « capriccio », del « divertimento » che nei suoi famosi romanzi e lavori teatrali di maggior impegno, e posso anche credere che la preziosità stravagante arrivi persino a produrre, dopo poco, nel lettore o spettatore, un senso di fastidio e di disturbo. Con tutto ciò sarebbe tuttavia errore grossolano attribuire al breve atto una gratuita libertà di immaginazione e di dialogo, poiché se è vero che* L'Apollo *resta pur sempre un piacevole divertimento, non bisogna però dimenticare che proprio in casi simili Giraudoux lascia maggiormente intravvedere lo schema del suo gioco, volge le carte e rivela gran parte della natura della sua arte. Aumenteranno forse di pari passo i difetti, data una minore vigilanza, ma in compenso alcuni punti più caratteristici — i più discussi — del suo modo di vedere, di sentire e di scrivere, di esprimersi, trovano la loro giusta via verso quella compiutezza di forma che li chiarifica e li spiega. Direi insomma che* L'Apollo *rappresenta uno dei migliori spiragli che l'autore ci ha lasciato per gettare un ampio sguardo su tutta la sua opera. Ne risulta infatti che il suo stile non è il frutto di un particolare atteggiamento (ché in tal caso Giraudoux apparirebbe oggi ben lontano dal nostro tempo e dalla nostra predilezione e quasi ci lascerebbe insensibili ed annoiati), bensì di una personalità che giorno per giorno acquista un profilo e una proporzione ragguardevole, staccata com'è dall'epoca in cui agì. La « préciosité », purtroppo, è diventata la sigla con la quale viene superficialmente caratterizzato questo scrittore, ma la « préciosité » di Giraudoux meriterebbe, per la novità delle sua origine, un capitolo a parte nella storia della letteratura europea. Giraudoux è un occhio curioso che non ha mai desistito dall'esercitare, indipendentemente da qualsiasi circostanza di ambiente, di epoca, di moda e di gusto, la sua funzione; un occhio preoccupato soltanto dello sguardo, mai di se stesso o degli oggetti esaminati e a mano a mano che il suo potere di penetrazione si affinava e si perfezionava, perdeva sempre di più il contatto con la realtà, liberandosi infine completamente da ogni legame estraneo alla sua natura. Ma Giraudoux non ha mai concepito nulla, tantomeno il suo sguardo prezioso, che possa assurgere a centro dell'universo, anzi, all'opposto, contempla l'universo, l'uomo e le azioni come parti di un tutto omogeneo in cui ricerca affannosamente le leggi che soprassiedono al suo ordinato, anche se non logico, sviluppo. E' in virtù di questa posizione da lui scelta per fedeltà al suo temperamento, che nascono i migliori risultati della sua sottile, delicata ispirazione, fra i quali su tutti primeggia l'ironia. Ironia che in* Apollo di Bellac *pervade ogni battuta, ogni atteggiamento dei personaggi, sfumando nel finale in un malizioso e delizioso commento alla banalità significativa della vicenda. Ed è importante osservare come questo sentimento nasca proprio dalla contemporanea esistenza dell'indifferente personalità dello scrittore e dell'eccessiva preoccupazione degli altri uomini che non sanno e non riescono in alcun modo trovare un tranquillo insediamento in seno alla società. Il Signor di Bellac da una parte e Agnese, il Presidente, l'usciere, tutti gli altri personaggi (e si indovina facilmente che in scena potrebbe starci tre quarti dell'umanità) dall'altra; una comunità di individui che direttamente o meno si agita per motivi ben miseri, tanto più miseri quanto grande l'impegno, a caccia di un risultato che parrebbe di estrema serietà ed importanza mentre in pratica non riesce ad avere la meglio del piccolo ostacolo di una illusione. E' contro le illusioni che urta Agnese, ma è anche contro l'imponente illusione che gli uomini si fanno che scaturisce l'ironia di Giraudoux, viva, piacevole, frizzante oggi più di ieri, trasudando da quel suo stile immaginoso, iperbolico talvolta, che ne costituisce in fondo la sorgente.*

Sergio Cenalino

★ L'APOLLO DI BELLAC ★

COMMEDIA IN UN ATTO DI

Jean Giraudoux

TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA: *L'APOLLON DE BELLAC* ★ VERSIONE ITALIANA DI BRUNO ARCANGELI

LE PERSONE ★ Il signor di Bellac - L'usciere - Agnese - Il segretario generale - Il signor di Cracheton - Il signor Lepedura - Il signor Rasemutte - Il signor Schulze - Il Presidente - La signorina Chèvredent - Teresa

AGNESE — E' proprio qui l'ufficio dei Grandi e Piccoli inventori?

L'USCIERE — Proprio qui.

AGNESE — Vorrei vedere il Presidente.

L'USCIERE — Invenzione piccola, media o grande?

AGNESE — Non saprei esattamente, ma non certo grande.

L'USCIERE — Piccola? E' il segretario generale. Ritornate giovedì.

IL SIGNOR DI BELLAC — La caratteristica dell'inventore è la modestia. L'orgoglio è stato inventato dai non inventori. Alla modestia creatrice la signorina aggiunge la modestia del suo gentil sesso. Ma chi vi dice che non venga invece a proporre una invenzione destinata a sconvolgere il mondo?

AGNESE — Signore...

L'USCIERE — Per gli sconvolgimenti del mondo si interessa il Presidente. Riceve tutti i lunedì, dalle 11 alle 12.

IL SIGNOR DI BELLAC — Ma siamo di martedì.

L'USCIERE — Se la signorina non ha inventato di fare del martedì il giorno che precede il lunedì, io non posso farci niente.

IL SIGNOR DI BELLAC — Ma no. L'umanità attende angosciata l'invenzione che permetterà di adattare alla nostra vita corrente le leggi d'attrazione delle stelle per le spedizioni postali e la cicatrizzazione delle scottature... Forse la signorina... la signorina come?

AGNESE — Signorina Agnese.

IL SIGNOR DI BELLAC — Forse la signorina Agnese ha inventato tutto ciò; ma dovrà aspettare lunedì.

L'USCIERE — Vi prego di tacere...

IL SIGNOR DI BELLAC — Io taccio, ma cinque continenti si struggono nella speranza di sapere che cosa è il legume unico che renderà ridicola quella specializzazione delle lenticchie lesse o del fagiolo con l'occhio, che sarà la bistecca e il pane universali, il vino e il cioccolato, che darà a volontà il potassio, il cotone, l'avorio e la lana. La signorina Agnese in persona è qui per questo. Ciò che Paracelso e Turpino non hanno neppure immaginato, lo ha scoperto lei. I semi del legume unico sono là, nella sua tepida gola, prossimi a scatenarsi e, appena registrato che sia il brevetto da parte del vostro Presidente, a germinare e fiorire. E invece niente: dovranno attendere fino a lunedì.

AGNESE — Signore...

L'USCIERE — Sulla tavola c'è il registro. Che si iscriva per lunedì.

IL SIGNOR DI BELLAC — E voilà. Lunedì, di buona ora, i cretini che hanno inventato il chiodo senza punta o la colla musicale saranno immediatamente ricevuti dal Presidente, mentre per un'intera settimana la povera umanità rimarrà ancora immersa sino alle natiche nel fango delle risaie a farsi scoppiare gli occhi per separare il ravanello casalingo dal ravanello selvatico, e si curerà le ferite procuratesi a furia di pelar patate, mentre il legume unico è là... e il firmamento. La signorina Agnese non iscriverà il suo nome sul registro.

L'USCIERE — Per quello che importa a me.

IL SIGNOR DI BELLAC — Cosa dite?

L'USCIERE — Dico che me ne infischio... Non capite?

IL SIGNOR DI BELLAC — Sì. E anche Bernard Palissy ha capito, quando alla sua domanda di sovvenzione l'intendente del re rispose: «me ne infischio», e l'obbligò a bruciare nel forno i suoi superbi mobili. Enrico II...

L'USCIERE — I suoi mobili Enrico II? Mi fate venire a mente che debbo preparare le sale del Consiglio.

AGNESE — Vi ringrazio, signore. Ma io non ho inventato il legume unico.

IL SIGNOR DI BELLAC — Lo sapevo. L'ho inventato io.

AGNESE — Io cerco lavoro. Niente altro.

IL SIGNOR DI BELLAC — Siete dattilografa?

AGNESE — Dattilografa? Cosa vuol dire?

IL SIGNOR DI BELLAC — Stenografa?

AGNESE — No che io sappia.

IL SIGNOR DI BELLAC — Poliglotta, corrispondente, archivista? Fermatemi alla vostra specialità.

AGNESE — Potreste enumerare tutto il dizionario degli impieghi. Non potrei interrompervi mai.

IL SIGNOR DI BELLAC — Allora siete maliziosa, devota, ambigua, dolce, voluttuosa, ingenua?

AGNESE — E' forse più il mio ramo.

IL SIGNOR DI BELLAC — Tanto meglio. E' la promessa di una carriera felice.

AGNESE — No. Io ho paura degli uomini.

IL SIGNOR DI BELLAC — Di quali uomini?

AGNESE — Solo a vederli, io tremo.

IL SIGNOR DI BELLAC — Paura dell'usciere?

AGNESE — Di tutti. Degli uscieri, dei presidenti, dei militari. Là dove c'è un uomo, io sono come una ladra in un grande magazzino, che sente sulla nuca il respiro del commissario.

IL SIGNOR DI BELLAC — Ladra di che?

AGNESE — Sono impaziente di sbarazzarmi dell'oggetto rubato, di lanciarlo contro il commissario gridando: lasciatemi fuggire.

IL SIGNOR DI BELLAC — Quale oggetto?

AGNESE — Non me lo chiedo neppure. Lo tengo nascosto. Ho paura.

IL SIGNOR DI BELLAC — Forse è il loro abito che vi atterrisce? I loro calzoni?

AGNESE — Mi sono trovata con dei nuotatori. I loro calzoni erano a terra. L'oggetto mi pesava lo stomaco.

IL SIGNOR DI BELLAC — Può darsi che non vi piacciano gli uomini.

AGNESE — Non credo. I loro occhi di cane mi piacciono, i loro peli, i loro piedi così grandi. Ed hanno degli organi così adatti a loro, che mi commuovono: il loro pomo d'Adamo quando mangiano, per esempio. Ma appena mi guardano o mi parlano, mi atterriscono.

IL SIGNOR DI BELLAC — Vi piacerebbe di non farvi più atterrire?

AGNESE — Voi credete?

IL SIGNOR DI BELLAC — Vi piacerebbe di prenderli a vostro piacere, di ottenere tutto da loro, di far tuffare i presidenti, e di far scalare le montagne ai nuotatori?

AGNESE — C'è una ricetta?

IL SIGNOR DI BELLAC — Una sola, infallibile.

AGNESE — Perchè dovreste dirla a me, voi. Voi siete un uomo...

IL SIGNOR DI BELLAC — Ignoratela e avrete una vita orribile. Ricorrete ad essa e voi sarete la regina del mondo.

AGNESE — Regina del mondo. Ah, cosa bisogna dunque dire?

IL SIGNOR DI BELLAC — Nessuno d'essi mi ascolta?

AGNESE — Nessuno...

IL SIGNOR DI BELLAC — Dite loro che sono belli!

AGNESE — Dire loro che sono belli, intelligenti, sensibili?

IL SIGNOR DI BELLAC — No. Che sono belli. Per l'intelligenza e il cuore, sanno cavarsela da soli. Che sono belli...

AGNESE — A tutti? A quelli, che hanno del talento, della genialità? Dire a un accademico che è bello, non oserei mai.

IL SIGNOR DI BELLAC — Provate e vedrete. A tutti. Ai molesti, ai vecchi, agli enfisematosi. Ditelo al professore di filosofia, e voi avrete la laurea. Al macellaio e ci sarà sempre del filetto tenero per voi. Al Presidente di qui, e voi avrete il posto.

AGNESE — Bisogna essere già molto intimi per aver l'occasione di dire...

IL SIGNOR DI BELLAC — Ditelo immediatamente. Prima ancora della voce, già sia il vostro sguardo a dirlo, subito, quando cominciano a interrogarvi su Spinoza, o a tagliarvi una bistecca di vitello.

AGNESE — Bisogna attendere che siano soli. Essere a quattro occhi con loro.

IL SIGNOR DI BELLAC — Dite loro che sono belli in un tram al completo, in mezzo all'aula di esami, nella macelleria affollata. I testimoni saranno la vostra garanzia.

AGNESE — E se non sono belli, cosa debbo dire? E' molto più frequente, purtroppo.

IL SIGNOR DI BELLAC — Per caso non sareste un po' sciocca, Agnese? Dite che sono belli a tutti, ai brutti, ai ripugnanti, ai pustolosi...

AGNESE — Non mi crederanno.

IL SIGNOR DI BELLAC — Tutti lo crederanno. Tutti ne sono convinti. Ogni uomo, anche il più brutto, nutre in sè una segreta presunzione che lo pone direttamente al centro della bellezza stessa. Ed egli sentirà semplicemente pronunciare da voi, a voce alta, ciò che la sua presunzione gli ripete dentro sottovoce. Coloro che non lo credono, se mai ci sono, sono i più lusingati. Sanno di essere orribili, ma appena una donna li vede belli, s'attaccano a lei. Quella donna è per loro la lente magica e la regolatrice di un universo ad occhi deformanti. Non la lasciano più. Quando voi vedete una donna seguita dovunque da uno stato maggiore di adoratori non è perchè questi la trovano bella, ma perchè lei ha detto loro che sono belli...

AGNESE — Ah. Ci sono già delle donne che conoscono la ricetta?

