31° ANNO - N. 230 - NOVEMBRE 1955

Sped. in abb. post. 3° Gruppo LIRE 300

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

POTRESTE *Vincerla Voi*

QUESTA DELIZIOSA VILLETTA

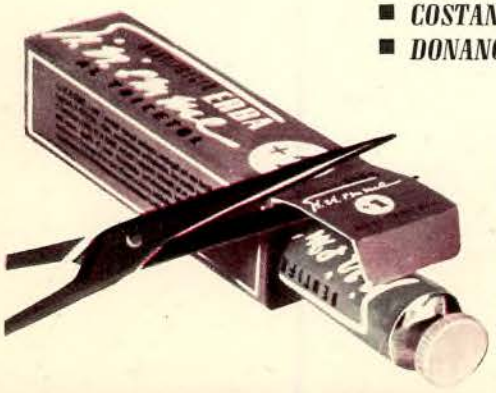
Quante volte avete sognato un rifugio come questo per le Vostre ore di riposo e di svago, un'oasi di pace per i Vostri sogni, un'isola felice dove trascorrere ore liete con i Vostri cari!
Domani potrebbe essere Vostra, la villetta prefabbricata che la GI. VI. EMME estrae a sorte ogni mese tra i suoi fedeli amici.
L'elegante costruzione, composta di tre locali più cucina e servizi, per complessivi mq. 90, completa di arredamento essenziale per quattro persone, sarà consegnata montata in Italia, in qualsiasi località servita da strade.

PARTECIPATE AL CONCORSO ACQUISTANDO UNO DEI SEGUENTI PRODOTTI

DENTIFRICIO ERBA-GI.VI.EMME+1

Dentifricio CETOL - Sapone CONTESSA - Brillantina TABACCO D'HARAR - Crema per barba GI. VI. EMME

- ***EFFICACI COME I MIGLIORI E FORSE PIÙ***
- ***COSTANO COME GLI ALTRI E FORSE MENO***
- ***DONANO INOLTRE... UNA VILLA AL MESE***



Per concorrere, basta ritagliare l'aletta di chiusura dell'astuccio di uno dei prodotti indicati (quella indicata nell'illustrazione per il dentifricio ERBA-GI.VI. EMME + 1, quella con il prezzo per gli altri prodotti) unirla al buono che troverete sul settimanale TEMPO o su altra pubblicità e spedirla allo studio Notarile Guasti, Piazza Paolo Ferrari 8, Milano.

GRAN PREMIO GI. VI. EMME DONIAMO UNA VILLA OGNI MESE

STAGIONE TEATRALE 1955-56

Carlo Alberto Cappelli **PRESENTA**

GIORGIO DE LULLO - ROSSELLA FALK - ANNAMARIA GUARNIERI - ROMOLO VALLI

ELSA ALBANI **ITALIA MARCHESINI**

CARLO ALIGHIERO - ELENA COTTA - FERRUCCIO DE CERESA - GIULIANA DEL BUFALO - GABRIELLA GABRIELLI - ENRICO LUCHERINI - GIUSEPPE MANCINI - MARIO MARANZANA - CORRADO NARDI - GINO PERNICE - LUIGI RAMPON - VALERIO RUGGERI *e la partecipazione di* **LOLA BRACCINI**

IL REPERTORIO

Lo stratagemma dei bellimbusti
di GEORGE FARQUHAR

La calunnia
di LILIAN HELLMAN (novità)

La bugiarda
di DIEGO FABBRI (novità)

Il bell'Apollo *oppure* **Tristi amori**
di MARCO PRAGA — di GIUSEPPE GIACOSA

Gigi
di COLETTE (ripresa)

IL TEATRO AL LEGGIO

LETTURE DRAMMATICHE DI TESTI ITALIANI CLASSICI E MODERNI

i registi **GIORGIO BANDINI - SANDRO BOLCHI - GIORGIO DE LULLO**

i bozzettisti **MARIO CHIARI - MARIA DE MATTEIS - PIER LUIGI PIZZI - ORFEO TAMBURI**

musiche di scena di **FIORENZO CARPI**

Direzione artistica	GIORGIO DE LULLO e ROMOLO VALLI
Assistente alle regìe	CARLO LANDI
Direttore di palcoscenico	DOMENICO DE ANGELIS
Scenotecnico	NINO RIZZI
Rammentatore	LUIGI BATTAGLIA
Elettricista	ARMANDO STACCHINI
Sartoria	EMMA MANENTE
Amministratore rappresentante	SANDRO TOLOMEI

Teatro SANT'ERASMO

a scena centrale

DIRETTORE CARLO LARI

MILANO - VIA DEI GIARDINI, 7 - TELEF. 667.112-667.113-667.114

Lo spettacolo inaugurale ha avuto luogo il 21 ottobre con

FROU-FROU

di Meilhac e Halevy

Documentario del teatro romantico ottocentesco - Un grande successo di LIDA FERRO e del TEATRO A SCENA CENTRALE

«Le rappresentazioni in pista invece che su palcoscenico sono entrate nel gusto del pubblico e nella predilezione di molti» **ELIGIO POSSENTI («Corriere della Sera» 22 ott. 1955)**

Il repertorio

Le metamorfosi
Tre atti di SILVIO GIOVANINETTI
(novità assoluta)

Simili a Dio
Due tempi di GALEAZZO GALEAZZI
(novità assoluta)

L'annuncio a Maria
Quattro atti di PAUL CLAUDEL
nella nuova traduzione di Ernesto Pisoni

Notturni
Tre atti di ALBERTO BERTOLINI
(novità assoluta)

Antigone
Tre atti di MICHELE SAPONARO
(novità assoluta)

Isa, dove vai?
Tre atti di CESARE VICO LODOVICI
(ripresa)

La Tancia
di MICHELANGELO BUONARROTI
il giovane (ripresa)

La compagnia

LIDA FERRO

RENATA SERIPA *e in ordine alfabetico*
Gastone BARTOLUCCI
Raffaele GIANGRANDE
Gianni MANTESI

Anna Maria CINI - Grazia MIGNECO - Giuseppe CIABATTINI - Adriano PELSO - Serena BASSANO - Ennio GROGGIA - Giorgio CERVETTI

Direttore di scena
ILDO BIRIBÒ

Direttore tecnico e luci
SERGIO GAGGIOTTI

Elementi scenici e arredamenti
Arch. LIO CARMINATI

Panorama regionale dedicato al teatro emiliano, con una commedia di Alfredo Testoni di cui ricorre il centenario della nascita
Rappresentazioni dedicate ai giovani. Pubbliche letture di opere drammatiche inedite di autori viventi [sotto il patrocinio dell'I.D.I.]

ANNO 31 - NUOVA SERIE - N. 230

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

NOVEMBRE 1955

DIREZIONE-AMMINISTRAZIONE-PUBBLICITA': I L T E (Industria Libraria Tipografica Editrice) Torino, corso Bramante, 20 - Telefono 693-351 - Un fascicolo costa L. 300 - Abbonamenti: annuo L. 3200; semestre L. 1700; trimestre L. 850 - Conto corrente postale 2/56 - Estero: annuo L. 3700; semestre L. 2000; trimestre L. 1000

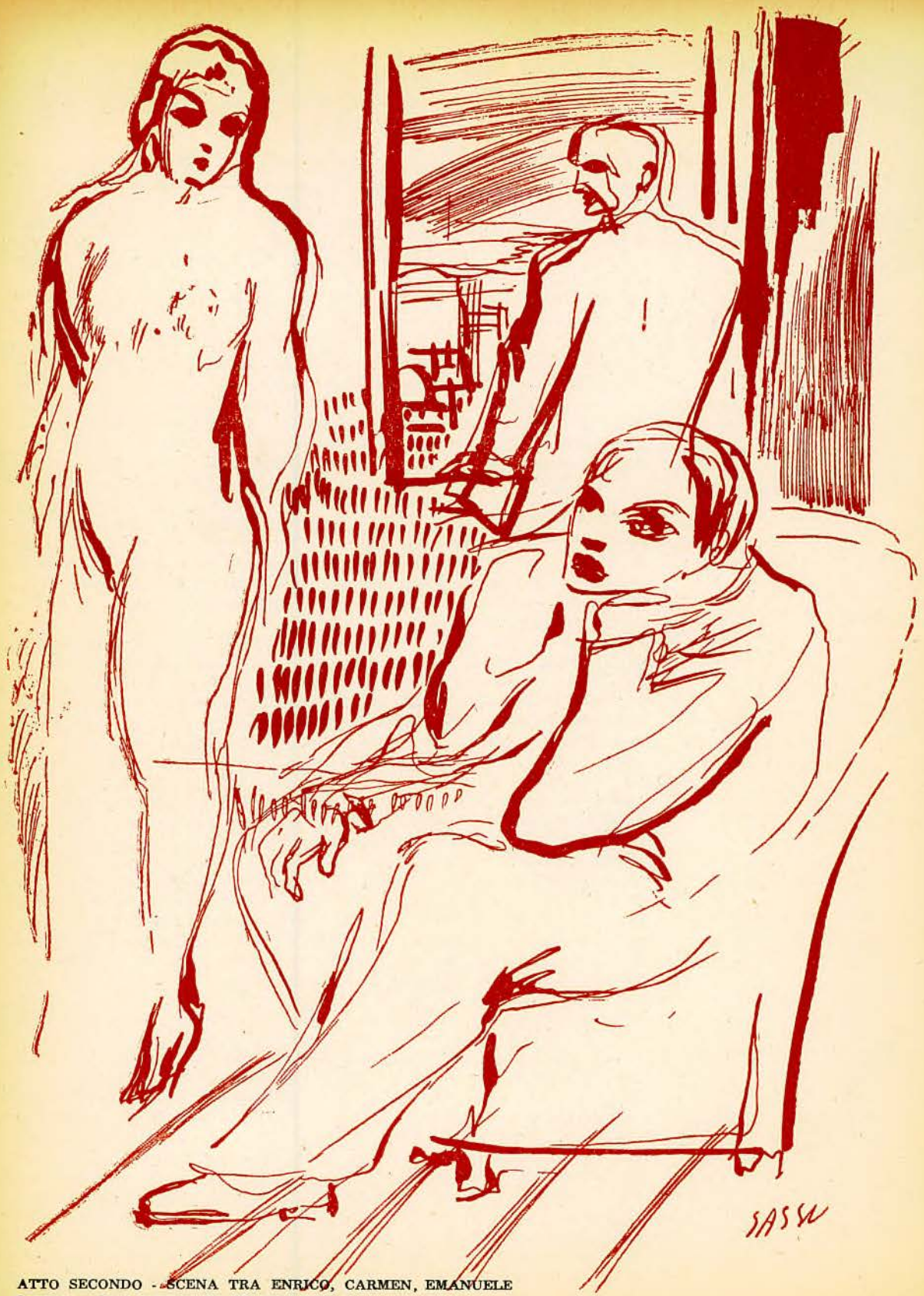
taccuino

UN MILIONE PER VENERDÌ SANTO ✱ Il 25 ottobre 1955, a Napoli, nel Teatro di Corte della Reggia, ha avuto luogo la proclamazione dei vincitori del premio teatrale Melpomene, inserito nell'ormai noto " Premio Napoli delle Nove Muse ". La relazione del premio Melpomene è stata letta da Giovacchino Forzano presidente della giuria, e di questa facevano parte Eligio Possenti, Lorenzo Ruggi, Ernesto Grassi e Lucio Ridenti. Il premio, come è ormai risaputo dalla stampa quotidiana, è stato assegnato a Cesare Giulio Viola per la sua commedia inedita " Venerdì Santo ", ispirata ad ambienti e tipi meridionali resi con sicura perizia e senso di umanità. Esattamente, metà del premio, poichè dei due milioni di esso, uno è andato a Viola e l'altro è stato diviso tra Federico Petriccione, Renato Mazzoni, Marcello Gallian. Sono stati segnalati, Caballo, d'Errico, Gironi, Marchisio, Altamura.

Fin qui la cronaca. Ci sia ora permesso, con ogni rispetto, un rilievo. Fatto qui, il rilievo, potrebbe apparire indiscreto — in quanto abbiamo preso parte alla giuria ed abbiamo dato anche il nostro voto a Viola — ma tale non è in effetti, avendo fatto uguale dichiarazione in sede di commissione, a deliberazione avvenuta, cioè a premio assegnato. Si tratta del legittimo imbarazzo nel quale si trova un giudice di fronte ad un copione firmato; nel caso quello di Viola: " Venerdì Santo ". È indubbio che tra tutte le opere presentate — e questa volta la qualità era superiore alla quantità, tanto da mettere in imbarazzo nella scelta tra secondi premiati e segnalati — quella di Viola è la migliore. Appena sarà rappresentata il pubblico giudicherà, ma comunque è la commedia dell'uomo di teatro che conosce alla perfezione ogni ingrediente e sa pesare esattamente le dosi; una commedia che non fa una grinza nel mettere in bella evidenza la sua struttura teatrale, l'equilibrio, ecc. Viola è, infatti, autore e uomo di teatro tra i migliori che abbia l'Italia, ed è giunto per età e successi, alla maggiore notorietà e considerazione. Ogni commedia di Viola viene sollecitata dai capocomici, attesa, desiderata, immediatamente rappresentata; quindi ripresa, radiodiffusa, televisa, ed infine centinaia di filodrammatiche si esercitano su di essa per anni. Un autore giunto così felicemente al traguardo della celebrità, onorato e rispettato come noi tutti rispettiamo ed onoriamo Viola, ci sembra abbia il dovere di qualche riserbo e, diciamolo pure, rinuncia. Non dovrebbe cioè prendere parte a concorsi, tagliando la strada da esperto pilota e nel modo più energico, a coloro che non hanno ancora preso la patente e timidamente si presentano agli esami. Ma poichè nessuno può togliere a Cesare Giulio Viola il diritto di partecipare ad un pubblico concorso e regolarmente vincerlo (lo stesso premio ha vinto anche l'anno scorso con una commedia sua rappresentata) ci sia permesso, dicevamo in principio, di pronunciarci sul suo operato perchè mette in imbarazzo i giudici. Seduti intorno alla tavola del premio Melpomene la discussione è stata aperta a questo modo: ogni giudice aveva in mano la sua copia della commedia " Venerdì Santo " ed a turno ognuno ha detto " il vincitore è Viola e non si discute nemmeno; dividiamo almeno i due milioni per poter premiare anche qualche altro concorrente meno celebre o del tutto sconosciuto, ma pur meritevole ".

COLLABORATORI DI QUESTO FASCICOLO

ALFRED ADAM: MANY, commedia in tre atti ★ *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): FRANCESCO BERNARDELLI, JEAN COCTEAU, E. FERDINANDO PALMIERI, VITTORIO VECCHI, GIGI LUNARI, UGO ANGELERI, VITO PANDOLFI, GIAN RENZO MORTEO, MARCEL LE DUC* ★ *Copertina di Aligi Sassu: Sintesi della commedia «Many»* ★ *Disegni di Sassu, Consolazione, Avigdor, Emmerson* ★ *Fotografie: Invernizzi, Farabola, Agenzia Stampa Surian, Bosio, Coppini, Houston, Publifoto.*



ATTO SECONDO - SCENA TRA ENRICO, CARMEN, EMANUELE
Carmen — Sono imbarazzata. Mi sento ridicola.
Enrico — Non cominciare a far delle storie adesso.

MANY

COMMEDIA IN TRE ATTI DI

Alfred Adam

VERSIONE ITALIANA DI GIULIO PACUVIO

Le persone **CLARA - LA SIGNORA CAUCHART - LESURPIED - ENRICO - ZITA - EMANUELE - LAMBERJETON - IL DOTTORE - CARMEN - LA SIGNORA RUSSA**

Una stanza salotto e studio al primo piano della casa abitata da Emanuele e da sua moglie. Arredamento borghese: divano, tavolo con telefono, seggiole e poltrone. Una porta dà sulle scale, una seconda conduce alle camere e una terza dà su una veranda di servizio. Una finestra.

L'azione si svolge in un'epoca non troppo lontana ma che sembra invece lontanissima, quando cioè centoquarantamila franchi erano una somma enorme e settecentomila sembravano una cifra astronomica, quando i telefoni non erano ancora automatici e le signore giocavano a mah-jong.

(*All'alzarsi del sipario Clara è sola in scena e spia dalla finestra. Entra la signora Cauchart*).

CLARA — Mammy!

SIGNORA CAUCHART — Povera cocca mia.

CLARA — Sono così infelice.

SIGNORA CAUCHART — Glielo farò vedere io, sta' tranquilla. Tuo padre è andato alla banca.

CLARA — Togliti la pelliccia, mammy. Qui è molto riscaldato. (*Tocca la pelliccia della signora Cauchart*) Che bella pelliccia. E' nuova?

SIGNORA CAUCHART — Sì, l'ho presa a Parigi. Ho approfittato del viaggio. Te ne regalerò una eguale, povera piccola.

CLARA — Cara la mia mammina. Tu sapessi, ho un male... qui. (*E si tocca lo stomaco*).

SIGNORA CAUCHART — Che farabutto. Non c'è?

CLARA — No. Ho guardato da dietro le persiane, quando è uscito. S'è avviato in direzione della banca, ma quando ho telefonato, questo pomeriggio, stavano ancora aspettandolo.

SIGNORA CAUCHART — Vagabondo.

CLARA — Figurati in che stato sono. Guarda, l'avevo giurato. Quando torna a casa mi deve spiegare. Ho chiamato il suo ufficio e ho pregato un suo collega, il signor Lesurpied, di passare di qui prima di andare a casa.

SIGNORA CAUCHART — Quel vecchio?

CLARA — Sì, sta qui vicino. Davanti a un testimonio, Emanuele, non poteva continuare a mentire e a dirmi che era stato in ufficio.

SIGNORA CAUCHART — E allora?

CLARA — Alle sei e mezzo Lesurpied è venuto. L'ho messo al corrente della situazione. Ha accettato di farmi il favore che gli chiedevo e ci siamo messi a chiacchierare, aspettando che mio marito tornasse. Suonano le sette, le sette e un quarto, le sette e mezzo... Di Emanuele nemmeno l'ombra. Dopo un po' noto che Lesurpied è piuttosto agitato, gli chiedo perché, e tutto imbarazzato mi confessa che gli sto facendo perdere la sua quotidiana partita a scopone.

SIGNORA CAUCHART — Poveretto.

CLARA — Gli faccio mille scuse e cerco il mezzo di trattenerlo ancora. A scopone io non so giocare, gli ho proposto il mah-jong. Vedo che si interessa a questo gioco che non conosceva: glielo spiego, gli faccio vedere le principali combinazioni e dopo un quarto d'ora cominciamo una serie di partite accanite; abbiamo finito per mettere anche una piccola posta.

SIGNORA CAUCHART — Bella serata.

CLARA — Alle nove Lesurpied perdeva centocinquanta franchi. Ed ecco che suona il telefono: una voce sconosciuta mi avverte che mio marito è trattenuto da un gran lavoro che lo obbliga a fare dello straordinario. E di non aspettarlo.

SIGNORA CAUCHART — Mascalzone.

CLARA — Lesurpied non vuole trattenersi a cena, preferisce andare a casa dove aveva da fare non so che cosa. Ma mi dice che, se voglio, torna dopo cena.

SIGNORA CAUCHART — E' stato proprio carino.

CLARA — Sperava di rifarsi dei suoi centocinquanta franchi. E infatti alle dieci ritorna, tutto agitato. A trecento metri da qui, in un caffeuccio, aveva visto Emanuele a un tavolino con una donna.

SIGNORA CAUCHART — Rossa.
CLARA — Non so. Perché, rossa?
SIGNORA CAUCHART — Oh, niente. Continua. Sei andata là?
CLARA — Di corsa. Ma erano già scomparsi.
SIGNORA CAUCHART — Oh.
CLARA — Siamo entrati nel caffè, Lesurpied ed io. Abbiamo cercato di far cantare il cameriere. Tutto inutile. Ci siamo piazzati a un tavolino nella speranza di vedere tornare Emanuele. Naturalmente il mah-jong non ce l'avevamo. Ho dovuto imparare a giocare a briscola.
SIGNORA CAUCHART — Poveretta. A che ora sei tornata?
CLARA — Quando hanno chiuso.
SIGNORA CAUCHART — Sola?
CLARA — Lesurpied mi ha accompagnata fin sul portone.
SIGNORA CAUCHART — Che brav'uomo.
CLARA — Aveva certi nervi. Figurati, aveva perso altri cento franchi.
SIGNORA CAUCHART — Ma guarda. Però potevi anche farlo vincere.
CLARA — Mi sono messa a letto ma non potevo dormire. Un'ora dopo Emanuele è tornato. Io ho cercato di arrivare ad una spiegazione. Mi ero preparata così bene tutta la scena. Ma ero stanca morta. Emanuele non parlava. Insomma ho solo potuto sentirmi ripetere per tre volte la stessa frase: « Tutto quello che ti posso dire è che non ho perso il mio tempo ».
SIGNORA CAUCHART — Non hai insistito?
CLARA — Non ne potevo più, sono svenuta.
SIGNORA CAUCHART — Povera cocca mia. E lui allora che ha fatto?
CLARA — Come se non esistessi. Andava su e giù per casa, ha persino cercato alla radio un concerto sinfonico. Allora, sono rinvenuta.
SIGNORA CAUCHART — Ah, fai subito su la tua roba. Subito.
CLARA — Come?
SIGNORA CAUCHART — Vieni via con me. Non ti lascerò nemmeno un minuto ancora nella casa di un simile miserabile.
CLARA — Ma la casa è anche mia, mamma. E ora che ci siete voi, tu e papà, venga pure quel miserabile, come dici tu.
SIGNORA CAUCHART — Lo prendo a schiaffi.
CLARA — Oh, beh... se vuoi.
SIGNORA CAUCHART — Ha osato passare la notte qui?
CLARA — Già. Ha dormito in questa stanza. Io, puoi pensare, m'ero chiusa a chiave. Stamattina si è lavato in cucina, gli ho passato un colletto pulito sotto la porta di camera e se ne è andato, come al solito, alle nove.
SIGNORA CAUCHART — Dove è andato?
CLARA — All'ufficio, no di certo. E' tutto quello che so.
SIGNORA CAUCHART — Miserabile. Divorzierai.
CLARA — Io...
SIGNORA CAUCHART — Ah, se tu mi avessi dato ascolto. Ma perché hai sposato quel tipo?
CLARA — Mammà, ho proprio dato ascolto a te: me lo hai proposto tu.
SIGNORA CAUCHART — Te l'ho proposto... te l'ho proposto perché era remissivo, ispirava fiducia. A me, come genero, andava. Ma io, alla tua età, per marito non lo avrei voluto. Ecco, non mi sarei proprio fidata di quella sua aria rassegnata.
CLARA — Dovevi avvertirmi prima.
SIGNORA CAUCHART — E quando tu avevi accettato di unire la tua vita alla sua, non dovevo forse far tacere i miei scrupoli?
CLARA — Forse, ma...
SIGNORA CAUCHART — To', poco fa mi è scappata una domanda. Ti ho chiesto se ieri sera tuo marito era con una donna rossa. Bene, devi sapere che l'ho incontrato, non più di tre mesi fa, con una ragazza dalla zazzera come una carota. Era forse la compagnia adatta ad un uomo come lui? No di certo. Eppure non ti ho detto niente. Credevo che tu fossi felice. Ma ora so a che punto siete. Eh, no, troppo comodo mettersi al riparo di una famiglia rispettabile come la nostra, per poi far tranquillamente i propri comodi.
CLARA — Zitta. C'è qualcuno.
SIGNORA CAUCHART — Chi? lui? (*Bussano*).
CLARA — Avanti! (*La porta si apre*) Oh, signor Lesurpied.
LESURPIED — Buona sera, signora. (*Vede la signora Cauchart*) Oh, ha gente...
CLARA — Prego, entri. Conosce mia madre?
LESURPIED — Signora. Felicissimo.
SIGNORA CAUCHART — Sono felice io, signore, di poterla ringraziare. Lei si è condotto con mia figlia come un vero gentiluomo. E' una grande consolazione per una mamma in lacrime per i guai che lei sa.
LESURPIED — Già, comprendo.
CLARA — Si sieda, signor Lesurpied.
SIGNORA CAUCHART — Guardi un po' che mascalzone.
LESURPIED — Già, già...
CLARA — L'ha visto?
LESURPIED — Chi?
CLARA — Ma Emanuele, mio marito.
LESURPIED — Ah, sì... no. Non l'ho visto.
SIGNORA CAUCHART (*invitandolo a sedere*) — La prego. Sono dunque quarantotto ore che non ha messo piede in ufficio.
LESURPIED — Già.

SIGNORA CAUCHART — Ma si può immaginare una cosa simile? Due giorni. Due giorni d'assenza.
LESURPIED — Oh, c'è chi ne fa di più.
SIGNORA CAUCHART — Ah, sì?
LESURPIED — Guardi Dachottin.
SIGNORA CAUCHART — Dachottin?
LESURPIED — Il vice-cassiere. E' tre mesi che non lo si vede.
SIGNORA CAUCHART — No? Il vice-cassiere? e che fa?
LESURPIED — Una flebite.
SIGNORA CAUCHART — Ah, beh...
CLARA — Magari, Emanuele avesse una flebite; ma non l'ha la flebite.
LESURPIED — La settimana scorsa ha zoppicato per due giorni.
CLARA — Apprezzo il suo tatto, signor Lesurpied, e gli sforzi che lei fa per scusare un suo collega. Ma è inutile. Mio marito sta benissimo.
SIGNORA CAUCHART — E' solo il vizio.
LESURPIED — Già, le demon du midi!
SIGNORA CAUCHART — A trentacinque anni!
LESURPIED — Tante volte arriva prima. Guardi, una volta sotto le armi, un caporale della mia compagnia, un bravo ragazzo, che aveva studiato, una sera durante una tappa non si mette in testa di sedurre la moglie del fornaio presso il quale eravamo alloggiati? E quando dico « sedurre » la prego di credere che le forme nelle quali aveva deciso di realizzare il suo progetto erano ridotte al minimo indispensabile. Giudichi lei: salta addosso al fornaio, lo imbavaglia, lo lega, lo mette di peso sulla madia e lo getta nella pasta. Comprensibilmente quello strilla, arriva la moglie, e lui la butta sui sacchi di farina, che all'urto scoppiano. Tutto ricoperto della polvere bianca che riempie tutto il negozio, il bravo graduato si lancia sulla preda strillando: « Sono un cosacco, sono un cosacco, e tu sei nella neve! ». Eh, che ne dice?
SIGNORA CAUCHART — Io? Oh già. Certo.
LESURPIED — E ci passano tutti. Lo dice anche una vecchia canzonetta del mio paese. « Presto o tardi salta fuori l'orco ».
SIGNORA CAUCHART — Ma c'è chi lotta, signore, chi resiste al demonio.
LESURPIED — Certo, certo.
CLARA — Io sono convinta, signor Lesurpied, che la sua vita, ad esempio, non è mai stata sconvolta da certe pazzie.
LESURPIED — Oh, no. Ma io ho preso delle precauzioni.
SIGNOR CAUCHART — Ah, sì?
LESURPIED — Eh, ne ho trangugiate.
SIGNORA CAUCHART — Trangugiate?
LESURPIED — Pillole, sì, signora. Tre al mattino, trenta a mezzogiorno e il resto del flacone alla sera, se sento che sta per venire la crisi. Ne prendo ancora... a dosi minori. Ora faccio la cura di mantenimento, ma la faccio seriamente. Non mangio mai fuori di casa se non ho la mia medicina. La salute prima di tutto.
SIGNORA CAUCHART — Già.
LESURPIED — Ma chiedo scusa. Io chiacchiero, chiacchiero... e forse la disturbo. (*Rivolgendosi a Clara*) Per il momento lei non ha bisogno di me?
CLARA — Sono commossa per la sua visita, signor Lesurpied. La ringrazio.
LESURPIED — Ripasserò in serata. Se è sola e vuole distrarsi un po', faremo una partitina...
CLARA — Va bene, signor Lesurpied. Ritorni.
LESURPIED (*alla signora Chauchart*) — Signora.
SIGNORA CAUCHART — Arrivederci. E grazie ancora.
LESURPIED — Di niente, signora, di niente.
CLARA — L'accompagno.
LESURPIED — Non si muova. La prego.
CLARA (*andando alla porta*) — L'accompagnerà la ragazza. Zita.
LESURPIED — Non disturbi nessuno. A più tardi. (*Esce*).
CLARA (*dalla porta*) — Zita. Zita. Te lo dico io, è sorda.
SIGNORA CAUCHART — Ma chi chiami?
CLARA — Zita: una nuova servetta che ho da tre giorni.
SIGNORA CAUCHART — Non ho mai inteso questo nome; c'è sul calendario?
CLARA — C'è mamma, c'è: è stata la prima cosa di cui mi sono assicurata.
SIGNORA CAUCHART — E c'è una santa Zita?
CLARA — Ma sì, mammà, in aprile.
SIGNORA CAUCHART — Però, non fidarti. Io non mi fiderei di una che si chiama così.
CLARA — La vedrai. Non è poi male. Un po' stordita, forse. Esce dal collegio di S. Agata. E' un'orfana.
SIGNORA CAUCHART — Già orfana dopo tre giorni che l'hai? (*S'apre la porta. Entra Cauchart*).
CLARA — Pappy! (*Si getta tra le sue braccia*).
CAUCHART — Bimba mia!
SIGNORA CAUCHART — Hai visto il direttore?
CAUCHART — Sì.
CLARA — Ti ha parlato di Emanuele?
CAUCHART — Figlia mia, tu non hai più marito.
CLARA — Che?
SIGNORA CAUCHART — Che dici?
CLARA — Dimmi che non è vero, pappy!
CAUCHART — Lasciami parlare. Purtroppo, no, non sei vedova. Ma tuo marito s'è radiato con le stesse sue mani dalle liste della società.
SIGNORA CAUCHART — Ma che stai raccontando? Spiegati.