IL SIGNOR DI BELLAC — La conoscono male. Tergiversano. Dicono al gobbo ch'è generoso, al butterato che è affettuoso. Non rende. Ho visto donne perdere milioni, perle, ville in riviera, perchè avevano detto ad un piede porcino che camminava veloce. Bisognava dire soltanto che sono belli... An-

date. Il Presidente non ha dei giorni prestabiliti, per sentirsi dire che è bello...
AGNESE — No. No. Ritornerò. Lasciatemi prima fare delle prove. Ho un cugino che non è male. Mi eserciterò su di lui.
IL SIGNOR DI BELLAC — Vi eserciterete subito: provate sull'usciere.
AGNESE — Su quel mostro?
IL SIGNOR DI BELLAC — Il mostro è perfetto per l'esercitazione. Poi sul segretario generale. Eccellente anche lui. Poi sul Presidente. (*L'usciere appare, esita poi entra nella sala del Consiglio*).
AGNESE — Cominciare dall'usciere. Mai.
IL SIGNOR DI BELLAC — Bene, cominciate allora da questo busto...
AGNESE — E' il busto di chi?
IL SIGNOR DI BELLAC — Poco importa. E' il busto di un uomo. E' tutto orecchi.
AGNESE — Non ha la barba. Soltanto la barba mi dà un poco di confidenza negli uomini...
IL SIGNOR DI BELLAC — Ebbene rivolgetevi a una cosa qualunque. A queste sedie, o quella pendola.
AGNESE — Sono al femminile.
IL SIGNOR DI BELLAC — A questo maggiolino. Eccolo sulla vostra mano...
AGNESE — Come è bello.
IL SIGNOR DI BELLAC — Ripetetelo, ma a lui.
AGNESE — Come sei bello.
IL SIGNOR DI BELLAC — Guardate, muove le ali. Ricamate un poco. Ornate un poco. Di che cosa è particolarmente fiero, un maggiolino?
AGNESE — Del suo dorso luminoso, immagino. Delle sue ali.
IL SIGNOR DI BELLAC — Allora avanti. Come il tuo dorso è bello.
AGNESE — Come il tuo dorso è bello, maggiolino. Sembri tutto in velluto di Rapallo. Come sono belli il giallo e il nero. Le tue ali sono luminose.
IL SIGNOR DI BELLAC — Non c'è male. Ecco l'usciere. Affrontatelo.
AGNESE — Si tinge i capelli di rosso.
IL SIGNOR DI BELLAC — Dite che preferite i rossi. E ora ascoltatemi bene: usate lo stesso sistema del maggiolino per l'usciere con l'equivalente del dorso in velluto di Rapallo e delle ali luminose.
AGNESE — Lasciate che prima gli parli del tempo. Guardate il cielo.
IL SIGNOR DI BELLAC — No. Che la vostra prima parola sia la parola senza preamboli, senza prefazione.
AGNESE — Quale parola?
IL SIGNOR DI BELLAC — Voi cincischierete dopo, pazienza. Ma ormai sarà detta.
AGNESE — Quale parola?
IL SIGNOR DI BELLAC — Bisogna ripetervelo cento volte. « Come siete bello ».
AGNESE (*dopo mille esitazioni*) — Come siete bello.
L'USCIERE — Come dite?
AGNESE — Dico: come siete bello.
L'USCIERE — Vi capita spesso?
AGNESE — E' la prima volta in vita mia...
L'USCIERE — Voi dite che è bello uno che ha la testa di gorilla?
AGNESE — Bello non è forse la parola. Io non giudico le persone sulla trasparenza della narice, o il taglio degli orecchi. Io giudico l'insieme.
L'USCIERE — In sostanza voi mi dite: tutti i vostri particolari sono orribili, ma l'insieme è bello.
AGNESE (*seccata*) — Se preferite. Lasciatemi in pace. State tranquillo che non è per lusingare uno sporco usciere come voi che gli dico che lo trovo bello.
L'USCIERE — Calmatevi. Calmatevi.
AGNESE — E' la prima volta che io lo dico a un uomo, ma non succederà mai più.
L'USCIERE — So che alla vostra età si dice quello che si pensa. Ma perchè vi esprimete così male? (*La testa del signor di Bellac appare ad incoraggiare Agnese*).
AGNESE — Non mi esprimo male. Trovo che siete bello. Posso sbagliarmi. Non tutti hanno buon gusto.
L'USCIERE — Voi non mi trovate bello. Conosco le donne. Non vedono niente. Ciò che io ho di passabile neppure lo vedono. Che cosa ho di bello? La siluette? Non l'avete neppure rimarcata.
AGNESE — La vostra siluette? Credete? Quando avete raccolto il cestino della carta, la vostra siluette non si è forse abbassata con voi? E ve la siete forse messa in tasca, la vostra siluette quando avete traversato la stanza per andare al Consiglio?
L'USCIERE — La notate ora perchè io ho richiamato la vostra attenzione su di essa...
AGNESE — Avete perfettamente ragione. Non siete bello: credevo di vedere voi, invece vedevo la vostra siluette.
L'USCIERE — Allora dite: che bella siluette. Non dite: che bell'usciere.
AGNESE — Io non dico più nulla.
L'USCIERE — Non seccatevi. Ho il diritto di mettervi in guardia. Ho una figlia anch'io, mia cara, e so come sono, le ragazze, alla vostra età. Perchè la siluette di un uomo pare loro piacevole, lo trovano bello. Bello dalla testa ai piedi. E infatti è raro trovare una bella siluette di uomo. Si possiede la propria siluette fino alla morte, e anche dopo. Lo scheletro ha la sua siluette. Ma queste sciocchine confondono siluette e corpo, e se l'altro sciocco appena appena presta ascolto è finita, esse si rovinano la vita, le imbecilli... non si vive di siluette, figlia mia. (*Il signor di Bellac appare*).
AGNESE — Come siete bello quando andate in collera. Non mi farete credere che appartengono alla vostra siluette quei denti lì!

L'Usciere — E' vero. Quando mi arrabbio metto in mostra la sola cosa che ho di perfetto: i denti. Non fumo. Non ne ho alcun merito. E non so se avete rimarcato che questo canino è doppio. No non quello falso. Quello di destra. (*Suono*) Il mio segretario generale ha suonato... Farò in modo che vi riceva... Gli dirò che siete mia nipote.

Agnese — Che bella figura avete, quando vi mettete così eretto. Sembra quella del « Pensatore » di Rodin...

L'Usciere — Sì, sì, ma ora basta. Se foste mia figlia vi darei una bella sculacciata. (*Esce*).

Il signor di Bellac — E' appena il principio.

Agnese — Un brutto principio. Mi è riuscito meglio col maggiolino che con l'usciere!

Il signor di Bellac — Perchè voi vi ostinate a unire l'idea di carezza con l'idea di bellezza. Siete come tutte le donne. Una donna che trova il cielo bello, è una donna che accarezza il cielo: non sono le vostre mani che debbono parlare, ma le vostre labbra e le vostre guance. E' il vostro cervello.

Agnese — C'è mancato poco che non mi credesse affatto.

Il signor di Bellac — Perchè così balbettavate. Non siete ancora a punto per un segretario generale.

Agnese — E allora come debbo fare, sta arrivando.

Il signor di Bellac — Provate su di me.

Agnese — Dire a voi che siete bello?

Il signor di Bellac — E' dunque difficile sino a questo punto?

Agnese — Accetto.

Il signor di Bellac — Riflettete bene a ciò che mi direte.

Agnese — Non siete punto male quando vi prendete così gioco di me...

Il signor di Bellac — Debole. Voi balbettate. Voi balbettate. E perchè quando mi prende gioco di voi? Non sono bello altrimenti?

Agnese — Oh sì. Magnifico!

Il signor di Bellac — Ecco. Ecco. Ci siete... Non sono più le vostre mani che parlano.

Agnese — Davanti a voi in ogni caso, esse mormorano, un poco...

Il signor di Bellac — Perfetto.

Agnese — Il volume del vostro corpo è bello. La testa conta poco. Il contorno del vostro corpo è bello.

Il signor di Bellac — La testa conta poco? Cosa volete dire?

Agnese — Niente di più della testa del « Pensatore » di Rodin.

Il signor di Bellac — I suoi piedi evidentemente hanno più importanza. Ascoltate, Agnese. Sono molto ingegnose le allusioni a una statua celebre, ma il « Pensatore » di Rodin è la sola che conoscete?

Agnese — La sola. Con la Venere di Milo. Ma quella non può servirmi di paragone per uomini.

Il signor di Bellac — Chissà. Ad ogni modo è urgente che voi raddoppiate il vostro repertorio. Dite lo schiavo di Michelangelo. Dite l'Apollo di Bellac.

Agnese — L'Apollo di Bellac?

Il signor di Bellac — Sì. Non esiste. Per vostro uso l'ho estratto fuori dal suolo dell'antichità in questo momento. Nessuno ve lo contesterà.

Agnese — E com'è?

Il signor di Bellac — Non fu come me, naturalmente. Io sono nato a Bellac. Un quartiere di Limousin.

Agnese — Si dice che nel Limousin gli abitanti siano così brutti. Come va che voi siete così bello?

Il signor di Bellac — Mio padre era bellissimo. Che stupido. Brava, mi ci avete fatto cascare. Bravissima.

Agnese — Non volevo scherzare. Voi mi avete rivelato la ricetta. Con voi sono sincera.

Il signor di Bellac — Ecco. Finalmente ha capito. (*Entra l'usciere, il signor di Bellac si nasconde*).

L'Usciere — Tra un minuto il segretario generale verrà a vedervi qui. Inutile che vi diate da fare. Per vedere una siluette simile bisogna andare al Museo degli uomini. (*Esce. Agnese al signor di Bellac che mette fuori la testa*).

Agnese — Avete inteso? E' terribile.

Il signor di Bellac — Esercitatevi.

Agnese — Su chi? Su che cosa?

Il signor di Bellac — Su tutto ciò che vedete qui. Anche le cose non resistono a chi dice loro che sono belle... Sul telefono... (*Essa parla al telefono, poi lo tocca*).

Agnese — Come sei bello mio piccolo telefono...

Il signor di Bellac — Non con le mani...

Agnese — Mi aiutano talmente.

Il signor di Bellac — Al lampadario. Così non lo toccate...

Agnese — Come sei bello mio piccolo, mio grande lampadario. Più bello quando sei acceso? Non dire così... Gli altri lampadari sì. I lampadari con i becchi a gas, sì, ma non tu. Guarda, il sole arriva sino a te, tu sei il lampadario da sole. La lampadina ha bisogno di essere accesa, e anche le stelle. Tu no. Ecco cosa volevo dire. Tu sei bello come una costellazione, come lo sarebbe una costellazione se invece di essere un falso lampadario, sospeso nell'eternità con le sue lampade mal disposte fosse questo monumento di meraviglioso ottone, di splendido cartone oleato, di vetro in falso baccarat e di rilievi disposti ad uguali distanze come il tuo volto e il tuo corpo. (*Il lampadario si accende da sè*) Oh, si è acceso.

Il signor di Bellac — Brava. (*Entra il segretario generale*).

Il Segretario Generale — Un momento, signorina... Non ho che un minuto... Desiderate?

Agnese — Io? Niente.

Il Segretario Generale — Cosa avete da guardarmi così? Avete seguito forse alla scuola di Arte e Mestieri i miei corsi sulle invenzioni in sogno? Mi conoscete?

Agnese — Oh, no. Al contrario...

Il Segretario Generale — Al contrario? Che vuol dire al contrario?

Agnese — M'aspettavo un segretario generale come tutti gli altri, curvo e con la pancia, zoppo o striminzito, e vedo voi.

Il Segretario Generale — Sono come sono. (*Spunta la testa del signor di Bellac*).

Agnese — Sì. Voi siete bello.

Il Segretario Generale — Cosa avete detto?

Agnese — Niente. Non ho detto niente.

Il Segretario Generale — Sì. Avete detto che io sono bello. L'ho udito distintamente, e debbo dirvi che provo una certa sorpresa. Se lo fossi, me l'avrebbero già detto.

Agnese — Sono delle stupide.

Il Segretario Generale — Chi è stupido? Mia sorella, mia madre, mia nipote?

Agnese — Signor segretario generale, ho saputo da un'amica di un componente il vostro consiglio, il signor Lepedura...

Il Segretario Generale — Lasciate stare il signor Lepedura. Noi parlavamo della mia bellezza. Sono uno specialista in sogni, signorina. E' a me che si rivolgono tutti quegli inventori che fanno le loro ricerche in sogno. E sono riuscito a realizzare dai sogni invenzioni notevoli, come la forchetta accendisigari, il libro che si legge da sè. Senza di me, costoro non sarebbero stati che residui d'uomo. Se in sogno voi mi aveste detto che sono bello, l'avrei capito. Ma noi siamo svegli. Almeno suppongo. Permettete che mi dia un pizzicotto per assicurarmene. E che pizzichi anche voi. (*Le prende la mano*).

Agnese — Oh, là.

Il Segretario Generale (*che ha guardato la mano di Agnese*) — Noi non stiamo sognando. Allora mi sfugge perchè mi avete detto che sono bello: per guadagnarvi la mia benevolenza? La spiegazione sarebbe volgare. Per prendervi gioco di me? Il vostro sguardo, le vostre labbra stesse...

Agnese — L'ho detto perchè vi trovo bello. Se la vostra signora madre vi trova orribile, questo non mi riguarda.

Il Segretario Generale — Orribile è troppo, e non permetto che voi abbiate di mia madre una cattiva opinione. Mia madre, anche quando avevo cinque anni mi ha sempre trovato delle mani da Vescovo.

Agnese — Se vostra nipote preferisce a voi Valentino, non va a suo onore.

Il Segretario Generale — Mia nipote non è una imbecille. Anche ieri pretendeva che io ho l'arco sopraccigliare disegnato da Le Nôtre.

Agnese — Se vostra sorella...

Il Segretario Generale — Con mia sorella cadete male. Sa bene che io non sono bello, ma ha sempre preteso che io fossi un tipo, e questo tipo è stato, da un nostro amico - addetto di storia italiana - definito recentemente. Ed è un tipo celebre. Ha detto che sono tutto Galeazzo Sforza.

Agnese — Galeazzo Sforza, no. L'Apollo di Bellac sì.

Il Segretario Generale — L'Apollo di Bellac?

Agnese — A voi non pare?

Il Segretario Generale — Se ci tenete tanto, signorina! Il tipo di Galeazzo Sforza però è curioso sapete. Ho poi visto delle stampe...

Agnese — E' l'Apollo di Bellac, vestito, naturalmente. Perchè, per i vostri abiti, faccio delle riserve. Vi vestite male, signor segretario generale. Io sono sincera. Non riuscirete mai a farmi dire ciò che non penso. Voi avete il tratto degli uomini veramente belli, di Boulanger, di Nijinsky. Ma vi servite di abiti in negozi detestabili.

Il Segretario Generale — Che bisogna sentirsi dire. E da una ragazza che trova bello il primo venuto.

Agnese — Non l'ho detto che a due uomini in vita mia. Voi siete il secondo.

Il Segretario Generale — Nessuno evidentemente assomiglia agli altri. Ed io, ahimè, meno di tutti. (*All'usciere che è entrato*) Cosa volete voi? Non vedete che siamo occupati?

L'Usciere — I signori del Consiglio stanno salendo le scale. Debbo annunciarli?

Il Segretario Generale — Signorina, il Consiglio mi reclama. Mi fareste il piacere di tornare domani a continuare questo interessante colloquio? Tanto più che la mia dattilografa fa troppi errori di scrittura e voglio sostituirla. Penso che sarete un'artista, voi, alla macchina da scrivere.

Agnese — Ahimè, no. Io non conosco che il pianoforte.

Il Segretario Generale — Perfetto. E' molto più raro. Scrivete rapidamente sotto dettatura?

Agnese — Lentamente.

Il Segretario Generale — Tanto meglio. L'altra andava così svelta che pareva volesse mettermi in imbarazzo.

Agnese — E rileggo male ciò che scrivo.

Il Segretario Generale — Perfetto. L'altra era l'indiscrezione personificata. A domani dunque, signorina. Accettate?

Agnese — Con riconoscenza, ma ad una condizione.

Il Segretario Generale — Voi ponete delle condizioni al vostro capo?