CAUCHART — Dalla sua cassa mancano centoquarantamila franchi.
CLARA — No? Ah! (*E casca a sedere su una seggiola*).
SIGNORA CAUCHART — Siamo a posto.
CAUCHART — Per un riguardo a noi, il direttore ha voluto vedermi prima di fare qualcosa.
SIGNORA CAUCHART — Che vuol fare?
CAUCHART — La considerazione che ha per me mi ha permesso d'ottenere un po' di respiro: aspetterà fino a domani mattina. Ma di più non c'è da sperare. Se domani mattina non è tutto messo a posto, insomma, se non si restituisce i denari, la faccenda avrà il suo corso.
CLARA (*in lacrime*) Oh, papà. Siamo disonorati.
CAUCHART — Non ancora. Glieli farò sputare, a quel farabutto. Deve restituire i soldi, tutti.
SIGNORA CAUCHART — Centoquarantamila franchi! Una bella somma.
CLARA (*scoppia in lacrime*) — E la settimana scorsa mi ha rifiutato una pelliccia.
SIGNORA CAUCHART — Calma, piccola mia. Non pensare più a tutte le miserie che ti ha fatto passare. Gliela faremo pagare, sta' tranquilla.
CAUCHART — Pagare! Come pagare? Ah, il mio bel giovanotto. Avevi bisogno di qualche spicciolo, eh? Vedrai che te li dò io.
CLARA — Le pellicce le comprava certo a quella ragazza.
CAUCHART — Ragazza? che ragazza?
SIGNORA CAUCHART — Ieri sera l'hanno visto insieme a una ragazza.
CAUCHART — Una rossa.
CLARA — Perché rossa?
CAUCHART — Presumo. Perché qualche tempo fa ho incontrato una carrozza nella quale tuo marito e una donna da una abbondante chioma fulva sembravano tutti e due seduti nello stesso posto.
CLARA (*scoppiando di nuovo in singhiozzi*) — Ah!
SIGNORA CAUCHART — E tu non hai detto niente?
CAUCHART — A che pro? L'avreste difeso, avreste detto ancora una volta che io non ci vedo bene. A sentir voi, lo accusavo sempre a torto.
SIGNORA CAUCHART — Però, quando si hanno le prove...
CAUCHART — Eh, se si fosse dato un po' più d'ascolto a me, oggi non saremmo alle soglie del disonore. Prima di tutto questo matrimonio non si sarebbe fatto.
SIGNORA CAUCHART — Oh, guarda... se sei tu che hai portato in casa quel giovanotto.
CAUCHART — L'ho portato come mio segretario, io, non come marito!
SIGNORA CAUCHART — Nemmeno io.
CAUCHART — Dicevi sempre che un altro uomo così buono non lo si trovava.
SIGNORA CAUCHART — Perché tu non avevi più speranza di sposare tua figlia.
CLARA — Vi prego... sono già abbastanza infelice!
SIGNORA CAUCHART — Oh, sì, perdonaci, cara. (*L'abbraccia*) Oh, Dio mio!
CAUCHART — Che c'è?
SIGNORA CAUCHART — Ma abbiamo Lamberjeton a cena, stasera!
CAUCHART — L'ho incontrato mentre andavo alla banca. L'ho pregato di raggiungerci qui.
CLARA — Qui?
CAUCHART — Non sapevo ancora che questa casa fosse disonorata. (*Clara scoppia di nuovo in singhiozzi*). Ecco qua. Tutta una vita dedicata al lavoro onesto. Prima dietro ai cannoni, poi davanti alle casseforti: tre citazioni al merito, due medaglie, una croce da cavaliere. Tutto per arrivare a questo punto. Avere come genero un volgare delinquente.
SIGNORA CAUCHART — Che cosa pensi di fare?
CAUCHART — Aspettarlo e metterlo a posto.
CLARA — E se non viene?
CAUCHART — L'aspetterò tutta la notte. E se domani mattina, alle prime luci dell'alba, non è ancora tornato, andrò io stesso a denunciarlo. In fin dei conti... il nome è suo! (*Bussano*) Zitti! Avanti! (*La porta s'apre. Appare Enrico*).
ENRICO (*mentre apre la porta*) — Salve, Creso! (*Scopre la famiglia Cauchart*) Oh, scusatemi. Emanuele non c'è?
CLARA — No.
ENRICO — Mi dispiace di avervi disturbato. Sono salito, perché di solito, a quest'ora, Emanuele è sempre in casa.
CLARA — Di solito, sì.
CAUCHART (*a Clara*) — Chi è questo signore?
CLARA — Un amico di Emanuele.
ENRICO — Oh, un amico... un buon compagno.
CAUCHART — Ah, ah!
CLARA — E' molto tempo che non vede Emanuele?
ENRICO — Oh, sì. Tre giorni.
CLARA — Tre giorni.
ENRICO — Già.
CLARA — E ha da dirgli qualche cosa?
ENRICO — Bé, come chi dicesse... Gli portavo una buona notizia.
CLARA — Ah! Forse gliela possiamo dire noi.
ENRICO — Preferirei dirgliela io.
CLARA — Come vuole.
ENRICO — Crede che tarderà molto?
CLARA — Una domanda a cui mi è difficile rispondere.
ENRICO — Ah sì? Quell'accidente di Emanuele! E dov'è?
CLARA — Ma!
ENRICO — Magari a correre dietro alle sue fantasticherie.

CAUCHART — Già, di quelle con le chiome fulve.
ENRICO — Chiome?
CAUCHART — Non faccia l'ingenuo. Sa bene cosa voglio dire.
ENRICO — Proprio per niente.
CAUCHART — No? Eppure, proprio ora, entrando, lei ha chiamato Creso il suo compagnone, Emanuele.
ENRICO — Già.
CAUCHART — E perché?
ENRICO — Così, per scherzare. Se dovessi darle una spiegazione di tutti i nomignoli che ci diamo! C'è stato un momento che mi chiamava « reginetta di virtù ». E le assicuro che non era molto appropriato.
CAUCHART — Già, ma Creso era ricco? Aveva molti soldi, forse centoquarantamila franchi, no?
ENRICO — Centoquarantamila franchi?
CLARA — Già. Adesso capisce?
ENRICO — No. E mi dispiace che me ne andrò senza aver capito. Perché, se non ha niente in contrario, non aspetto Emanuele.
CLARA — E la notizia importante che doveva dargli?
ENRICO — Volevo pregarla di dargliela lei. Gli dica che il vecchio monaco russo, riuscendo a liberarsi dalla stretta della piccola ebrea, finalmente ha osato farsi vedere e che è molto più ricco di quanto non si credesse.
CLARA — Cosa?
CAUCHART — Ah, questo è troppo!
CLARA — Papà!
ENRICO (*a Clara*) — Glielo scrivo. (*Cava di tasca un pezzo di carta e una matita*) Il vecchio monaco russo...
CAUCHART — Ci piglia in giro!
SIGNORA CAUCHART — Sta' calmo, ti prego.
ENRICO — Ecco.
CLARA — Capirà?
ENRICO — Oh, sì. Vedrà come sarà contento. Le darà un bacio.
CLARA — Questo non credo.
ENRICO — Vedrà. Ancora tante scuse. (*E se ne va*).
CAUCHART — E' troppo.
CLARA — Che vorrà dire questo messaggio?
CAUCHART (*a sua moglie*) — Perché mi hai trattenuto? Bisognava farlo parlare. Lo facevo cantare io. Quello è venuto a prenderci in giro.
CLARA — Ma no.
CAUCHART — No?
CLARA — Enrico è un bravo ragazzo.
CAUCHART — Bene! Difendilo anche.
CLARA — Non lo difendo. Dico solo che certe cose non è capace di farle. Lo conosco.
CAUCHART — Già. E se fosse venuto mandato da tuo marito? Eh? Per vedere che aria tirava? Dammi quel foglio. Ma non ha senso... Un monaco russo... vediamo... un monaco celebre...
SIGNORA CAUCHART — Di quante lettere?
CAUCHART — E chi lo sa?
SIGNORA CAUCHART — Cromwell!
CAUCHART — Brava! Proprio quello, un monaco.
SIGNORA CAUCHART — Non so... Spinoza!
CAUCHART — Sta' zitta, fammi il favore.
SIGNORA CAUCHART — Ci perdo la testa con tutte queste storie.
CAUCHART — Bisogna correrglì dietro. (*Balza verso la porta*).
SIGNORA CAUCHART — Dove vai?
CAUCHART — A pescare quel farabutto.
SIGNORA CAUCHART — Ma perché?
CAUCHART — Perché? Perché voglio capire che cosa c'è scritto qui. Perché siamo sulla buona strada. E se tuo marito non si vede, non voglio che mi scappi anche il suo complice. (*Esce*).
CLARA — Papà sta prendendo un granchio.
SIGNORA CAUCHART — Quell'Enrico però non mi convince mica. Lo conoscete da tanto?
CLARA — E' un amico d'infanzia di Emanuele. Veniva spesso per casa. Da un po' di tempo lo si vedeva meno.
SIGNORA CAUCHART — E che fa?
CLARA — Precisamente non lo so.
SIGNORA CAUCHART — Senza mestiere. Bella raccomandazione.
CLARA — Zitta... sta' a sentire. (*Pausa. Restano tutte e due in ascolto*) Hai sentito?
SIGNORA CAUCHART — No. Che?
CLARA — Eppure non ho mica sognato. (*Va fino alla porta della veranda, resta un momento in ascolto, poi l'apre di colpo*) Che fai lì? (*E fa entrare in scena la donna di servizio, Zita, imbacuccata in un vestito e con un cappello che non sono evidentemente i suoi*).
ZITA — Soffoco, signora.
CLARA — Soffochi? Ma guarda. E che facevi sulla veranda?
ZITA — C'ero quando la signora è tornata a casa. Non volevo uscire per non disturbarla.
CLARA — E stavi a sentire?
ZITA — Oh, no, signora.
CLARA — E perché allora non sei uscita dalla porta che dà sul corridoio?
ZITA — Era chiusa a chiave dall'altra parte.
CLARA — E quella roba me la volevi rubare?
ZITA — Oh no, signora. Se avessi voluto rubare avrei preso di meglio.
CLARA — Di meglio? Ma per te questo è persino di troppo.
ZITA — Oh, sì, è troppo grande.
CLARA — E taci almeno. Così che invece di lavorare vai a frugare nel mio guardaroba?

ZITA — Il mio lavoro l'ho finito.
SIGNORA CAUCHART — Non si finisce mai, in una casa, cara ragazza. Specie se ci si entra per guadagnarsi il pane onestamente. (*Zita comincia a piangere*).
CLARA — Non cominciare a frignare. E dimmi un po', che facevi con quel vestito indosso? Mi hai capito?
ZITA — Giocavo alle signore.
CLARA — Come?
ZITA — Sì, mi immagino una storia... di essere una signora, una gran signora, che va in visita da un'altra gran signora...
SIGNORA CAUCHART — Ma è matta!
ZITA — E' la mia migliore amica, l'unica amica, le dico tutto, le racconto la mia vita...
CLARA — E chi è questa incomparabile amica?
ZITA — Lei, signora.
CLARA — Io?
ZITA — Sì, il suo ritratto, in camera.
CLARA — Fammi il piacere di levarti quei vestiti.
ZITA — Sì, signora. (*Comincia a togliersi il vestito di Clara*).
CLARA — E torna in cucina e non muoverti più finché non avremo fatto i conti. Ti insegno io a rendermi ridicola.
ZITA — Oh, signora, ma nella mia storia non lo è mica.
CLARA — Sta' zitta.
ZITA — Né ridicola, né cattiva.
CLARA — Vattene. (*Zita esce piangendo*).
SIGNORA CAUCHART — Che sfrontata!
CLARA — Non mi so capacitare.
SIGNORA CAUCHART — Te l'ho detto: non fidarti.
CLARA — Che svergognata!
SIGNORA CAUCHART — Basta quel nome. Zita! Tutto il tipo di una avventuriera.
CLARA — Oh, ma io la faccio filare. (*Entra Cauchart*).
CAUCHART — Eccolo.
CLARA — Enrico?
CAUCHART — No, Emanuele. Quell'altro non l'ho trovato, ma ho visto tuo marito. Sta venendo qui.
SIGNORA CAUCHART — Che aspetto ha?
CAUCHART — Tranquillo, serafico. Bighellonava davanti alle vetrine. Quando l'ho visto era fermo davanti a un negozio di articoli da viaggio.
SIGNORA CAUCHART — Vedi?
CAUCHART — Era l'ora che lo pescassimo.
CLARA (*che sta con l'orecchio teso*) — Aprono la porta.
SIGNORA CAUCHART (*a suo marito*) — Gli parli, eh?
CAUCHART — Certo... oppure, no. Lascio che parli lui. E alla prima bugia, lo strozzo. (*Si apre la porta: entra Emanuele*)
EMANUELE (*ha un leggero moto di sorpresa, che subito reprime*) — Buonasera. (*Nessuno risponde. Lentamente si toglie il soprabito e cappello, li posa su una seggiola, posa la borsa di cuoio che ha in mano e, sotto il triplice fuoco degli sguardi degli altri personaggi, fa qualche passo nella stanza. Prende una seggiola. Un silenzio pesante che nessuno sembra disposto a rompere per primo. Ora Emanuele è immobile, seduto sulla seggiola, lo sguardo fisso nel vuoto. E' difficile dire se si sforza di parere sereno e tranquillo, oppure se cerca di fare una faccia d'occasione*).
CLARA — Pagliaccio! (*Emanuele solleva appena lo sguardo verso di lei*).
SIGNORA CAUCHART — Non hai vergogna? (*Stesso sguardo di Emanuele*).
CAUCHART — E rispondi almeno. Abbi questo coraggio.
EMANUELE (*lo squadra nello stesso modo e con un gran gesto di disprezzo*) — Peuh!
CAUCHART — Vigliacco.
CLARA — Non credere di cavartela con le tue solite buffonate. Chi c'era con te, ieri sera, a far baldoria? Chi c'era con te, sprofondata in una carrozza, un mese fa? Chi c'era con te, quando ti ha visto la mamma, a dar scandalo in giro? Rispondi.
CAUCHART — Dove sono i soldi? Ti hanno scoperto, sai? Ho visto il tuo direttore, ne ritorno adesso. Domattina, forse stasera stessa, ti fa arrestare.
SIGNORA CAUCHART — Dovresti aver vergogna.
CLARA — Ma me lo dici, sai, come si chiama. Me lo dici come si chiama quella rossa.
CAUCHART — E i centoquarantamila franchi devi renderli. (*Emanuele lo guarda*) Non è divertente, eh, essere preso con le mani nel sacco?
CLARA — Tradirmi con una rossa.
SIGNORA CHAUCHART — E mica si vergogna.
CAUCHART (*precipitandoglisi contro*) — Ti insegnerò io a comportarti da persona per bene, vagabondo.
CLARA (*trattenendolo*) — Papà! (*Alla minaccia Emanuele si è alzato e ha parato il colpo con il braccio sinistro*) Hai il coraggio di picchiare mio padre?
CAUCHART — All'ergastolo, andrai all'ergastolo: è il minimo della pena per te.
SIGNORA CAUCHART — Bruto!
CLARA — Vizioso.
CAUCHART — Truffatore.
CLARA — Maniaco.
CAUCHART — Fa' pure il furbo adesso. Ma sarai obbligato a parlare quando sarai davanti al commissario. Allora confesserai, canaglia. E ti converrà dirlo subito dove hai messo i soldi. Eh? Dove? dove?

SIGNORA CAUCHART — Perché ci hai fatto questo? A noi che ti abbiamo dato nostra figlia? Una ragazza allevata come si deve ai sentimenti dell'onore. Per farci morire di vergogna, noi che ti abbiamo trattato come un figlio! Perché? perché?

CLARA — Saprò come si chiama, mi capisci? Oh se lo saprò. E dimmi chi è la tua ganza. Una ragazza di strada? Avete fatto bisboccia per due giorni insieme, eh? chi è? (*Emanuele, in piedi, ha affrontato con stoicismo il triplice attacco. Ora s'aggrappa alla spalliera della seggiola; sembra che faccia uno sforzo per restare diritto. Poi, tra gli sguardi smarriti degli altri, porta le mani al petto, poi alle tempie. Vacilla e, senza che nessuno abbia potuto fare il minimo gesto per soccorrerlo, crolla nel mezzo della stanza. Clara dopo un momento di stupore*) Many!

SIGNORA CAUCHART — Dio mio!

CLARA — Papà! Che hai fatto? Lo hai ucciso.

SIGNORA CAUCHART — Il colletto! Slacciategli subito il colletto.

CLARA (*esegue*) — Many! Many caro! Mi senti? Sono la tua Claretta, Emanuele!

SIGNORA CAUCHART — Ma ha gli occhi spalancati!

CHAUCHART (*gli s'avvicina*) — Respira normalmente, però.

CLARA — Ma non possiamo mica lasciarlo così. Che si può fare?

SIGNORA CAUCHART — Chiamiamo un dottore.

CLARA — Telefona subito.

CAUCHART — No. Non chiamiamo uno qualunque; bisognerebbe dare delle spiegazioni. Cerchiamo di non imbrogliare le cose. Vado a cercare Benoit.

SIGNORA CAUCHART — Benoit! Ma non esercita più!

CAUCHART — Per me esercita sempre.

CLARA — Fa' presto, papà, ti supplico.

CAUCHART — Sì, ma non impressionarti, piccola. Probabilmente è un semplice svenimento.

SIGNORA CAUCHART — Prima di andartene aiutaci. Non possiamo lasciarlo per terra.

CAUCHART — Già. (*Prende Emanuele sotto le ascelle, mentre la signora Cauchart e Clara si impadroniscono ciascuna di una gamba*).

SIGNORA CAUCHART — Mettiamolo sul divano.

CAUCHART — No. Su una poltrona. In questi casi tener sempre la testa in alto.

SIGNORA CAUCHART — Starebbe meglio steso.

CLARA — Credo che abbia ragione papà. Per la circolazione. (*Mettono Emanuele su una poltrona*).

SIGNORA CAUCHART — Certo, così fa meno impressione.

CAUCHART — Ecco fatto. (*Osserva un po' Emanuele*) Non ha mica un brutto occhio.

CLARA — Ti pare?

CAUCHART — Vado a cercare Benoit. Sono sicuro che dirà che non è niente. (*Esce*).

CLARA — Che disgrazia!

SIGNORA CAUCHART — Sta' tranquilla, cara. Non sarà niente. L'hai detto tu stessa: fa un gran caldo qui dentro.

CLARA — Oh, la temperatura non c'entra, mammy!

SIGNORA CAUCHART — E chi sa? (*Pausa*) Vedi, è tranquillo.

CLARA — Già.

SIGNORA CAUCHART — Non devi preparare niente prima che arrivi il dottore?

CLARA — Non so... Oh Dio mio, se bisogna metterlo a letto, la camera non è ancora pronta. Da stamattina non so più in che mondo vivo, non abbiamo fatto nemmeno pulizia.

SIGNORA CAUCHART — Vengo ad aiutarti.

CLARA (*va verso la porta di camera sua, ma si volta verso la poltrona dov'è Emanuele*) — Non possiamo mica lasciarlo solo. E se è in coma?

SIGNORA CAUCHART — Meglio: lo ritroveremo cadavere.

CLARA — Va' a cercare Zita, che ci venga ad aiutare. E dille di mettere il chiavistello alla porta d'ingresso, in modo che non entri nessuno senza suonare.

SIGNORA CAUCHART — Arrangiamo subito tutto. Non preoccuparti. (*Clara entra in camera, la signora Cauchart esce dalla porta che dà sulla scala. Comincia a chiamare Zita: si sente la sua voce che si allontana. Appena è restato solo Emanuele dà una rapida occhiata intorno, poi si precipita al telefono*).

EMANUELE (*al telefono*) — Pronto! Mi dia il 27. Le Goëland? Pronto. Scusi, ma non posso parlare più forte: domando se è il caffè Goëland? Sì? C'è il signor Enrico? Al bar? Bene. No, no, gli dica che il suo amico Emanuele lo prega di venir subito a casa sua, che non si meravigli di niente e che cerchi di rimanere solo un momento con lui. Ha capito? Ripeta, per favore. Sì, grazie. (*Posa il microfono ed in fretta riprende la sua posa di svenuto. Dalla scala si sentono già giungere le voci della signora Cauchart e di Lesurpied. Entrano*).

SIGNORA CAUCHART — Mia figlia è in camera sua. Non so più cosa dirle. Cerco di rassicurarla, ma ho paura che sia una cosa piuttosto grave. Lei che ne pensa?

LESURPIED — Accidenti!

SIGNORA CAUCHART — E' uno spettacolo impressionante, non le pare?

LESURPIED — Oh!

SIGNORA CAUCHART — A lei non fa impressione?

LESURPIED — L'ho visto tante volte in quella posizione in ufficio.

SIGNORA CAUCHART — Ah!

LESURPIED — Davvero, se non si sapesse quello che gli è successo, si potrebbe dire che sta lavorando.

SIGNORA CAUCHART — Magari! Preferirei. Povero Emanuele!

LESURPIED — E lo lasciate qui, su questa poltrona?
SIGNORA CAUCHART — Mio marito dice che è la migliore posizione.
LESURPIED — Dannosissima.
SIGNORA CAUCHART — Lo dicevo io.
LESURPIED — Bisogna metterlo steso, al più presto.
SIGNORA CAUCHART — Tu, ragazza (*a Zita che sta entrando*) aiutaci.
ZITA — A far che cosa?
SIGNORA CAUCHART — Prendilo per una gamba.
LESURPIED — Forza.
ZITA — Che è successo? E' ubbriaco?
SIGNORA CAUCHART — Sta' zitta. Fammi il piacere. (*Lesurpied, la signora Cauchart e Zita trasportano Emanuele sul divano*).
LESURPIED — Ecco fatto. Starà più tranquillo. Intanto non rischia di cadere.
CLARA (*entrando*) — Oh, signor Lesurpied! La mamma le ha detto?
LESURPIED — Sì, signora.
CLARA (*vedendo la poltrona vuota*) — Dov'è Emanuele? Ah, l'avete steso?
SIGNORA CAUCHART — Il signor Lesurpied dice come pensavo io: a sedere è una posizione pericolosissima.
CLARA — Eppure...
LESURPIED — Creda a me, signora. Ho fatto due guerre e ne ho viste tante. Guardi, ricordo proprio un poveretto che era vicino a me, seduto. Ebbene non era seduto: morto. Vede?
CLARA — Già. (*A Zita*) Finisci di preparare la camera.
ZITA — Sì, signora. (*Esce mentre suonano alla porta*).
SIGNORA CAUCHART (*a Clara*) — Non disturbarti, cara; vado io.
LESURPIED — Posso esserle utile in qualcosa? Niente mah-jong stasera?
CLARA — Oh, no. Con il mio povero Many in quello stato.
LESURPIED — Chiaro, chiaro. Bene, signora, le chiedo scusa. Tornerò a prendere notizie.
CLARA — Arrivederci, signor Lesurpied. Grazie della sua visita.
LESURPIED — Si figuri, si figuri. (*Sta per uscire, ma si scontra sulla soglia con un personaggio imponente, davanti al quale si fa piccolo piccolo. Lamberjeton entra seguito dalla signora Cauchart*).
SIGNORA CAUCHART — Signor Lamberjeton, lei conosce mia figlia?
LAMBERJETON (*inchinandosi a Clara*) — Signora! E' un bel po' di tempo che non ho avuto il piacere di incontrarla, ma ero ben lontano dal pensare che l'occasione mi si sarebbe presentata in un momento così penoso per lei.
CLARA — Grazie, signore. La ringrazio delle sue buone parole. Mammy! (*Ha evidentemente bisogno di essere sostenuta. La signora Cauchart e Lamberjeton si precipitano*).
SIGNORA CAUCHART — Cara!
LAMBERJETON — Povera signora!
CLARA — E' tremendo, vero, signore?
LAMBERJETON — Tremendo. Dov'è?
CLARA — Là.
LAMBERJETON — Oh, Dio mio. Io conoscevo poco suo marito, ma vedere un uomo, chiunque sia, che lotta in questo modo con l'angelo nero, fa impressione, ecco. E lo lasciate disteso?
CLARA — Io non volevo...
LAMBERJETON — Non è molto prudente. Comunque... (*Pausa*) Rantola?
SIGNORA CAUCHART — Non ancora. (*Suonano di nuovo alla porta*).
CLARA (*alla signora Cauchart*) — Vuoi vedere chi è, mammy? Ci aiuterà Zita. (*La signora Cauchart esce dalla porta che dà sulla scala mentre Clara va a quella della camera*) Zita.
ZITA — Signora?
CLARA — Vieni qui. Dobbiamo trasportare il signore.
ZITA — Di nuovo?
LAMBERJETON (*dandosi da fare*) — Prendetelo per le gambe. Aspettate. Ora, tutti insieme. Oh, hop! Dove lo mettiamo?
CLARA — In questa poltrona. Ci sta meglio. (*Rimettono Emanuele nella poltrona*).
LAMBERJETON — Ecco fatto.
CLARA (*a Zita*) — Benissimo. Torna pure in camera.
ZITA — La camera è pronta, signora.
CLARA — Benissimo, allora va' in cucina. (*Zita esce*) Sono proprio spiacente, signore, di quanto l'ho obbligata a fare.
LAMBERJETON — Cara signora, sono lieto di dimostrarle la mia devozione. (*Entrano la signora Cauchart ed Enrico*).
SIGNORA CAUCHART — Ho avuto voglia di spiegare a questo signore il momento che stiamo passando, non c'è stato verso: ha voluto salire a tutti i costi.
ENRICO — Mi si dice che Emanuele è malato!
SIGNORA CAUCHART — Ora se ne sarà convinto.
ENRICO — Ma che ha?
CLARA — Chissà. Aspettiamo il dottore.
ENRICO — Da molto è così?
CLARA — Un bel po'.
ENRICO — Come, un bel po'? Due minuti o un quarto d'ora?
CLARA — Oh, almeno un quarto d'ora. E' ritornato appena era uscito lei e quasi subito è piombato così.
ENRICO — Ah, bene.
CLARA — Sembra che questo lo tranquillizzi.
ENRICO — Eh, già.
CLARA — Perché?
ENRICO — Perché? Ma perché se questo colpo... In-

somma questo malore, questa malattia, questo che cos'è, non è peggiorato in un quarto d'ora, dà da sperare..

LAMBERJETON — Io non voglio disturbare ancora. Mi permetterò di telefonare più tardi per avere notizie.

SIGNORA CAUCHART — Aspetti mio marito, la prego. Tornerà subito con il dottore. Se sa che lei se ne è andato, gli dispiace.

CLARA — Mammy, fa' compagnia al signor Lamberjeton. Scusate, signore, noi approfittiamo proprio di lei.

LAMBERJETON — Signora. Come può dire una cosa simile?

CLARA — Vada di là con la mamma, la prego. Starete più comodi.

LAMBERJETON — Ma, e lei?

CLARA — Aspetterò qui il medico. Oh... (*Scoppia di nuovo in singhiozzi, minaccia di svenire. Lamberjeton e la signora Cauchart la sorreggono*).

LAMBERJETON — Povera signora!

SIGNORA CAUCHART — Claretta!

LAMBERJETON — Bisognerebbe farle prendere qualcosa... farla riposare un po'...

SIGNORA CAUCHART — Signor Lamberjeton, vuole essere così gentile di aiutarla a scendere e occuparsi un po' di lei?

ENRICO — Oh, signora, vorrei proprio che aveste fiducia in me. Vi chiederei il favore di restare io vicino al povero Emanuele, ad aspettare il medico.

SIGNORA CAUCHART — Ma...

ENRICO — Lei potrebbe prodigare le sue più tenere cure alla signora sua figlia, che ne ha così bisogno, e a me sembrerebbe di prendere un po' parte alla sciagura che vi ha colpito.

SIGNORA CAUCHART — Veramente...

ENRICO — Vede, signora? Ci sono momenti nella vita in cui uno vorrebbe credersi parte della famiglia della persona cui è affezionata, e ci si augura di condividere la sorte di coloro che abbiamo eletto nel profondo del cuore. (*Clara, la signora Cauchart e Lamberjeton si guardano, affascinati da quelle patetiche parole*).

CLARA — Grazie, caro Enrico.

SIGNORA CAUCHART (*a Clara*) — Credi che...

CLARA — Ma sì, mammy. Naturale che Enrico desideri restare vicino al suo amico. E' molto gentile da parte sua.

SIGNORA CAUCHART — Allora lo lasciamo. Ma mi chiami al minimo allarme. (*Clara, la signora Cauchart e Lamberjeton escono*).

ENRICO (*è andato alla porta da dove sono usciti i tre. Sta un po' in ascolto, poi si rivolge a Emanuele, che non si è mosso*) — Ehi!

EMANUELE — Se ne sono andati?

ENRICO — Oh, respiro. Credevo che tu non rispondessi.

EMANUELE — Va' subito sulla veranda. Là. (*Indica la porta a Enrico che eseguisce*) Chiudi la porta a chiave, quella che dà sul corridoio.

ENRICO (*torna in scena*) — E' già chiusa.

EMANUELE — Allora non chiudere completamente quella lì. E socchiudi un po' quella della camera, così si sente se viene qualcuno. E rimettiti qui di fazione, presto. (*Indica la porta che dà sulle scale*) Non alzare troppo la voce. Mia suocera è capace d'essere rimasta dietro la porta.

ENRICO — Aspetta. (*Apre un momento la porta*) No, non c'è nessuno. Posso parlare?

EMANUELE — Sì.

ENRICO — Che succede?

EMANUELE — Ho un attacco.

ENRICO — Di che cosa?

EMANUELE — Non lo so ancora. Dopo la visita del dottore lo saprò.

ENRICO — Ma hai male davvero?

EMANUELE — Vorresti dubitarne?

ENRICO — Ma insomma, mi vuoi spiegare? Perché fai tutto questo?

EMANUELE — Vieni a sederti qui vicino. E' più naturale e non avrò bisogno di alzare la voce. (*Enrico si siede*) Eri venuto qui prima, no?

ENRICO — Già. E mi è sembrato di entrare nella gabbia delle tigri.

EMANUELE — Ti ricordi cosa ti hanno detto?

ENRICO — Sì. Tuo suocero è stato a mala pena cortese.

EMANUELE — Ecco. Ti avrà parlato di soldi, no?

ENRICO — Ah, già. E' venuto fuori con una storia di centoquarantamila franchi. Non ho capito niente.

EMANUELE — Ha detto proprio centoquarantamila?

ENRICO — Sì.

EMANUELE — Bene. Il mio direttore e mio suocero mi accusano di aver sottratto questa somma dall'ufficio. E' un errore. Si tratta dell'ammontare d'una cambiale di cui non hanno trovato traccia e che sarà coperto domani mattina.

ENRICO — Ah, bene. (*Risollevato*).

EMANUELE — Dalla mia cassa mancano settecentomila franchi.

ENRICO — Settecentomila?

EMANUELE — Già. Quelli sì, li ho presi.

ENRICO — Che dici?

EMANUELE — E' così.

ENRICO — Per fare che?

EMANUELE — Oh.

ENRICO — Avevi bisogno di soldi?

EMANUELE — No, veramente no.

ENRICO — E allora?

EMANUELE — Avevo bisogno di credere che ne avevo.

ENRICO — E ti occorreva una simile somma?
EMANUELE — Questo che importa? E' tutto così caro oggi. Non c'è mica tanto da ballare, sai con settecentomila franchi...
ENRICO — Ballare?
EMANUELE — Già. Appena qualche giro di valzer. Ne ho fatto più che ho potuto.
ENRICO — Mi impressioni.
EMANUELE — Era un bel po', sai, che mi rodevo dall'invidia davanti alle vetrine che incontravo per la strada. Stavo lì delle ore, con il naso appiccicato a divorare con gli occhi tutte quelle meraviglie che una semplice lastra di vetro mi impediva di toccare. Ero così infelice, che ho dovuto far qualcosa. Ho voluto passare dall'altra parte del cristallo. Mi son messo in tasca il denaro che ci voleva e mi sono detto: avanti!
ENRICO — Quando lo hai fatto?
EMANUELE — Ieri mattina. Senza perdere un minuto, sono andato nei negozi davanti ai quali avevo passato tanto tempo. Finalmente, caro mio, ho toccato, sono salito sulla macchina che desideravo da mesi, da anni.
ENRICO — L'hai comperata?
EMANUELE — No.
ENRICO — Come?
EMANUELE — Non vale mica quello che costa.
ENRICO — Ah, per questo...
EMANUELE — E' bellissima, nota bene. Ma non è rifinita con molta cura...
ENRICO — Potevi accorgertene prima.
EMANUELE — Eh, no. Mi ci voleva il denaro in tasca. Proprio di quel denaro che avevo preso con ripugnanza, ne avevo bisogno per rendermi esattamente conto del valore delle cose. Io non ero più un semplice curioso roso dall'invidia, che entrava in quei negozi per illudersi, per darla a intendere. E ti assicuro che tutta la pubblicità che fanno a quella macchina è esagerata. L'incaricato della vendita era in gamba: sapeva fare l'articolo, ma io non mi sono lasciato incantare. L'ho rifiutata. Dopo, è stato come una rivelazione. Mi sono reso conto tutto d'un tratto del gesto che avevo compiuto: rinunciare ragionando a una cosa che si ha la possibilità di comperare. Allora non ho più perduto tempo: mi sono precipitato dovunque potessi trovare una cosa che avevo desiderato, e poi, da uomo sicuro di sé, come un gran signore che non si lascia suggestionare, ho contrattato, ho esaminato per bene. Da ieri sono riuscito a rinunciare oltre alla macchina, ad una deliziosa piccola casetta ai margini di uno stagno, con riserva di pesca...
ENRICO — Me ne avevi parlato.
EMANUELE — Già. Dalla foto che aveva l'agenzia si vedeva quanto era graziosa, ma non le difficoltà per arrivarci. Non c'è strada.
ENRICO — Ah, ecco.
EMANUELE — E ho deciso anche di non comprarmi la pelliccia.
ENRICO — La pelliccia? E che ne volevi fare di una pelliccia?
EMANUELE — E' quello che mi chiedo anch'io da ieri. Eppure mi sembrava di averne proprio bisogno. Insomma, non ti sto a parlare di tante altre bazzecole: ho finito il mio giro davanti al Nautilus.
ENRICO — Il Nautilus?
EMANUELE — E' il nome di un panfilo. Il modello è esposto all'agenzia viaggi, a due passi di qui. Lì, fermo sul marciapiede, lo ispezionavo regolarmente, dalla stiva alle sovrastrutture, avevo scelto la mia cabina, proprio nel mezzo. Molte sere, di inverno, con i piedi nella neve, davanti all'agenzia, io facevo un salto a bordo e mi offrivo un viaggetto di qualche minuto su un mare liscio come olio, sotto un sole accecante. Era delizioso. Oggi pomeriggio ci sono tornato.
ENRICO — E il Nautilus era diventato un trabiccolo qualunque.
EMANUELE — Oh, no. Anzi, mi è parso ancora più bello. E come tiene il mare. C'era del vento stasera... quasi una specie di burrasca. Non si muoveva nemmeno. Nella strada la gente camminava lungo il muro per ripararsi. Io invece ero là, con le mani in tasca, e camminavo a gran passi sul ponte di comando, tranquillo e fiero. Tutti gli anni, a questa epoca, l'agenzia organizza una grande crociera. La partenza è fissata per domani mattina. C'erano ancora dei posti... non ho saputo resistere... e ho deciso di partire.
ENRICO — E che stai facendo qui allora?
EMANUELE — Sono venuto a cercare del denaro.
ENRICO — Denaro? E per fare che?
EMANUELE — Per prendere il biglietto.
ENRICO — E i tuoi settecentomila franchi?
EMANUELE — Già. Ti confesso che non ci avevo pensato.
ENRICO — Oh, senti!
EMANUELE — Che vuoi che ti dica? Di sopra, in soffitta, ho una sacca da viaggio e un salvadanaio. Sono mesi che riempio l'una e l'altro di tutto il necessario per un viaggio. Erano diventati in un certo modo i miei compagni di sventura. E' naturale che lì, davanti all'agenzia, mi sia ricordato di loro. Solo che il modo con cui sono stato accolto quando sono arrivato qui mi ha tolto ogni possibilità di andarmene. Ho preso la sola risoluzione che potevo prendere: farmi venire un malore.
ENRICO — E ora, che fai?
EMANUELE — Bisogna pensarci. Ti ho chiamato per essere aiutato.
ENRICO — Ma, dimmi, non hai comprato niente?
EMANUELE — Niente.

ENRICO — Denaro non ne hai speso?
EMANUELE — No. E per fortuna. Se no mi ce ne sarebbe voluto dell'altro.
ENRICO — E perché non lo restituisci?
EMANUELE — Restituirlo? a chi?
ENRICO — Ma a tuo suocero... al direttore... Sarebbe tutto a posto.
EMANUELE — E vuoi che vada a dire: « Ecco, non ho rubato centoquarantamila franchi, ma ho alterato talmente bene i miei libri che ho potuto prenderne settecentomila e nessuno se ne è accorto »?
ENRICO — Presi! Non li hai proprio presi.
EMANUELE — Ma me li sono messi in tasca.
ENRICO — Li rimetti nella cassa senza dir niente.
EMANUELE — Non posso! O questa storia dei centoquarantamila franchi non è che una mossa per farmi confessare il furto, oppure lo scopriranno presto, ora che hanno ficcato il naso nei miei conti.
ENRICO — Ma insomma, questo denaro ce lo hai ancora?
EMANUELE — Sì, è là, nella mia borsa.
ENRICO — Allora non sei ancora un truffatore.
EMANUELE — Ma non sono nemmeno più una persona onesta. (*Suona il telefono*).
ENRICO — Non rispondi?
EMANUELE — Eh, no, io non posso.
ENRICO — Vuoi che risponda io?
EMANUELE — Sì, ma sii prudente. Può essere mio suocero. E non dimenticarti che io sono sempre in coma.
ENRICO (*prende il microfono*) — Pronto! Pronto! Ah, no. Non sono Emanuele. (*Entra la signora Cauchart*).
SIGNORA CAUCHART — Che c'è?
ENRICO — Il telefono.
SIGNORA CAUCHART — Dia a me. (*Prende il microfono*) Pronto! Sì, sì, è qui. Ah, no, non può venire al telefono. No, signora, non sono sua moglie: sono sua suocera. Peggio? come peggio? Pronto? Pronto? (*A Enrico*) Ha messo giù. Chi era?
ENRICO — Non lo so.
SIGNORA CAUCHART — Non le ha parlato?
ENRICO — No, stavo rispondendo quando è venuta lei.
SIGNORA CAUCHART — Strana chiamata.
ENRICO — Si sarà interrotto. Richiameranno.
SIGNORA CAUCHART (*indicando Emanuele*) — Come va?
ENRICO — Benissimo, benissimo.
SIGNORA CAUCHART — Benissimo?
ENRICO — Sì... volevo dire... non ha peggiorato.
SIGNORA CAUCHART (*s'è avvicinata a Emanuele*) — Male: è certamente in coma. Povero Emanuele, mi fa molta impressione; non posso resistere. (*Fa per uscire, ma sulla porta si ferma avendo ricordato*) Signor Enrico, chi è quel ricco russo che ha lasciato l'ebrea? Sto cercando il nome d'un prete russo e non ci riesco.
ENRICO — Rasputin.
SIGNORA CAUCHART — Rasputin! Stavo per dirlo, ma non osavo. Si tratta proprio di Rasputin.
ENRICO — Sì, ossia non proprio di lui, che è morto. Ma d'un cavallo che si chiama così.
SIGNORA CAUCHART — Un cavallo?
ENRICO — Che quest'oggi è riuscito a rimontare sulla dirittura la favorita Rebecca e ha vinto la gara con una quotazione formidabile: trenta contro uno.
SIGNORA CAUCHART — E lei ci aveva puntato su?
ENRICO — Sì.
SIGNORA CAUCHART — Ecco di che cosa si occupa lei, giuoca alle corse. Passa le sue giornate all'ippodromo. Inaudito. (*Esce*).
EMANUELE — Allora Rasputin ha vinto?
ENRICO — Sì. Abbiamo vinto cinquemila franchi per uno. Prima ero venuto a dirtelo. Credevo che ti potesse far piacere. Ma tu adesso maneggi somme grosse. Senti, chi può aver telefonato poco fa?
EMANUELE — Che ne so. (*Di nuovo il telefono. Emanuele si precipita all'apparecchio*) Pronto! (*Butta giù in gran fretta*) Accidenti, mio suocero.
ENRICO — Dà a me. (*Prende il ricevitore*) Pronto! Pronto! Non c'è più nessuno.
SIGNORA CAUCHART (*entrando*) — Oh, dia a me. Pronto? Ha ancora interrotto quella lì.
ENRICO — Quello lì. Adesso era un uomo.
SIGNORA CAUCHART — Un uomo?
ENRICO — Sì, m'era sembrata la voce di suo marito. (*Il telefono suona*).
SIGNORA CAUCHART — Pronto! Ah, sei tu, papà? Sì... no, non ero qui... Ha risposto l'amico di Emanuele... ma sì, quello del monaco russo, sai... sì, è ritornato... Ah, Benoit è lì? Sì, sì, vi aspettiamo. No, sempre uguale. Non so. Vedremo dopo. Sì, a fra poco. (*Posa il microfono*) Era proprio mio marito. Viene con il dottore. Mi chiedeva se doveva portare anche un prete. (*Esce*).
ENRICO — Hai sentito?
EMANUELE — Sì.
ENRICO — Su, alzati.
EMANUELE — Come?
ENRICO — Non vorrai mica aspettarli comodamente seduto in questa poltrona!
EMANUELE — Che cosa vuoi che faccia? Vedi forse un'altra soluzione?
ENRICO — Non so, ma... alzati almeno e digli: « Ho rubato settecentomila franchi. Eccoli! Ve li rendo e me ne infischio di tutti voi ».
EMANUELE — Invece non dico niente, mi sprofondo sulla poltrona e il risultato è lo stesso.
ENRICO — Ma non puoi mica passare la vita su quella poltrona!

EMANUELE — Ma per adesso mi fa comodo. L'idea che ho avuto di piombare a terra è stato un colpo di genio. Tu avessi visto come si son dati da fare per tirarmi su. Con quante attenzioni! Mio suocero e mia suocera, l'hai sentito, mi chiamano ormai il « povero Emanuele ». E quanto a Clara, qui siamo addirittura nel prodigio, mi chiama di nuovo Many, il suo piccolo Many. Lo sai, per lei i diminutivi sono la suprema prova dell'affetto. Mammy, pappy, Many! Pensa, dopo due anni, mi sento di nuovo chiamare Many. E tu vorresti che io mi alzassi, lasciassi la poltrona, perché si ricordino che sono un fior di farabutto, che potrei andare a passare le ferie alla Cajenna, e che resta ancora da identificare la donna rossa? No, caro, non sarebbe furbo da parte mia.

ENRICO — Ah, non sapevo che ci fosse una donna rossa.

EMANUELE — Non ti hanno chiesto niente su questo argomento?

ENRICO — No... Ah, ci sono... le chiome fulve... La conosci da tanto?

EMANUELE — Quasi tre mesi.

ENRICO — Sei innamorato, allora. E' una cosa seria?

EMANUELE — Non è la mia amante.

ENRICO — Dopo tre mesi? Decisamente, abbiamo dei punti di vista molto divergenti su certi problemi della vita. Non capisco proprio che cosa rappresenti per te quella donna se non ti ripaga con quel piccolo tributo che anche la più diseredata delle donne può pagare. E' carina almeno?

EMANUELE — Io l'immagino molto carina.

ENRICO — L'immagini? Ma sei sicuro che esista?

EMANUELE — Sì, perché?

ENRICO — Non te la sei solo sognata?

EMANUELE — E' venuta a bordo del Nautilus.

ENRICO — Ah, allora...

EMANUELE — Che viaggio, quel giorno! Il Nautilus non aveva mai filato in quel modo. Non voleva più rientrare in porto! Se esiste? Ma è lei che mi permette di recitare la mia parte nella commedia quotidiana senza troppe noie. Sai che non bevo, che non mi interesso al gioco e che non ho la minima inclinazione per la floricultura. Beh, lei non ricorda mai che sono solo un piccolo impiegatuccio. E io mi convinco di poter realizzare tutte le mie aspirazioni e posso sottrarmi alla rara fortuna di essere il genero di un vecchio procuratore.

ENRICO — E Clara?

EMANUELE — Me lo ricordo, sta tranquillo.

ENRICO — A che punto sei con lei?

EMANUELE — A dirti la verità, non lo so. Potrei dirti, come tanti: « Ho per mia moglie un grande affetto ». Posso aggiungere che nonostante gli anni di vita in comune, mi capita anche di desiderarla. Ma per essere sincero, devo anche dire che non mi è simpatica. Guarda, una sera l'ho portata a vedere il Nautilus. Che delusione! Ha notato solo la polvere che adornava la vetrina dell'agenzia e ha voluto per forza che convenissi con lei che quella nave non sarebbe riuscita a stare a galla nemmeno sulla vasca dei gardini pubblici.

ENRICO — Era la donna rossa che ti chiamava poco fa?

EMANUELE — Probabilmente.

ENRICO — Doveva partire con te?

EMANUELE — Sì.

ENRICO — E allora, valla a raggiungere. Non perdere ancora tempo in quella poltrona.

EMANUELE — Ma io non lo perdo, caro mio, lo guadagno. Non dimenticare che solo se sto qui ho diritto ad essere trattato con tutti i riguardi.

ENRICO — Ma non devi avere nessuna paura, se non hai toccato né i soldi né la rossa.

EMANUELE — Ma non posso far capire a mio suocero che io ho preso i soldi dalla cassa per non avere più la tentazione di prenderli; né far capire a Clara che vado con una donna solo per il piacere di sentirla parlare con un altro me stesso. Mi prenderebbero per matto. Mi chiuderebbero subito in un manicomio.

ENRICO — E il dottore? Capirà che è un'impostura.

EMANUELE — Non potrà obbligarmi a camminare o a parlare.

ENRICO — Ma, insomma, vuoi ancora partire, sì o no?

EMANUELE — Se posso, sì.

ENRICO — Sono proprio ansioso di sapere come te la caverai.

EMANUELE — Sta a sentire. Quando saranno qui tutti, con il dottore, trova una scusa per andartene. Ma invece di uscire, fa un salto in soffitta. La scala è là, nel corridoio, in faccia alla veranda.

ENRICO — Lo so.

EMANUELE — Dietro a due vecchie ceste, nascosta sotto delle coperte, troverai una sacca da viaggio in cuoio, un po' sciupata e, dentro un mucchio di stracci, il mio salvadanaio. Prendili e portali a casa tua. Verrò a prenderli.

ENRICO — Quando?

EMANUELE — Appena potrò. Stanotte, quando dormiranno tutti, riuscirò a svignarmela.

ENRICO — Può darsi. Fossi in te me la sarei battuta subito.

EMANUELE — Ti devo chiedere ancora un favore.

ENRICO — Di andare a prendere anche la rossa?

EMANUELE — No. So io dove trovarla. Invece vorrei darti i settecentomila franchi.

ENRICO — Come, darmi?

EMANUELE — Affidarteli. Quando sarò partito li consegnerai alla banca.

ENRICO — Non preferisci tenerteli?
EMANUELE — Oh!
ENRICO — Ne puoi aver bisogno.
EMANUELE — No, no...
ENRICO — Come vuoi. Intanto, tieni. (*Tira fuori dalla tasca del denaro*).
EMANUELE — Che è?
ENRICO — Ciò che abbiamo vinto con Rasputin. E prendi anche la mia parte.
EMANUELE — Ma no.
ENRICO — Su, su. Fatti un bel viaggio. Non preoccuparti per me. Ho ancora qualcosa che ho raggranellato l'ultima volta. E poi per domani ho avuto un'informazione sicura. (*Mette il denaro in tasca di Emanuele*) Dov'è il malloppo? Nella borsa?
EMANUELE — Sì, nella tasca di mezzo.
ENRICO (*guarda nella borsa, ma evidentemente non trova niente, poiché ci guarda di nuovo*) — Non c'è niente.
EMANUELE — Come?
ENRICO — Guarda (*Rovescia la borsa aperta*).
EMANUELE — Non è possibile.
ENRICO — Non te lo sei tenuto addosso?
EMANUELE (*si è alzato e si fruga addosso febbrilmente*) — No.
ENRICO — Nel soprabito?
EMANUELE — Ah, forse... (*Si precipitano tutti e due sul soprabito e lo rivoltano in tutti i sensi*).
ENRICO — Non c'è niente.
EMANUELE — Forse mi sarà caduto. (*Si buttano tutti e due a guardare per terra, sotto i mobili*) E' un pacchetto fasciato in carta di giornale.
ENRICO — Non l'avrai lasciato da qualche parte?
EMANUELE — Ma no. Deve essere qui. (*Si butta di nuovo sotto un mobile*).
ENRICO (*si rialza di scatto*) — Viene qualcuno. E' il dottore.
EMANUELE — E' lui di certo.
ENRICO — Rimettiti a posto.
EMANUELE (*si alza e, sempre in ansia per il suo pacchetto, va a mettersi davanti alla poltrona*) — Dove l'ho cacciato?
ENRICO — Arrivano. Siediti. E attento alle gambe. (*Si apre la porta; entrano Clara, la signora Cauchart, il dottore, Cauchart e Lamberjeton*).
CLARA (*a Enrico*) — Ecco il dottor Benoit.
SIGNORA CAUCHART (*a Enrico*) — Sempre lo stesso?
ENRICO — Sì. (*Clara si è avvicinata a Emanuele e lo bacia sulla fronte*).
CAUCHART (*entrando, al dottore*) — Avevo già notato certi sintomi preoccupanti. Un uomo già minato dal male, anche se così giovane.
DOTTORE (*guarda Emanuele*) — Uhm! Uhm! (*Lo osserva attentamente e comincia a palparlo*).
LAMBERJETON (*che è entrato dopo il dottore e Cauchart, si rivolge a Clara*) — Però ha uno sguardo che deve rassicurarvi, nonostante le apparenze.
CLARA — Crede?
SIGNORA CAUCHART (*a Cauchart*) — Il viso è più tirato di prima.
CAUCHART — Già. (*Il dottore prosegue il suo esame e dà un colpo sul ginocchio di Emanuele per vedere i riflessi*).
CLARA — Allora, dottore?
DOTTORE (*esamina le reazioni di Emanuele*) — Uhm! Uhm!
CLARA (*a Lamberjeton*) — Mi sembra preoccupato il dottore...
LAMBERJETON — Ma no!
SIGNORA CAUCHART (*a Cauchart*) — Oh! guarda.
CAUCHART — Che cosa?
SIGNORA CAUCHART (*indicando la tasca della giacca di Emanuele dove Enrico ha messo il denaro*) Ha le tasche piene di soldi.
CAUCHART (*è a fianco di Emanuele mentre il dottore dall'altro lato prosegue la sua visita*) — E' meglio non lasciarli in giro. Prendi. (*Mette la mano in tasca di Emanuele, prende il denaro e lo dà alla moglie*) Mettili nella borsa.
ENRICO (*che si è avvicinato*) — Ma io...
CAUCHART — Come?
ENRICO — Niente, niente. (*Un gran silenzio, mentre il dottore resta pensieroso. Poi si apre la porta e appare Zita dallo spiraglio*).
ZITA — Signora, la pasta devo metterla nell'acqua fredda?
CLARA — Ma fammi il favore! (*Sospinge Zita fuori ed esce con lei*).
CAUCHART (*approfitta dell'assenza di Clara per interrompere il dottore*) — Caro dottore, dunque?
SIGNORA CAUCHART — Cosa può essere, dottore?
DOTTORE — Iperemo-sero-encefalomiotrofia-collasso a forma apoplettica fulminante. Completa incoordinazione dell'apparato motorio.
SIGNORA CAUCHART — Ma è grave?
DOTTORE — Uhm! Uhm!
CAUCHART — Ma a noi, ci vede?
DOTTORE — Ci vede, senza distinguere.
CAUCHART — E non sente più?
DOTTORE — Ci sente, senza capire.
SIGNORA CAUCHART — Come un bambino, allora, come un bambino.
DOTTORE — Già. Che fareste fatica ad allevare.
CAUCHART — Come? Vorreste dire?
DOTTORE — Che è spacciato. Ci sono molte probabilità, almeno.
CLARA (*è rientrata senza che gli altri se ne siano accorti, ha sentito le parole del dottore e sviene*) Ah! (*Tutti si precipitano. Suona il telefono*).
CAUCHART (*all'apparecchio*) — Pronto! Pronto!

Sono io. Ah, mi scusi, signor Direttore. Sì, sì. L'ascolto... Come? I centoquarantamila franchi ci sono? Come? Settecentomila? In nome del cielo! (*Crolla sulla seggiola, mentre Emanuele e Enrico si scambiano un'occhiata d'intesa*).

ATTO SECONDO

(*La stessa scena del primo atto. Qualche giorno dopo. All'alzarsi del sipario, Emanuele è nella stessa poltrona, sempre immobile. Ha il telefono posato sulle ginocchia. Clara e Lesurpied, vicino a lui, giocano a carte. Lesurpied mette giù una carta*).

CLARA — Ebbene?

LESURPIED — Che cosa?

CLARA (*indicando la carta giuocata*) — Quella carta.

LESURPIED — L'ho giocata.

CLARA — Già. Ma che cos'è?

LESURPIED — Non so più.

CLARA — E' il Signore.

LESURPIED — Il Signore? Eh, no.

CLARA — Come no?

LESURPIED — Adesso ricordo. Poco fa però mi ha detto che era la Guercia.

CLARA — Ma no. Fa una gran confusione. In ogni modo, per la Guercia, deve fare lo stesso segno.

LESURPIED — Che segno?

CLARA — Mi dica chiaro che questo gioco non la interessa affatto.

LESURPIED — Ma sì. Però vorrei capire...

CLARA — Se mi sgolo a spiegarle. Ma lei non mi sta a sentire quando leggo le regole. (*Prende dalla scatola da gioco un foglietto e legge*) Nel gioco dell'aluette, il giocatore che abbia in mano il Signore, la Signora, la Guercia e la Vacca, che sono le carte di maggior valore, lo può comunicare con i seguenti segni convenzionali: se ha il Signore, sollevando esageratamente le sopracciglia mentre il resto del viso resterà immobile in un'espressione indifferente; se invece ha la Signora, storcerà l'angolo destro della bocca come se sorridesse...

LESURPIED — Ma è ridicolo!

CLARA — Stia a sentire, per favore. Se ha la Guercia, chiuderà un occhio, mentre l'altro resterà fisso nel vuoto, come se guardasse a otto-dieci metri di distanza.

LESURPIED — E a chi devo far tutti questi segni?

CLARA — Al giocatore che le è di fronte?

LESURPIED — A lei?

CLARA — Certo. Poco fa io avevo la Vacca e le ho fatto: mmu!

LESURPIED — Ma è stupido. Perché dovrei fare tutti questi versacci per dirle le carte che ho in mano; tanto vale dichiararle apertamente, se si tratta di un gioco scoperto.