AGNESE — A condizione che non vi veda più in quella ignobile giacca. Immaginare due spalle armoniose in questo involucro mi sarebbe insopportabile.
IL SEGRETARIO GENERALE — Ho un completo grigio. Ma è estivo; prenderò un raffreddore.
AGNESE — Prendere o lasciare. Adoro il completo grigio.
IL SEGRETARIO GENERALE — A domani... Mia sorella e mia madre prepareranno l'abito quest'oggi. Domani l'avrò. (*Esce. Riappare la testa del signor di Bellac*).
AGNESE — Allora?
IL SIGNOR DI BELLAC — Non c'è male. Ma tergiversate sempre.
AGNESE — Eppure le mie mani erano lontano. Ho fatto fatica a trattenerle.
IL SIGNOR DI BELLAC — Non perdete tempo. Gli scimmioni salgono le scale. Allenatevi ancora...
AGNESE — Sul primo?
IL SIGNOR DI BELLAC — Su tutti. (*L'usciere annuncia attraverso la porta i personaggi che passano*).
L'USCIERE — Il signor di Cracheton.
AGNESE — Com'è bello quello.
IL SIGNOR DI CRACHETON — Deliziosa ragazza. (*Entra nella sala del consiglio*).
L'USCIERE — Il signor Lepedura...
IL SIGNOR LEPEDURA — Salve cara bambina...
AGNESE — Come siete bello.
IL SIGNOR LEPEDURA — Come lo sai?
AGNESE — Dall'amica di vostra moglie, la baronessa Chagrobis. Ella vi trova magnifico.
IL SIGNOR LEPEDURA — Ah! Mi trova magnifico la baronessa de Chagrobis? Salutatela, in attesa che possa farlo io stesso. In verità non si può dire che si sia viziata col barone... Sta sempre a Volney?
AGNESE — Al numero 28, sì. Le dirò che voi siete sempre così bello.
IL SIGNOR LEPEDURA — Non esagerate. (*A mezza voce*) E' deliziosa. (*Entra nella sala del consiglio*).
L'USCIERE — I signori Rasemutte e Schulze.
AGNESE — Com'è bello.
IL SIGNOR RASEMUTTE — Si può sapere, signorina, a quale dei due la vostra frase è diretta?
AGNESE — Guardatevi nello specchio e lo saprete. (*Si guardano*).
I SIGNORI SCHULZE E RASEMUTTE — E' deliziosa. (*Entrano nella sala del Consiglio. Riappare la testa del signor di Bellac*).
AGNESE — Avete l'aria triste. Non va?
IL SIGNOR DI BELLAC — Va fin troppo bene. Ho scatenato il diavolo. Avrei dovuto diffidare del vostro nome. Le mie letture del XVIII secolo avrebbero dovuto farmi ricordare che è con le ingenue che si fanno in un giorno i mostri..
L'USCIERE (*annunciando*) — Il signor Presidente.
IL PRESIDENTE (*entrando*) — Siete voi il fenomeno?
AGNESE — Sono la signorina Agnese.
IL PRESIDENTE — Che cosa avete fatto loro, signorina Agnese? Questa casa che io possiedo stagnava sino a stamani nella tristezza, nella indifferenza, nel sudiciume. Voi l'avete sfiorata, ed io non la riconosco più. L'usciere è diventato educato al punto di salutare la sua stessa ombra riflessa sul muro. Il mio segretario generale ha la pretesa di assistere al Consiglio in maniche di camicia. Come le macchie di sole a primavera, dalle tasche di tutti quei signori escono piccoli specchi nei quali, il signor Lepedura contempla il pomo d'Adamo del signor Lepedura; il signor Rasemutte fissa con voluttà la verrùca del signor Rasemutte. Cosa avete fatto loro? Comprerò al prezzo che vorrete la vostra ricetta. E' inestimabile. Cosa avete loro detto?
AGNESE — Come siete bello.
IL PRESIDENTE — Come?
AGNESE — Ho detto loro, a ciascuno di loro: come siete bello.
IL PRESIDENTE — Con dei sorrisi, dei mottetti, delle promesse?
AGNESE — No. Con voce chiara e tonda. Come siete belli.
IL PRESIDENTE — Grazie per loro. Così i fanciulli hanno caricato la loro pupattola meccanica. I miei fantocci non stanno più nella pelle dalla gioia di vivere. Ascoltate questi applausi. E' il signor Cracheton che mette ai voti l'acquisto per il lavabo di uno specchio a tre luci. Signorina Agnese, grazie.
AGNESE — Di niente, prego.
IL PRESIDENTE — E il Presidente, signorina? Come mai non lo dite anche al Presidente?
AGNESE — Che è bello?
IL PRESIDENTE — Vi pare che non ne valga la pena?
AGNESE — No certo.
IL PRESIDENTE — Forse perchè mi avete già abbastanza giocato con la vanità degli uomini?
AGNESE — Via, signor Presidente. Voi lo sapete bene.
IL PRESIDENTE — No. Lo ignoro.
AGNESE — Perchè non c'è bisogno di dirlo, a voi. Perchè voi siete bello.
IL PRESIDENTE — Ripetetelo, vi prego.
AGNESE — Perchè voi siete bello.
IL PRESIDENTE — Riflettete bene, signorina... Il momento è grave... Siete ben sicura di trovarmi bello? Sareste pronta a ripeterlo dinanzi a testimoni? Davanti all'usciere? Riflettete. Debbo prendere oggi una serie di decisioni che mi porteranno ai poli più contrastanti, a seconda che io sia bello o brutto.
AGNESE — Pronta a ridirlo. Ad affermarlo. Certo.
IL PRESIDENTE — Grazie, mio Dio (*Chiama*) Signorina Chèvredent! (*Entra la signorina Chèvredent*)

Chèvredent, da otto anni voi assolvete le alte funzioni di segretaria particolare. Da tre anni non s'è mai dato il caso, di mattino o di pomeriggio, che il pensiero di trovarvi nel mio ufficio non mi abbia dato la nausea. Non è solamente perchè la muffa cresce sulla vostra pelle come l'agarico sulla corteccia, infinitamente più dolce, a toccarsi d'altronde, del castagno. Poichè voi siete brutta ho avuto la debolezza di credervi generosa; voi invece prendete nel piattello di un mendicante cieco due franchi contro i venti centesimi che vi avete lasciato cadere. Non lo negate. E' il cieco stesso che me l'ha detto. Poichè voi avete i baffi, ho creduto che aveste il cuore. Invece i guaiti del mio cane accucciato sotto la mia tavola erano dovuti non ai suoi sogni di caccia alla pantera, come voi mi spiegavate, ma dai vostri pizzicotti. Per mille giorni ho sopportato di vivere con una persona che mi detesta, mi disprezza e mi trova brutto. Perchè voi mi trovate brutto, non è vero?

La signorina Chèvredent — Sì. Una scimmia.

Il Presidente — Perfettamente. Ora ascoltatemi. Gli occhi della signorina appaiono anche a prima vista meglio qualificati dei vostri per vedere. La palpebra non è per nulla arrossata, l'iride slavata, le ciglia cispose. C'è dentro il sole, l'acqua della sorgente. Ora, come sono io veramente, signorina Agnese?

Agnese — Bello. Bellissimo.

La signorina Chèvredent — Che importa.

Il Presidente — Tacete, Chèvredent. Gettate su di me un ultimo sguardo. Questo apprezzamento disinteressato sulla mia bellezza di uomo non ha modificato il vostro giudizio?

La signorina Chèvredent — Volete scherzare.

Il Presidente — Ne prendo nota. Ecco dunque il problema così come si presenta: io ho la scelta di passare la mia giornata tra una persona orribile che mi trova brutto e una persona affascinante che mi trova bello. Tirate la conclusione. Scegliete voi per me.

La signorina Chèvredent — Questa pazza prenderà il mio posto?

Il Presidente — Immediatamente se ella accetta.

La signorina Chèvredent — Che vergogna. Vado su a dirlo alla signorina.

Il Presidente — Prevenitela pure: l'attendo a pie' fermo.

La signorina Chèvredent — Se voi ci tenete ancora ai vostri vasi cinesi, fareste meglio a seguirmi.

Il Presidente — Lì ho già messi nel... (*La signorina Chèvredent esce*).

Agnese — Mi dispiace, signor Presidente.

Il Presidente — Congratulatevi con me. Voi arrivate al momento cruciale della mia vita, perchè io stavo portando un anello di fidanzamento alla signorina che mi ha fatto allusione la signorina Chèvredent per minacciarmi. E' questo brillante... Vi piace?

Agnese — Bello.

Il Presidente — Fantastico. Vi osservavo. Avete detto « bello » al brillante con la stessa convinzione con cui l'avete detto a me. Forse è anch'esso tanto opaco e pieno di rospi?

Agnese — E' magnifico. E voi anche.

Il Presidente — Debbo esserlo già un pochino meno... (*Entra Teresa*) Ecco Teresa. Vi presento.

Teresa — Presentazioni inutili e senza speranza di avvenire... Uscite, signorina.

Il Presidente — Agnese sostituisce Chèvredent, e perciò rimane.

Teresa — Agnese? In dieci minuti, il nome della signorina è già così nudo?

Il Presidente — Nudo e verginale. E' il privilegio di questo nome.

Teresa — E si può sapere perchè Agnese rimpiazza la Chèvredent?

Il Presidente — Perchè mi trova bello.

Teresa — Diventi matto?

Il Presidente — No. Divento bello.

Teresa — Sai cosa eri questa mattina?

Il Presidente — Questa mattina ero un uomo dalle gambe leggermente storte, dal colorito macilento, dai denti ad altalena. Ero come tu mi vedevi.

Teresa — Come ti vedo ancora.

Il Presidente — Sì, ma anche Agnese mi vede. Preferisco il suo occhio. E spero che, nonostante la tua presenza, continui a vedermi ancora bello.

Agnese — Debbo dire che l'animazione vi rende ancor più bello.

Teresa — Che sfrontata.

Il Presidente — La senti? Non sono io a farglielo dire. L'animazione mi rende ancora più bello, dice Agnese. E si sente che se io fossi accanto ad Agnese addormentato, o stizzito o in sudore, Agnese troverebbe che l'incoscienza, la collera, o il sudore mi rendono ancora più bello. Sorridete, Agnese?

Agnese — Sì, è bello un uomo intelligente che ha coraggio.

Teresa — Già, lo fa rassomigliare a Turenne o a Boiardo, non è vero?

Agnese — Oh no. Il signor Presidente è classico: è l'Apollo di Bellac, più semplicemente.

Teresa — Che donna. E' falso.

Il Presidente — Che donna, sì. La vera donna. Intendiamoci bene, Teresa, per l'ultima volta. Le donne sono in questo basso mondo per dirci ciò che dice Agnese. Non le abbiamo tirate fuori da una nostra stessa costola perchè si preoccupino tanto delle calze nailon, si lamentino sulla cattiva qualità

dei solventi per unghie, e sparlino delle loro simili. Esse sono sulla terra per dire agli uomini che sono belli. E quelle che debbono dirlo meglio, sono le donne belle. Questa ragazza mi dice che sono bello. Perchè è bella. Tu mi confermi che sono brutto perchè sei un orrore. (*Il signor di Bellac esce dal suo nascondiglio*).

IL SIGNOR DI BELLAC — Bravo. Bravissimo.

TERESA — Chi è quest'altro pazzo?

IL SIGNOR DI BELLAC — Bravo Presidente e scusate se mi intrometto. Ma quando questo dibattito arriva a toccare il cuore stesso della vita umana, come trattenersi? Da Adamo ad Eva, Sansone e Dalila, Antonio e Cleopatra, la questione uomo-donna resta interamente insoluta tra i due sessi. Se noi possiamo risolverla una volta per tutte, sarà un grande beneficio per l'umanità.

TERESA — E noi saremmo sulla buona strada, secondo voi? E la soluzione non può essere rimandata a domani? Perchè io ho molta fretta, signore. Sono attesa di sopra per provarmi la pelliccia di fidanzamento.

IL SIGNOR DI BELLAC — Noi siamo sulla buona strada. E il Presidente ha posto magnificamente il problema.

AGNESE — Magnificamente.

TERESA — Uomo quale egli è, volete dire, signorina, senza dubbio?

AGNESE — Non lo dico, ma posso dirlo. Io dico sempre quello che penso.

TERESA — Che bugiarda.

IL PRESIDENTE — Ti proibisco di insultare Agnese.

TERESA — E' lei che mi insulta.

IL PRESIDENTE — Ti si insulta quando mi trovano bello? Tu stai rivelando il fondo della tua anima.

IL SIGNOR DI BELLAC — Agnese non ha mentito al signor Presidente. E Cleopatra disse la verità a Cesare, e Dalila a Sansone. E la verità è che sono tutti belli, gli uomini, e sempre belli, e la donna che lo dice non mente.

TERESA — Allora la bugiarda sarei io?

IL SIGNOR DI BELLAC — Siete cieca. Perchè in verità per trovarli belli, basta guardare gli uomini nel loro respiro e nella loro attività. E ciascuno ha la sua bellezza; le sue bellezze. La sua bellezza fisica: il più robusto è attaccato alla terra, il più smilzo pende dal cielo. La sua bellezza occasionale: il gobbo in cima a Notre-Dame è un capolavoro di bellezza gotica. Basta portarcelo. La sua bellezza nel lavoro: il facchino ha la sua bellezza di facchino. Il solo errore è quando cambiano, quando il facchino prende la bellezza del presidente, e il presidente quella del facchino.

AGNESE — Ma non in questo caso...

TERESA — No. Lui ha piuttosto quella del raccattacicche.

IL PRESIDENTE — Teresa, so quanto te come valutare le mie qualità fisiche.

TERESA — Tu sei brutto.

IL PRESIDENTE — Taci.

TERESA — Sei brutto. Tutto il mio essere te lo grida. Questa donna, arriva sino a violare la sua bocca per profferire la sua menzogna. Ma tutto in me: cuore, arterie, braccia, gambe ti gridano la verità.

IL PRESIDENTE — La bocca di Agnese vale la tua tibia...

IL SIGNOR DI BELLAC — Ha confessato.

TERESA — Ma che cosa? Siete tutti contro di me. Che cosa ho confessato?

IL SIGNOR DI BELLAC — Il vostro sbaglio. Il contro delitto. Come volete che il Presidente sia bello in un ambiente e con una decorazione che gli ricordano di essere brutto.

IL PRESIDENTE — Bravo, capisco.

TERESA — Tu capisci cosa?

IL PRESIDENTE — Il disagio che mi prende non soltanto davanti a te, ma davanti a tutto ciò che rappresenta te, abiti, oggetti: le tue vesti abbandonate sullo schienale di una poltrona mi accorciavano di dieci centimetri la spina dorsale. Come avrei potuto avere le mie vere dimensioni? Le tue calze sul tavolo, e io mi sentivo una gamba più corta dell'altra, la tua lima da unghie sul tavolino, e mi mancava un dito: tutte queste cose mi dicevano che ero brutto. E la tua pendola di onice delle Alpi me lo ripeteva ogni secondo. E il tuo gallo morente sul camino. Perchè, avevo freddo accanto al fuoco? Perchè il tuo gallo morente nel suo ultimo rantolo mi ripeteva che ero brutto. Sparirà da questa sera. Prenderò le mie verità e il mio colorito solo dalla fiamma.

TERESA — Tu non toccherai il mio gallo morente.

IL PRESIDENTE — Ed invece questa sera sarà già fuso. Come sarà distrutto tutto il resto, comprese le tue sedie stile direttorio, imbottite di crine per dire al mio di dietro che io sono brutto, pungendolo. All'asta.

TERESA — Non venderai le mie sedie direttorio.

IL PRESIDENTE — Bene, le regalerò. Com'è in casa vostra, Agnese?

AGNESE — Le sedie? In velluto.

IL PRESIDENTE — Grazie, velluto. E sulla tavola?

AGNESE — Sulla tavola, io tengo dei fiori. Oggi ho delle rose.

IL PRESIDENTE — Grazie, rose. Grazie, anemoni. Grazie, glicini e ricini selvatici. E sul camino?

AGNESE — Uno specchio.

IL PRESIDENTE — Grazie, specchi. Grazie, riflessi. Grazie a tutto ciò che renderà da ora la mia imma-

gine o la mia voce. Grazie, fontana di Versaglia. Grazie, eco.

TERESA — Avevo lasciato Oscar. Ritrovo Narciso.

IL SIGNOR DI BELLAC — Il solo Narciso colpevole è colui che trova gli altri brutti. Vediamo, signora, come può il Presidente essere ispirato quando detta lettere od appunti sotto due occhi così poco indulgenti?

IL PRESIDENTE — E' stato sotto gli occhi del mio povero cane che io ho scritto le mie migliori circolari.

IL SIGNOR DI BELLAC — Perchè l'occhio del cane è fedele e vi vede così come voi siete. E un leone vi avrebbe ispirato circolari ancor più eloquenti, perchè il leone vede tre volte la grandezza naturale e a doppio rilievo...

TERESA — Non continuate. O metterà dei leoni nel nostro appartamento.

IL PRESIDENTE — Io non ci metterò dei leoni. Ma il gallo morente e la baiadera voleranno dalla finestra.

TERESA — Se tu li tocchi, sarò io che me ne andrò.

IL PRESIDENTE — A tuo piacere.

TERESA — Ma infine cosa sono questi insulti? Ti ho dato senza riserve la mia vita e il mio ingegno. Divido un letto di cui ho ricamato la trapunta e resa soffice la lana. Che forse tu scivoli dal letto? Non hai mai mangiato un arrosto bruciato, ne bevuto un caffè acquoso. Grazie a me, tu sei uno di quegli uomini dei quali si può affermare che hanno in tasca un fazzoletto pulito ogni giorno, che nelle scarpe non hanno dita fuori delle calze, e le tarme cercano invano nei tuoi abiti le macchie d'olio e di grasso che permetterebbero loro di vivere... Cosa vuol dire dunque questo processo all'onore delle donne e della vita domestica?