CLARA — Ma che c'entra: è il gioco. E' così. Guardi che le sono cadute due carte: le raccolga almeno.

LESURPIED — Se fossimo un po' più comodi non mi cadrebbero.

CLARA — Le dà fastidio quella scatola? La metta lì. (*Lì vuol dire sulle ginocchia di Emanuele. Lesurpied vi posa la scatola e ci mette su il telefono. Raccoglie le due carte cadute per terra e si rimette a posto*).

LESURPIED — Non ho mai visto che uno debba tenere in mano ventiquattro carte.

CLARA — Se sono quarantotto in tutto.

LESURPIED — Un gioco di 48 carte. E' balordo! (*Getta furioso le carte*) Sono sicuro che in due non si può giocare.

CLARA — Le dico che questo giuoco me lo ha insegnato la mia nonna, e d'estate lo giocavamo tutti i giorni.

LESURPIED — Eh, dovevano essere proprio delle belle partite.

CLARA — Non faccia il noioso, su, caro Lesurpied, adesso ridò le carte. Tentiamo ancora una volta, va bene? E se mai, torneremo al Mah-jong. D'accordo?

LESURPIED — D'accordo.

CLARA — Tagli. (*Distribuisce le carte*) Dica, Lesurpied.

LESURPIED (*Che è impegnato a ordinare le sue carte con molta attenzione*) — Eh?

CLARA — Le prende sempre le sue pillole?

LESURPIED — Che pillole? Ah, sì: le prendo sempre e mi fanno bene. (*La guarda strizzando l'occhio. Clara lo guarda stupita. Egli insiste*) Capisce quello che voglio dire?

CLARA — E che ne so. Oh, scusi. Ha la Guercia, vero?

LESURPIED — Sì.

CLARA — Avevo capito male. Su, incominciamo. (*Entra Zita*).

ZITA — C'è il dottore.

CLARA — Dov'è?

ZITA — E' giù con il signor...

CLARA (*guardando le sue carte*) — Il Signore?

ZITA — Il padre della signora.

CLARA — Scendo subito.

ZITA — Bene. (*Esce*).

CLARA — Caro Lesurpied, sia gentile, metta un po' d'ordine prima che venga il dottore.

LESURPIED — Ordine? E' tutto a posto.

CLARA — Il tavolino, il telefono. Non c'è niente a posto. Non le dico mica di scopare.

LESURPIED — Meno male. Devo già farlo a casa mia. Del resto, devo andare.

CLARA — Ha tanta fretta?

LESURPIED — Tanto non si gioca più, no?

CLARA — Non so... Più tardi, quando il dottore se ne sarà andato.
LESURPIED — Allora passerò più tardi.
CLARA — Rimanga ancora un po'. Non posso più farlo aspettare.
LESURPIED — Va bene. Vada. (*Clara esce. Lesurpied inizia il suo lavoro: rimette il tavolino in mezzo alla stanza, raccoglie le carte, poi, per prendere il telefono e la scatola da giuoco, si rivolge verso Emanuele*) Tu te ne infischi, eh? Te ne stai lì, tranquillo, vedi che ti sto rimettendo a posto la casa, ma non te ne importa un fico. Vallo a trovare un domestico come me. (*Ha finito di riordinare e si siede vicino a Emanuele*) L'hai finita di darti delle arie, eh? di fare il fanfarone? Che voglia di prenderti a calci avevo, quando te ne andavi, altezzoso, dopo aver dato un ordine. Eh, che superbia! Ringrazia il cielo che sei seduto, adesso, ma sta tranquillo che ad aspettare un po' non ci perdi niente, caro il mio vice capo ufficio. Quello che mi fa rabbia, vedi, è pensare che tu e Dachottin continuate a essere pagati. Noi lavoriamo da crepare e questi signori se ne stanno in poltrona e prendono lo stipendio. Fa schifo, fa. E io so dove Dachottin è andato a pescare la sua flebite: in fondo alle bottiglie. E tu... Ah, non mi sei mai stato simpatico; ma non credevo che tu fossi così vizioso. Bella roba. E' meglio che non ti guardi; mi si rivolta lo stomaco. (*Si alza, entrano il dottore, Cauchart e Clara*).
DOTTORE — Ed è un po' che ne soffri?
CAUCHART — No, solo da qualche giorno. Da quando è incominciata questa storia. Buongiorno, Lesurpied.
LESURPIED — Buongiorno.
DOTTORE — Buongiorno. (*Va verso Emanuele*).
CLARA — Ha bisogno di qualcosa, dottore?
DOTTORE — No, no.
CAUCHART — E' un dolore sordo, vedi? Prima alle gambe, poi alle reni. Poi passa.
DOTTORE — Sai cos'è? Scale.
CAUCHART — Come?
DOTTORE — Tu stai in una casa a un piano, non fai mai una scala. Adesso devi salire qui due o tre volte al giorno. Ecco tutto il tuo malanno. Non preoccuparti. Vuoi che ti dia una dieta?
CAUCHART — Scherzi?
DOTTORE — No, no. Cinque piani al mattino, appena alzato. E altri cinque a mezzogiorno, tre volte alla settimana. Diminuire la dose quando il dolore è sparito.
CAUCHART — Grazie tante.
DOTTORE — Figurati. (*Fa di nuovo per visitare Emanuele*).
CLARA — Dottore, posso chiederle una cosa?
DOTTORE — Un consiglio? E va bene, visto che ogni volta che vedo Cauchart devo rimettermi a esercitare. Di che si tratta?
CLARA — Non riesco più a dormire.
CAUCHART — Con tutti i guai che hai, è naturale.
CLARA — Ma sono solo due o tre notti. Prendo un sonnifero che mi stordisce per un paio d'ore e poi mi giro e mi rigiro fino al mattino. E' così fastidioso.
DOTTORE — Lo credo. Ma suo padre ha ragione. Le tornerà il sonno facendo una vita normale. (*A Lesurpied*) E lei? Su, giacché ci siamo.
LESURPIED — Io sto benissimo.
DOTTORE — Non lo dica tanto forte.
LESURPIED — Del resto, io mi curo.
DOTTORE — Ah! ah! Cattivo segno. Se si cura, vuol dire che è malato.
LESURPIED — Ma no, le dico, sto benissimo.
DOTTORE — Bene, non insisto. Dia tempo al tempo. La medicina può aspettare. Lei è uno schizoide.
LESURPIED — Cosa?
DOTTORE — Già. Con una aprassia complicata. E con questo me ne vado. Ho un appuntamento alle quattro. Cara signora, i miei omaggi.
CLARA — Grazie di tutto, dottore.
CAUCHART (*indicando Emanuele*) — Non lo visiti?
DOTTORE — Ah, già, è vero. Ero venuto per lui. (*Si avvicina a Emanuele, lo guarda un po', poi gli appioppa un sonoro ceffone. Lo guarda, gliene appioppa un altro sull'altra guancia*) Va meglio.
CLARA — Davvero?
CAUCHART — E' migliorato?
DOTTORE — Certo, non bisogna pretendere miracoli.
CAUCHART — Vero? Secondo te resterà scemo tutta la vita?
DOTTORE — Forse no. Ma ve l'ho detto, ci vorrà tempo.
CLARA — Continuo la stessa cura?
DOTTORE — Sì. Se foste in campagna, vi direi di metterlo al sole per qualche ora il giorno.
CLARA — Ah sì?
DOTTORE — Quand'è bel tempo, mettetelo davanti alla finestra; è poi lo stesso.
CLARA — Bene. E il vitto?
DOTTORE — Sempre uguale.
CLARA — Ancora niente carne?
DOTTORE — Certamente. E' dimagrito?
CLARA — Oh no. Ha succhiato settecento grammi.
DOTTORE — Settecento grammi. Ma sopprima il biberon delle quattro.
CLARA — Va bene. Grazie, dottore.
DOTTORE — A presto. Ripasserò anche se non serve a niente. (*A Cauchart*) Tu resti?
CAUCHART — Sì, aspetto mia moglie. A presto.

LESURPIED (*al dottore*) — Scendo con lei. (*A Clara*) A tra poco.
CLARA — Va bene, Lesurpied. (*Il Dottore e Lesurpied escono*).
CAUCHART — Claretta mia, è tutto a posto.
CLARA — Che cosa?
CAUCHART — Alla banca.
CLARA — Cosa dici?
CAUCHART — Stamattina sono stato dal Direttore. E' stato gentilissimo. Bisognerà che tu vada a ringraziarlo. Ha dato il suo benestare e firmato la licenza per malattia. Continuerà a pagare lo stipendio intero a tuo marito e con quello si rimborseranno il denaro che mancava in cassa. Ho offerto un bel pranzo a Benoit che mi ha fatto tutti i certificati che ci volevano. L'appoggio di Lamberjeton è stato decisivo. Ha garantito lui i settecentomila franchi finché non saranno completati col rimborso.
CLARA — Lamberjeton è stato proprio commovente con noi.
CAUCHART — Con te!
CLARA — Oh papà.
CAUCHART — Figlia mia, è inutile far la modesta. Tu gli hai fatto colpo. E' un uomo importante: io ne sono contentissimo.
CLARA — Papà!
CAUCHART — Che c'è?
CLARA — Non sono mica vedova!
CAUCHART — Già... Ma non si sa mai. Lo sai che Lamberjeton ha ricevuto la macchina nuova? Vuol portarci a fare una gita.
CLARA — Quando?
CAUCHART — Adesso. Preparati.
CLARA — Sono pronta. Ho solo da infilare il cappotto. Che tempo fa?
CAUCHART — Una splendida giornata. La prima di primavera. Vestiti per benino.
CLARA — Oh, sai, il mio guardaroba è così poco fornito.
CAUCHART — Pazienza, bimba mia. A tutto può venire il rimedio. (*Entra la signora Cauchart*).
SIGNORA CAUCHART (*a Clara*) — Buongiorno, cara.
CLARA — Buongiorno, mammy. Mi preparo subito. (*Esce*).
CAUCHART — Sei sola?
SIGNORA CAUCHART — No, c'è anche Lamberjeton. S'è fermato un momento giù a sistemare la macchina. Mi ha parlato.
CAUCHART — E' cotto. Mica un colpo di fulmine. Mi ha detto che cinque anni fa, quando ha saputo del matrimonio di Clara, è stato per lui un gran dolore. Senti, non sarebbe meglio lasciarli un po' soli durante la passeggiata?
SIGNORA CAUCHART — Già, ci pensavo anch'io. Li accompagniamo per un pezzo, poi tu tiri fuori un pretesto plausibile ed improrogabile e li lasciamo filar via.
CAUCHART — Bene.
SIGNORA CAUCHART — A proposito, Lamberjeton tiene alle forme. Emanuele deve essere messo in un ospizio.
CAUCHART — Già. Ma non so se potremo farlo presto. Ci vorranno delle pratiche.
SIGNORA CAUCHART — Allora Claretta deve partire.
CAUCHART — Dove vuoi che vada?
SIGNORA CAUCHART — Ma non vedi come è stanca? Bisogna prendere qualcuno che pensi a curare il malato. E Lamberjeton la accompagnerebbe qualche giorno in montagna.
CAUCHART — Sarebbe la miglior cosa.
SIGNORA CAUCHART — Ha bisogno di quiete, di stendere i nervi, dopo quello che ha passato. Dovresti cercare subito un'infermiera, una suora. Alla spesa ci pensa Lamberjeton.
CAUCHART — Me ne occupo subito.
SIGNORA CAUCHART — Così sgomberiamo anche questa stanza. Aver sempre davanti questo malato non è divertente.
CAUCHART — Perché non lo mettete di sopra?
SIGNORA CAUCHART — In soffitta? E' troppo bassa la volta; non ci sta.
CAUCHART — Siccome sta sempre seduto, si potrebbe farcelo entrare. (*Entrano Lamberjeton e Enrico*).
LAMBERJETON — Perdinci! Come sono complicate queste macchine moderne. Se non mi aiutava questo giovanotto, non riuscivo più a fermare il motore.
ENRICO — Signore! Signora!
CAUCHART — Buongiorno.
LAMBERJETON — L'ho trovato giù proprio nel momento che stavo completamente sparendo nel cofano. Credo che sporgesse solo una mano che chiedeva aiuto. Ah, io non son fatto per tutte queste trappole. Se faccio il viaggio che ho in progetto prendo un autista. E la signora Clara?
SIGNORA CAUCHART — La prega di scusarla un momento.
CAUCHART — Le ho detto del suo invito. Era felice. E' andata subito a prepararsi.
LAMBERJETON — Bene. Faremo una bella passeggiata. (*Si ferma davanti a Emanuele*) E lui come va?
CAUCHART — Mah!
LAMBERJETON — C'è qualcuno che lo assiste? Non potremo portarlo con noi.
SIGNORA CAUCHART — Questo no! Ma spesso lo lasciamo solo; non c'è nessun pericolo. E poi giù in cucina, c'è la donna.
ENRICO — Infine ci sono io.
SIGNORA CAUCHART — Ah già, certo. Resta un po' qui, lei?
ENRICO — Sì, un po'.

SIGNORA CAUCHART (*a Lamberjeton*) — Visto? Tutto a posto. Così Clara può venire tranquilla e godersi in santa pace la passeggiata. (*Clara entra*) Eccola!

LAMBERJETON — Incantevole! Cara signora, bisogna che le dica quanto sono felice che lei abbia accettato l'invito. Per me, questa è una giornata da ricordare.

CLARA — Oh, signor Lamberjeton, vuole adularmi.

LAMBERJETON — Niente affatto, mia dolce signora. E lei lo sa, o almeno se lo augura, spero.

CLARA — Signor Lamberjeton! (*Enrico tossisce*) Oh, buongiorno, Enrico. Non l'avevo visto.

ENRICO — Signora!

CLARA — Eh, che cerimonie!

SIGNORA CAUCHART — Il signor Enrico è stato tanto gentile che si è offerto di assistere Emanuele, intanto che ti facciamo prendere una boccata d'aria.

CLARA — Davvero gentile, Enrico. Lei ha preso la abitudine di venirci a far compagnia e io la ringrazio.

CAUCHART (*a Lamberjeton*) — Quando vuole, possiamo andare!

CLARA — Io sono pronta. Dove andiamo?

LAMBERJETON — Decideremo. Se avessimo un po' di tempo, vi avrei condotto a vedere il mio ultimo acquisto. Delle magnifiche case dove potrò collocare diverse centinaia di operai, che vivendo in migliori condizioni di vita renderanno il doppio di lavoro. La prego, cara Signora. (*Si ritira da parte per lasciar passare la signora Cauchart e Clara*).

CAUCHART — Vanno bene i suoi affari!

LAMBERJETON — Non è tutto qui. Quelle case rappresentano il primo nucleo d'un gruppo di edifici che spero di aver presto in tasca. Il mio gruppo è deciso a tutto. Gli stessi miei avversari, devo dirlo, riconoscono la mia forza e proprio uno di loro mi diceva l'altro giorno: « Caro Lamberjeton, basta che voi facciate un gesto e invece di trovarci contro, ci troverete al vostro fianco ». No, prego, dopo di lei. (*Ed esce con Cauchart*).

ENRICO — Allievo Emanuele, mi risolva il teorema di Lamberjeton!

EMANUELE — Un corpo immerso nella società riceve una spinta dal basso in alto eguale al peso che si dà, aggiunto a quello del volume che occupa.

ENRICO — Bene. Dieci con lode. Può andare in ricreazione.

EMANUELE (*alzandosi*) — Però c'è una cosa che vorrei sapere.

ENRICO — Che cosa?

EMANUELE — Come se la caverà Clara con lui.

ENRICO — A che proposito?

EMANUELE — Con il diminutivo del mio nome Emanuele, è riuscita a fare Many, ma con Lamberjeton che potrà inventare?

ENRICO — Avrà anche un nome.

EMANUELE — Peggio: si chiama Carlomagno.

ENRICO — Potrà chiamarlo Magny, oppure addirittura Many: così sarà sempre lo stesso. Ti sei seccato? Scusami. Su, fa' la tua ginnastica, se no poi ci manca sempre il tempo.

EMANUELE — Oggi ne abbiamo, per fortuna. Ho qualcosa da dirti.

ENRICO — Aspetta che mi preparo. (*Tira fuori taccuino e lapis e si mette al tavolino mentre Emanuele comincia a fare una ginnastica approssimativa*). Dimmi pure.

EMANUELE — Per la centesima volta, ti prego di dir loro di non gettarmi niente addosso; se c'è qualcosa, in questa casa, che dà fastidio, la buttano addosso a me. Pazienza il resto, ma questo è seccante.

ENRICO — Gliel'ho già detto.

EMANUELE — Insisti, per favore. Alla mattina, quando fanno il letto mi gettano addosso lenzuola, coperte, cuscini. Ce li lasciano per delle ore.

ENRICO — Chi rifà il letto?

EMANUELE — Clara con la donna.

ENRICO — Bene, lo dirò alla donna.

EMANUELE — Sta' attento: non capisce.

ENRICO — Lo so, ma mi spiegherò a segni.

EMANUELE — Che non dimentichino di mettere lo zucchero nel caffelatte, al mattino.

ENRICO — A che ora te lo danno?

EMANUELE — Alle sette e mezzo.

ENRICO — Così presto?

EMANUELE — Ma mi hanno già svegliato da un pezzo, a quell'ora. In quanto al medico posso aspettare quando sarò guarito.

ENRICO — Che ti ha fatto?

EMANUELE — Quell'imbecille viene, mi molla un paio di ceffoni e poi se ne va dicendo che le sue visite non mi fanno né caldo né freddo.

ENRICO — Non c'è niente di male.

EMANUELE — Perché gli schiaffi non li prendi tu. Ah, a proposito, vorrei che tu prendessi a calci Lesurpied.

ENRICO — Ci vuol poco.

EMANUELE — E giacché parliamo di Lesurpied, fa' in modo che le partite a carte con Clara le vadano a fare in un'altra stanza. Lui non capisce niente, lei non sa giocare. Fanno venire i nervi.

ENRICO — Come si può fare?

EMANUELE — Vero che tanto qui non ci resterò molto.

ENRICO — Cambi stanza?

EMANUELE — In attesa di meglio, sì. Perché pensano addirittura di farmi cambiare di casa.

ENRICO — E dove vuoi andare?

EMANUELE — All'ospizio.

ENRICO — Ma ti opporrai...

EMANUELE — Devo star zitto.

ENRICO — Ma poco fa parlavi di guarire.
EMANUELE — Non ancora.
ENRICO — Dovresti deciderti invece, e subito, a riprendere il tuo posto.
EMANUELE — Qui? Preferisco l'ospizio.
ENRICO — Sei pazzo.
EMANUELE — Che cosa vuoi che faccia? Hai qualche novità?
ENRICO — No.
EMANUELE — E allora? Sono nella stessa identica situazione del primo giorno.
ENRICO — No, qualche passo avanti si fa. Stamattina sono tornato in tutti i posti dove sei stato. Non ho trovato niente di interessante. Ma ho fatto un annuncio.
EMANUELE — Un annuncio?
ENRICO — Già. « Mancia in denaro vero a chi riporterà settecentomila franchi in biglietti falsi perduti il giorno... eccetera ».
EMANUELE — Ma sei matto? Ci metteremo nei guai.
ENRICO — Sta' tranquillo. Ho preso le precauzioni: devono chiamare un numero dove daranno un indirizzo, quindi saranno messi in contatto con un tizio che al momento opportuno sparirà, lasciando il posto ad un suo socio. Un vero labirinto.
EMANUELE — Purché non ci si smarriscano anche i soldi, al momento opportuno.
ENRICO — Lasciami fare. L'annuncio è solo il principio. Deve spargere delle inquietudini e far sì che il colpevole commetta qualche imprudenza. Dimmi un po', sei sicuro che tuo suocero non c'entri per niente nel colpo?
EMANUELE — Ti ho già detto di risparmiarti di farmi delle domande così stupide.
ENRICO — Va bene, va bene. Non arrabbiarti. Però i diecimila franchi di tasca tua li ha presi. Non son mica suoi. E chi ruba il meno, può rubare il più. Capisci?
EMANUELE — No. Stai facendo un sacco di chiacchiere. (*Di colpo si appoggia a Enrico*) Oh!
ENRICO — Che hai?
EMANUELE — Sono stordito.
ENRICO — Ti senti male?
EMANUELE — Già, come l'altro giorno. (*Va a sedere nella poltrona*). Non posso restare due minuti in piedi. Ho certe vampate di caldo. Sono rosso?
ENRICO — No, sei pallido.
EMANUELE — Che cosa ho? sono malato?
ENRICO — No, ma lo sarai presto. Ti rendi conto cosa può provocare una simile immobilità in un uomo robusto come te? Sai che cosa rischi? Una apoplessia. Proprio. Senti Emanuele, adesso la finiamo.
EMANUELE — Come?
ENRICO — Io non mi presto più a questa commedia.
EMANUELE — Che ti prende?
ENRICO — Mi prende che ne ho abbastanza. Se non salti fuori dalla tua poltrona, io me ne vado e non mi vedi più. Sbrigatela da solo. Io non ho più l'impressione di aiutarti ad uscire da un guaio, ma di sotterrarti invece ogni giorno un poco, fisicamente e moralmente.
EMANUELE — Ma lo sai che non mi posso muovere. Non posso far un gesto senza dover dare una spiegazione plausibile di come sono spariti i settecentomila franchi. Non so proprio che ti prende.
ENRICO — Mi prende che non è più possibile continuare così. Tu non devi sopportare ciò che sta succedendo da quindici giorni. E vuoi lasciare tranquillamente che ti mettano in un ospizio? E prendere gli schiaffi da uno e le pedate da un altro, e star a vedere gli intrighi di tua moglie con quel Lamberjeton? Ora ci vanno ancora insieme i Cauchart, ma fra tre giorni voglio vederli se non vanno da soli.
EMANUELE — Ci sono già arrivati. In questo momento, i Cauchart, come li chiami tu, hanno deciso, proprio qui, davanti a me, di andarsene a un bel momento a casa loro, per non essere d'incomodo.
ENRICO — E tu eri lì, senza dir niente? Tutti stanno intrigando alle tue spalle, ma tu non ti muovi? Ma che ci vuole? Che cosa aspetti?
EMANUELE — Te l'ho detto.
ENRICO — Ma già, scusami. E' chiaro che aspetti la tua donna rossa. Solo che, se vuoi sentire il mio parere, l'hai aspettata troppo: starà consolandosi nelle braccia di qualche altro dal modo con cui l'hai piantata.
EMANUELE — Sei tornato al suo albergo?
ENRICO — Sì, ancora stamattina. La padrona mi ha messo alla porta, chiedendomi in che lingua doveva ripetermi: « partita senza lasciare indirizzo ». Ci ho fatto una bella figura! C'era della gente che rideva di me. No, Emanuele, di sciocchezze ne abbiamo fatte abbastanza; adesso è l'ora di mettere giudizio.
EMANELE — Allora, a sentire te, io dovrei alzarmi, prendere il cappello e andare a passare il resto della giornata in ufficio. Poi, stasera, sempre per rimettere le cose a posto, rincaso ed abbraccio Clara di ritorno dalla passeggiata.
ENRICO — Meglio che restar lì, in quella poltrona: da quindici giorni tu non esisti più. Non so che cosa tu debba fare, ma qualche cosa devi fare. Devi vendicarti di tua moglie, della rossa... Ho capito quello che ci vuole. Ritorno subito.
EMANUELE — Dove vai?
ENRICO — A cercare una ragazza.
EMANUELE — Che ragazza?
ENRICO — Quella di cui ti ho parlato. E' d'accordo.
EMANUELE — Ma non ci pensi mica sul serio. No, eh? Non posso fare una cosa simile.

ENRICO — Stammi a sentire, Emanuele: o fai quello che ti dico o aggiustati per conto tuo. Ora prendo io la faccenda in mano: ne faccio una questione di principio. Io mi sento colpevole di fronte a te, capisci? Colpevole d'aver favorito un piano che ci ha messo nei pasticci. Tu non sai più a che santo votarti ed io nemmeno. Adesso bisogna andare al concreto e per un uomo il concreto è una donna. Non c'è via di scampo. Di questo genere di cose concrete te ne posso offrire finché ne vuoi. Almeno quel tanto che basti per sgombrarti il cervello delle tue fantasticherie. Non c'è un minuto da perdere. O obbedisci, o ti pianto. Capito?

EMANUELE — Ma è da pazzi. E se ci sorprendono?

ENRICO — Oggi possiamo stare tranquilli. E poi? Io posso sempre portare con me un'amica comune che vuole farti una visita di dovere.

EMANUELE — E vorresti raccontare questo se ci sorprendono sul fatto?

ENRICO — Farò la guardia.

EMANUELE (*dopo un breve silenzio*) — Oh!

ENRICO — E poi, sai, è carina. Piuttosto belloccia e niente chiacchierona.

EMANUELE — Lo credo; con il programma che hai fatto! Che fa?

ENRICO — Precisamente, non so.

EMANUELE — E' una professionista?

ENRICO — Oh no. Certo, non ti dico che sia un'educanda. Non ti posso nemmeno garantire il suo assoluto disinteresse. Diciamo che sa unire l'utile al dilettevole.

EMANUELE — Come si chiama?

ENRICO — Carmen. E' nata nei Pirenei.

EMANUELE — Gli hai detto chi sono?

ENRICO — No. Ho fatto le cose più semplici, in modo che non le venga voglia di farti delle domande. Le ho detto che sei diventato sordomuto, per l'emozione di un tracollo in borsa e che i tuoi ti tengono rinchiuso.

EMANUELE — Che storia banale; non mi piace.

ENRICO — Ho combinato tutto per bene. Tutte le volte che ci incontriamo mi domanda: « E quel poveretto di cui mi hai parlato? Non lo lasceranno mica in quello stato? ». Vedi?

EMANUELE — Sì, vedo.

ENRICO — Vado e torno.

EMANUELE — Facciamo una pazzia.

ENRICO — E' l'unico mezzo per farti ritornare normale la pressione. (*Esce. Emanuele resta un po' pensieroso, ma poi si alza animato da nuovo ardore e si rimette a fare i suoi esercizi di ginnastica. D'un tratto si ferma, tende l'orecchio e ritorna precipitosamente alla poltrona. Entra Zita. Il suo abbigliamento, seppur diverso da quello della sua apparizione nel primo atto, è altrettanto bizzarro. Entra dalla porta della veranda e va verso Emanuele che ha ripreso la sua posizione di immobilità*).

ZITA — Mi attendevate? Non riuscivo a venir via. I miei genitori mi sorvegliavano: devono essere in sospetto. Non restiamo qui, ci potrebbero vedere dalla casa di fronte. (*Gira intorno alla poltrona e si mette dall'altra parte*) Perché m'avete chiesto di venire a raggiungervi nel parco? Non avrei dovuto acconsentire, lo so. Ma io ho fiducia in voi. Sì, sediamoci sull'erba. (*Si siede ai piedi di Emanuele*) Potremo vedere la gente che passeggia nei viali senza essere veduti. Oh, ecco mia cugina Maria con il suo bell'ufficiale! Si tengono per mano. Oh! non dovrei riderne. Lui parte domani, ella sarà triste. Perché mi avete stretto così forte mentre si danzava? No, non vi credo. Certo, io non so danzare bene, avete fatto bene a sostenermi. Andavo a rischio di cadere in mezzo al salone e mi sarei resa ridicola in mezzo a tutti quei gentiluomini e a quelle dame. Ma voi avete continuato a stringermi tra le vostre braccia anche quando il ballo era terminato. Ci guardavamo. Le coppie facevano cerchio intorno a noi: avete sentito che la gente mormorava. La piccola Zita è pazza a restare così tra le braccia di uno sconosciuto. E' vero che siete uno sconosciuto? Non si direbbe, avete un aspetto così buono, così semplice. Del resto, mio padre vi trova molto simpatico; mi diceva proprio poco fa: « Quell'uomo è certamente un avventuriero ». Sono contenta che pensi così di voi. Anche lui è stato un grande avventuriero, quando era giovane. Tutte le sere, me lo ricordo, veniva ad abbracciarmi nella mia culla e chinato su di me mormorava: « Sta' buona ». E poi partiva alla ventura. Ma non ha potuto continuare, la mamma aveva troppa paura: gli ha fatto giurare di non viaggiare più. E allora hanno avuto dei bambini. Otto! Guardate! Vedete quelle due figurine laggiù? Sono le mie sorelle maggiori. Quella a sinistra, Brigida, è sposata. E quella a destra, Adele, vuole entrare in convento. Sì, vuol farsi monaca. Papà si è arrabbiato molto quando glielo ha detto. Ha gridato e poi ha detto: « Va bene. Se è così andremo a vivere tutti in convento ». Mi sarebbe piaciuto, sarebbe stato divertente. Ma Adele non ci lascierà. Noi siamo una famiglia molto unita. (*Si alza*) Devo andare, le mie sorelle hanno visto che vi stavo parlando. Oh, ho tutto sgualcito il mio abito. E' carino, nevvero? L'ho messo stasera per la prima volta. Vado a togliermelo e non lo metterò più. Lasciatemi rientrare da sola. Fra qualche minuto mi affaccerò alla finestra della mia camera e se siete ancora qui, vi butterò un bacio. Sì, tornerò... ve lo prometto. Oh! (*Deve aver sentito qualche rumore sospetto perché raccatta in fretta le sue sottane e fugge per la veranda. Una pausa. Poi entrano Enrico e Carmen*).

ENRICO — Entra pure.
CARMEN — Mi tremano le gambe. (*Viene avanti*) E' lui?
ENRICO — Sì.
CARMEN — Oh! Come rassomiglia a Paolo!
ENRICO — Chi è Paolo?
CARMEN — Mio cugino. Un violinista. (*Emanuele la guarda*) Buongiorno. (*Accompagna le sue parole con grandi gesti*) Credi che mi capisca?
ENRICO — Oh sì. Se entrando gli fanno un segno con la testa, capisce che lo salutano. Del resto, guarda, ti risponde. (*Emanuele fa un cenno con la testa verso Carmen*).
CARMEN — Buongiorno, buongiorno!
ENRICO — Simpatico, eh?
CARMEN — Sì, ma non posso guardarlo. Mi sembra di vedere Paolo. La differenza consiste solo nel fatto che Paolo non è sordomuto.
ENRICO — Se Paolo ti è simpatico, tutto torna, no? Allora io vado a fare un giretto.
CARMEN — Ah, no! Ho paura.
ENRICO — Su, su, animo.
CARMEN — Sono imbarazzata. Mi sento ridicola.
ENRICO — Non cominciare a fare delle storie adesso.
CARMEN — Un po' di calma. Precipiti troppo le cose, tu.
ENRICO — Ma te lo avevo detto che bisogna far presto.
CARMEN — Va bene, ma... si deve restare qui?
ENRICO — Sì. Arrivederci. (*Si avvia alla porta*).
CARMEN — Enrico?
ENRICO — Che c'è ancora?
CARMEN — Proprio, non posso... Io sono abituata che prima si parli un po'. Il tuo amico non ha detto una parola.
ENRICO — Ma se è muto.
CARMEN — Mi ha risposto quando l'ho salutato, però. Adesso sembra una statua. Non so nemmeno se vuole. Se almeno sa. Se non mi aiuta un po'...
ENRICO — Emanuele, vuoi esternare alla signorina il tuo desiderio di restare un po' con lei? (*Emanuele non si muove*).
CARMEN — Parli troppo presto. Non ti capisce.
ENRICO — E' abituato a capirmi dal movimento delle labbra. Sono sicuro che ha capito tutto. Emanuele, vuoi sì o no restar solo con la signorina? (*Emanuele non si muove*).
CARMEN — Be', si vede che non gli vado. (*Emanuele fa un sorrisetto a Carmen, le fa capire con un cenno del capo che non è vero e le prende la mano e gliela bacia*) Com'è carino!
ENRICO — Hai visto?
CARMEN — Mi piacciono gli uomini bene educati.
ENRICO — Emanuele, per l'ultima volta, sei deciso o no a uscire da quella poltrona? (*Emanuele non si muove*) Pensaci bene! Sai quello che ti ho detto. Non mi vedrai più. Ti manderò a farti friggere.
CARMEN — Non parlargli così.
ENRICO — Lascia fare a me.
CARMEN — Ci sono delle cose che non si possono fare per forza. Ci vuole tatto.
ENRICO — Emanuele!
CARMEN — Mettiti un po' al suo posto! Se ha dell'altro per la testa?
ENRICO (*a Emanuele*) — E va bene!
CARMEN — E' un tesoro però. Verrò un altro giorno... Domani magari.
ENRICO — No, tu non ti farai più vedere. E nemmeno io. Forza, sgombera! (*Va verso la porta*).
CARMEN — Oh, Enrico... (*Gli indica che Emanuele si sta alzando dalla poltrona*).
ENRICO — Ce n'è voluta! (*Emanuele fa un gesto come per dire che non può fare in altro modo, poi fa capire a Enrico che deve stare nella stanza*) Come, devo restare qui?
CARMEN — Ah questo no, eh?
ENRICO — Aspetta che si spieghi. (*Emanuele fa segno a Enrico che deve sorvegliare la porta che dà sulle scale*) Bene, e tu dove vai? (*Emanuele indica il piano di sopra*) Ah, di sopra! Benissimo. (*Emanuele prende Carmen per mano e la conduce alla porta della veranda*).
CARMEN — Che c'è di sopra? Una soffitta?
ENRICO — No, una bellissima cameretta, a mansarda. Sembra una camera da studente. (*Emanuele si inchina rispettosamente per lasciar passare Carmen*).
ENRICO — Ti va così? Sembrate due fidanzati...
CARMEN — Basta che non mi venga di chiamarlo Paolo! (*Emanuele e Carmen escono per la veranda. Enrico si assicura che siano andati, poi richiude la porta. Attraversa la scena dirigendosi verso le scale. Ma prima che arrivi alla porta, quella s'apre e appare Lesurpied*).
ENRICO — Lei qui? Di dove è entrato?
LESURPIED — Dalla porta, che la serva mi ha aperto. Un procedimento piuttosto comune, mi sembra. (*Vede la poltrona di Emanuele vuota*) Non c'è? Dov'è?
ENRICO — L'hanno messo in un'altra stanza.
LESURPIED — Come mai? Siamo agli sgoccioli?
ENRICO — Ma no, anzi!
LESURPIED — Sta meglio?
ENRICO — Sì. O, almeno, non peggio.
LESURPIED — Che cos'è quest'aria di mistero? Che gli avete fatto?
ENRICO — L'hanno coricato.
LESURPIED — Di là?
ENRICO — Sì. (*Sbarrandogli il passo*) Non entri. Non è solo.
LESURPIED — Ah, c'è sua moglie?

ENRICO — No, no. La moglie è uscita.
LESURPIED — Il dottore non può essere, siamo usciti insieme.
ENRICO — Appunto. E' un altro.
LESURPIED — Un altro dottore?
ENRICO — Sì. Veramente, una dottoressa.
LESURPIED — Una dottoressa? Ma guarda, e che fa di là?
ENRICO — Tenta qualcosa. Una nuova cura.
LESURPIED — E' lei che ha pensato di provare la nuova cura?
ENRICO — Già.
LESURPIED — Senza che la famiglia ne sappia niente?
ENRICO — Già. Per questo ero qui di guardia. Vorrei che tutto andasse bene.
LESURPIED — E non ha paura delle conseguenze? Se la cura gli facesse male?
ENRICO — Oh, sarebbe ben strano.
LESURPIED — Ma una disgrazia può sempre accadere: conosce Dachottin?
ENRICO — No.
LESURPIED — Il vice-cassiere: a furia di cure lo hanno rovinato. (*Alzando gli occhi al soffitto*) C'è qualcuno di sopra.
ENRICO — Di sopra? Crede?
LESURPIED — Diamine. Non sente? Ma no: ora il rumore è alla porta d'ingresso.
ENRICO — Che dice?
LESURPIED — Sì. Sono loro che ritornano.
ENRICO — Ma è un guaio!
LESURPIED — Davvero? Allora scappo: non voglio mischiarmi alle sue esperienze.
ENRICO — Vada. Svelto. Se c'è qualcuno, lo trattenga, la prego. Appena il tempo di rimettere Emanuele in poltrona.
LESURPIED — Va bene. Passerò più tardi a vedere gli effetti della nuova cura. (*Esce*).
(*Enrico si precipita sulla veranda da dove si sente che chiama ad alta voce Carmen e Emanuele. Ritorna in scena e va a origliare alla porta che dà sulla scala. Carmen entra*).
CARMEN — Il muto parla. Parla benissimo, e fa dei gran discorsi, anche.
ENRICO — Che fa Emanuele? Non scende?
CARMEN — Sì, scende.
ENRICO — Tu fila, presto. Più tardi ti verrò a trovare. Non prendertela.
CARMEN — Ma non l'ho nemmeno salutato.
ENRICO — Non importa. Ci penso io. Non restare qui. Succede un guaio. Sta venendo qualcuno. Vattene. Se ti domandano qualcosa, non combinare guai. Inventa qualche storia...
CARMEN — Scommetto che sei un bugiardo, che il tuo amico è sposato. Che cosa debbo raccontare?
ENRICO — Quello che vuoi, ma vattene!
CARMEN — Non mi va di lavorare così! Ma che stranezze! (*Esce. Dalla porta della veranda entra Emanuele*).
ENRICO — Presto, al tuo posto!
EMANUELE — Che succede?
ENRICO — C'è qualcuno.
EMANUELE — Clara?
ENRICO — Credo.
EMANUELE — Prendi le carte. Fa un solitario.
ENRICO — Ah già. (*Si precipita a prendere le carte e si mette al tavolino. Entra Clara*).
CLARA — Oh, Enrico! Ancora qui? Che bravo!
ENRICO — Stavo per andar via.
CLARA — Non lo farò mica scappare io. Ha tanta fretta?
ENRICO — No.
CLARA — E allora? Grazie per aver tenuto compagnia a Emanuele!
ENRICO — Non avevo niente da fare oggi.
CLARA — La macchina di Lamberjeton non andava tanto bene. Veramente, io credo che lui non sappia guidare gran che. Papà e mamma hanno voluto ritornare a casa; così la passeggiata è stata piuttosto corta. Del resto non mi dispiace. Non mi sentivo troppo bene.
ENRICO — Ah sì?
CLARA — Forse l'aria. Avevo il sangue alla testa. Non sono gran che sportiva io.
ENRICO — Già. Forse.
CLARA — Ho incontrato giù Lesurpied. Era piuttosto strano. Non mi mollava più. Era in compagnia d'una ragazza, un tipo!
ENRICO — Una ragazza?
CLARA — Già. L'ho vista sul portone, le ho chiesto chi cercava. Mi ha detto: sono con il signore. Lei non li ha visti?
ENRICO — Sì, sì. Lo aspettava giù.
CLARA — Chi è?
ENRICO — La sua amica.
CLARA — Davvero? Oh povero Lesurpied. Le sue pillole non fanno più effetto? Che sta facendo? Solitario?
ENRICO — Sì.
CLARA — Continui, continui. Vado a prendere un lavoro e mi metto qui. Non si scomodi. (*Prende un lavoro a maglia e si siede di faccia ad Enrico. Silenzio. Enrico continua a muovere le carte. Clara lavora*).
CLARA — Come va? Le riesce il solitario?
ENRICO — Mah! (*Altro silenzio*).
CLARA — Senta, Ricky! (*Enrico, imbarazzato, non risponde. La guarda di sottecchi*) Ricky, dico a lei.
ENRICO — A me?
CLARA — Già, a chi vuole che parli? Perché da un anno non veniva più da noi?

ENRICO — Perché... così... ero molto occupato. Il lavoro.
CLARA — Eh, non dica bugie. So bene che lei tempo ne ha finché vuole; confessi che se l'era presa.
ENRICO — No...
CLARA — Non mi vuole perdonare se l'ho trattato un po' male?
ENRICO — Ma... sì...
CLARA — Non gliel'ho dato mica così forte, quello schiaffo! E poi se lo meritava. Una donna sposata ha il dovere di reagire a delle proposte un po' troppo azzardate... Mi dica che è passato tutto, e non mi serba rancore. (*Enrico non sa più da che parte mettersi e scruta Emanuele*) Su, me lo dica.
ENRICO — Sì.
CLARA — Finalmente. Venga qui, vicino a me.
ENRICO — No.
CLARA — Ma venga subito qua, vicino a me, Ricky!
ENRICO — La prego...
CLARA — Se no vengo io a sedermi sulle sue ginocchia.
ENRICO — Stia zitta!
CLARA — Si scandalizza?
ENRICO — Ma non siamo soli!
CLARA — Non siamo soli? (*Enrico guarda disperatamente Emanuele che è sempre immobile nella sua poltrona*) Ah, lui? Oh... (*Enrico va verso la porta delle scale*) Dove va?
ENRICO — Me ne vado. Non posso sentire queste cose.
CLARA (*gli sbarra il passo*) — Ah, sì? Tanto peggio allora. L'avrai voluto tu.
ENRICO — Basta con questi scherzi.
CLARA — Comodo, eh, venire a stuzzicare le mogli dei propri amici quando hanno le mani legate e fare gli indifferenti quando sono libere e hanno bisogno di un po' di tenerezza!
ENRICO — Ma lei non sa quello che dice!
CLARA — Sì, lo so, e so quello che voglio.
ENRICO — Davanti a suo marito, malato...
CLARA — Guarda come è diventato delicato! Quando aveva l'influenza non avevi tanti scrupoli, eh?
ENRICO — La prego, mi lasci andare.
CLARA — Abbracciami prima. Abbracciami come quella sera, giù, nel corridoio. Stringimi come quella sera. Sei forte, tu! E non prendi le pillole di Lesurpied! Su, stringimi da soffocarmi. Dimmi qualcosa. Ricordi quello che mi dicevi? Ricordi?
ENRICO (*che tenta di liberarsi*) — Mi lasci... la prego... se no, grido!
CLARA — Sì, grida, grida forte. (*E grida lei*) Aiuto!
ENRICO — Ma è pazza!
CLARA — Baciami!
ENRICO — Clara! Emanuele s'è mosso! (*Infatti Emanuele ha avuto un moto di rabbia, che ha subito dominato*).
CLARA — Tu sogni, baciami! (*Si avvinghia al collo di Enrico e lo costringe a baciarla*) Oh, finalmente. Ma che gran mascalzone sei! (*esce precipitosamente*).
ENRICO (*Vedendo Emanuele sempre immobile sulla sua poltrona, si decide a parlare*) — Oh, lo so, quello che stai pensando. Certo non è una bella cosa... ma ha esagerato, sai? (*Emanuele non si muove*) Stammi a sentire, Emanuele. Ti dirò tutto, te lo giuro. Anche se è penoso confessare certe debolezze ad un amico, a un compagno... Tu sei il mio amico migliore, Emanuele! con tutto ciò ti dirò tutto, ti racconterò cosa è successo. Ma tu mi devi credere. Devi darmi ancora questa prova di fiducia. Ne sarò degno, te lo assicuro. (*Emanuele è immobile e muto nella sua poltrona*) Non ti fidi? E' giusto. Non ti chiedo né compassione, né indulgenza, dimmi solo che mi ascolterai, che posso parlare e ti dirò tutto, a cuore aperto. Rispondimi, Emanuele! Ti giuro che quello che hai sentito è esagerato... Sì, c'è del vero, ma non come immagini tu. Mi senti, Emanuele? Mi senti? No, non far più commedie, Emanuele! Dimmi che mi senti! Emanuele! Oh! (*corre alla porta, gridando*) Clara! Clara! Presto! Emanuele sta male! Ha un attacco! Ha un attacco!

ATTO TERZO

(*Stessa scena. Qualche ora dopo. All'alzarsi del sipario, Emanuele è sempre come pietrificato nella sua poltrona. Gli altri quattro, immobili intorno a lui, lo fissano in silenzio. Pausa*).
CAUCHART — E allora, da quindici giorni sarebbe rimasto così immobile, fingendo?
ENRICO — Sì.
SIGNORA CAUCHART — E' possibile!
CAUCHART — E chi ci dice che non continui a prenderci in giro?
ENRICO — Oggi gli abbiamo dato motivo di farsi venire un colpo.
CAUCHART — Eh, per qualche parola che si è detta...
ENRICO — Fosse solo qualche parola! Chieda a sua figlia che bello spettacolo gli ha dato!
CLARA — Che vuol dire? Non ho fatto che continuare quello che lei mi insegnava, tutte le volte che veniva qui.
ENRICO — Ma io non l'ho mai fatto davanti a lui.
CLARA — Io sarei andata fino in fondo, davanti a lui.
ENRICO — Oh!
CLARA — Se un colpo gli ha fatto perdere il cervello un altro colpo poteva farglielo riacquistare.

SIGNORA CAUCHART — Certo. Anch'io ho sempre pensato che una grande gioia o un grande spavento potevano farlo guarire.
ENRICO — Ma se il primo colpo non c'è stato, il secondo non poteva che fargli del male!
CAUCHART — Basta con le discussioni. Primo, secondo o terzo colpo, vi assicuro che finirò per vederci chiaro. Non perdiamolo d'occhio finché non arriva Benoit. (*Si rimettono tutti nella posa che avevano all'inizio*).
CLARA — Speriamo che Lamberjeton abbia trovato subito il dottore. (*Silenzio*).
CAUCHART — Ma, mi dica un po', e lei?
ENRICO — Io?
CAUCHART — Già, lei. Il complice.
ENRICO — Complice?
CAUCHART — Diamine! Non è la sola persona con cui Emanuele ha parlato in questi quindici giorni?
ENRICO — Sì.
CAUCHART — Dunque, il solo complice del suo silenzio.
ENRICO — Ah, da questo punto di vista, sì.
CAUCHART — Silenzio che gli serviva a tacere il movente del furto.
ENRICO — Scusi...
CAUCHART — Del furto di settecentomila franchi, di cui lei è il complice.
ENRICO — Ma no.
CAUCHART — Come? Lei non può pretendere di ignorare questo piccolo particolare. Delle due l'una: o lei mente quando ci racconta che Emanuele ha simulato questo attacco fino ad oggi, o lei mentiva quando ci ha detto di non saper niente del furto. Su, si faccia coraggio. Dove sono i settecentomila franchi?
ENRICO — Non lo so.
CAUCHART — Risponda!
ENRICO — Ma le sto rispondendo. Gliel'ho detto: non so dove sono i settecentomila franchi.
CAUCHART — Non lo sa?
ENRICO — No. Del resto non lo sa nemmeno Emanuele.
CAUCHART — Come?
ENRICO — Emanuele non ha la minima idea di dove può essere quel denaro.
CAUCHART — Ma se l'ha rubato!
ENRICO — L'ha perduto.
CAUCHART — Perduto al gioco?
ENRICO — No, smarrito.
CAUCHART — Che cos'è questa storia?
ENRICO — Non è una storia. Per questo è rimasto in quella poltrona, schiacciato dalla fatalità. Lo trattavate come un criminale, e non era che una vittima. Vittima delle apparenze.
CAUCHART — Apparenze, le chiama?
ENRICO — Proprio.
CAUCHART — Dica un po'. Ha intenzione di continuare ancora per un po' a prenderci in giro? Apparenze un ammanco di cassa? Ed era anche un'apparenza la donna con la quale andava in giro?
ENRICO — Sì.
CAUCHART — Ma stia zitto! Dica piuttosto che i settecentomila franchi sono andati a finire nella borsetta di quella ragazza.
ENRICO — Ma no!
CLARA — Enrico! Che cos'era quella donna nella vita di Emanuele?
ENRICO — Non potreste capire...
CAUCHART — Già, noi non siamo addentro i meandri del vizio.
CLARA — Mi risponda...
ENRICO — Oh, quella donna era il suo... Sardanapalo.
CLARA — Cosa?
ENRICO — Il suo Sardanapalo. Vedete? Non mi capite.
SIGNORA CAUCHART — Cos'è? Un cavallo?
CAUCHART — Sta' zitta. Non renderti ridicola.
ENRICO — No, la signora ha ragione, è un cavallo. E per me anche, l'unico cavallo. Oh, non dico che vinca sempre, ma anche se perde, perde in un modo che lascia intatte tutte le speranze. E grazie a lui, quando tutto è finito, me ne vado col morale alto.
CLARA — Le ho chiesto chi è quella donna. Enrico, mi risponda.
ENRICO — E' quello che sto facendo. Non la conosco, so solo che grazie a lei Emanuele si credeva felice. Lo aiutava a costruire dei castelli meravigliosi.
CAUCHART — Non pensi di cavarsela con delle chiacchiere. Non la lascerò andare se prima non mi ha risposto. Con quella sua aria da tonto, lei la sa lunga su tutta questa storia. Dove sono i settecentomila franchi?
ENRICO — Le ripeto che Emanuele li ha perduti.
CAUCHART — E perché li aveva rubati?
ENRICO — Ma non si può dire che li abbia rubati...
CAUCHART — Ah, no?
ENRICO — Li ha presi, così...
CAUCHART — Già, senza pensarci.
ENRICO — Per fare il bravo... per dimostrare a se stesso di essere ancora capace di qualche cosa!
CAUCHART — Oh, ci si potrebbe fare un bel romanzo, con uno spunto così!
ENRICO — Ha un bel dire, lei! Tanto per dirgliene una, Emanuele, in mezzo a voi moriva di noia. Ed io lo capisco. Al suo posto io sarei andato via; lui, invece, è rimasto. Solo che quando ha sentito che stava per soffocare, s'è guardato intorno. Senza avidità, come un poveretto in agonia, ha guardato le vetrine, i modellini, i capelli rossi. Come mi diceva, è andato a cercare altrove una boccata

d'ossigeno per il suo piccolo sogno quotidiano.
CAUCHART — Il suo sogno quotidiano? Vergona! Ma noi non sogniamo, caro signore: noi lavoriamo.
SIGNORA CAUCHART — Siamo gente onesta, noi.
ENRICO — Ma no!
SIGNORA CAUCHART — Oh!
CAUCHART — Stia attento a quello che dice, maleducato.
ENRICO — No, voi non siete onesti. E proprio lei per la prima, signora. Lei sogna, sogna sempre. Lei è obbligata a sognare e a pensare che suo marito è buono quando è soltanto cattivo; virtuoso, quando è soltanto vile.
CAUCHART — Come?
SIGNORA CAUCHART — Come osa lei?
ENRICO — Non se la prendano. E' soltanto un'immagine. Ma dovete riconoscere che è inquietante. Se lei non si fosse abbandonata a questo inganno del primo momento, avrebbe rifatto le valigie la sera stessa delle nozze.
CAUCHART (*slanciandosi contro Enrico*) — Ah, ma lo faccio tacere io!
CLARA (*lo trattiene*) — Pappy! No, davanti a Many!
SIGNORA CAUCHART (*si scioglie in lacrime*) — Oh, mio Dio!
CLARA — Mammy!
CAUCHART — Anarchico!
ENRICO — Ecco. Subito parole grosse. (*Bussano ed appare Lesurpied*).
LESURPIED — Che tempo! (*Si accorge del mutismo degli altri*) Disturbo forse?
CLARA — Ma no, ma no. Si accomodi, Lesurpied!
LESURPIED — Come va il nostro malato, stasera?
CLARA — Bene.
CAUCHART — Lesurpied, lei è un uomo onesto, vero?
LESURPIED — Oh, non mi piacciono queste domande; cosa vuole ancora da me?
CAUCHART — Non abbia paura e mi risponda francamente. Che ne pensa di mio genero?
LESURPIED — Suo genero? non è gran che, ma non si può essere tutti geni ed occorrono anche i mediocri. Senza il suo appoggio non sarebbe diventato mai vice capo ufficio.
CAUCHART — Ma io le chiedevo cosa ne pensa del suo stato. Lo guardi bene... con calma... mi dica se stasera trova niente di diverso in lui...
LESURPIED — Ma... (*a Enrico*) Perché? Non ha avuto effetto?
ENRICO (*che ha capito immediatamente*) — Lasci stare, era una burla.
LESURPIED — Oh, là, là. Così non è serio. Non avete il diritto di scherzare con queste cose...
CAUCHART — Si spieghi meglio, Lesurpied.
ENRICO — Ma no, era una burla.
CAUCHART — Perché? Cos'è successo?
LESURPIED — Che questo signore qui è stato imprudente: ha tentato una nuova cura. Gli ha fatto fare delle iniezioni.
CLARA — A Emanuele?
LESURPIED — Sì.
CLARA — Enrico!
ENRICO — Ma no!
LESURPIED — Come no? E la dottoressa? Non invento mica io! (*a Clara*) Lei l'ha incontrata sulla porta.
CLARA — Quella ragazza che ha detto di essere con lei?
LESURPIED — La vedevo per la prima volta in vita mia.
CLARA — Oh!
CAUCHART — Eccone un'altra nuova!
ENRICO — Ma no, mi credano. Non complichiamo le cose.
CAUCHART — Scusi, vorrebbe dire che lei approfitta della nostra assenza per fare delle iniezioni a mio genero? E a che scopo? Per tenersi lei tutto il provento del furto, eh?
LESURPIED — Un furto? C'è stato un furto?
ENRICO — Oh basta. Vogliamo smetterla con tutte queste chiacchiere?
CAUCHART — E queste bugie. Eh, caro il mio giovinotto, lei storpia mio genero, lo deruba e violenta sua moglie sotto il suo naso.
ENRICO — Questa è un po' forte...
LESURPIED — C'è stato anche un atto di violenza? Una giornata movimentata, a quel che sembra.
CAUCHART — Lo può proprio dire, Lesurpied!
LESURPIED — Ci sono delle giornate così, che capitano tutte, ed uno non sa più come cavarsela.
CAUCHART — Io me la caverò, stia tranquillo! (*a Enrico*) Mi vuole prima di tutto spiegare la sua presenza in questa casa, che lei non frequentava più da parecchio tempo, e nella quale è tornato proprio il giorno in cui Emanuele si è ammalato? Lei è venuto due volte; la prima dieci minuti prima e la seconda dieci minuti dopo che gli prendesse l'attacco.
ENRICO — La prima volta per caso, perché avevo bisogno di vederlo. La seconda perché mi ha telefonato lui, chiedendomi di venir subito.
CAUCHART — E avrebbe telefonato proprio prima di cadere lì, stecchito!
ENRICO — No, dopo!
CAUCHART — Dopo?
ENRICO — Ma se mi sto sfiatando a dirle che il primo attacco era finto. Che fino ad oggi stava come me e lei!
LESURPIED — Come? Come?
CAUCHART — Non credo una parola di tutta questa storia.

ENRICO — Senta, mi permette di telefonare? (*A Lesurpied*) Lei la riconoscerebbe la famosa dottoressa?

LESURPIED — Credo di sì.

ENRICO (*a Clara*) — E lei?

CLARA — Certo.

ENRICO — Be', adesso le dico di venire. (*Va al telefono e chiama il numero 27*) Così vi convincerete.

CAUCHART — Va bene. Ma le proibisco di rivolgerle la parola. Voglio interrogarla io solo.

ENRICO — Come vuole lei. Pronto? Le Groëland? La signorina Carmen è lì? No, no, è inutile. Le dica solo di venire subito dal signore di questo pomeriggio, che Enrico l'aspetta. Grazie. (*Posa il telefono*) Mi dispiace arrivare a questi punti, ma almeno chiariremo la situazione.

CLARA — Chi è questa donna, Enrico?

ENRICO — Lo saprà tra qualche minuto.

SIGNORA CAUCHART — Carmen! Una dottoressa.

LESURPIED (*alla signora Cauchart*) — Se ho ben capito, suo genero ci vedeva, ci sentiva?

SIGNORA CAUCHART — Non mi faccia domande, Lesurpied!

LESURPIED — Oh, signora...

SIGNORA CAUCHART — Che ne so più, io, di chi vede, di chi sente, di chi capisce... Io in ogni modo, no di certo.

LESURPIED — Mi scusi. (*Si rivolge a Cauchart*) In che momento preciso ha perduto la coscienza?

CAUCHART — Adesso non si tratta di questo. Lei precipita le cose, Lesurpied.

LESURPIED — Ma bisognerebbe saperlo.

CAUCHART — Sono dello stesso parere. (*Si apre la porta e compaiono il dottore e Lamberjeton*).

LAMBERJETON — Ho avuto un guasto alla macchina. Ci capitano tutte oggi. Per fortuna che c'era il dottore. Ha un occhio clinico. Ha individuato subito il guasto.

CLARA — Quanti fastidi, per noi, signor Lamberjeton.

LAMBERJETON — Non lo dica nemmeno, signora. Sono riuscito a portare il dottore, e questo è l'importante. Ma sono tutto infangato.

DOTTORE — Ed io sfinito.

CAUCHART — Mio caro, io sono distrutto.

DOTTORE (*indicando Lamberjeton*) — E' pesante la sua macchina. E anche lui. Ho dovuto spingerli dalla stazione alla prefettura. Che sfaticata!