IL PRESIDENTE — Una parola. Tu mi dici che io sono brutto perchè tu mi trovi brutto, o perchè ti diverti e ti vendichi dicendomelo?

TERESA — Perchè tu sei brutto...

IL PRESIDENTE — Bene, continua.

TERESA — Ed ecco che interviene questa donna. Nella prima occhiata si indovina quale parte avrà l'uomo che vivrà con lei. Pantofole con la soletta interna felpata. Lettura serale nel letto, con un solo pezzo di giornale disputatissimo, e una lampada da comodino che si spegne dalla porta. Abiti che non saranno mai aggiustati quando occorre. Giorni di colite senza bismuto, di freddo senza l'acqua calda, di mosche senza flit...

IL PRESIDENTE — Agnese, mi dite che sono bello perchè voi mi trovate bello o per burlarvi di me?

AGNESE — Perchè voi siete bello.

TERESA — Sposatelo, allora, se lo trovate tanto bello. Sapete, è molto ricco.

AGNESE — Può avere dei milioni, questo non mi impedirà di trovarlo bello.

TERESA — E tu cosa aspetti a chiederle di sposarti?

IL PRESIDENTE — Non aspetto più niente. Lo chiedo subito. E non ho alcun rimorso. Anche Gesù ha preferito Maddalena.

TERESA — Prendetelo, perchè io ci rinuncio. Prendetevelo, se vi piace sentire russare la notte.

AGNESE — Russate? Che fortuna. Quando non dormo ho così paura del silenzio, io.

TERESA — Se vi piacciono le rotole appuntite.

AGNESE — Non mi piacciono comunque le gambe troppo dritte come birilli.

TERESA — E il petto simile a quello di un pollo.

AGNESE — Oh signora, che menzogna. Io sono molto difficile riguardo il petto.

TERESA — E non trovate che ha il petto come quello di un pollo?

AGNESE — No signora. Di un crociato.

TERESA — E la fronte, quella fronte da gozzuto è forse una fronte d'aquila?

AGNESE — Ah, no certo. Di un re.

TERESA — E' troppo. Addio. Io mi rifugio nel mondo dove la bruttezza esiste.

IL PRESIDENTE — Te la porti dietro con te. Tu l'hai impressa nell'anima e negli occhi. (*Teresa esce*) Ed ora Agnese, in pegno di un felice avvenire, accettate questo brillante. Poichè voi sapete ben paragonare la mia bellezza alla sua, io saprò illuminarmi e riflettermi ai vostri sguardi. Vi chiedo un minuto. Vado ad annunciare il nostro fidanzamento al Consiglio. Usciere, scendete e accaparratevi tutte le camelie del quartiere per i nostri occhielli; e voi, signore, a cui io debbo oggi così tanto, spero che vorrete sedervi alla nostra mensa... Abbracciatemi, mia dolce Agnese... Esitate?

AGNESE — Esito anche a guardare il mio brillante.

IL PRESIDENTE — A rivederci, allora. Agnese del più felice degli uomini.

AGNESE — Del più bello... (*Il Presidente esce*).

IL SIGNOR DI BELLAC — Un impiego, un marito, un brillante. Posso lasciarvi, Agnese. Non vi manca più nulla.

AGNESE — Sì.

IL SIGNOR DI BELLAC — Siete insaziabile.

AGNESE — Guardatemi. Non sono cambiata da questa mattina?

IL SIGNOR DI BELLAC — Siete un po' più commossa, un po' più morbida, un poco più tenera...

AGNESE — La colpa è vostra. A forza di ripetere le vostre parole, mi è venuto un desiderio: perchè mi

avete costretto a dire che è bella tutta quella gente così brutta? Io mi sento ormai in grado di dire che è bello a qualcuno che è veramente bello; ho bisogno di questa ricompensa e di questa punizione. Trovatemelo.

IL SIGNOR DI BELLAC — Il giorno è bello. L'autunno è bello.

AGNESE — Sono così lontani da me. E il giorno non si può toccare. E non si abbraccia l'autunno. Vorrei dire che è bella alla più bella forma umana.

IL SIGNOR DI BELLAC — E accarezzarla un poco?

AGNESE — E accarezzarla.

IL SIGNOR DI BELLAC — Anche l'Apollo di Bellac?

AGNESE — Ma non esiste.

IL SIGNOR DI BELLAC — Voi chiedete troppo. Che esista o no, è la bellezza suprema.

AGNESE — Avete ragione. Io non vedo bene che ciò che tocco. Non ho immaginazione.

IL SIGNOR DI BELLAC — Insegnate al vostro pensiero di toccare. Supponete che accada nelle commedie che hanno una tradizione, ciò che dovrebbe accadere in una vita che si rispetta.

AGNESE — Che improvvisamente voi siate bello?

IL SIGNOR DI BELLAC — Grazie. Pressappoco... Che è il dio della bellezza stessa che è venuto a visitarvi questa mattina. D'altronde forse è vero. Ed è ciò che vi ha mutata, e vi ha sconvolta ed oppressa... E che improvvisamente egli si riveli a voi. E che sia io. Che vi appaia nella mia verità e nel mio sole. Guardatemi, Agnese. Guardate l'Apollo di Bellac.

AGNESE — Debbo chiudere gli occhi per vedervi, non è vero?

IL SIGNOR DI BELLAC — Voi comprendete tutto. Ahimè, sì.

AGNESE — Parlate. Come siete?

IL SIGNOR DI BELLAC — Dategli del tu. Apollo esige il massimo rispetto.

AGNESE — Come sei?

IL SIGNOR DI BELLAC — Nei particolari, naturalmente! Eccoli: la mia statura è una volta e mezzo la statura umana. La mia testa è piccola, ed è la settima parte del corpo. L'idea della squadra è venuta ai geometri dalle mie spalle, e a Diana, l'idea dell'arco, dai miei sopraccigli. Sono nudo, e l'idea delle corazze è venuta agli orefici da questa mia nudità...

AGNESE — Con le ali ai piedi?

IL SIGNOR DI BELLAC — No. Quello che ha le ali ai piedi è il Mercurio di Saint-Yriez.

AGNESE — Non riesco a vederti. Neppure i tuoi occhi. Nè i tuoi piedi.

IL SIGNOR DI BELLAC — Per gli occhi ci guadagni. Gli occhi della bellezza sono implacabili. Ho gli occhi d'oro bianco e l'iride è di grafite. L'idea della morte è venuta agli uomini dagli occhi della bellezza. Ma i piedi della bellezza sono seducenti. Sono i piedi che non camminano, che non toccano la terra, che non si sciupano mai. Le dita sono affusolate: il secondo infatti è straordinariamente più lungo del primo, e dalle sue curvature è venuta ai poeti l'idea del globo e della dignità. Mi vedi ora?

AGNESE — Male. Io ho dei poveri occhi d'agata e di spugna. Tu fai giocare loro un gioco crudele. Non sono fatti per vedere la bellezza suprema. Anzi fa loro piuttosto male.

IL SIGNOR DI BELLAC — In ogni caso il tuo cuore ne approfitta.

AGNESE — Ne dubito. Non contare troppo su di me, bellezza suprema. Tu lo sai, io ho una vita modesta. La mia giornata è mediocre, e ogni volta che ritorno nella mia camera debbo salire cinque piani nella oscurità e nel cattivo odore. Al mio lavoro o al mio riposo c'è sempre la prefazione di cinque piani. E come sono sola. Qualche volta per fortuna, c'è un gatto che attende davanti ad una porta. Lo accarezzo. Una bottiglia di latte rovesciata. Io la rimetto in piedi. Se si sente odore di gas, avverto la portinaia. C'è tra il secondo e il terzo piano una svolta con gli scalini inclinati per il logorio e per la vecchiaia. A questa svolta la speranza mi abbandona e il mio respiro è affannoso per questa pena. Ecco la mia vita. E' fatta d'ombra. E di carne un po' avvilita e un poco livida. Ecco la mia coscienza: una gabbia di scale. Allora, se esito a immaginare come sei, è per mia difesa. Non volermene...

IL SIGNOR DI BELLAC — Tu stai per diventare una delle più felici donne del mondo, Agnese.

AGNESE — Sì. Nella gabbia di queste scale. Le stuoie sono nuove e portano le iniziali. Le finestre hanno vetri con fiori ed uccelli. E nessuno scalino cede. E l'edificio non vi sfugge mai di sotto i piedi nel rullio della sera e della città. Ma salirvi con te sarebbe ancora più duro. Allora non rendermi l'impresa troppo difficile. Vattene per sempre. Ah, se tu fossi soltanto un bell'uomo denso di carne e di anima, ti aprirei le braccia. E come ti stringerei. Io ti vedo in questo momento pressappoco come tu devi essere, fasciato di bellezza, con i fianchi snelli dai quali è sorta l'idea alle donne di avere dei maschi. Dai riccioli sulle tue tempie è sorta l'idea di avere delle bambine, e da quest'aureola attorno a te è sorta nelle donne, l'idea delle lacrime. Ma tu sei troppo lucente e troppo grande per la mia misura. Colui che non posso stringere a me nella mia misura, non è per me. Conserverò il brillante. Un brillante va anche in un ascensore. Vattene, Apollo. Sparisci quando io aprirò gli occhi.

IL SIGNOR DI BELLAC — Se io scomparirò tu ritroverai un essere umano mediocre come te, pelle attorno agli occhi, pelle attorno al corpo.
AGNESE — E' la mia sorte. La preferisco. Lascia che ti abbracci. E scompari. (*Si abbracciano*).
IL SIGNOR DI BELLAC — Ecco fatto. Apollo è scomparso e io me ne vado.
AGNESE — Come siete bello.
IL SIGNOR DI BELLAC — Cara Agnese.
AGNESE — Com'è bella la vita in un uomo, quando si è vista la bellezza solo in una stampa. E voi mi lasciate, e voi credete che sposerò il Presidente?
IL SIGNOR DI BELLAC — E' buono. E' ricco. Addio.
AGNESE — Voi pure state per esserlo. Gli ordinerò di comperare al suo giusto prezzo l'invenzione del legume unico. Rimanete.
IL SIGNOR DI BELLAC — L'invenzione non è ancora a punto. Il suo seme è invisibile, il fusto sale all'altezza dei pini e sa di allume di rocca. Ritornerò non appena sarà perfetto.
AGNESE — Giuratelo.
IL SIGNOR DI BELLAC — Al mattino stesso lo semineremo insieme. Ve lo giuro. (*Sparisce nel momento in cui il Presidente appare con la camelia all'occhiello*).
AGNESE — Io compero il giardino.
IL PRESIDENTE — Agnese, buone notizie. Il Consiglio, in delirio alla notizia che la questione della lotta dei sessi è alfine risolta, decreta di cambiare il tappeto a righe dello scalone, con una mocchetta di Roubaix, dal disegno persiano. E' il vostro regalo per il nostro fidanzamento. Come? Siete sola? Il nostro amico non c'è più?
AGNESE — Se n'è andato proprio adesso.
IL PRESIDENTE — Chiamatelo. Pranzerà con noi... Sapete come si chiama?
AGNESE — Solo di nome: Apollo.
IL PRESIDENTE (*alla porta*) — Apollo. Apollo. (*I membri del Consiglio e l'usciere arrivano tutti con camelie all'occhiello*) Chiamate con me. Voglio che ritorni.
TUTTI (*l'usciere dalle scale, i membri Rasemutte e Schulze dalle finestre, il signor di Cracheton da una porta*) — Apollo. Apollo.
IL SIGNOR LEPEDURA (*che entra, ad Agnese*) — Apollo è qui?
AGNESE — No. E' passato...

FINE

★ **Copyright 1953 by Vincenzo Tieri.**

IL CRITICO IN POLTRONA

■ "La Stampa" del 16 maggio ha pubblicato un articolo di Francesco Bernardelli, che riportiamo qui di seguito, in cui si tocca, con insolita franchezza, uno dei più delicati argomenti della vita teatrale italiana: l'inesistenza o quasi della critica. Riteniamo che Bernardelli — anche se non lo dichiara apertamente — rivolga il suo attacco ai redattori delle rubriche artistiche del settimanale "Il Mondo" che, nei cinque anni di vita del periodico, si sono più volte scambiate le loro funzioni: cinematografo, teatro, letteratura; teatro, letteratura, cinematografo. Lo scritto di Bernardelli apre quindi una polemica sulla dignità, serietà, difficoltà del compito critico che ci auguriamo venga seguita e ripresa soprattutto da coloro che direttamente od indirettamente l'hanno originata, affinchè questo problema, che con la scomparsa di Simoni si è acuito enormemente, possa rivelarsi in tutta la sua estensione e gravità.

Il critico in poltrona è stato per molti anni il presunto nemico ed il bersaglio un po' goffo di comici e autori. Si diceva con ironia, forse non peregrina, che criticare è facile. Una sfida era implicita nella polemica, ossia che l'arte va riservata agli artisti, che il teatro ha per soli giudici, attori commediografi portaceste, e che gli altri, tutti gli altri, devono chiudere il becco, accettare ed applaudire. Comodo mestiere, dicevano: si sta seduti sul velluto tutta una sera, si dà qualche occhiata sufficiente in giro, e poi giù colonne sul giornale a dire corna di tutti, a farsi belli. E spuntava il grande argomento: che i critici il teatro lo vedono al di là della ribalta, mentre noi comici noi commediografi noi portaceste, lo vediamo al di qua, ed è tutt'altra cosa. Argomento stupefacentissimo. Ma voleva dire semplicemente questo, che i critici ignorano il mestiere, non ne sanno nulla, non lo hanno praticato mai. I critici, si gridava alto o si mormorava sottovoce, sono degli incompetenti.

Passano gli anni, si sfasciano gli imperi, mutano le mode ed i costumi teatrali, ed ecco quello che avviene. Da qualche tempo ha preso autorevole consistenza, gran tono, spicco e rilievo, una curiosa classe di letterati, intellettualissimi, raffinatissimi, che guardano ogni cosa dall'alto. E fanno bene perchè in alto ci sono e da quelle alture non saprebbero ormai come scendere. Questi supremi giudici e regolatori del gusto

sanno che di poesie ve n'è una sola, totale, essenziale, estrema, e che tutte le arti, e le letterature, e i generi, e gli artigianati fanno capo lì; nulli in se stessi (teatro, pittura, musica, cinematografo e via dicendo), essi acquistano spazio, lumeggiano il tempo fuggevole, toccano l'eterno, solo se giunti a quel punto della poesia pura, della vera poesia (che è poi la personale riserva di caccia degli arcangeli dell'intuizione).

Il palcoscenico, la truccatura e il bel porgere, come presentarsi alla ribalta, il fraseggio, le esigenze del boccascena (quanto è lungo, quanto è alto), la manovra delle luci, la prestanza fisica degli attori, la loro adattabilità al personaggio, le malizie di una professione che è tutta malizia, quell'eloquenza quella convenzione quella retorica, sono per i letteratissimi la somma dell'universale asineria del teatro, sono la sintesi del gigionismo e il vituperio degli spettacoli. E sapete chi tien mano ai gigioni, chi sotto sotto sostiene, fa sopravvivere nell'agonia il teatro deteriore, vecchio e bavoso? Ma è chiaro, sono i critici d'ogni giorno, i critici spiccioli. La nuova, la grande accusa grondante d'ironia, è dunque lanciata: competenti.