CAUCHART — Non ti avrei disturbato a quest'ora se la situazione non si fosse complicata a questo modo.

DOTTORE — Che c'è ancora?

CAUCHART — Da certe rivelazioni che abbiamo avuto sembrerebbe che Emanuele, quest'oggi, sia stato sottoposto a delle cure che avrebbero aggravato il suo stato.

DOTTORE — Perché? sta peggio?

CAUCHART — Aspetta. Potrebbe darsi che mio genero abbia simulato questo famoso attacco per cui tu lo curi da quindici giorni.

DOTTORE — Credi di farmi passare per imbecille?

CAUCHART — No, ma vedi...

LAMBERJETON — Come? Ci starebbe prendendo in giro da quindici giorni?

CAUCHART — E forse continua a prenderci in giro.

LESURPIED — Adesso?

CAUCHART — Già.

LAMBERJETON — Ma sarebbe un bel simulatore.

LESURPIED — Oh, ce ne sono di quelli! Sotto le armi un mio compagno è riuscito a farsi riformare dopo tre mesi di una fatica bestiale.

DOTTORE — Ecco che cosa mi ha sempre scoraggiato nella medicina: la mancanza di sincerità nell'ammalato. Magari ha dei dolori atroci e dice di non soffrire, come per un dolore da niente si mette a gemere. Come si fa a capire gli ammalati? (*Bussano alla porta d'ingresso*).

CAUCHART (*piano, al dottore*) — Non dire chi sei, mi raccomando.

CARMEN (*stupita di vedere tanta gente*) — Oh, scusino... Ci deve essere un errore...

CAUCHART — Non credo. (*A Enrico*) Nevvero?

ENRICO — No.

CARMEN — Ah, sei qui, Enrico.

CAUCHART — Già. Si accomodi, prego.

CARMEN (*vedendo Lesurpied*) — Anche il signore l'ho già visto.

LESURPIED — Sì, ma io, lei non la conosco.

CAUCHART — Non importa. Mi dica, signorina, lei è dottoressa?

CARMEN — Dottoressa? Ma no.

CAUCHART — Ah! Mi piace la sua franchezza. Lei non è dottoressa, però la fa.

CARMEN — Come?

CAUCHART — Lei non ha la laurea, ma si dedica lo stesso alla medicina.

CARMEN — Io? No.

CAUCHART — No? Ma quando fanno appello alla sua abilità, lei di tanto in tanto non si presta a qualche servizietto?

CARMEN — Oh, ben... sì.

CAUCHART — Ah.

CARMEN — Ma fino adesso, non l'ho mai fatto su prescrizione.

CAUCHART — Me lo immaginavo.

CARMEN — E allora? Senti, Enrico, io sono una brava ragazza, ma non mi va che mi prendano in giro.

CAUCHART — Oh, la prego... Ho ancora qualcosa da chiederle.
CARMEN — Si sbrighi allora. Preferisco sapere subito dove si vuole arrivare.
CAUCHART — Solo a questo: lei è venuta qui oggi?
CARMEN — Enrico, cosa devo rispondere?
ENRICO — La verità.
CARMEN — Ah, va bene. Allora sì, sono venuta.
CAUCHART — E che cosa ha fatto a quel signore?
CARMEN — E' un bel tipo, lei. (*Indica Emanuele*).
CAUCHART — Come?
CARMEN — Va per le spicce.
CAUCHART — La prego di rispondermi.
CARMEN — Davanti a tutti?
CAUCHART — Naturalmente.
CARMEN — Ma è un'indecenza!
CAUCHART — Che le prende?
CLARA — Ma papà! Non vedi con chi hai a che fare? Ma apri gli occhi! Guardala!
CARMEN — Si guardi lei, intanto!
CLARA — Non ha vergogna? Venir a fare queste cose in casa mia!
CARMEN — Se lo faceva lei, mi risparmiavo il disturbo. Vedi, Enrico? E' sposato.
SIGNORA CAUCHART (*che finalmente arriva a capire*) — Ah! Che orrore!
CLARA — Falla tacere, papà, ti prego!
CAUCHART — Sì, taccia, taccia. E se ne vada. Il suo posto non è qui.
CARMEN — Ho chiesto io di venire, forse?
CAUCHART — Va bene, va bene. Le dobbiamo qualcosa?
CARMEN — Proprio niente. Il piacere è stato tutto mio. (*Esce*).
CLARA (*scoppia in singhiozzi*) — Oh!
CAUCHART — Calma e sangue freddo. Su, Benoit, visitalo.
DOTTORE — Che vuoi che gli faccia?
CAUCHART — Coraggio! Oggi, con la scusa di controllare i suoi riflessi gli mollavi certi ceffoni. Avanti.
DOTTORE — Ma oggi non sapevo che potesse anche renderli!
CAUCHART — Hai delle pinze, dei bisturi, il martelletto? Devi soprattutto preoccuparti di verificare come reagisce.
DOTTORE — A dirtela schietta, non mi interessa gran che. E se vuoi, per quanto riguarda le nostre future relazioni, stabiliamo che io sono a tua disposizione per i raffreddori e le distorsioni, ma che per gli stati catalettici sarà meglio che tu ti rivolga ad uno specialista o a un fachiro. (*Si dispone ad andarsene; a Lamberjeton*) Mi dà un passaggio?
LAMBERJETON — Certo. Se la macchina si decide a partire!
CAUCHART — Così, tu te ne lavi le mani e mi pianti in questa situazione?
DOTTORE — Sono quindici giorni che mi prendete in giro. (*Esce, seguito da Lamberjeton*).
CAUCHART — Sono quindici giorni che si gode lo spettacolo della nostra disperazione. Lasciamolo solo ed andiamo via tutti. Un po' di solitudine gli farà bene.
ENRICO — E se ciò che vi ho detto è la verità?
CAUCHART — Stia zitto, lei, dia retta a me. Del resto, che cosa ha più da fare, lei, qui?
ENRICO — Ma si figuri! Stavo proprio chiedendole il permesso di andarmene. (*Esce*).
CAUCHART — Lazzarone!
LESURPIED — Forse sarà opportuno chiamare un altro medico; quello che cura Dachottin, per esempio. Lo conosco, prende poco...
CAUCHART — La ringrazio, Lesurpied, ma adesso sarà bene dormirci su una notte.
SIGNORA CAUCHART — Ma forse un altro medico...
CAUCHART — Saremo sempre in tempo. Domani avremo le idee più chiare. E adesso... basta con le chiacchiere. In marcia.
CLARA — Senti, papà...
CAUCHART — Inutile. Venga, Lesurpied. Passi, prego. (*Clara, la signora Cauchart, Lesurpied e Cauchart escono. La porta delle scale si è appena rinchiusa, che si apre quella della veranda ed entra Zita, infagottata in un altro modo*).
ZITA — Ero sicura di non essermi ingannata. Mi sono gettato questo mantello sulle spalle e sono scesa in fretta per supplicarvi d'andar via. Non potete restare in questo giardino tutta la notte. Se mio padre vi trova qui vi uccide. La settimana scorsa per poco non ha ucciso due miei ballerini. Vedete? La mia famiglia è ancora riunita nel salone. Ci sono tutti i miei fratelli e le mie sorelle. La mamma è felice. Io le ho detto... Oh! (*Si interrompe di colpo e tende l'orecchio verso la scala. E' pronta a fuggir via. Resta un momento così, poi rassicurata riprende il suo atteggiamento a fianco di Emanuele*) Vi dicevo... che ho detto alla mamma... che... (*Non riesce più a parlare. Smette il suo atteggiamento. Si affloscia a terra ai piedi di Emanuele. Reprime un singhiozzo*) Non ho detto niente alla mamma... perché non l'ho più... non ho fratelli, non ho sorelle, e nemmeno una casa. Io non dico mai niente a nessuno... (*La mano di Emanuele si solleva lentamente e si posa in una carezza sui capelli di Zita*) Oh, il signore sta meglio?
EMANUELE — Mi chiami signore?
ZITA — Il signore... sì insomma, non è più malato?
EMANUELE — Io non sono mai stato malato. Se

non fossi stato in perfetta salute, pensa, potrei essere in questo giardino, nel cuore della notte?
ZITA (*con un sorriso*) — Oh!
EMANUELE — Sai perché sono restato nascosto finora dietro a questo cespuglio?
ZITA (*che non sa ancora che atteggiamento prendere*) — No.
EMANUELE — Attendo tuo padre. Oh, non aver paura. Non voglio fargli del male... e non mi ucciderà.
ZITA — Tanto meglio.
EMANUELE — Non si è ricordato di me poco fa quando ballavo con te, eppure ci conosciamo molto bene.
ZITA — Ah!
EMANUELE — Abbiamo vissuto insieme tanti anni.
ZITA — Quando faceva l'avventuriero?
EMANUELE — Sì... ecco. Ero imbarcato con lui.
ZITA — Lui era capitano, e voi? Qualche cosa come capitano?
EMANUELE — Quasi.
ZITA — Come, quasi?
EMANUELE — Ne ho le funzioni, ma non ho avuto ancora la nomina. Bisogna che dimostri di essere un comandante valoroso come lo era tuo padre. E non è facile; era così coraggioso, esperto. Ha vinto molte battaglie, compiuto infinite missioni pericolose.
ZITA — Oh, lo farete anche voi. Vi aiuterò. Chiederò a papà come faceva e ve lo dirò.
EMANUELE — Grazie.
ZITA — Ma voi mi racconterete tutti i suoi viaggi.
EMANUELE — Te lo prometto. Attenzione. C'è qualcuno.
ZITA — Oh! (*Sguscia dalla porta della veranda. Entra Clara*).
CLARA — Emanuele, ho colto un pretesto per risalire su un momento. Volevo parlarti... spiegarti... e nello stesso tempo, anche, cercare di capire anch'io. Perché ti confesso che non so più bene che cosa sia accaduto. Ti ho dato un dolore, Emanuele, ma anch'io ho male qui. In tutta questa confusione voglio che tu sappia che io sono sempre la tua piccola Claretta e tu il mio Many. (*Entra Cauchart*).
CAUCHART — E allora? Hai trovato ciò che volevi prendere?
CLARA — No, vado subito.
CAUCHART — Su, sbrigati.
CLARA — Subito, papà. (*Entra nella camera da letto*).
CAUCHART (*dopo essere rimasto un po' pensieroso, si va a mettere dietro la poltrona di Emanuele*) — A dire la verità, non mi dispiace di essere tornato indietro. Ci si eccita, ci si esalta, ed anch'io mi sono spesso lasciato andare davanti a te... anche poco fa... e mi dispiace davvero. Io sono un po' brusco, ma non sono cattivo. Che vuoi? Ho fatto il militare per quindici anni e qualcosa resta sempre addosso della vita di caserma. Devi però riconoscere che anche tu hai dei torti, ed il più grande di tutti per me, è quello di startene seduto. Hai perduto il passo, Emanuele, e quando si perde, a non riprendersi subito, avviene lo scompiglio in tutto il plotone. Tu ti sei fermato, Emanuele e noi tutti abbiamo perso il passo in questa casa. (*Entra la signora Cauchart*).
SIGNORA CAUCHART — Che fai qui?
CAUCHART — Niente. Aspetto.
SIGNORA CAUCHART — E Lesurpied ed io stiamo a gelare sul marciapiedi. Non è ancora pronta Clara?
CAUCHART — Sì, sì, è in camera sua. Vado a cercarla. (*Esce*).
SIGNORA CAUCHART (*dopo un gran sospiro e un silenzio*) — Caro Emanuele, quante cose avrei da dirti, ma è inutile dal momento che sono tua suocera; non mi crederesti. (*Rientrano Clara e Cauchart*).
CAUCHART — Ecco fatto.
SIGNORA CAUCHART — Sei pronta?
CLARA — Sì.
SIGNORA CAUCHART — Andiamo, allora.
CLARA — Sì.
SIGNORA CAUCHART — Non dimentichi niente stavolta?
CLARA — No.
CAUCHART — Scendete intanto. Io vengo subito.
SIGNORA CAUCHART — Ma...
CAUCHART — Andate da Lesurpied. Vengo subito.
CLARA — Sì, andiamo, mamma. (*Escono*).
CAUCHART (*a Emanuele*) — Ti dicevo, Emanuele, che ti sei fermato e noi tutti abbiamo perso il passo con te. Ma il plotone deve camminare, anche se la sosta è avvenuta per rincorrere un sogno. Ora ho capito, Emanuele, la faccenda del sogno quotidiano; in principio non avevo afferrato bene. Ma ci ho ripensato. Non c'è nulla da fare, Emanuele, bisogna rialzarsi e stare in piedi ed andare al passo. Rialzati, caro; dimenticheremo tutto. E' un padre che te lo chiede, è un padre che ti parla. Ascoltami, che ad insistere potrebbe essere peggio. (*Esce. Rimasto solo, Emanuele si rianima di colpo. Ma per un momento; la porta sulla veranda si apre ed appare Lesurpied*).
LESURPIED — Caro Emanuele! (*Tra di sé*) Se non mi sente, sono proprio ridicolo! E anche se mi sente, del resto. Amico mio, mi stia a sentire: sono risalito senza che nessuno mi vedesse, ho approfittato del momento in cui i suoi mi avevano lasciato per la strada... mi sono nascosto in casa perché vorrei che lei capisse certe cose. Io vivo solo. Ho preso l'a-

bitudine di parlare da solo. Passo delle giornate intere, a casa mia, a parlare ad alta voce, a dire cose senza senso, così, a caso... Può darsi che anche qui, qualche volta, trovandomi solo con lei in questa stanza, mi sia abbandonato alla mia ridicola mania... Non badi a quello che ho detto. Non lo pensavo, glielo assicuro. Non saprei nemmeno ripetere quello che ho detto; l'ho dimenticato. (*Un silenzio, poi a se stesso*) Ho paura che non mi senta. (*Entra Enrico*).

ENRICO — E' ancora lì, lei?

LESURPIED — Sì.

ENRICO — E che ci fa?

LESURPIED — Niente, niente. Credevo di aver dimenticato qualcosa. I Cauchart sono ancora di sotto?

ENRICO — Io non ho visto nessuno.

LESURPIED — Come non li ha visti? Si saranno annoiati ad aspettarmi. Corro. (*Esce di corsa, ma qualche istante dopo ritorna in fretta*) Senta, c'è qualcuno che lo cerca.

ENRICO — Cercano me?

LESURPIED — No. Emanuele. E' una donna ed insiste per vederlo. (*Sulla porta appare una ragazza dai capelli rossi. E' vestita da viaggio, un po' in disordine. Ha una valigia in mano*).

LA DONNA ROSSA — Mi lasci passare; le ripeto di lasciarmi passare.

LESURPIED (*cerca ancora di trattenerla*) — Ma...

DONNA ROSSA — Le assicuro che entrerò! E che lo vedrò! (*Entra*) Dov'è? Mi aveva detto che era qui.

ENRICO — Vuol vedere Emanuele?

DONNA ROSSA — Oh, sì. E subito, anche.

ENRICO — Ma lei chi è?

DONNA ROSSA — E lei?

ENRICO — Ah, mi scusi. Non ci avevo fatto caso. Lei è rossa.

DONNA ROSSA — Dov'è Emanuele? Oh... (*Vacilla*) Presto, sorreggetemi! (*Lesurpied si precipita e offre il braccio, a cui lei si aggrappa*) Oh, è tremendo... e sono quindici giorni...

LESURPIED — Ma lei soffre!

DONNA ROSSA — Come una bestia! (*Si riprende*) Dov'è Emanuele?

ENRICO (*togliendosi da davanti alla poltrona*) — Qui.

DONNA ROSSA (*slanciandoglisi contro*) — Ah, eccoti! Farabutto, vigliacco, mascalzone!

ENRICO — La prego!

DONNA ROSSA — Stia zitto lei. L'ho pagato caro il diritto di dirgli quello che ho sullo stomaco. Non doveva trattarmi così!

ENRICO — Ma la prego, consideri che Emanuele è malato.

DONNA ROSSA — Malato? E' andato anche lui in viaggio?

ENRICO — No...

DONNA ROSSA — Già... ci fa andare gli altri, lui. Se mi ricordo i suoi bei discorsi... « Scivoleremo sulle onde domate dal nostro amore... ». Farabutto! « Toccheremo il cielo tutte le volte che il Nautilus si librerà sulla cima delle onde... ». Vergognoso! Sulla cima delle onde... (*Al ricordo, si sente di nuovo male*) Una seggiola, presto, vi prego! (*Lesurpied le porge una seggiola, vi si lascia cadere di peso*) Mi sento male... male...

ENRICO — Se ho ben capito, lei ritorna da una crociera? Sul Nautilus, forse?

DONNA ROSSA — Purtroppo. Il Nautilus non è una nave, è una cavalletta. Se penso che lui era qui, tranquillo, in pantofole, intanto che io rendevo l'anima in quella cunetta... non so più chi mi tenga... (*Si slancia di nuovo contro Emanuele*).

ENRICO (*trattenendola*) — Ma andiamo...

DONNA ROSSA — Quindici giorni di tempesta. Neanche i marinai avevano mai visto una cosa simile! Non c'era un solo uomo in piedi su quella nave della malora. Il cameriere mi portava la medicina camminando a quattro zampe. E il giorno prima di partire, questo mascalzone mi diceva che cullati dalle onde avremmo ritrovato la nostra anima di fanciulli. Sadico! (*Si sente di nuovo male*) Aiutatemi. Presto! (*Lesurpied accorre con una sedia*) Adesso ho il male di terra... da quando ho messo il piede sulla banchina... Non avete una compressa, un cachet?

ENRICO — No.

LESURPIED — Io ho delle pillole, ma non so se le possono servire.

DONNA ROSSA — Che cosa fanno?

ENRICO — Sollevano la carne dalla tentazione.

DONNA ROSSA — Non ne ho bisogno; cerco invece tutte le mie forze. Non voglio dargli la soddisfazione di vedermi ancora in questo stato.

ENRICO — Ma lui non la vede e non la sente.

DONNA ROSSA — Che cos'ha?

ENRICO — Non si sa. Da quindici giorni è lì, inebetito.

LESURPIED — Non parla più! Non dice una parola.

DONNA ROSSA — E voi ci credete? Ma quello vi prende in giro. Quello ogni giorno ne inventa una: ha bisogno di farsi ammirare o di farsi compiangere. Il mese scorso per una settimana intera non s'era messo a fare l'ammalato di cuore? Mi ero già dato da fare per trovargli uno specialista... E come mi ha preso in giro; ed io da stupida ci sono cascata. E non mi conduceva alla stazione per veder partire i treni? E quando non ce n'erano, si metteva a guardare per delle ore le tabelle degli orari. Ah, ma è finita, Emanuele! Eri riuscito a montarmi la testa con i tuoi viaggi, ma ti assicuro che me n'è passata la voglia. (*Si sente di nuovo male*) Oh, se questa casa la

smettesse di ballare! (*A Lesurpied*) E me le dia, dunque!

LESURPIED — Le pillole?

DONNA ROSSA — Ma sì. Prenderò un contravveleno a casa. (*Inghiotte le pillole che Lesurpied le ha dato*) Grazie! E per darti una prova che non voglio nulla da te, nulla, capisci? Ecco i tuoi settecentomila franchi. (*Sbatte sulla faccia di Emanuele un fascio di biglietti stretti con un elastico, come li tengono nelle banche*) Ci sono tutti... o quasi. Non vorrai che ti rimborsi anche il biglietto del viaggio, spero. Quando ho preso questo denaro dalla tua borsa, il giorno prima di partire, credevo che fosse la fortuna, invece portano iella! Te li restituisco. Addio. Non avrei mai creduto di poter restituire denaro ad un uomo, ma questi maledetti quindici giorni mi hanno proprio cambiata! (*Esce*).

ENRICO — Animo, Lesurpied, mi aiuti a raccogliere questa roba.

LESURPIED — Ma che cosa sono questi soldi? I risparmi del vicecapoufficio no di certo. Eh?

ENRICO — Non si preoccupi. Saprà tutto. (*Raduna i biglietti di banca e si mette davanti a Emanuele*) Le chiedo un favore.

LESURPIER — Dica.

ENRICO — Porti subito questi soldi ai Cauchart. L'accoglieranno con urla di gioia, glielo garantisco. E così, anch'io l'avrò finita con loro. (*E un po' rivolto a Lesurpied e un po' a Emanuele*) E' chiero?

LESURPIED — Sì.

ENRICO — Vada. (*Lesurpied prende il denaro e si dirige verso la porta*) Stia attento!

LESURPIED — Eh, là, là. So che cos'è il denaro. Me ne passa tra le mani, ogni giorno! (*Esce*).

ENRICO — Ecco fatto, Emanuele, io me ne vado. La donna rossa non è più esattamente come tu l'immaginavi, ma te lo ha detto lei stessa; in questi quindici giorni è cambiata. E tutti siamo cambiati parecchio ai tuoi occhi, in questi quindici giorni. Non ti dico arrivederci, perché penso che non avrai voglia di rivedermi. Addio, dunque. Addio, Emanuele. Se vorrai... insomma, sai dove trovarmi. (*Esce. Emanuele fa per alzarsi, poi cambia idea. Resta un po' immobile, pensieroso, poi si decide di colpo e lascia la poltrona. Esita ancora e fa qualche passo. Entra Zita*).

ZITA — Se ne sono andati?

EMANUELE — Sì.

ZITA — Che faceva tutta quella gente in giardino?

EMANUELE — Degli estranei, con cui ho sistemato una faccenda...

ZITA — Sembrate pensieroso.

EMANUELE — Ho appreso una triste notizia.

ZITA — Davvero?

EMANUELE — Sì. La nave su cui ho cominciato a navigare, a correre per gli oceani ha fatto naufragio.

ZITA — Oh Dio. Come si chiamava?

EMANUELE — Il Nautilus.

ZITA — E' perduto?

EMANUELE — Completamente.

ZITA — Povero Nautilus. Aveva un bel nome.

EMANUELE — Già.

ZITA — Sapete come si chiamava l'ultima nave di papà?

EMANUELE — No.

ZITA — L'Invincibile.

EMANUELE — Un nome glorioso.

ZITA — E che bel bastimento. Voglio farvelo visitare.

EMANUELE — E come si fa?

ZITA — E' esposto all'angolo della via della Misericordia.

EMANUELE — Da quell'antiquario?

ZITA — Sì, da tre giorni.

EMANUELE — Ti piace fare dei viaggi davanti alle vetrine?

ZITA — Oh, sì. Ma quella vetrina è così lontana; non ci posso andare spesso. Solo quando la signora mi dà molte commissioni da fare. Ci viene un giorno a vedere l'Invincibile?

EMANUELE — Forse.

ENRICO (*apparendo sulla porta*) — Scusa, Emanuele, non sono riuscito ad andarmene proprio del tutto.

EMANELE — Che vuoi ancora?

ENRICO — Fare qualche cosa per te.

EMANUELE — Non hai già fatto abbastanza con mia moglie? E' come se tu lo avessi fatto per me. E pensare che oggi mi hai gettato quella Carmen tra le braccia per vendicarti di Clara.

ENRICO — Di Clara?

EMANUELE — Sì. Che ti tradiva con Lamberjeton.

ENRICO — Ma non penserai davvero questo, spero.

EMANUELE — E adesso finalmente ho capito perché mi dicevi: bada, tutti armeggiano alle tue spalle, Emanuele. Te la fanno di nascosto! Sta tranquillo, caro Enrico. Ti lascio campo libero. Parto.

ENRICO — E chi ci crede?

EMANUELE — Vedrai.

ENRICO — Hai avuto cento volte l'occasione di partire... e sei sempre rimasto qui. Tu prepari le valigie; ma non parti. Metti da parte i soldi e poi non sai che fartene. Ti fai venir le voglie di capelli rossi e poi non li sfiori nemmeno con un dito. Va', te lo dico io; tu alla stazione non sorpassi nemmeno i cancelli d'ingresso.

EMANUELE — Credi? Sei certo che io sia un allocco, un semplicione che ha paura di agire?

ENRICO — Già.

EMANUELE — Bene. Sta a vedere. Zita!

ZITA (*si era rifugiata nella veranda*) — Signore?
EMANUELE — Portami la mia roba. Soprabito, cappello. Scarpe.
ZITA — Sì, signore.
EMANUELE — Poi va in soffitta. Dietro le ceste c'è un sacco da viaggio. Portalo. E un involto di straccio che c'è vicino.
ZITA — Il signore va via?
EMANUELE — Sì.
ZITA — Dove?
EMANUELE — Mah! (*Gesto vago*).
ZITA — Per tanto tempo?
EMANUELE (*stesso gesto*) — Mah!
ZITA — Se il signore se ne va non vedrà la mia nave.
EMANUELE — Ti dispiace che vada via senza vederla?
ZITA — Certo. Ci tenevo tanto.
EMANUELE — Allora porta la mia roba e corri a vestirti.
ZITA — Vestirmi? Perché?
EMANUELE — Vestiti da viaggio: ti porto con me.
ZITA — Oh, signore.
EMANUELE — Volevi sapere dei viaggi di tuo padre? Vedrai tutti i mari che lui ha attraversato. Sbrigati! (*Zita esce*).
ENRICO — Bravo, Emanuele. Rallegramenti.
EMANUELE — Grazie. Vedi se sono capace di agire?
ENRICO — Io non ci speravo più. (*Vedendo che Emanuele sta per sedersi nella sua poltrona*). No!
EMANUELE — Che c'è?
ENRICO — Non sederti, ti prego!
EMANUELE (*assestandosi nella poltrona*) — Non aver paura; so anche come rialzarmi. Ora ho capito.
ZITA (*entrando*) — Ecco la roba del signore.
EMANUELE — Grazie! (*Zita esce*).
ENRICO — Ti aiuto.
EMANUELE — Per mettermi un cappello e un cappotto ce la faccio anche da solo.
ENRICO — Non dico di no. Ma vorrei che ti sbrigassi.
EMANUELE — Ti preme tanto che parta?
ENRICO — Non vorrei che tu cominciassi a tentennare.
EMANUELE — Mi conosci poco.
ENRICO — Le scarpe.
EMANUELE — Oh, dimenticavo. Ci mancava poco che uscissi in pantofole.
ENRICO — Mettiti questa. A quest'altra penso io.
EMANUELE — Non stringere troppo i lacci. Bisogna che mi ci abitui.
ZITA (*entra con il sacco da viaggio*) — Ecco signore. Vado a vestirmi.
EMANUELE — Fa' presto. (*Zita esce*).
ENRICO — Non dimentichi niente?
EMANUELE — Non credo.
ENRICO — Soldi ne hai?
EMANUELE (*soppesando l'involto di stracci*) — Oh sì...
ENRICO — E dove vai?
EMANUELE — Non so ancora.
ENRICO — Pensaci.
EMANUELE — E perché?
ENRICO — E vuoi partire così?...
EMANUELE — Alla ventura. Ti stupisce?
ENRICO — Un po', sì.
CLARA (*entrando*) — Many! (*Si precipita su Emanuele*) E' guarito! Ero sicura che sarebbe guarito.
SIGNORA CAUCHART — Emanuele, figlio mio!
CLARA — Caro, caro. Oh, grazie, Ricky.
ENRICO — Oh!
SIGNORA CAUCHART — Caro signor Enrico, la ringrazio anch'io.
CLARA — Lesurpied, ringrazi Enrico.
LESURPIED — E di che cosa?
CLARA — Le restituisce un amico.
LESURPIED — E un vicecapoufficio. In ogni modo, grazie.
SIGNORA CAUCHART — Il signor Cauchart si rallegrerà in persona con lei. E' andato a restituire il denaro alla banca. Era ansioso di sistemare tutto.
CLARA — Ma dove stavi andando, caro? Hai il cappello in testa. E che ne fai di questa valigia? (*Gli prende il sacco dalle mani*) E come pesa! (*L'apre*) E' piena! (*Ne rovescia il contenuto sul pavimento*). E perché tutta questa roba? Emanuele, non partivi mica? Many? Rispondimi.
ENRICO — Stavamo parlando di viaggi. Progetti per le vacanze. Mi ha fatto vedere il suo sacco.
SIGNORA CAUCHART (*a Clara*) — Ma ha un'aria strana!
CLARA — Emanuele, non fare così. Togliti il cappello e siediti.
EMANUELE — No, no.
SIGNORA CAUCHART — Non è mica ancora l'ora di andare in ufficio.
CLARA — Ma no, andiamo. Mamma, aiutami per favore. (*Raccolgono la roba che era nella sacca da viaggio. Entra Zita con uno strano abito da viaggio: un insieme irreale come tutto è sempre stato irreale in lei*) Che c'è ancora? Di nuovo queste stupidaggini? Vieni qui tu. Decisamente non puoi proprio smetterla con questa brutta abitudine? Senti, ragazza mia, per questa volta, visto che il signore è guarito, ci passo sopra, ma che non si ripeta con queste sciocchezze. Hai capito?

ZITA — Sì, signora.
CLARA — Fammi il favore di andare subito a toglierti questa roba di dosso e occuparti della cucina.
ZITA — Sì, signora.
SIGNORA CAUCHART (*porgendo la sacca a Zita*) — E metti via questa roba. (*Zita esce*).
CLARA — Su, Emanuele, deciditi. (*Emanuele posa il cappello. Entra Cauchart*).
CAUCHART — Ah, eccolo in piedi. Pronto ad affrontare i grandi compiti che lo aspettano. Bravo Emanuele.
EMANUELE — Che compiti mi aspettano?
CAUCHART — Ho visto il direttore. Rassicurati: non aveva perduto la fiducia in te, come tutti noi del resto. Il tuo posto in banca ti aspetta, non solo, ma per tagliar corto alle chiacchiere e perché nessuno dubiti che sei stato coinvolto in una serie di disgrazie, al prossimo avanzamento il direttore ha detto che ti proporrà come capo ufficio.
LESURPIED — Ah! (*Sviene sulla poltrona, mentre tutti i familiari gioiscono della notizia*).
CAUCHART — Su, Lesurpied! Animo! Che le succede?
LESURPIED — Niente. Un po' d'emozione.
EMANUELE (*tra di sé*) — Capo ufficio!
SIGNORA CAUCHART — Vuol prendere qualcosa?
LESURPIED — No, ora va meglio. Grazie.
CAUCHART (*si avvicina a Emanuele che si è seduto in disparte*) — Sii gentile, digli qualcosa.
EMANUELE — A chi?
CAUCHART — Al nostro caro Lesurpied.
EMANUELE — Sì, ma vorrei dire una parola anche agli altri.
CAUCHART — Agli altri?
EMANUELE — A te, a tua moglie, alla mia. Insomma a tutti.
CAUCHART — Ah!
EMANUELE — Non c'è niente di strano. Ordina la adunata. (*Stupito Cauchart va verso il gruppo in mezzo al quale ora Lesurpied si è rimesso in piedi*).
CLARA — Che hai, papà? Sei preoccupato?
CAUCHART — Emanuele vuole parlarci. (*Tutti guardano Emanuele che è sempre seduto in disparte, ma dopo un momento si alza e si pianta davanti al gruppo*) Manca nessuno? Ah! (*Va alla porta del corridoio e chiama*) Zita!
ZITA (*voce lontana*) — Signore!
EMANUELE — Vieni subito, ti prego!
ZITA (*voce lontana*) — Sì, signore.
EMANUELE (*al gruppo*) — Scusatemi.
ZITA (*entranto*) — Signore?
EMANUELE — Mettiti lì! (*La mette insieme agli altri*) Amici cari, avrei preferito vedervi uno per uno e riprendere con ognuno di voi quei colloqui intimi che, soli, hanno rallegrato la mia lunga malattia. Ma non ho tempo. (*Va davanti a Cauchart*) Caro signor Cauchart, suocero mio. (*Una pausa. Riflette e poi tende a Cauchart il malloppo di stracci che ha sempre in mano*) In questo salvadanaio troverai da completare la somma che ti hanno consegnato prima. Così saranno settecentomila franchi giusti. Io rientro nei ranghi: testa eretta, petto in fuori; riprendo il mio posto nel plotone col quale avevo perduto il passo. Sono felice e fiero di andare con animo intrepido non so bene dove. Riposo. (*Davanti alla signora Cauchart*) Cara suocera mia, tra di noi non ci possono essere problemi: posso dire bianco o dir nero, resteranno sempre suocera e genero. (*Davanti a Clara*) Cara Clara! Mia adorata. Moglie mia. Ti ho già chiamata in tutti questi modi, un tempo, sinceramente. Uno solo non l'ho mai potuto pronunciare: amica mia. Mi dispiace. Ma forse c'è ancora tempo. (*Davanti a Lesurpied*) Caro collega, quando sarò capo ufficio, avrò solo un pensiero: farla nominare al mio posto di vicecapo ufficio: ci sarà sempre la distanza. E mi saluti il signor Dachottin! (*Si ferma un momento davanti a Enrico*) Volevi vedere se ero capace di agire? (*Prende Zita per le braccia*) Mia cara Zita, non temere, le mie nuove occupazioni non mi impediranno di venire spesso in quel giardino di casa tua che solo noi due conoscevamo così bene. Da domani, quando io esco, alle sei, aspettami davanti al negozio dell'antiquario. Va bene?
ZITA — Sì, signore.
EMANUELE — Ti dispiace per il nostro viaggio andato a monte?
ZITA — No. Continueremo il nostro viaggio sull'Invincibile.
EMANUELE — Almeno con quello saremo tranquilli... non ci saranno di mezzo crociere. (*Guarda l'orologio*) Oh, bisogna che scappi. Lesurpied, mi dia tre pillole.
LESURPIED — Ma...
EMANUELE — Me le dia, per favore. (*Lesurpied gliele dà. Emanuele si rivolge a Enrico*) Ecco: prendile. Sono per te. Io ti lascio in casa mia mentre sono in ufficio, ma a condizione che tu faccia questa cura! (*Enrico inghiotte le pillole*) Benone. (*Si dispone a uscire, ma si ferma un momento per dire a se stesso*) Straordinario come sono cambiato anch'io in quindici giorni.

Fine

★ **La proprietà di questa commedia è della E.I.S.T. - Ente Italiano per gli Scambi Teatrali - Via Molise, 11 - Roma.**

FASCINO DELL'ATTORE

Ad ogni autunno si riprende il discorso sulla crisi teatrale, sulle risorse del nuovo anno comico, e che cos'è il teatro e che cos'è l'attore, e perché qui e perché là. Un intellettuale, cervello fino, mi diceva: per spettacoli degni, di poesia e d'arte, non ci sono che i piccoli teatri, veda Copeau. Questa di Copeau è una fissazione. L'hanno scoperto tanti anni dopo e ne parlano molto, ne parlano sempre, lo citano, lo venerano, e lo portano in cuore, soprattutto quelli che non l'hanno visto mai, né conosciuto. Certo, datemi Copeau e faremo subito un piccolo grande teatro. Ossia faremo il teatro. Perché a dire il vero, non ci sono teatri piccoli, non ci sono teatri grandi; c'è il teatro. O non c'è. Un cortile rustico, un'aia, una rimessa o un salotto a palchetti od un politeama, non è questione di dimensioni; al teatro una sola cosa è necessaria, essenziale, indispensabile: l'attore. Vogliamo dire un istinto, un talento, una vocazione... Henry Gouhier, filosofo sottile, che scrisse pagine preziose sul teatro e il suo mistero, ha definito drammatica per eccellenza l'arte che non rappresenta l'« action avec des morts », o su una tela o nel marmo, « mais la rend présente et actuelle par l'existence de l'acteur ». Che fa dunque l'attore? Diventa personaggio, dà corpo ai sogni. La sua metamorfosi è risolutiva. Un torero, dice Gouhier, ha certamente, anche lui, una funzione spettacolare; ma in questa funzione non è implicita « aucune vie imaginaire doublant la vie réelle ». Lo spettacolo del torero è banale. Lo sciagurato si giuoca la pelle, ed è un orrore che dura in questa nostra civiltà che si dice cristiana, ed è una pietà. Ma se il torero arrischia se stesso, non arrischia quella « existence fictive » che è l'anima e la ragione ultima del teatro. Lo spettacolo del torero è senza sfondo, senza margine, non è una favola, è una soffocante e soffocata realtà che si esaurisce in gesti crudeli; l'attore suscita il gran vento del dramma, l'alta fiamma della poesia, quella commozione dello spirito che ha nome Sofocle, che ha nome Ibsen, che ha nome Cechov. Ma, trasfigurando così l'opera segreta dei poeti, l'attore ci mette non solo il testo, il « copione », ma tanto di sé, della propria natura, che è poi difficile distinguere e decidere in che consista il fascino del teatro. Ci pare una fantasia, e forse è quel tanto di espressivo, quel carattere, quella virtù di rivelarsi interi, che gli attori hanno avuto dalla nascita in dono. Nel nostro destino umano di isolati, di esseri non comunicanti, l'attore è il privilegiato che si comunica agli altri, che entra nel cuore e nella speranza degli altri. Ed ogni attore, ben lo sappiamo, si conquista il pubblico, a suo modo.

La riprova è facile. Non erano la stessa cosa i Tristi amori *di Zacconi e quelli di Ruggeri; non avevano nulla di comune la Giovanna d'Arco di Emma Gramatica e quella di Ludmilla Pitoëff; e non è indifferente essere la Duse o Sarah Bernhardt, essere Dina Galli o Mistinguette. Quel che vi hanno dato questi attori, quel che avevano di sorgivo, di immediato, il colore di quelle voci, e le velature della commozione, e il riso che accenna, e l'occhiata, il gesto. Una mano freme e rivela una stretta del cuore, un braccio si leva e copre il volto, arrossato dalla vergogna, impallidito nel*

dolore. Ricordate Viviani? Si alzava sulla punta dei piedi, e si faceva terreo, con un tremito infantile, leggero allucinato, nello sforzo di sfuggire all'angoscia, al tradimento; e chi ricorda la Duse? Al secondo atto della Porta chiusa *nascondeva al pubblico il viso devastato, il delirante abbandono di quella madre, e dava la schiena alla ribalta, come si dice, ma nel torso esile e curvo i sussulti del pianto erano come un sommesso fragore, qualcosa di sfrenato e interminato, tale un dolore, tale un patire che lagrime pur scorrevano sulle guance degli spettatori.*

Passava sul palcoscenico, si diffondeva per la sala un'ilare festività: Virginia Reiter. Nessuno forse seppe ridere, attore o attrice, con la grazia, la freschezza della Reiter; era contagioso, era allegro, ed era incantevole. Una donna che ride così e non offende, e non urta, e non stizzisce... Compariva appena, metteva il piede in scena e già gli spettatori erano conquistati: Oreste Calabresi. Un po' rotondo di persona, ma robusto, netto nel gesto, morbido d'accento, riempiva il personaggio, lo faceva così pieno, così crocchiante, che pareva scricchiolasse. Che bellezza! Fatto apposta per l'arte « naturalista », « verista », « paesana », per un don Pietro Caruso, e per Lazaro di Roio. E vorremmo forse dire che la lunga suggestione di Ruggeri nascesse soltanto dalla dizione impeccabile, dal gesto sobrio, dal fraseggio drammatico e comico così appropriato, così giusto che non oscillava mai? Tutto lì? Sarebbe ingenuo; oltre le parole di Guitry o di Pirandello coglievamo in Ruggeri qualcosa ch'era tipicamente suo, una ironia dolente, una timidezza aggressiva, un umore svagato, che facevano trasparente l'aria del palcoscenico e più lucenti i dialoghi, i soliloqui, le pause sapienti. Questi sono gli attori, che portano in scena il mistero fuggevole della loro intima vita, del loro carattere o temperamento, della loro natura o « fisiologia » o che altro dir si voglia, eccentrica o fantasiosa, e la moltiplicano in figure e in sensibili ritratti. L'attore: alcunché di denso, di fisico e di immaginario. La sua « presenza » è essenziale. E la presenza dell'indimenticabile Ludmilla, che nella personcina gracile, con quegli occhi spalancati e la voce lieve come lo sbattere di una frasca all'alba, schiariva i personaggi e li restituiva ai poeti quali erano stati sul punto di nascere: un sogno, un attimo lirico e misterioso. E la presenza di Petrolini, sanguigno, beffardo, che non con i motti e le facezie, ma con quella sua figura di antichissimo mimo, o di satiro stravolto, si sdoppiava; e, irridendo, faceva lo spettacolo, e subito sotto i tuoi occhi lo scomponeva, ne scopriva il congegno, ne sottolineava l'assurdità smaccata, il tratto eroicomico, l'improvviso ed avventuroso arbitrio. Teatro mirabile, che pirandellianamente si denunciava nell'atto di avverarsi.

Oh vorreste dire che tutta questa brava gente non portasse in scena prima di tutto e soprattutto se stessa? E senza questa « incarnazione », nella quale non sai bene qual sia la parte dell'attore e quale quella del poeta, senza quest'ambigua metamorfosi, credete che potrebbe esserci teatro? Un volto, un gesto, uno stato di natura. Con questa natura degli attori il pubblico si impegna, ed acconsente o repugna; in questa natura, nella sua densità e vigoria e durata, nei suoi umori, il mistero del teatro si adempie, e si felicita, e trionfa o si perde.

Francesco Bernardelli

Jean Cocteau

Jean Cocteau, l'« enfant terrible » della letteratura francese, è entrato nell'Accademia degli Immortali, occupando il posto lasciato vacante da Jérôme Tharaud. Secondo la tradizione dell'Accademia Jean Cocteau ha pronunciato un « discorso » che avrebbe dovuto essere l'elogio del suo predecessore, e che invece, come tutti i discorsi del paradossale e brillante scrittore e commediografo, è stato una elegantissima girandola di riflessioni e di battute sull'arte e sulla poesia. Questi che riportiamo sono i passi salienti della sua orazione.

POESIA DIVINA STOLTEZZA

Volevo parlarvi della poesia e non so da che parte prenderla, come accostare un mostro tanto più pericoloso in quanto si presenta talvolta coperto da setti veli. Esso ci attrae, ci spaventa. Salomè o Medusa: una danza o un'occhiata che uccidono. In ambo i casi si tratta di teste recise. Del resto, se non m'inganno, secondo uno dei simboli più oscuri della mitologia, Pegaso nasce dal sangue della Gorgone. Cavallo selvaggio e tutt'altro che comodo. Domato, non tarderà a far mordere la polvere al domatore. Quando ammiro un pittore mi sento dire: « E sia, ma codesta non è pittura ». Quando ammiro un musicista: « E sia, ma non è musica ». Quando ammiro un drammaturgo: « E sia, ma non è teatro ». Quando ammiro uno sportivo: « E sia, ma non è sport ». (È quello che udivo dopo ogni combattimento di Al Brown). E così via. « Ma allora — chiedo — che cosa è? ». Il mio interlocutore esita, con lo sguardo perduto lontano, e mormora: « Non so... È un'altra cosa ». Ho finito per comprendere che quell'« altra cosa » era, tutto sommato, la migliore definizione della poesia.

Come, senza provocarne la disintegrazione, senza farla dissolvere in una fumata, metter la mano su questa creatura nata dalle profonde nozze della coscienza e dell'incoscienza, entità mobile per eccellenza, senza sostegno, che trema nell'aria al minimo soffio ed è tuttavia più salda del bronzo?

So bene di non essere in buona posizione per tentare l'analisi di un'essenza che all'analisi sfugge, e so bene che sarebbe comico se una pianticella si mettesse a dissertare di orticoltura. Del resto il vero compito delle opere d'arte mi sembra assai sospetto. Non ricorrono forse, come i fiori, a stratagemmi atti a mascherare una funzione che oltrepassa misteriosamente quella

di piacere o dispiacere? Ciò non toglie che un poeta sia il teatro di fenomeni inattesi e che gli accada, tra un atto e l'altro, di cogliere qualche segreto dietro le quinte. L'uomo è un infermo, prigioniero delle sue dimensioni. La sua nobiltà è di avere ammesso la sua infermità e di essere a volte simile a un paralitico che sogna di correre. La nostra prigione non ha che tre pareti e la quarta è quella contro cui il prigioniero si accanisce: su quel quarto muro invisibile scrive i suoi amori e i suoi sogni.

Tutto è prigione, in questa faccenda, e l'artista è anch'egli una prigione, incapace di uscirne fuorchè mediante opere che pretendono di sfuggire a quel carcere che noi siamo. Perciò, quel fare sospetto di carcerati in evasione, fare che spiega perchè la società lancia alle calcagna dell'artista la sua polizia, i suoi colpi di fischietto e i suoi segugi.

Questi tentativi di fuga, più segreti nello scrittore, diventano clamorosi quando li illustri la vita di un pittore. Sia nella cattiva, sia nella buona fortuna, un Van Gogh, un Picasso si accaniscono contro la loro prigione e contro se stessi, scrivono con un chiodo e col proprio sangue, torcono le sbarre del pertugio dal quale si immagina di scorgere una libertà finanziata che è soltanto un sogno, poichè le muraglie che li rinserrano si succedono all'infinito.

Ho sentito un giorno un vetturale dire al suo cavallo che aveva rovesciato il suo sacco di avena: « Quanto sei stupido! Non ti manca che la parola ». Mai come oggi ho deplorato che gli uomini non abbiano che questo debole mezzo di comunicare fra loro.

Quando mi colpisce l'insufficienza di un discorso allorchè sarebbe mio desiderio, senza abbandonare la spontaneità e la brevità, di giungere per virtù del verbo a quel cerimoniale che rende le vostre usanze così solide come quelle della corte d'Inghilterra, di impiegare, ad esempio, qualche solfeggio atto a magnificare il semplice linguaggio, come fanno i recitativi di Mozart. Forse, se anzichè considerare la poesia come un enigma, la considerassi come scienza, troverei termini meno vaghi e meno disadatti a delinearne il profilo. La poesia, infatti, è una scienza esatta e la scienza è poesia. È anzi un segno dell'età nostra, la difficoltà di sposare una di codeste sorelle siamesi senza sposare l'altra.

Quanto a me non saprei ammettere la menoma fantasia nel nostro sacerdozio. Anzi (debbo confessarlo?) più che l'ambiente delle lettere frequento quello della giovane scienza. C'è una stirpe nuova di giovani scienziati che alla certezza del circolo chiuso preferiscono i dubbi del cerchio semiaperto e impegnano il loro cartesianesimo a fare tabula rasa di Cartesio. Non si vergognano neppure di sapersi vittime delle prospettive dello spazio e del tempo. Cercano di evitare il ridicolo di un viaggiatore che, scorgendo la sua casa da lontano, la credesse diventata troppo piccola per potervi entrare.

Riconosco, con Henri Poincaré, il quale giorni fa me ne fece la confidenza, che la poesia precede spesso la scienza, perchè non fa il conto delle sue gambe quando corre, mentre la scienza conta le sue quando cammina. Come potremmo noi, a cui il mondo intenta un interminabile processo socratico, non essere fraterni verso esploratori che la Sorbona accuserebbe volentieri di essere stregoni?

Il poeta, che cerca di scendere in se stesso, può forse sprezzare quegli speleologi che vengono designati alla meglio col prefisso « para » e che scandagliano quel pieno chiamato vuoto, specialisti di una zona ancora incolta, e la scienza ufficiale, secondo la formula eccellente di un filosofo nostrano, disprezza come se si trattasse « delle parti pudende dal sapere ».

Al modo dei fanciulli e dei poeti, i nostri giovani scienziati si esercitano a dimenticare volutamente i rapporti normali, a trattare in maniera insolente organismi disparati, di cui nessuno penserebbe a formare una coppia.

Detti di fanciulli, capolavori dell'arte, scoperte della scienza... Da tali nozze scandalose nascono i mirabili mostri del pensiero.

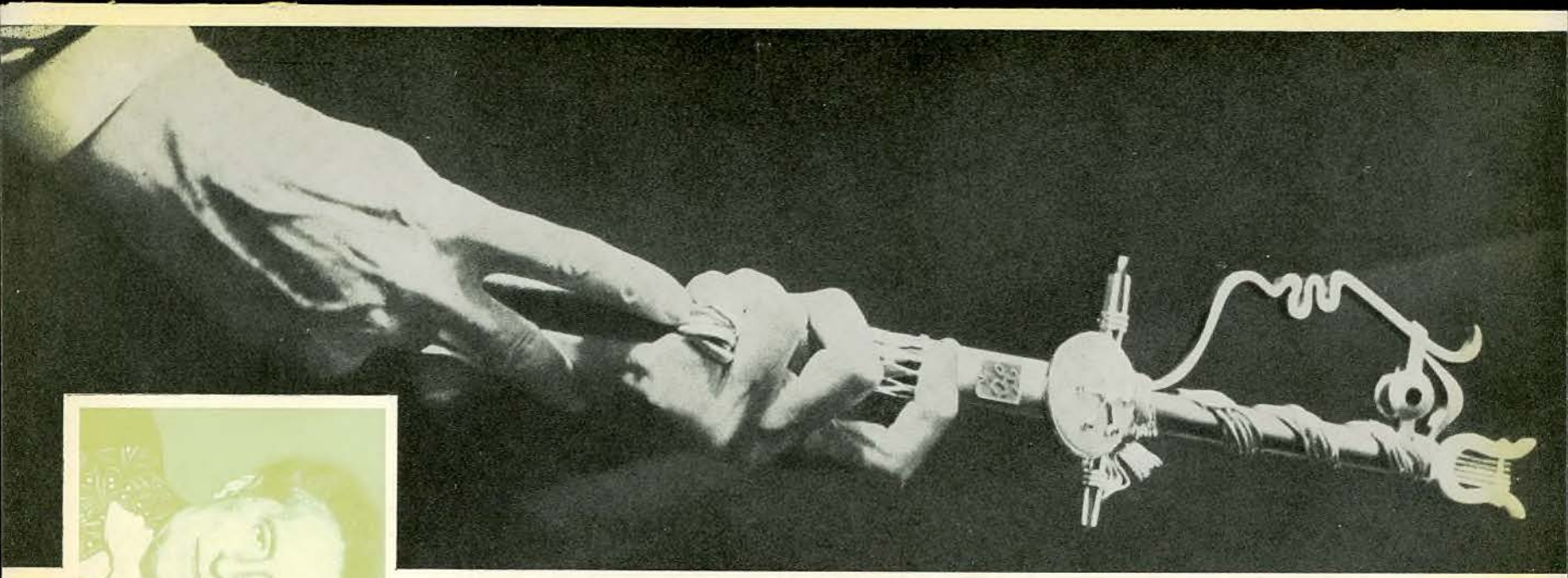
Di pretesto in pretesto, mi trovo, signori, con le spalle al muro. Alzo gli occhi ai vostri, che mi dicono: « Non usate altro che sotterfugi. Qual è, insomma, il vostro sistema? Ne avete uno qualsiasi? E che sapete dirci, intorno al poeta, che sia atto a convincervi?».

Ahimè, signori, la franchezza mi obbliga a rispondervi: « So che la poesia è indispensabile, ma non so a che cosa ». E chino il capo, non senza aver visto che i vostri sguardi si interrogano, si chiedono se, in fin dei conti, credendo di rendere onore all'intelligenza, non vi siate ingannati, non apriate le porte alla stoltezza. Ecco la grande parola; parola che mi permette, contro ogni aspettazione, di rialzare la fronte, giacchè codesta santa stoltezza è l'unico punto per cui il poeta, sia pure della razza dei Rimbaud o dei Mallarmé, si mostri degno di pretendere al regno dei poveri di spirito.

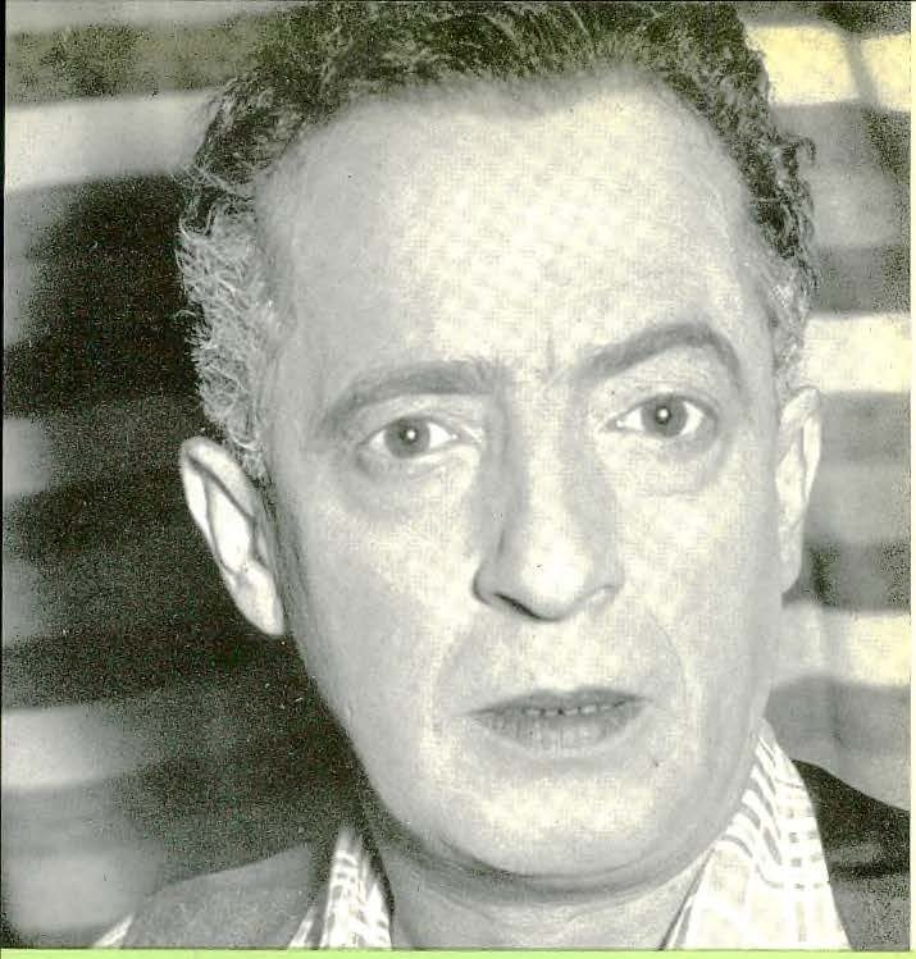
Se l'uomo è fatto a immagine di Dio, deve essere una immagine puerile come quelle delle stampe popolari, sommaria, ingenua nel disegno e nei colori. Nei nostri giardini di Provenza cresce un arbusto dai fiori color di rosa e di malva, chiamato « impaziente »: appena se ne toccano i baccelli verdi, questi scoppiano trasformandosi in una molla potente che scaglia lontano i semi. Prodigio soltanto all'occhio dell'uomo, che faticosamente arranca fra l'effetto e la causa. Se i nostri « impazienti » potessero parlare direbbero: « Non penso, dunque sono ». Divinamente stolta, la loro azione non si ingombra di alcuno studio.

Potrebbe darsi che tale divina stoltezza diventasse, nell'uomo, il fenomeno che viene chiamato genio, col quale il pensiero si fa fatto, il verbo si fa carne, in una operazione fulminea che si riassume nella formula picassiana: « Bisogna prima trovare, e poi cercare ».

JEAN COCTEAU



PER UN GIORNO POETA DI CAPPA E SPADA. Jean Cocteau è entrato a far parte dei « quaranta immortali »: è entrato cioè all'Accademia di Francia, indossando il famoso « habit vert », lui « il non conformista per eccellenza, il principe del surrealismo, l'enfant terrible, il figlio prediletto delle Muse, infine il mostro della letteratura contemporanea ». Cocteau ha affermato che l'Accademia è una poltrona astratta, ma sa benissimo che si tratta di una poltrona con molti vantaggi concreti. Il nuovo Accademico ha disegnato da sé lo spadino di gala, dono di amici, realizzato da Cartier: il contorno dell'elsa raffigura il profilo di Edipo con un occhio di smalto, ed è sormontato da una minuscola lira di Orfeo. Una frangia di sipario si avvolge intorno al fusto dell'impugnatura; lo attraversa la matita di Cocteau disegnatore e più giù l'ornano un facsimile della firma e il suo monogramma. Non manca in miniatura la cancellata del Palais Royal, dove Cocteau abita.



NINO TARANTO ATTORE DI PROSA

L'esordio di Nino Taranto, attore di prosa, è stato tra i più lieti della nuova Stagione Teatrale. Un avvenimento per il quale era viva l'attesa e non poca la curiosità, ma Nino Taranto aveva già vinto in partenza, perché la certezza della riuscita era nella sua coscienza di attore, nella sua spiccata e severa autocritica, nella fiducia dei suoi bravi compagni, infine nel suo cuore di napoletano.

PERCHÈ NINO TARANTO SI È MESSO A RECITARE COMMEDIE?