Competenti vorrebbe dire mestieranti, conoscitori, gente che sa i segreti della pratica di una certa arte. Quale avvilimento, quale bassezza! Mentre, senza saperne nulla, con una guardatura sovrana, il letterato essenziale in un attimo ha capito tutto. In altri tempi i critici si soffermavano amorosamente. Osservavano cose da poco, a dire il vero, magari da nulla; ma insomma pensavano che proprio questo nulla fa lo spettacolo. Osservavano che l'attrice tale diceva bene quella tale battuta, con spirito ed eleganza, ma che attraversava male il palcoscenico, che era scomposta nell'atteggiarsi, e nel muovere il ventaglio troppo civetta: si ricordi l'attrice, dicevano quei critici mediocri, che il suo è personaggio di gran dama, non di '' cocotte ''. Il passo di una '' cocotte '' non è quello di una gran dama. Piccolezze da riderci su, ma, pensavano quei critici, uno spettacolo è fatto di queste piccolezze da riderci su. E così via. Il tale attorino non sarebbe male, ma non sa pronunciare l'erre; e l'altro ha un timbro di voce che non gli permetterà mai di essere un amoroso compiuto e rubacuori; e quel caratterista esagera nel trucco, pare che porti in giro la testa di un altro. Sciocchezze. E coloro che se ne occupano ancora, che riconoscono nella minuta pratica artigiana l'unico mezzo a diventare artisti davvero, quelli sarebbero i complici dell'universale guitteria.

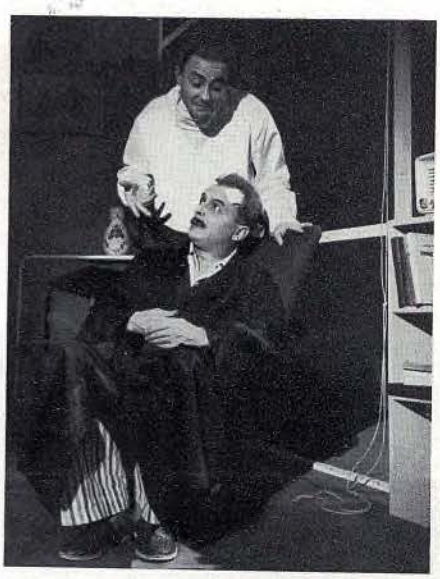
Oh cara e inattesa, oh meravigliosa e allegrissima ingiuria. Si dice: i competenti del cinematografo, i competenti del melodramma, i competenti del teatro di prosa, come se si parlasse di una cosa buffa e con sdegno irritato. La critica sublime e astratta ha ben altri metri per giudicare. Scavalcata ogni esperienza, ripudiata la concezione attiva dell'arte, essa vaga nell'empireo; e di lassù profetizza sempre più indefinita, sempre più sconfinante. E così è nato il gioco dei quattro cantoni. Ecco, quattro critici: uno del teatro, l'altro del cinematografo, il terzo della musica, il quarto delle arti plastiche. Nessuno penserebbe che i quattro si onorano di una specifica '' incompetenza '' in ognuna di quelle arti. Ma poichè la competenza è un errore che induce a innumerevoli altri grossolani errori, sia benedetto questo stato di purezza. I quattro critici sono dunque al loro posto. Passa un anno, passano sei mesi, e si sente uno schiocco, un colpo di bacchetta. Il critico di teatro trascorre al cinematografo, quello del cinema alla musica, quello della musica alle arti, quello delle arti al teatro. E' il perfezionamento, la sublimazione di quella grande dottrina che la poesia è una sola, e che ad intenderla basta essere uomini di genio, e il resto non conta. E' il gioco dei quattro cantoni.

Questi super-revisori della bassa critica dei competenti fanno così sulle ali il giro completo dei sogni dell'anima umana. Quello che non sa come sia fatta un'orchestra, vi parlerà del '' senso cosmico puntuale di Beethoven '', quello che è sempre vissuto tra commenti filologici e letterature romanze vi spiegherà la grandezza mimica ed esistenzialista di Charlot, e quello che fu al teatro qualche volta, quando piovevano i biglietti di favore e la sala era deserta, quello esclamerà perentoriamente che voler riempire un teatro è poco serio. '' Il teatro è una saliente vena di solitudine corale... ''. E il critico d'ogni giorno, il travet della critica ha avuto lo schiaffo ben meritato, quello che i comici gigioni e i commediografi da strapazzo non gli avrebbero mai concesso: lo schiaffo e la vergogna di essere un competente.

Francesco Bernardelli

Al « Piccolo » di Milano, *Un caso clinico* di Buzzati; attori: Tino Carraro, Gina Graziosi, Armando Alzelmo

Dino Buzzati è tornato ancora una volta al teatro con *Un caso clinico* tratto da una sua novella, una delle più originali. Anche nella riduzione teatrale si è constatato che l'impegno di Buzzati si concentra particolarmente nell'espressione del disagio spirituale della nostra epoca visto attraverso una molteplice esperienza, non esclusa quella letteraria europea. Sulla scena questa sua concezione è apparsa vivificata soprattutto nella compiutezza con la quale si è rivelata l'atmosfera in cui si determina il dramma dell'uomo, che ha raggiunto un'intensità allucinante ed ossessiva.



Nella foto a sinistra: Romolo Valli e Carlo Bagno; qui sopra: Tino Carraro, Marcello Moretti, nella commedia di Buzzati. Questo autore, conosciuto soprattutto come romanziere, ha dato al teatro alcuni atti unici, dei quali *La rivolta contro i poveri*, rappresentato il 16 novembre 1946 al Teatro Excelsior di Milano per il Festival del teatro italiano diretto da Maner Lualdi

WILLIAM INGE

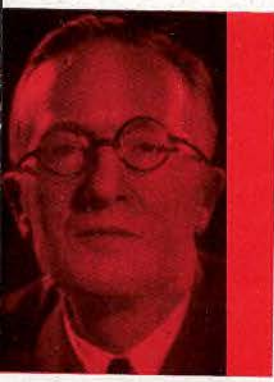
William Inge, nato nel Kansas nel 1913, studiò all'università di St. Louis ove conobbe Maude Adams. Ha scritto tre commedie: *Farther off from Heaven* (1947); *Come Back, Little Sheba* (1950) e *Picnic* (1953) che ha ottenuto il miglior riconoscimento con l'assegnazione del premio Pulitzer per il teatro. L'impronta più caratteristica della sua arte è una spiccata autenticità di tono, priva di qualsiasi compiacenza letteraria.

Picnic esprime la vicenda dell'adolescenza femminile alle prese con la decisione della scelta di un uomo alle soglie del matrimonio. Il fascino che un giovane può avere sull'immaginazione e sull'istinto di alcune ragazze di una piccola cittadina del Kansas, trova qui la sua storia più semplice e fedele. L'abilità di Inge è costituita dall'esser riuscito a sfuggire, trattando un argomento così delicato, da ogni morbosità, dando alla graziosa vicenda un sapore di freschezza e di dolce ingenuità. Nella foto accanto, una scena della commedia con gli attori Janice Rule e Meeker

Nella foto accanto la rappresentazione americana di *Come Back, Little Sheba;* sopra: la stessa commedia *Torna a casa piccola Sheba,* interpretata in Italia dalla Compagnia Ricci-Magni.

* *a William Inge, il premio teatrale Pulitzer di Nuova York per la commedia « Picnic »*

L'Apollo di Bellac



L'Apollo di Bellac, opera postuma di Giraudoux, è stata rappresentata per la prima volta dalla Compagnia diretta da Louis Jouvet il 16 giugno 1942 al Teatro Municipale di Rio de Janeiro col titolo *L'Apollon de Marsac*. Con lo stesso titolo venne ripresa da Jouvet all'« Athénée » di Parigi il 19 aprile 1947. Lo scorso anno fu portata in provincia dal carrozzone del Grenier de Toulouse dove ottenne una serie notevole di successi, dimostrando la sua validità sul pubblico minuto a cui ama rivolgersi Grenier. In quest'opera, Giraudoux, si concede interamente alle virtù del suo stile brillante e spigliato, assecondando la sua capricciosa invenzione. Nella foto sotto gli attori Enrica Corti e Tino Carraro nell'edizione italiana diretta da Enzo Ferrieri. Nella foto accanto: Jean Giraudoux

Nella piccola foto accanto, Ernesto Sabbatini, Enzo Ferrieri (regista) ed Enrica Corti alla rappresentazione di *Come le foglie* di Giacosa, avvenuta a Milano il 14 aprile al Teatro dell'Arte al Parco; rappresentazione della celebre commedia cui ha dato un significato particolare la rievocazione affettuosa di Orio Vergani.

■

Nella foto sotto, gli attori Roldano Lupi, Giuseppe Delfini, Enrica Corti e Giuseppe Caldani in *Come le foglie*.

UN SECOLO E MEZZO DALLA MORTE DI VITTORIO ALFIERI

ANTIGONE

Dal nostro inviato Lorenzo Gigli

FOTO INVERNIZZI ESCLUSIVE PER NOI

Al Teatro Alfieri di Asti, il 16 maggio 1953, la «Compagnia Stabile di Venezia» con Diana Torrieri e Paolo Carlini, ha rappresentato «Antigone» di Alfieri

Nel '49, bicentenario alfieriano, furono gettate in Asti le basi di un ciclo annuale di rappresentazioni del teatro del grande italiano. Iniziatore e animatore del programma fu il professor Carlo Calcaterra, presidente del Centro di Studi Alfieriani, coadiuvato dal professor Pietro Cazzani, direttore della Casa di Alfieri e «patito» di cose teatrali. Quest'anno Asti ha commemorato il professor Calcaterra, scomparso alcuni mesi fa, e ha chiamato a recitare la Compagnia del Teatro Stabile di Venezia imperniata su Diana Torrieri. Giornata fervida di nobili sentimenti e di poesia. Il consiglio direttivo del Centro era al completo (Fassò, nuovo presidente, Calosso, Fubini, Maggini e il sottoscritto); davanti alle autorità e a un folto pubblico, dopo belle parole del professor Fassò, il discorso ufficiale fu tenuto dal professor Fiorenzo Forti dell'Accademia bolognese di Belle Arti,

Distribuzione delle parti: *Antigone* (Diana Torrieri), *Emone* (Paolo Carlini), *Argia* (Pina Cei), *Creonte* (Ottorino Guerrini). Regia di Gianfranco De Bosio. Scene e costumi di Guglielminetti. ★ Nelle fotografie: in alto, a sinistra: Paolo Carlini; a destra: Carlini e Diana Torrieri; in mezzo: Pina Cei e la Torrieri; sotto, a sinistra: Carlini e Ottorino Guerrini; qui sopra: la scena finale della tragedia.

oratore di chiari pensieri e di signorile misura. Poi, la sera, la Torrieri e i suoi compagni rappresentarono una delle prime tragedie alfieriane, *Antigone*, preceduta da un'amabile conversazione di Umberto Calosso.

Non c'è idea di quanta gente, che non ha mai sentito recitare Alfieri, continui a giurare che Alfieri non è recitabile, o, come dicono, « non è teatrale ». Si tratta di uno di quei fenomeni di involuzione del giudizio critico che si appoggia a qualche sentenzioso epifonema ammesso in circolazione, accettato per vero e mai riveduto. Il ciclo alfieriano di Asti adempie anche a questa funzione di aggiornamento del giudizio, e le prove offerte dal '49 in avanti (*Filippo, Oreste, Elettra, Mirra, Agamennone*, adesso *Antigone*) sono risultate valide di fronte ad uno scetticismo abbastanza diffuso anche in settori culturalmente vicini agli interessi spirituali e letterari dell'alfierismo. Ora si attende che il ciclo si sviluppi, che l'attivissimo Cazzani arrivi a concretare il proposito, disegnato sommariamente durante le celebrazioni del '49, che ad Asti sorga un vero e proprio istituto del dramma classico italiano il quale, oltre le opere dell'Alfieri, porti sulle scene lavori di altri scrittori nel genere drammatico e nel genere comico di cui la terra astigiana fu ricca nel passato (il Della Valle, l'Allione, ecc.) e in seguito attinga anche al repertorio rinascimentale e barocco toscano e veneto; diventi insomma un annuale convegno di restaurazione di valori poetici e documentari del teatro italiano dei secoli andati che è più illustre — e più vivo — di quanto comunemente si pensi, non riducibili cioè a quegli schemi di mera convenzionalità a cui un'opinione troppo disinvolta e superficiale pretenderebbe condannarlo. Ma questo sarà, se mai, argomento da riprendere. Quest'anno siamo stati alle prese con la favola antica di *Antigone* rinnovata dall'Alfieri con sensi preromantici. E' certamente preromantico il personaggio di Emone, parallelo a quello del principe Don Carlos nel *Filippo*. E il tiranno Creonte è, a sua volta, parallelo al tiranno spagnolo, in entrambi i caratteri l'Alfieri denuncia la supremazia della ragion di stato su qualunque altra considerazione, soverchiante gli affetti umani sino ad annullarli. Naturalmente l'Alfieri, perchè la contrapposizione fra padre spietato e figlio generoso risultasse operante, ha dovuto idealizzare Emone come idealizzò Don Carlos, il quale, secondo la storia, era un individuo poco raccomandabile, e che egli proclama invece « in avvenenti spoglie bellissim'alma ». Emone subisce una sorte analoga, spogliato della statura eroica è un giovane che soffre per amore e rifiuta ogni compromesso con l'esercizio del potere dispotico: non sembra uscito dal sangue fiero di Creonte « spezzator d'uomini », egli stesso è alla fine « spezzato » dal padre, il quale, tuttavia, l'ama a suo modo, anzi per troppo amarlo lo perde poichè per vederlo potente non esita a farlo infelice. Tra i due personaggi, Antigone si inserisce col peso della sua inflessibile coscienza che non esclude i richiami della passione, la rispondenza all'amoroso invito del giovane figlio del tiranno: è questo uno dei momenti più alti della tragedia, la scena Antigone-Emone dell'atto terzo è di quelle che riescono a scuotere anche il pubblico più diffidente, un banco d'assaggio sul quale si sciolgono i motivi tradizionali della critica dell'antiteatralità alfieriana. Anzi il terzo e il quarto atto appaiono interamente fuori dal tiro obbligato di detta critica, giustificano la più ampia libertà di criterio nei confronti di uno scrittore ai cui danni tuttora agiscono considerazioni esterne formalistiche, generatrici di obiezioni di un semplicismo incontrollato.

Qui veramente l'Alfieri ha raggiunto l'essenzialità che si proponeva (si vedano i pareri sulla tragedia): « è la prima che sgombra l'anima d'ogni cosa non necessaria a dirsi ancorchè contribuisca all'effetto ». Donde la riduzione ai quattro soli personaggi indispensabili (il quarto è Argia, la tenera e coraggiosa vedova dell'insepolto Polinice).

Alla novità alfieriana del mito di Antigone non resta indifferente lo spettatore per poco che sia attento al ritmo interiore dell'opera. Il personaggio di Creonte è d'una complessità e varietà che sfuggono quasi sempre alla lettura e che invece la rappresentazione scenica sottolinea e rivela ne' suoi termini esatti. E quanto ad Emone, s'è già detto quali siano gli effetti della ripassatura romantica del personaggio nella temperie generale della tragedia, a costo di denunciare un contrasto di caratteri e di impulsi che poi si risolve, appunto, in un prezioso acquisto di verità psi-

cologica e di violenza drammatica. Nella realizzazione astese Emone era il giovane attore Carlini, e gli si può dar atto d'una precisa volontà alla quale non sempre furono pari i mezzi sì che si avvertì talvolta qualche forzatura di tono e rottura di eloquio sulle onde di una emozione disordinata. La Torrieri (Antigone) sfruttò con somma intelligenza le sue qualità di attrice alle prese con una parte sentimentalmente tanto ricca e mise in piena luce l'umanità del personaggio. Gentile e dolente Argia fu Pina Cei. Ma consenso senza riserve va al Guerrini (Creonte) attore magnifico che diede completo rilievo al polivalente tiranno conferendogli una maestà acre e tormentata, una fermezza solida e potente contro il sentimento paterno e contro gli assalti della polemica antigoniana. Egli apparve, nello stupendo finale, quasi alzato sopra il suo destino, grandeggiò nella solitudine espressa dai bellissimi versi alfierani: «o del celeste sdegno - prima tremenda giustizia di sangue...», mentre i congiurati portavano via, sollevandolo sulle spalle, il cadavere di Emone, in un movimento che è comune a tante uscite di eroi spenti, da Amleto a Sigfrido, e che il regista Gianfranco de Bosio qui rese più impressionante servendosi dei suoni funebri di un gong scanditi a precisi intervalli. Va riconosciuta al De Bosio, regista colto e raffinato, una lodevole fedeltà alle intenzioni alfieriane. La didascalia a proposito della salma di Emone, avverte ch'essa viene lentamente strascinata «dai suoi seguaci verso il corpo di Antigone». Ma se non erro esiste un'altra didascalia, tuttora inedita, secondo la quale l'Alfieri ammetterebbe il trasporto «spettacolare» dei due cadaveri, di Emone e di Antigone, per chiudere la tragedia in maniera più teatrale. E' la soluzione accolta da De Bosio e, del resto, realizzata con estrema misura. E il De Bosio, a nostro avviso, ha fatto bene a non tener conto del noto «parere» dell'Alfieri sulla consigliabile soppressione dell'atto quarto: «il quarto atto riesce debole assai e con alcuni pochi versi di più, bene inseriti nel terzo, si potrebbe da esso saltare al quinto senza osservabile mancamento». E' bene che i testi classici si rappresentino, per quanto è possibile, nella loro integrità. Troppe volte, in questi ultimi anni, abbiamo assistito a riprese e a riesumazioni di testi che dimostravano con evidenti segni il poco rispetto nutrito dai registi per la stesura originale mutilata qua e là — e non sempre con mano accorta e felice — senza alcun motivo. Il più delle volte si compiono questi «tagli» per eliminare semplicisticamente delle difficoltà sceniche alla cui soluzione si dovrebbe invece provvedere con sistemi meno improntati alla faciloneria. Il De Bosio, offrendoci una *Antigone* integrale, merita tutto il nostro plauso: fu serata veramente alfieriana. Alla quale contribuì, col massimo impegno, il pittore Guglielminetti il quale diede alla tragedia una scena e dei costumi che più appropriati non avrebbero potuto essere.

Lorenzo Gigli

LO SPETTACOLO TEATRALE DEL CONGRESSO EUCARISTICO DI TORINO

Il Comitato per il «Congresso Eucaristico» che si terrà a Torino in quest'anno, ha inserito nelle manifestazioni artistiche anche uno spettacolo teatrale di grande dignità ed interesse. La rappresentazione — una *Passione di Cristo* — si svolgerà dalla fine di agosto ai primi di settembre in piazza San Giovanni e precisamente sui gradini ed il ripiano della nostra quattrocentesca Cattedrale. Un luogo mirabile di raccoglimento e di suggestione. Nella grandissima piazza che è di fronte alla Chiesa, verrà eretto l'anfiteatro per il pubblico. Lo spettacolo, cioè la *Passione di Cristo* è quel testo ben conosciuto col nome di *Passione di Revello* che già nel 1942 venne rappresentato a Revello Piemonte, da attori improvvisati, in omaggio ai Marchesi di Saluzzo, «Signori del luogo di Revello». Non si conosce con esattezza l'autore del manoscritto e si vuole sia opera di un Domenicano, appunto certo Frate Domenico, che sulla formula degli antichi «Mistères» francesi lo approntò con ben tredicimila versi; ma la posposizione attuale, che è quella di Revello, ne porta opportunamente cinquemila. Il testo di questa *Passione* ha molto interessato filologi e critici, dal D'Ancona al De Bartolomeis ed al Bonfantini, che ne hanno scritto e discusso. Prenderanno parte una quarantina di attori tra i quali non pochi rinomati, e per quanto fino al momento che scriviamo non siano stati impegnati, crediamo di poter fare i nomi di Emma Gramatica, Camillo Pilotto, Crast, Randone, Giorda, Gina Sammarco, Ciapini. Prenderanno inoltre parte allo spettacolo almeno un centinaio di comparse non occasionali, ma elementi specializzati, altrettanti coristi, più ancora di tal numero di voci bianche, una grande orchestra sinfonica. La regìa è stata affidata a Salussolia, che avrà al suo fianco altri esperti in materia di grandi spettacoli. Le musiche del Laudario di Cortona; i costumi, realizzati su documenti del Quattrocento della Cattedrale di Chivasso.

... una superficiale conoscenza della produzione artistica recente e passata, porta alla speranza di emularla, che si fa espressione imitativa e porta alla convinzione di poter esercitare un compito effettivo attraverso i moduli. Si prendono a prestito, direttamente o no, i vestiti degli altri, con l'intenzione di diffonderli e anche di farsene belli...

Lettera da Roma di Pandolfi

SALDI DI STAGIONE

A Bologna anni fa in contrapposizione al « Teatro della Soffitta » si formò un gruppo giovanile che prese la denominazione di « Teatro della Cantina ». Non so dire il passato di questo aggruppamento. Comunque, da circa un anno questi giovani bolognesi si sono trasferiti a Roma ed ora si sono presentati al ridotto dell'« Eliseo », con un programma che comprende Spoon River, Il Pianto per Ignazio Sanchez Meijas *e* Il Cantico dei cantici (*in un adattamento che alterna il testo biblico con conversazioni moderne, di natura fisiologica e di natura mondana*).

Le ingenuità di questa rappresentazione erano molte e si presterebbero a facili ironie. Ma pensando allo sforzo, ai sacrifici, alla traboccante se pure sconclusionata passione di questo gruppo, sorge un senso di naturale comprensione. Certo è che alla base di questi tentativi, ripetutisi dovunque in questi ultimi anni (per esempio a Milano, con testi che furono avanguardistici trenta o cinquant'anni fa), sta un grave equivoco, che del resto fu sempre l'equivoco di ogni accademia e di ogni classicismo. Una superficiale conoscenza della produzione artistica recente e passata, porta alla speranza di emularla, che si fa espressione imitativa, e porta alla convinzione di poter esercitare un compito effettivo attraverso i suoi moduli. Si prendono a prestito, direttamente o no, i vestiti degli altri, con l'intenzione di diffonderli e anche di farsene belli. Non si pensa che anzitutto, anche in arte, occorre essere sè stessi, a costo di essere poveri e negletti. E' vero che il teatro, come in genere ogni attività spettacolare, svolge una complessa attività che oltre ad essere ispirazione, è anche piacevole forma di intrattenimento, e che come tale, deve ricorrere a culture antiche, moderne, di ogni genere e di ogni paese per raggiungere il suo scopo. Si sa che i teatri stabili hanno la grande risorsa del repertorio classico, e che le compagnie hanno quella del repertorio brillante. Ma a chi si presenta con propositi rivoluzionari (e si riconosce come anche questo sia utile ed opportuno, anche se molto spesso le maggiori rivoluzioni si compiono senza accorgersene) è legittimo richiedere una originalità di produzione o per lo meno di prospettive, in relazione alle quali si possono anche dimenticare difettosità nell'esecuzione scenica, dovute o alla povertà dei mezzi o a ciò che assai spesso ne è la conseguenza, all'immaturità degli interpreti.

Ora, le opere di Lee Masters e di Garcia Lorca a cui questo gruppo ha fatto ricorso, sono già largamente conosciute, sono, vorremmo dire, il luogo comune di ciò che maggiormente si è diffuso della cultura contemporanea in quest'ultimo ventennio in Italia. E in quanto al Cantico dei cantici, *non mancano opere e balletti per illustrarlo: il tentativo per metterlo « à la page », compiuto da Gian Celli, da Fiamma Selva, da Fernando Birri, a parte la legittimità o meno dell'aggiornamento, è stato realizzato, nello scrivere un nuovo testo che fosse recitato accanto ai celebri versetti, senza stile, abbandonandosi a un facile verismo che rasentava quello dei giornali umoristici. La sola parte veramente nuova e veramente interessante dello spettacolo era dovuta alla creazione di un fondale, dove si muovevano, quasi come in un cartone animato, figure e immagini dipinte, proiettate in movimento continuo, ideate per illustrare l'azione in modo indiretto ma fortemente suggestivo. E' un sistema singolare, senza precedenti, che io sappia. Non è proiezione fissa, e non è film: qualcosa di mezzo che dà effetti allucinanti. Ma, naturalmente, per effettuare questa visione scenografica, occorre sacrificare completamente l'attore, tenerlo al buio, i proiettori e le bilance altrimenti annullerebbero l'effetto. Il che può anche sostenersi per qualche minuto, non per l'intera rappresentazione, come è stato fatto in questo caso.*

Intelligente e ricco di risultati

imprevisti anche l'uso di un complesso musicale-sonoro. Gli ideatori di questo spettacolo non mancano davvero di talento. Ma, come molta parte delle nuove generazioni, non riescono ad abbandonarsi unicamente alla libertà di un istinto creatore (come fecero i comici della nostra illustre tradizione), nè hanno una salda formazione culturale che li sorregga, li guidi, li conduca a saggi culturalmente ricchi di prospettive (come è stato per i grandi registi di questo secolo).

Il « Teatro dei Satiri », ha un programma circoscritto ma ponderato, che quest'anno è stato condotto con ottimo decoro professionistico, e che pressapoco coincide come indirizzo con quello delle altre formazioni stabili: a novità italiane si alternano novità straniere, e fa la sua comparsa ogni tanto qualche pezzo del repertorio classico tra quelli meno conosciuti. Le novità italiane non hanno solitamente un esito felice. La scelta per questo come per gli altri teatri, è naturalmente influenzata dalle decisioni della censura, oltre che dalla circostanza, che, a quanto sembra, gli aiuti governativi per le novità variano a seconda degli autori. E naturalmente dallo stato endemico di povertà in cui da molto si trova la nostra produzione, artistica e media, per un insieme di fattori su cui ormai tante volte si è dissertato. Fra una novità italiana e l'altra, è andato in scena La lettera smarrita *di Caragiale, un testo romeno, fra i pochissimi credo, di quel giovane teatro, che siano esportabili, un « classico » di quella letteratura drammatica (come avemmo già altre volte occasione di vedere nelle nazioni minori, per un insieme di fattori che non è difficile identificare, sembra particolarmente arduo raggiungere un'originalità creativa: il loro apporto resta in genere limitato, altro che non siano legate strettamente, per lingua e per costumi, ad una nazione maggiore). L'opera di Caragiale è storicamente importante in quanto segna, con il suo vivo, feroce persino, senso di critica, lo sviluppo di una coscienza culturale rumena. Non direi che per se stessa raggiunga la compiuta espressione di un mondo e delle sue vergogne: il meccanismo farsesco che le fa da spina dorsale, nasce tra il* Revisore *e* Rabagas, *i personaggi e le situazioni hanno una psicologia e caratteri piuttosto semplicistici.* L'elezione di un deputato *di Ferdinando Martini è sullo stesso piano. La commedia si tinge qua e là di sarcasmo ancora attuale (e la sua figura più umana e vera è quella di un poliziotto, che ha per ritornello « lo stipendio meschino, e nove figli »: in cui si è svolto con cruda chiarezza lo stesso processo di trasformazione che ha subito Galy-Galy, l'eroe di Brecht). Il piccolo mondo e la piccola politica di una cittadina vengono messi a nudo in ogni loro basso intrigo. Ma certo, non si scopre mai un dramma interiore che pure è al fondo di ogni anima, anche la più abbietta. Carlo di Stefano ha diretto l'esecuzione con molta sbrigliatezza e felice senso comico, che forse avrebbero guadagnato a restare contenuti nella misura di uno stile. Ineguali le interpretazioni degli attori: tra di essi, piena di garbo e di sapore quella di Olinto Cristina, condotte con gusto quelle di Cesarina Gheraldi (Signora Zoe), di Renzo Giovanpietro (il Prefetto), di Gino Rocchetti (Agamennone Dandanache), di Giovanni Dolfini (un cittadino ubriaco), di Michele Riccardini (Take Farfuridi).*

Alla mostra dell'Arte del Mezzogiorno ha dato una serie di spettacoli regolari l'Opera dei pupi di Acireale di Emanuele Macrì. I pupi catanesi (tra cui nacque e di cui fu per tutta la sua giovinezza animatore Giovanni Grasso) hanno caratteri che li distinguono nettamente da quelli palermitani. Di maggiore statura, di fisionomia più realistica, seguono nel movimento e nell'espressione un preciso ritmo, hanno uno stile tutto particolare, armonico e cadenzato. L'andatura è solenne, ma al tempo stesso impetuosa, la progressione scenica lenta, ma giunge ad alti, toccanti diapason di drammaticità. I testi sono adattamenti popolari delle più grandi epopee cavalleresche: L'Orlando Furioso, La Gerusalemme liberata, La chanson de Roland, *tratti spesso dalla Storia popolare dei Paladini di Francia, di Giusto lo Dico. Ad Acireale le rappresentazioni si svolgono come nei « serial », cioè a puntate dalla durata indefinita, che si svolgono per un'intera stagione. Qui si è conservato evidentemente l'archetipo: quasi il solo archetipo ancora in vita nel teatro italiano. Gli spettacoli hanno così un sapore di perenne, di autentico, di schietto, le cui radici vanno davvero in profondità nell'animo e nelle segrete emozioni degli strati popolari. L'epica raggiunge qui una perfezione di disegno, un chiaro ed espressivo vigore, che sono i termini di un'immaginazione dalla portata storica, nella corrente finalistica della vita.*

Vito Pandolfi

SETTEPIANI DI UN CASO CLINICO

Al Piccolo Teatro di Milano il 14 maggio 1953, la Compagnia stabile del Teatro stesso, ha rappresentato i due tempi e tredici quadri di Dino Buzzati: « Un caso clinico ». Regìa di Strehler.

Di Dino Buzzati come autore di teatro conoscevamo tre atti unici: Piccola passeggiata *che fu messa in scena a Milano da Enrico Fulchignoni,* La rivolta contro i poveri *che fu rappresentata al Festival degli autori italiani nel 1946* e Il mantello *che non è stato rappresentato. Lavori interessanti, ma che ci parvero piuttosto un'escursione nel campo della scena, essendo noti l'impegno e il valore del Buzzati narratore. Perciò, quando il cartellone del Piccolo Teatro della Città di Milano annunciò nello scorso autunno la novità assoluta in due tempi* Un caso clinico *ci venne spontanea la domanda: « Come si è deciso a scrivere per il teatro? ». Buzzati ci rispose che da molto tempo aveva in mente una cosa del genere, ma che a indurlo a scrivere era stato anche l'incoraggiamento di Giorgio Strehler al quale aveva esposto sommariamente l'idea. « A mio parere — soggiunse Buzzati — una buona produzione teatrale oggi in Italia è scarsa anche per il tipico completo disinteressamento dei " produttori " (editori, imprenditori, capocomici) verso gli autori. Sono convinto che un certo mecenatismo sia utilissimo anche senza un soldo di sovvenzione, fatto soltanto di interessamento e di attesa. Molti libri, commedie, molte opere musicali non sarebbero mai stati scritti se l'autore non avesse sentito intorno a sè una qualche aspettazione. Va da sè che un'idea artistica bella non può uscire dalla testa su ordinazione, ma quante idee belle non vengono realizzate per un senso di pigrizia, sfiducia, scetticismo da parte di chi le ha avute ».*

La commedia verte su quello che Buzzati ritiene essere uno dei « leitmotiv » della vita moderna, vale a dire l'ossessione della malattia: è, infatti, la storia di una malattia con la progressiva sconfitta dell'uomo. Il lavoro è in due parti: un antefatto dove il protagonista, uomo importante e potentissimo, realizza in un vortice d'affari la propria vita e la propria fortuna, e una seconda parte ambientata in una clinica moderna, che si può considerare lo svolgimento teatrale — naturalmente con personaggi e particolari che là non c'erano — di una novella scritta da Buzzati parecchi anni fa e intitolata Sette piani. *« Soprattutto — ci ha spiegato Buzzati — ho cercato di esprimere due sentimenti: il progressivo distacco dalla vita, cui la malattia costringe, quell'esilio, quella sempre maggio-*

re solitudine per cui cose lasciate appena la settimana prima, per la fossa scavata dentro di noi dalla malattia, ci risultano lontanissime, addirittura di un mondo diverso; l'altro sentimento è la terribile umiliazione che non tanto la malattia quanto i medici e tutte le loro messe in scena apparentemente filantropiche, ma in realtà gelide e crudeli, impongono al malato ».

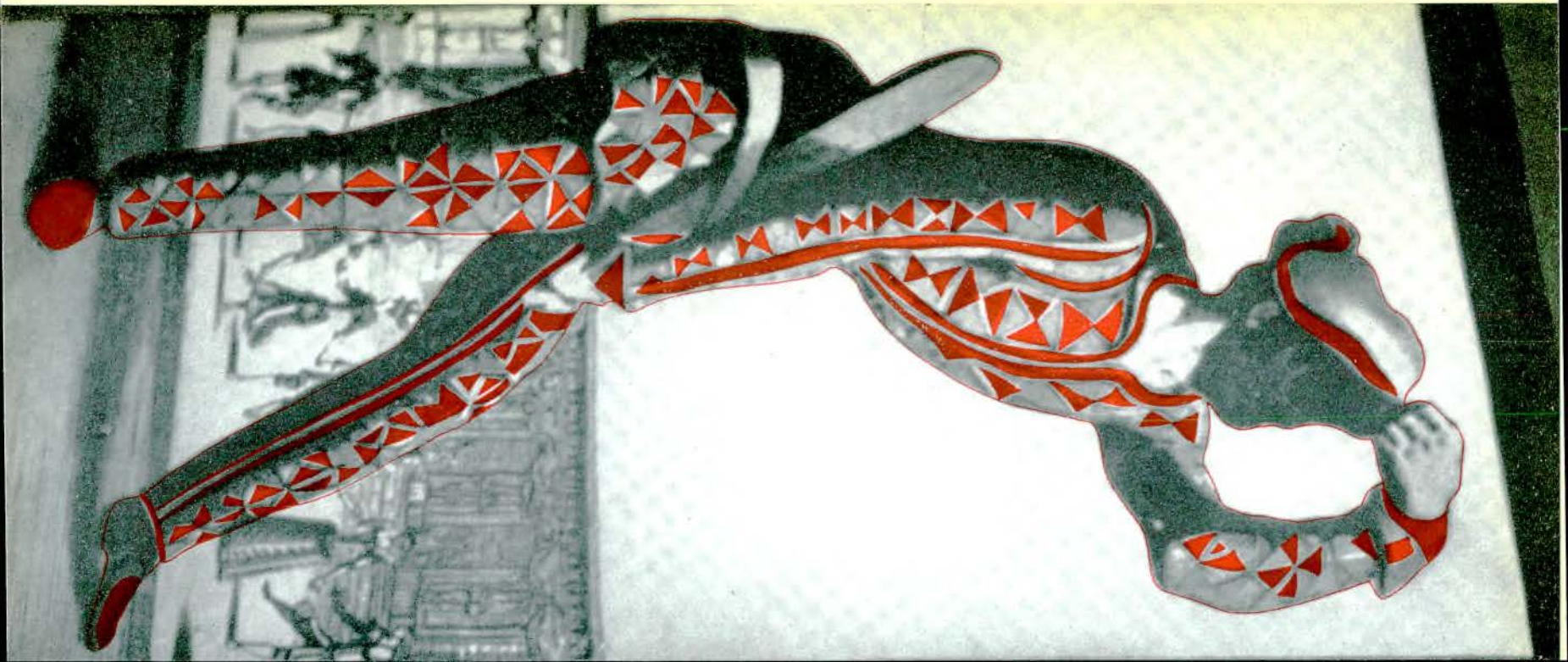
La vicenda si svolge « in una qualsiasi città, ai nostri tempi »: in superficie è la storia di un uomo d'affari, l'ing. Giovanni Corte, che si ammala, la vicenda di un caso clinico che trova in un ospedale moderno la più naturale triste delle conclusioni. La clinica è organizzata su sette piani nei quali i pazienti vengono ripartiti secondo la gravità del loro caso. Ogni malato ha un abito borghese: lo indosseranno per uscire i guariti del settimo, e i disperati che al primo piano, a tapparelle abbassate, aspettano la morte. Le risorse della scena di Gianni Ratto, felicissima, accompagnano il movimento con un drammatico silenzioso alternarsi di porte e di saracinesche. Nel primo tempo il palcoscenico appare diviso in tre boxes intercomunicanti che saranno ora gli uffici dell'immobiliare dell'ing. Corte, ora la casa stessa dell'ingegnere: il teatro gioca non più su uno ma su tre sipari avvicendati; nel secondo tempo la scena, unica, potremmo chiamarla — se l'argomento, doloroso, non escludesse la battuta di spirito — un incontro tra Dante e Stigler, tra l'inferno dantesco e il montacarichi.

L'ambiente, la camera d'ospedale dell'ingegnere, resta sempre lo stesso: mutano le luci, i toni, la comunione col mondo esterno: il telefono del settimo piano, col quale il convalescente del settimo piano trattava dalla clinica i propri affari, diventa più giù un giocattolo, una pietosa bugia. Ma la scena è limitata da un riquadro metallico: due grandi porte si aprono e si richiudono a ogni passaggio al piano di sotto, e due nastri indicatori, ai lati, ne precisano il numero. Le musiche di Fiorenzo Carpi, assai accorte, sottolineano i passaggi e ne caricano la drammaticità.

Una vicenda comune, parrebbe, quasi nemmeno un fatto di cronaca; nessuna intenzione di persuadere a una tesi o di imporsi a simbolo, ma un valore universale affiora dall'angustia nella quale il Buzzati vede ristretta la società del nostro tempo (la scelta stessa dei cognomi dei personaggi, accentua il realismo di partenza): è l'angustia stessa trasferita su un piano di universalità: l'uomo, scelto polemicamente importantissimo e potente, è ridotto in pochi giorni, con qualche bella parolina, alle dimensioni di un verme. Prova che — come scrive Remo Cantoni — nella presentazione di Un caso clinico *in volume per i tipi di Mondadori — la dignità umana risiede nella volontà di costruire il proprio destino con gli strumenti coscienti di una ragione che non disarma. Ma il mondo possibile è infinitamente più vasto e non si lascia racchiudere nelle nostre previsioni.*

La regìa di Strehler ha espresso con estrema acutezza questo difficile contemperamento fra cronaca e poesia, fra caso e lezione e l'interpretazione lo ha efficacemente sostenuto: al fianco di Tino Carraro, un duttile ingegner Corte, trionfatore vinto, non potremo dimenticare figure abilmente incise come quella del prof. Claretta (Marcello Moretti), del fattorino Menti (Diego Parravicini), di Bianca Corte, la figlia (Adriana Asti), della signora Anita Corte, la moglie sorda e ingombrante (Elena Borgo) e la figura del signore malato (Ottavio Fanfani). Di Romolo Valli (il dott. Schroeder) va detto a parte: interpretava una parte di particolare impegno, col peso di un'età quasi il doppio della sua, e ne è uscito attraverso una notevole metamorfosi di personalità e di trucco. Aria di clinica, quella sera al Piccolo Teatro: divise da Croce Rossa, atmosfera di medicinali; mestizia d'argomento corretta dalla gioia di aver portato felicemente a termine il settimo spettacolo, la quarta novità, il quarto lavoro d'autore italiano dell'anno.

Sam Carcano



L'attore Giovanni Donato, nella maschera del Capitan Grillo (incisione di Callot)

Eligio Possenti | **MASCHERE**

L'ULTIMO ARTICOLO SCRITTO DA RENATO SIMONI ERA PER UN'ENCICLOPEDIA DESTINATA AI GIOVANI

È bello e significativo che l'ultima fatica di Renato Simoni sia stata dedicata ai giovani, agli studenti. Egli, pregato da Luciano Di Bona, ideatore geniale dell'« Enciclopedia dello studente », edita da Ulmann, e ordinatore della densa mole della materia, ha accettato con gioia di collaborare alla formazione della gioventù. Renato Simoni amava i giovani. Ogni volta che gli si presentava un esordiente era felice di accoglierlo, di incoraggiarlo, di mettergli in valore le qualità, di esortarlo a lavorare, a osare, rimproverandolo se, per avventura, lo vedeva incline alla rinuncia. Al cospetto della giovinezza altrui, ricordava la propria, dura e difficile, dalla quale era uscito vittorioso dopo lotte e sacrifici che avrebbero fiaccato una tempra meno salda e un animo meno fervido del suo. La forza del Simoni era soprattutto l'entusiasmo. L'arte gli dava una sorta di ebbrezza. Chi la coltivava, quasi un timore reverenziale. Era difatti sempre riguardoso verso chiunque fosse artista e vedeva in ogni giovane dotato il continuatore della sua pas-

sione. La possibilità, quindi, di poter giovare direttamente ai giovani studenti mediante la sua vasta dottrina di studioso del teatro costituiva per lui un alto godimento dello spirito. Generoso com'era, qual dono migliore poteva fare della sua sapienza teatrale? Una sapienza ricca e chiara: soprattutto chiara poichè soltanto la limpidezza dell'idea e della sua esposizione è utile e pratica al contrario dei logografi cui sono costretti a ricorrere coloro che, non disponendo di una armoniosa mentalità sono indotti a confondere e a disorientare anche gli spiriti provveduti. Quando gli è stato proposto l'argomento delle *Maschere* era già stanco. Aveva appena condotto a termine un'opera monumentale di ricerca e di informazioni, di giudizi e di rievocazioni: « La storia del Teatro Manzoni » di Milano, della quale è stato tirato un numero limitato di copie, tra l'altro mal distribuite, cioè inviate in maggior parte a persone ragguardevoli fin che si vuole, ma scarsamente curiose degli avvenimenti artistici del teatro milanese di piazza San Fedele, glorioso per merito dei nostri autori e dei nostri attori, distrutto per inutile sfogo di guerra dai bombardieri anglosassoni e non ricostruito per un'inspiegabile trascuratezza dei reggitori del Comune di Milano subito dopo la liberazione. Spesso era oppresso da un affanno che gli faceva ripetere: « Sono stufo: non ne posso più. Che cosa sto al mondo a fare in queste condizioni? » Ma, appena si rinfrancava, riprendeva la penna e scriveva. La storia delle maschere gli fluiva dalla stilografica e si andava definendo nella sua prosa agile, scintillante, colorita, nella quale la cultura diventava narrazione artistica e il calore dello scrittore si trasfondeva ad animare le parole, le immagini, i dati storici. Ne è venuto un capitolo d'un centinaio di pagine, delizioso a leggersi, vantaggioso a indugiarcisi: una piccola miniera di nozioni e un seguito di luminose e trasparenti opinioni. Maschere? Commedia dell'arte? Chi le inventò? Ed ecco un quadro del teatro greco e latino e un accenno alle commedie di Plauto e di Terenzio scarsamente gradite al pubblico romano, più facile a godersi le buffonate dei Mimi; ed ecco, con la rovina dell'Impero e la condanna degli spettacoli da parte della Chiesa, sparpagliarsi i saltimbanchi, i buffoni, gli istrioni, per i paesi, a campar la vita improvvisando rappresentazioni o facendo i ciarlatani sulle piazze per spacciare o per aiutare a spacciare empiastri. A poco a poco « vociando strillando e cuculiando » s'andarono trasformando in personaggi.

Un secolo e mezzo dopo, « Buonafede Vitali, medico di Parma stimatissimo, già professore di Università a Palermo, e invitato ad assumere la stessa dignità in Germania e in Svezia, autore di libri, in uno dei quali difende la professione di ciarlatano, aveva appunto preferito questa professione alla pratica imbronciata della medicina, e girava per le piazze d'Italia a vendere liquori e polveri e manteche salutari, e sopra tutto il suo *alexifarmaco*: e per offrire la sua mercanzia concionava alla folla da una piattaforma e faceva precedere la conferenza scientifica e lo smercio delle

Arlecchino XVII secolo

Pantalone XVIII secolo (incisione del Gillot)

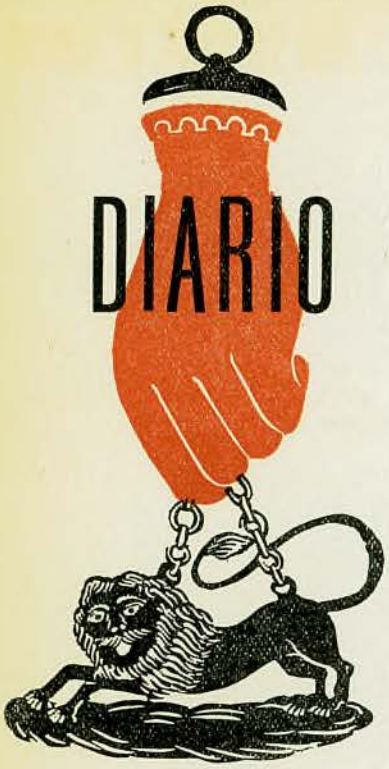
polveri e degli elisir, da commediette recitate da attori rinomati, due dei quali erano il bravo primo amoroso Casali e il Pantalone Rubini ».

Le tavole del Callot che riproducono le successive metamorfosi dei vestiti delle maschere, o, come venivano chiamate, zanni, ne raccontano la storia dall'originario abito che era di sacco (come è provato dalla famosa « Scala dei buffoni » nel castello bavarese di Trausnitz, a pochi chilometri da Monaco, lungo la quale i duchi di Baviera fecero affrescare le pareti con la raffigurazione di successive scene di commedia) agli ultimi modelli del Settecento. Certo è che la Commedia dell'Arte se non è nata di colpo, non è neppure derivata dal teatro latino. S'ha da risalire piuttosto ai remoti « fescennini », sorta di spettacoli misti di versi a rimbalzo che la gente recitava alle feste delle stagioni, ed anche alla « sàtura », specie di rappresentazione satirica, ed altresì alla « atellana », o farsa, e agli « exodia », vere farsacce queste ultime, senza costrutto, affidate all'estro pagliaccesco dei Mimi. « Probabilmente — scrive il Simoni — queste buffonerie hanno resistito al crollo dell'Impero alla esecrazione della Chiesa ». Di guisa che, direttamente o indirettamente, i commedianti della Commedia dell'Arte avevano qualche legame con gli attori del teatro popolare latino che non era già quello di Plauto e di Terenzio. E, a riprova, egli prospetta una sua ipotesi.

Questa: gli attori della commedia popolare latina si chiamavano « sanniones », cioè provenienti o usanti la mimica e forse i dialetti del Sannio; e gli attori della Commedia dell'Arte si chiamavano « zanni ». E sebbene sia ormai comunemente ritenuto che zanni derivi da Giovanni, non sembra al Simoni improbabile che la parola « zanni » sia il nocciolo della parola « sanniones » piuttosto che la trasformazione di un nome personale. Il che confermerebbe il collegamento degli zanni della Commedia dell'Arte con gli antichi buffi latini. Il Simoni ne era convinto e il suo argomentare non può lasciare dubbiosi. E procedendo, narra le venture delle maschere e ne accompagna le sorti fino alla loro decadenza, ricordandone le esagerazioni verbali, goffe e stucchevoli, e concludendo: « E il pubblico non pigliava a legnate quei chiacchieroni imbecilli! ».

Queste furono le ultime parole scritte da Renato Simoni: e a questo punto il suo capitolo sulle maschere restò tronco. Ma ormai era da considerarsi esaurito. La Commedia dell'Arte, stereotipandosi e degenerando, precipitò, e le maschere perdettero il loro prestigio. Invano tentò Carlo Gozzi di rinverdirlo. Goldoni gliel'aveva già tolto del tutto. Fortunata l'« Enciclopedia dello Studente » che ancora ha potuto raccogliere così cara eredità del Simoni; il cui gusto è anche un segno della natura di tale pubblicazione. Luciano Di Bona acutamente l'ha voluta soccorrevole, ricca di collaborazioni di qualità e illustratissima, per facilitare a chi la usi non soltanto l'apprendere ma il ritenere la vasta e svariata materia della quale è composta. Così che Francesco Flora ha potuto nella prefazione compiacersi di questo primo volume dell'« Enciclopedia dello studente » e affermare che « non è più compatibile con l'età nostra la malvagia retorica della solennità e severità dottrinale ».

Eligio Possenti



■ Alcuni quotidiani che hanno la terza pagina a catena (uguale per tutti; detestabile modo di fare un giornale) hanno pubblicato un articolo di tale Eros Bellini, dal titolo « Far conoscere il teatro latino ». Si tratta di un'intervista con Gian Maria Cominetti (nientemeno che presidente di un « Istituto Classici Italiani del Teatro » : I.N.C.I.T.) che il Bellini chiama solennemente « Maestro » con la emme maiuscola. E dice che lo ha « trovato nel suo studio che è una specie di sacrario » ecc. Ed aggiunge che lo ha trovato anche così: « *Entusiasta e battagliero, il nostro Gian Maria è sempre pronto ad ogni chiamata per affrontare qualunque esperienza, sempre all'avanguardia, dove la mischia è più aspra e gravosa e si ricevono i colpi più duri, mettendo con ammirevole umiltà la sua vasta cultura e la sua ricca sensibilità al servizio delle più coraggiose iniziative; ma non gli si chieda di mettersi in vetrina* ». Dopo di che, visto che gli italiani non sanno nulla dei classici, questa estate — dice Cominetti — « *intendiamo formare una Compagnia di prim'ordine per rappresentare all'aperto, a Villa Borghese, sotto il titolo "Festa della Romanità" due commedie di Plauto*: I menecmi e Il millantatore, *e una commedia di Terenzio*: I fratelli, *arricchite da danze, musiche e canti antichi. E poi, sul mare di Roma, riprendere l'*Alceo, *e, alle sue porte, in piena campagna, esumare la favola pastorale* Dafne e Cloe *del Magnifico, oppure il* Pastor Fido *del Guarini, con parate di bestiame da lana, da latte, da carne e da tiro ad esaltazione della vita e del lavoro dei campi* ».

Senti, Cominetti: sarebbe bene metterci anche un po' di mozzarelle. E speriamo che i soldi per una faccenda simile non siano dello Stato, cioè dei contribuenti. Che se lo Stato non c'entra potete fare quante « parate di bestiame » volete.

■ In questa rubrica, il primo maggio, abbiamo pubblicato una lettera di Luigi Cimara; lettera con la quale l'illustre attore e carissimo amico lamentava un « incidente » occorso alla Compagnia « Gioi-Cimara » al Teatro Verdi di Trieste, dove quella direzione per *ordine ministeriale ricevuto*, tolse due giorni al contratto di nove della Compagnia stessa. Remigio Paone, pur non chiamato in causa da Cimara, rettifica i fatti perchè la faccenda lo riguarda. Scrive il carissimo Remigio nostro nazionale: « Caro Lucio, in "Diario" di questo ultimo numero di *Dramma*, mi accorgo che sono chiamato in causa direttamente da Cimara e indirettamente da te. Ti prego, pertanto, di prendere atto che l'informazione data da Luigi Cimara è assolutamente destituita di fondamento. Mi dispiace di smentire un amico carissimo quale Gigetto che, evidentemente, nel passare la cosa che ti ha denunziato non si è reso conto dell'offesa che faceva a me direttamente. Non sono uomo io, infatti, da stare agli ordini del Ministero che, comunque, *non me ne ha mai dati*, ad onor del vero, e tanto meno in questa occasione. Cimara sa che la responsabilità della breve stagione all' "Eliseo" è mia, soltanto mia, e la rivendico ancora oggi in pieno. Sono stato io a buttare per aria cinque o sei debutti disgraziatissimi che la Compagnia avrebbe dovuto fare ed a preferire l' "Eliseo" pensando che, male che fosse andata, essa non sarebbe stata peggiore del "giro" di piccole provincie.

« So che a Cimara, attore di rara sensibilità e amico carissimo al quale non ho mancato più volte di dimostrare la mia stima profonda, (e spero che me ne vorrà dare atto) non piaceva andare a Roma per una ragione di ammirevole pudore artistico. Ma so anche, per la mia esperienza di uomo di teatro, che le riserve di lui erano per lo meno esagerate ed i fatti mi hanno dato ragione perchè una Ditta Gioi-Cimara in una *Vena d'oro* di Zorzi si salva sempre decorosamente: ma so anche che per l'andamento economico della gestione la mia decisione era necessaria nell'interesse della Ditta capocomicale, perchè se non altro la stagione di Roma avrebbe, pur rendendo poco, fatto economizzare centinaia di migliaia di lire di montaggi, smontaggi, carichi, scarichi, facchinaggi, ecc. ecc. di cui si allieta la gestione teatrale. I fatti mi hanno dato ragione. Ma se anche così non fosse stato, Gigetto nostro, nella sua superiore onestà, vorrà anche ammettere che un capocomico di qualche esperienza e che ha subito delle perdite notevoli, abbia il diritto di decidere il "giro" della Compagnia come meglio creda, sempre salvando, si intende bene, il decoro degli attori

che formano la ditta della Compagnia: e una stagione all' " Eliseo " per quanto breve e sacrificata fosse, non rappresenta mai un disdoro. Ti prego, caro Lucio, di pubblicare la presente nel tuo " Diario ". Ti abbraccio affettuosamente. Remigio Paone ».

■ Se le varie sottocommissioni preposte a « dare una mano », come si dice, alla nuova legge sul teatro, vogliono sapere in quale stato d'animo si trovano gli attori, leggano il nostro « taccuino ». Sarebbe bene leggessero, se non lo hanno già fatto, anche quello del fascicolo scorso. Se poi volessero aggiornarsi sui teatri in provincia ecco quanto ha scritto in una sua relazione l'illustre attrice Alda Borelli, dopo l'esperienza fatta in questa Stagione:

«Esaurite le poche recite concesse dai proprietari dei grandi teatri di Torino e Milano (a Roma non ci sono più teatri disponibili *se non nella morta stagione*), le compagnie di giro, come quella della quale ho fatto parte, si succedono affannosamente in teatri di provincia adibiti solitamente a cinema. I proprietari di questi *escludendo senz'altro le domeniche,* concedono a malincuore una recita o due, che fruttano loro assai meno dei film e danno più fastidi, perchè il cine non è attrezzato per le recite: freddo, sporco, con personale maleducato e chiassoso, camerini improvvisati ed insufficienti messi insieme con tavole sconnesse. Ed il pubblico, cui si promette pubblicitariamente un grande film o una Compagnia di riviste, vede ogni tanto comparire timidamente il desolato manifesto di una Compagnia teatrale, sapete che cosa fa? Si concede un po' di riposo e di risparmio. Ma i disgraziati attori non possono fare altrettanto; intirizziti, mal visti ed avviliti, ripartono ad ore inverosimili per viaggi iperbolici e non coordinati, allo scopo di trovare un altro cine che li ospiti. E la domenica? pietà! Ed allora? Obbligare quei proprietari che gestiscono più di un cine a cederne uno *per utilità pubblica* e destinarlo *soltanto* alla prosa. Ogni città di un certo numero di abitanti deve avere un teatro degno di questo nome. Anche se il Governo dovesse costruirlo ex novo costerebbe meno dei vari salvataggi attuali operati dal Ministero per compagnie passive. Dove mancano le scuole non si costruiscono forse? E il teatro non deve essere una delle scuole migliori? Altro scoglio: i prezzi alti. Il pubblico, e in ispecie proprio quello che più ama il teatro perchè più in grado di capirlo — e lo dimostra caldamente quando lo trova buono — non può spendere tanto. Bisogna scaricare completamente gli spettacoli dalle tasse erariali, anche perchè queste, creando una differenza di tassa tra commedie italiane e straniere, limitano il repertorio e gli tolgono interesse. « Il lunedì è ormai dappertutto giorno passivo: la gente, stanca, non va neppure al cine. Quel giorno può servire al viaggio, al montaggio scene e al respiro degli attori. Non è vero che la provincia non possa sopportare sei recite: purchè le compagnie non si susseguano senza un intervallo ragionevole, sei sere non sono troppe, e se anche gli incassi alla fine calassero, converrà sempre incassar meno e muoversi meno, perchè si evitano spese di nottate ai tecnici e di facchinaggi notturni e si riabitua il pubblico ad affezionarsi agli attori e al teatro, mentre i debutti lo sviano. Infine la recita serale dovrebbe incominciare non più tardi delle 20,45 e finire alle 11,30. Ciò è indispensabile ».

LUCIO RIDENTI: *Direttore responsabile*
Proprietà artistica e letteraria riservata alla Editrice e stampatrice ILTE - Industria Libraria Tipografica Editrice - Torino - corso Bramante, 20
I manoscritti, le fotografie ed i disegni non richiesti, non si restituiscono per nessuna ragione

PER LA CASA DI RIPOSO

Siamo molto lieti che la maggior parte di coloro che hanno aderito al Convegno Libero del Teatro, organizzato da *Sipario* e *Dramma*, abbiano indicata Bologna tra le quattro città proposte. La presenza a Bologna il 20 e 21 del prossimo giugno, sabato e domenica, di un così folto numero di persone che si occupano di teatro, invoglierà non pochi a visitare l'Istituzione di Bologna, se non l'hanno mai vista; a ritornarci se la conoscono. Se sarà possibile organizzeremo anche una colazione con gli ospiti, sempre che il Presidente Lorenzo Ruggi e la instancabile Madre Superiora possano darci una mano, come si dice. Ma ce la daranno certamente. Intanto vi informiamo che il solito ENPALS dell'inesauribile Remigio nazionale ha mandato direttamente a Bologna 4500 lire per « gettoni di presenza » di Paone, come pure la gentile signora Flavia Gazzoni, ha mandato una damigiana di vino. Gesto due volte encomiabile questo del vino perchè data la provenienza (Casa Gazzoni - Bologna) la damigiana avrebbe potuto essere di idrolitina. Ringraziamenti d'uso, ed ecco il

SESTO ELENCO DELL'OTTAVO MILIONE

Per una camera da intitolare al nome di Giulio Stival:

ANTY RAMAZZINI . . .	L.	20.000
CESARE POLACCO, raccolte al Teatro Valle di Roma, fra gli attori della Compagnia appositamente costituita per recitare la commedia di Benny Lai: « La scimmia non salì sulla croce »	»	12.200
CARLO TRABUCCO . . .	»	5.000
MARCELLO GIORDA, raccolte a Cagliari da Giorda, Scotto, Cortese, Tommasi, Pierfederici, Piazza, Nicantoni, Bonfigli, Ferrari, Wertmuller, Degli Abbiati, Beretta, Turi	»	4.900
GIOVANNI CORTELLINI	»	500
■		
NELLY LUCIANI, LUCIO RIDENTI, PINO BOVISIO, in memoria di Alberto Veneziani (Zio Alberto) cinquemila lire ciascuno . .	»	15.000
GIOVANNI CIMARA, per sè e per i suoi compagni della Radio di Roma, che affettuosamente si sono impegnati a versare una somma mensile	»	7.800
MISA MORDEGLIA MARI per la Compagnia Radio prosa di Torino, mese di aprile	»	6.000
VITTORIO CALVINO, residuo di una commissione libraria	»	1.250
ARMANDO ROSSI, per la « Piccola Ribalta » di Torino	»	4.000
	L.	76.650
Somma precedente	»	356.430
TOTALE	L.	433.080

ERRATA: Pag. 43 « Copyright by Vincenzo Tieri »
CORRIGE: Jean Giraudoux, invece di Tieri.

Lea Padovani e Paolo Carlini

PAPA' TI RICORDO

con

IRENE GENNA * ERNO CRISA * LUDMILLA DUDAROWA
NINO PAVESE * ALDO SILVANI * LUCIANO REBEGGIANI

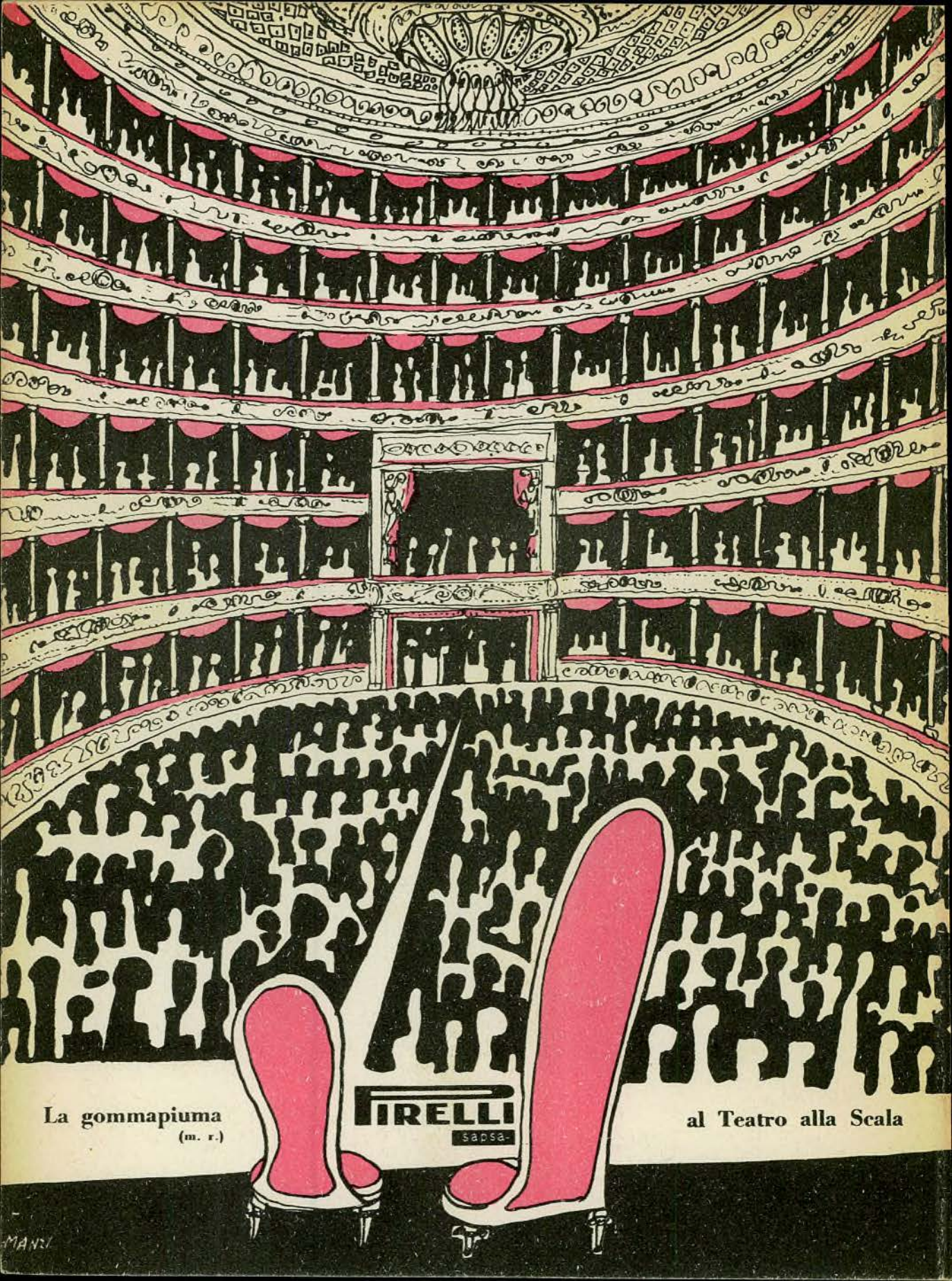
e con

UMBERTO SPADARO

Regia di Mario Volpe

★

UN FILM PRODOTTO E REALIZZATO DA NAZARENO GALLO


La gommapiuma
(m. r.)
PIRELLI
sapsa
al Teatro alla Scala