Lo sa benissimo che il teatro di prosa è più scomodo. Per esempio, né le «prime» vengono montate da una reclame strepitosa, né i recensori elogiano, se devono elogiare, col linguaggio stamburante di quella critica rivistaiola alla quale le pochissime eccezioni, i pochissimi che scrivono con misura, con eleganza, con ironia, tentano invano di dare una dignità. Ma Taranto sa anche che per essere definiti attori è necessario, qui da noi, recitare commedie; sa anche che certe lauree bisogna conquistarsele dinanzi a quei puntigliosi che parlano di Shakespeare, della Duse, di Pirandello, di Copeau. E' la legge. Con buona pace del pacchianismo dilagante, della sguaiataggine dominante, l'antica nobiltà del teatro di prosa è insopprimibile. Tutto il resto sarà più redditizio; ma fra l'ultimo generico dell'ultima compagnia minima e il fulgido divo dello «sketch», il vero nobile è lui, il guitto randagio.

Ora Nino Taranto vuol essere chiamato attore. La sua umiltà, che soltanto i superficiali possono confondere con l'ambizione, ci piace.

E. Ferdinando Palmieri

Lo strano caso di Salvatore Cecere. *C'è, forse, un ritorno al teatro di Viviani, non tanto per affinità fra i due attori quanto perché questa nuova Compagnia, che si ripropone un repertorio di larga napoletaneità, da quel teatro attinge e a quel teatro si riporta.*

E' il filone della grande commedia partenopea che fa centro a Scarpetta. Si sono dipartiti da un ramo i De Filippo, soprattutto Eduardo, che ha dovuto cedere davanti al pirandellismo del teatro moderno. L'altro ramo, invece, noi lo consideriamo il teatro di Viviani: prorompente, accorato, festoso, amalgamante personaggi e situazioni in un'orbita di vasta coralità. Macchiettistico anche, se vogliamo, ma del miglior macchiettismo.

A quel teatro, dunque, ci fa pensare questa compagnia e ci riporta alla prima commedia rappresentata prima all'«Alfieri» di Torino e poi al «Nuovo» di Milano, nel mese di ottobre, Lo strano caso di Salvatore Cecere *di Armando Curcio.*

Il personaggio, affidato alla furbesca interpretazione di Nino Taranto, passato dalla rivista alla prosa, è uno di quegli indefinibili e fantastici personaggi che si animano nei bassi napoletani: indovino ed elargitore di ambi e di terni quando si trova in condizioni particolari, cioè digiuno. Di qui la necessità, per la sua e l'altrui fortuna, di non nutrirlo. Intorno a lui, casi e personaggi si rimescolano e si complicano con varia coloritura e disegno. Seguirli sarebbe smarrirsi nell'intrico dei vicoli napoletani, che hanno un infinito percorso di strade. Alla fine, ritroviamo Cecere rimpinzato e quindi meno profeta, come pure una sua figlia che ha potuto svolgere un suo caso d'amore.

Il tutto risente un po', ma forse è accortamente voluto, della provenienza rivistaiola e di canzoni non cantate. Ma la cosa non disturba. Il teatro di Viviani è cominciato dal varietà, dal virtuosismo del «posteggiatore» ed è giunto ai vertici ai quali il grande attore lo ha portato. Nella mora del tempo è indubbiamente degradato; per ritrovarlo bisogna, forse, rifaccia uguale percorso. E noi auguriamo a Nino Taranto, che è attore di molto estro, d'impegno e serietà artistica, di andare assai avanti nella strada, per la fortuna sua e per quella di un teatro nel quale fermamente crediamo.

Il successo è stato nutritissimo di continua ilarità, di gioioso diletto. Accanto a Nino Taranto, si sono distinti un gruppo di attori sceltissimi, tutti bravi e precisi, spontaneamente comunicativi. Si dovrebbe nominarli tutti, ma diamo col loro merito, le eccezioni: Vittoria Crispo, Jole Fierro, Aldo Giuffrè.

Vittorio Vecchi

ARIA DI MILANO

Al Teatro di Via Manzoni di Milano, il 9 ottobre 1955, ha esordito la nuova Compagnia Adani-Cimara-Volpi-Volonghi, con la commedia in due tempi e sei quadri della scrittrice americana Lesley Storm: «Paolino ha disegnato un cavallo» («Tony draws a horse»); versione italiana di Gaetano Fazio. La commedia fu scritta e recitata a New York nel 1939, dopo due buone prove della stessa autrice, che è essenzialmente una scrittrice di novelle. La sua più recente opera è del 1950 e si intitola «Black chiffon» recitata al Forthy Theatre da Flora Robson.

Paolino, monello, discolo, fanciullo irrequieto, che mette in subbuglio una famiglia, senza mai farsi vedere sulla scena, è personaggio che subito ci rallegra. Perché Paolino non disegna solo, come annuncia il titolo della commedia, ma si configura lui stesso, attraverso le varie reazioni alle quali obbliga gli altri personaggi, come uno scatenato fanciullo che ha la fionda di una furente satira. Unisce egli il dispetto alla irriverenza: e l'uno e l'altra tornano, in parte, giustificati.

Queste le qualità morali di Paolino, invisibile personaggio.

Circa quelle artistiche, dobbiamo dire che, all'inizio della commedia, Paolino disegna un cavallo. Parrebbe innocente disegno. Noi non lo abbiamo visto, il pubblico neppure, e il disegno viene solo riferito. Ma su di esso sono ardue le supposizioni. Sembra che quel cavallo sia un gagliardo cavallo. Un cavallo con accentuate doti di stallone.

Di qui il pandemonio nella casa.

Il padre, professionista medico, con una sua schematica morale, trova in quei segni di matita la conseguenza di una errata educazione. La madre, invece, li considera gratuiti, innocenti, inconsapevoli.
Nella discussione viene investita la vita coniugale dei due: caratteri, inclinazioni. Si giunge all'esasperazione e la donna, in un momento di stordita ribellione, lascia la casa per rifugiarsi presso i suoi.
Qui, altra famiglia: nonni, zii, ecc. La quale, altra famiglia, sotto le euforiche cure della nonna, vestale delle tradizioni domestiche, sta portando in porto il matrimonio della zia di Paolino, zia in quanto sorella della mamma, con un giovane un po' spensierato, ma fermo nel suo proposito amoroso. I preparativi per le nozze sono in corso. Ed è campeggiante un'attività filantropica della nonna.
Sempre per Paolino, però, anche in questa famiglia, ci sono dissensi. L'avo si compiace delle malefatte del ragazzo, la nonna le biasima.
A questo punto, a turbare l'armonia, giunge la madre di Paolino a chiedere rifugio. Le reazioni sono varie e tutte ben congegnate. Ad esse sovrasta quella della mamma-nonna che, disinvoltamente, vagheggia il ritorno al focolare domestico della transfuga. Questa, invece, si ostina in una difesa dei suoi principi, mette turbamento fra la coppia dei promessi sposi, e induce a ribellione il babbo, fino ad allora succube dell'imperterrita vestale. L'avo sogghigna un po' accorato. Tutto per il disegno di Paolino. L'esasperazione si accentua e, in un desiderio di evasione, la mamma di Paolino, sconsideratamente, fugge ancora con colui che dovrebbe essere il futuro cognato. Per quel famoso cavallo che non si sa che cosa avesse indosso, è la catastrofe.
Tacciamo delle complicazioni più avventurose. Diciamo, però, che le due sorelle hanno modo di spiegare, che, in quella famosa fuga nulla è accaduto, e che il nonno, pure lui fuggito, ritorna dimesso a casa. Infine, il babbo di Paolino, per riavere la moglie, è disposto a rinunciare ai principi. In quanto a Paolino, egli vince un premio per un suo disegno! Un disegno pubblicato su un giornale a grande tiratura e che, ironicamente, riprende l'ora più solenne della casa della nonna: quella della colazione mattutina.
Tutto il resto è aggiustato. Ma quel disegno può provocare le ire della « ritratta » che, invece, è la prima a divertirsene. Cala la tela che si sente la voce di Paolino che arriva: il caro bambino! La critica della commedia presumiamo di averla fatta un po' attraverso il modo con cui ve la abbiamo raccontata. Lo spunto è inconsueto e promette maggiore impegno. Lungo la via le cose si diluiscono e il movente iniziale diventa un po' una variazione per tema.
La commedia però è sempre condotta con precisione di movimenti, su ben delineati caratteri e con un garbo che è, qualche volta, vivacità, intelligenza. Quel diavoletto di Paolino, di tanto in tanto, viene fuori dalla penna dell'amabile signora Storm, l'autrice, e la guida a meno consueta invenzione.
La recitazione del complesso e singola è stata quanto mai efficace. Laura Adani, in smagliante forma, si è ritrovata con una commedia di un repertorio che le è più congeniale. La Volonghi è stata fervida e stupenda nella invenzione scenica del carattere della nonna. Luigi Cimara, mirabile attore, ha tenuto il suo personaggio ben serrato e svagato. Franco Volpi compassato e qualche volta appassionato. Lionello e la Lazzarini, tranne qualche tenuità, bene in parte. Vivissimo successo, molti applausi.

Al Teatro Sant'Erasmo di Milano, il 21 ottobre 1955, si è inaugurata la terza Stagione del teatro stesso, con la commedia di Meilhac e Halévy: « Froufrou ».

■ Questa celebre commedia è stata scritta e rappresentata intorno al 1870. Non c'è grande attrice che non si sia provata nella sua interpretazione. Bisogna riportare il lavoro nella cornice del suo tempo per farne attenta considerazione. Gli anni che lo videro nascere sono quelli che trovano il teatro, francese soprattutto, ancora influenzato dagli epigoni di Dumas e di Scribe, mentre sorgono già le avvisaglie del verismo. L'opera, nella sua unità e nel suo preciso sviluppo, è un incrocio, una confluenza di varie tendenze e costituisce un esemplare di qualche interesse per la considerazione delle età teatrali intermedie.
Cominciamo dal personaggio. *Froufrou* (il nomignolo è un'insegna) è donna tutta vivacità, ebbrezza giovanile, sconsiderato incanto. Sposa, per suggerimento di una sorella, l'uomo che costei ama. Per non abbandonare Parigi, trattiene il marito dalla strada dei successi diplomatici. Cura a capriccio il figlio e, quando la sorella sopraggiunge nella casa e ristabilisce un ordine ed una regola, se ne ingelosisce e insospettisce a tal punto che fugge con uno spasimante che non aveva considerato prima del matrimonio.
C'è un duello fra il marito e l'amante, nel quale Froufrou si divincola. Poi, il suo ritorno a Parigi, vicino al figlio. La sua morte.
Il personaggio, insistiamo, è una antologia di vari momenti che si potrebbero trovare in altre commedie. Però vive di una sua parabola che va dalla gioiosità ini-

ziale alla decadenza della fine. Forse, per queste possibilità di rivivere, con diversa unità, i luoghi topici del teatro dell'epoca, il lavoro si è offerto alle interpretazioni delle più intraprendenti attrici e il pubblico vi ha riconosciuto sempre qualcosa che costituiva già un suo patrimonio emotivo.

I personaggi minori tutti scalfiti con agile tratto. E vanno dal conversativo al romantico passionale, dall'esuberante al crepuscolare. Una galleria. Una bene ordinata galleria. Rivederla oggi, soprattutto in un teatro di eccezione come è quello in pista, la commedia sembra puntare decisamente su una serratezza di avvenimenti, sulla ricostruzione ambientale che ci riporta agli aromi di quella sua epoca. E forse quella che è la prima ragione di questo suo ritorno, non viene interamente assolta; bisognerebbe ricorrere alla seconda, ma a questa, una scena centrale non si presta compiutamente.

La commedia è stata ben recitata dalla rinnovata Compagnia del « Sant'Erasmo » ed è stata tradotta e diretta con il consueto acume di Carlo Lari. L'interpretazione di Lida Ferro agile, snodata, picchiettata (ruberemo un termine alla lirica) è, dai balzi di gioia, passata attraverso i cedimenti e la ribellione della passione, fino a toccare i toni che accompagnano la morte. La Seripa, in un personaggio impallidito, ha dato il meglio di sé. Appropriata e sensibile la recitazione della quasi esordiente Maria Cini. Da segnalare il Giangrande, il Bartolucci, il Croggia, il Mantesi. Molti, crescenti, applausi.

IL TEATRO DELLE 15 NOVITÀ

Maner Lualdi, con l'entusiasmo che gli è proprio e con la passione che lo distingue in tutto ciò che fa, ha dato vita ad una formazione artistica che prende nome dall'impegno assunto di rappresentare quindici commedie nuove in un atto di autori italiani e di farle giudicare dal pubblico con un referendum che stabilirà quali di essi sia il migliore. Il 25 ottobre 1955, al Teatro Olimpia di Milano, con un teatro da grande occasione ed un milione e mezzo di incasso, la singolare gara ha avuto la sua partenza: sono stati rappresentati i primi tre atti unici di: Orio Vergani (« L'ispezione »); Dino Buzzati (« Drammatica fine di un noto musicista »); Indro Montanelli (« Resistè »). Dopo la prima rappresentazione la votazione (il pubblico presente ha partecipato con l'88 per cento) i risultati del referendum sono stati i seguenti: « L'ispezione » (Vergani) 404 sì e 408 no; schede nulle 5. « Drammatica fine di un noto musicista » (Buzzati) 388 sì e 466 no; schede nulle 3. « Resistè » (Montanelli) 557 sì e 242 no; schede nulle 2. La votazione si ripete ad ogni replica dello spettacolo; quindi si sommano tutti i voti per ogni autore.

■ Il teatro italiano, diciamo e scriviamo tutti noi, ha bisogno di sollevarsi dal suolo, di librarsi in un volo rinnovatore. Ed ecco il polare aviatore Maner Lualdi prendere la cosa alla spavalda e impegnarsi a dare, lui, ali al teatro italiano. « Non chiamatemi regista », ha detto ai suoi attori, « bensì comandante! ». E con essi ha preso il volo con quindici novità italiane segnate, come tante tappe, sul suo febbrile percorso.

Per non uscire di figurazione, diremo che in carlinga con lui, un po' appiattato ma sempre vigile, c'è un gentiluomo amabilissimo, il conte Theo Rossi di Montelera, che ha istituito il premio che porta il suo nome e che andrà al miglior atto unico, secondo giudizio del pubblico, col referendum cui s'è detto sopra.

Non è nuova l'idea di sollecitare letterati restii al teatro o da esso scottati a intraprendere la prova delle scene.

L'« atto unico » poi si presta a non impegnativo assaggio. Venti anni fa un esperimento del genere fu lanciato e, qualche titolo di quei lavori, lo si vede ancora affisso nel teatro di amatori di provincia o viene citato da intellettuali a proposito o a sproposito. Questa volta, cambiati i tempi se non gli uomini, si è fatta mondana la cosa e si è ammesso il pubblico al diritto di voto. Chi assiste, potrà pronunciarsi su questo e su quello. Questa l'iniziativa; essa sorge da una profonda crisi del teatro di posa e vive di un'avventatezza moschettiera. Passiamo, dunque, alle opere.

Si è cominciato con *L'Ispezione* di Orio Vergani. Ogni volta che pensiamo a Orio Vergani non possiamo dimenticare il suo sodalizio con Federico Tozzi e i due o tre libri che lo anticipavano scrittore di nutriti succhi. Aggiungiamo che, per noi, fanno parte della buona letteratura anche alcuni suoi esemplari « servizi » giornalistici. Infatti, Vergani giornalista, talvolta consegue quell'idea di Vergani scrittore che noi prima abbiamo detto. Col teatro, Vergani, ha avuto rapporti alterni, imprecisi, quasi pudichi. Ad esso ha consegnato certe sue tinte crepuscolari, un modo raccolto, mormorante di considerare la vita: che è la sua vena più riposta.

Diciamo che *L'Ispezione* è l'opera migliore della triade rappresentata nella serata. Noi ed altri 403 spettatori, come si è saputo, abbiamo votato per Vergani. *L'Ispezione* è un atto unico che vede un direttore di carcere alle prese con un Ispettore venuto dal Ministero a sorprendere alcuni inspiegati fatti che sono stati riferiti. Il grigiore del penitenziario è il grigiore stesso della vita del direttore, alle spalle del quale c'è il tradimento e la fuga della moglie. E le sue ribellioni, chiamiamole così, e le sue consolazioni, non sono con-

siderati dal regolamento carcerario. Fa calare, egli, e offre ai carcerati, che possono ghermirli dalla cella dei grappoli d'uva. Il ricordo di un carcerato che si è impiccato è presente e si abbina, per una sottile simbiosi, all'uva appesa ad una corda. Come finisce lo si comprende. Per una progressione sotterranea, che scopre il dolore di un passato, il direttore del carcere predispone una corda per sè.

L'opera è della migliore qualità e la leggerete presto in « Dramma » cui, sappiamo, Vergani l'ha destinata. Vergani vi ha impiegato un dialogo di remota tessitura, calcolando sugli effetti. Va bene che c'è tutta una letteratura teatrale e non teatrale a predisporre questo. Però Vergani si è inserito con una sua personale risolvente. L'atto ha avuto molto successo.

La drammatica fine di un noto musicista, trova il kafkiano d'Italia, Dino Buzzati, alle prese con un musicista decadente che dà pizzicotti alla serva. Un bel tema. Va bene che sullo sfondo c'è un certo Rok, Mostro, Fato, Attila, Tamerlano che sopraggiunge a punire l'umanità, i fatti e le coscienze. C'è pure un ponte tagliato, che lascia gli uomini al di qua del sopraggiungere incalzante di costui. C'è una moglie tradita e vendicativa e ci sono musicisti ed editori pettegoli. Tutto questo, però, è logora cifra. Bau bau, al quale non crede neppure più l'ultimo svampito intellettuale.

Accoglienza così e così: di stima, se dobbiamo proprio definirla.

Resistè di Indro Montanelli, è un atto che vuole essere audace. E, come tutti gli atti di questo scrittore, ripiega.

Montanelli, è una delle più scaltrite penne del giornalismo italiano. I suoi « Incontri » evocano, con acutezza toscana, una continuata galleria di personaggi. Scrive anche note moralistiche, di costume, di critica e tutto fa passare come articoli. Poi, cambiandosi nome, fa politica su un settimanale di una qualificatissima destra. Ha amore per il teatro. Gli accostamenti, le blandizie usate col palcoscenico, sono infiniti. Gli unici non corrisposti fra i molti successi perseguiti dal Nostro.

Che dire di *Resistè*? Uno sketch che una compagnia di rivista di serie B avrebbe rifiutato. Politica non c'è: non pensi l'autore di averne fatta e il pubblico di ravvisarcela. Costume nemmeno, satira neppure. E' un articolo sbagliato, fra i tanti azzeccati che il Montanelli ha scritto. Vi si vede un dotto di imprecisata dottrina, il quale professa una sua rettorica venerazione per la libertà; poi cede alle lusinghe della dittatura, quando viene un sarto, inviato dal dittatore, a vestirlo da accademico. Non sappiamo i rapporti che l'Autore ha con la libertà. Qui però, egli la raffigura come una sgualdrina. Come abbiamo detto, si tratta di uno sketch rifiutabile dal decoro di compagnie minori di riviste.

Gli attori sono tutti da lodare per la fiducia avuta nella iniziativa e per la credulità circa le opere. Da segnalare Carlo Ninchi, Laura Solari, Nando Gazzolo, Cesare Bettarini. Agli applausi che hanno accolto la commedia del Montanelli, si è frammisto qualche sibilo ammonitore.

Al Teatro Odeon di Milano, il 24 ottobre 1955, la Compagnia cui fa capo Giuseppe Porelli e che fu formata per rappresentare, sul medesimo palcoscenico « La casa da te alla luna d'agosto » che noi abbiamo fatto conoscere con la pubblicazione in " Il Dramma ", n. 216 del 1° novembre 1954, terminate le repliche della commedia di Patrick, ha recitato quella in tre atti di Mino Roli: « Moglie per due ».

■ Consigliamo le giovani promesse spose che escono a fare le ultime spese e non trovano al convegno il fidanzato, a non sedersi sulla prima panchina che capita loro sott'occhio. Male gliene potrebbe incorrere. I sentimenti si sviano. Sulla propria vita, che pareva già decisamente indirizzata, viene a prodursi una frattura e il promesso marito si troverà davanti un'antagonista. Questo avviene nell'animo di Nora, oppure è una realtà favoleggiata e scenicamente riprodotta? Difficile distinguere, anche perché l'autore, Mino Roli, non ha abilità né sottigliezze. Giorgio e Claudio, Claudio e Giorgio saranno l'altalena di sentimenti, di casi che attrarrà la giovane svagata e che darà luogo a complicanze infinite. Finisce che sposa Giorgio, la brava giovane, quindi come non si fosse seduta sulla fatale panchina. E il dire: tanto valeva farla proseguire sulla sua strada fin da principio, non è facezia. Per una novità assoluta di tal fatta, che la compagnia dell'«Odeon» ci ha presentata, ne attendiamo un'altra, a compensazione: deve essere una commedia di molto peso per poter ristabilire l'equilibrio.

Noi siamo per gli autori italiani e auguriamo che le loro incerte sortite siano incoraggiate, ma tra commediografi ai primi passi e poppanti alle prime timide esperienze, c'è differenza.

Giuseppe Porelli, Caldani, Aldini hanno fatto del loro meglio per portare avanti la commedia. Ma che stanchezza per loro (e per il pubblico) alla fine! Anche applausi. Di noia.

Vittorio Vecchi

Sopra: Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Anna Maria Guarnieri, Romolo Valli hanno esordito a Roma, al Teatro delle Arti, il 22 settembre, con la commedia di Crommelynck *Una donna dal cuore troppo piccolo*, ottenendo un vivissimo successo. Esempio non comune di comprensione teatrale, di serietà di intenti e di lavoro, questi giovani — che sono indubbiamente tra i migliori del teatro italiano della nuova generazione — hanno iniziato la Stagione a Roma, su basi sociali e quindi a loro rischio, per favorire il capocomico Cappelli che entrando in funzione al tempo stabilito, troverà così la Compagnia non soltanto affiatata, ma praticamente avviata.

La nuova Compagnia Adani-Cimara-Volpi-Volonghi, non avrebbe potuto avere esordio più lieto, al Teatro di Via Manzoni a Milano, rappresentando la commedia della Storm *Paolino ha disegnato un cavallo*. Le repliche continuano da un mese. Nelle fotografie: Laura Adani è al tavolo con Alberto Lionello, sulle ginocchia di Franco Volpi, ed intorno alla tavola, con Cimara, la Volonghi e la Lazzarini.

La nuova Stagione Teatrale è nata sotto il segno del fervore e dell'entusiasmo: si nota una decisa volontà di far riprendere il passo alla scena di prosa. Ne siamo lieti: il nostro appoggio è incondizionato

accorta regia di Carlo Lari è stato quanto mai lieto. Si può dire uno dei maggiori successi di questo teatro già abituato alle centinaia di repliche. Nelle foto, Lida Ferro ed i suoi bravi compagni Renata Seripa, Gianni Marchesi, Raffaele Casagrande, Anna Maria Cini, Adriano Pelzo.

Abbiamo detto come la Stagione Teatrale attuale abbia avuto per tutti un lieto inizio, ma quello del Sant'Erasmo va segnalato con particolare rilievo dato il tipo di teatro nel quale ogni nuova opera diventa una sorpresa. Che la romantica storia di Froufrou potesse svolgersi con i suoi stessi ingredienti in un teatro a pista non era facilmente pensabile. Ma il risultato grazie alla magnifica interpretazione di Lida Ferro ed alla

ORIO VERGANI

ha ottenuto un vivissimo successo al Teatro Olimpia di Milano, nel primo spettacolo del « Teatro delle 15 novità » diretto da Maner Lualdi, con la commedia in un atto « L'ispezione », recitata da Carlo Ninchi, Cesare Bettarini, Marcello Nencioni e Gino Marincola. Questo atto unico è un vero piccolo gioiello e sarà pubblicato nel prossimo fascicolo.

INAUGURATO CON LIETO SUCCESSO IL PICCOLO TEATRO DELLA

CHE HA ESAURITO IN ABBONAMENTO ALLE PRIME DI TUTTI GLI SPETTACOLI I SUOI TRECE

GLI INNAMORATI

NON SI

Nelle fotografie in alto: attori che hanno interpretato «Gli innamorati» di Goldoni (da sinistra a destra) Wanda Benedetti, Toni Barpi, Nico Pepe, Pier Paolo Porta, Anna Maria Mion, Vittorio Di Giuro, Lucia Catullo. In mezzo, continuando da sinistra: Di Giuro e la Catullo; Clara Auteri e Pepe; sotto: Catullo e Di Giuro; Benedetti e Pepe.

Nella foto
hanno presc
si può pens
berici e Lia

CITTÀ DI TORINO

CENTO CINQUANTA POSTI

SI PUÒ PENSARE A TUTTO

...n alto ed in quella sotto, gli attori che ...c parte al « proverbio » di De Musset « Non ...sare a tutto »: Carlo Lombardi, Luciano Al... ...a Angeleri. In basso: la Angeleri e Alberici.

★ Foto Invernizzi eseguite per noi.

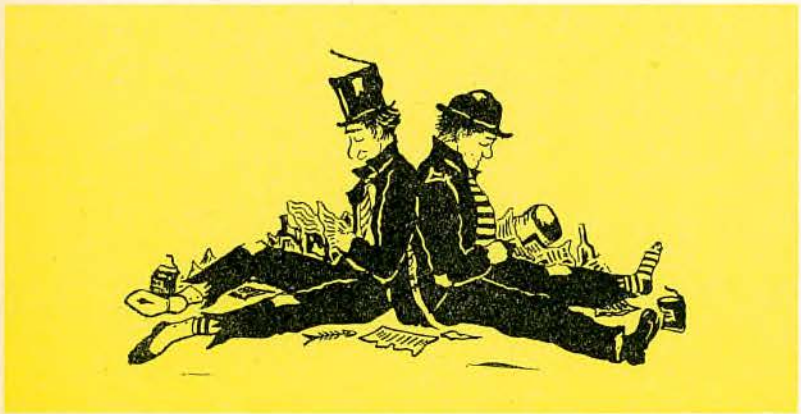
qui Londra

GLI INGLESI GUARDANO ORA ANCHE FUORI DI CASA

Sopra: Griffith Jones, Jean Lodge, Hy Hazel nella commedia di Jack Popplewell Dead on Nine *recitata al Westminster Theatre di Londra. Il nostro corrispondente Gigi Lunari, classifica questo lavoro tra i più abili ed attraenti del genere giallo. Sotto: Mai Zetterling e Clive Brook, nella versione inglese — dovuta a Norman Denny — della celebre commedia di Marcel Aymé* Clérambard; *in inglese* The Count of Clérambard.

Forse un periodo nuovo si apre per il teatro inglese

Raccolto fino a pochi anni or sono in sé stesso, chiuso gelosamente agli autori del continente, da qualche tempo questo teatro pare più attento alle voci che dall'esterno gli provengono, più benevolo verso di esse nell'accoglierle e nel prestar loro orecchio. Il teatro inglese non conosce i Piccoli Teatri che abbondano in Italia, né le sale d'avanguardia che pullulano a Parigi: l'allestimento d'una commedia è anzitutto un fatto commerciale, e nella scelta del repertorio era quindi più prudente tenersi sul sicuro senza arrischiare in esperimenti pericolosi: autori di casa, con soggetti e tipi di casa; gialli con molto mistero e qualche morto, o commedie rosa con balli e qualche « sir » tra i personaggi, e un po' di humour uso famiglia: una ricetta non difficile e di sicuro successo.
Come abbiamo detto, e non c'è che da rallegrarsene, da qualche tempo in qua si nota a Londra un certo interesse per il teatro continen-



tale, e negli ultimi mesi si sono viste sui palcoscenici del West End due commedie di Pirandello, due di Anouilh, una ciascuno di Giraudoux, di Roussin, di Husson, di Ugo Betti (e un'altra dello stesso Betti è in preparazione) e d'altri autori ancora. Il merito di tutto questo è soprattutto dell'Arts Theatre, un circolo teatrale che compie opera di diffusione di quanto di meglio s'è andato scrivendo nel continente da parecchi lustri a questa parte.
Anche stavolta all'avanguardia, l'Arts Theatre ha presentato ora, nella bella traduzione di Henry Reed e con l'attenta regìa di Peter Hall, *L'aiuola bruciata,* di Ugo Betti, rappresentazione che ha avuto un successo particolarmente entusiastico per quello che riguarda la critica, che ora attende con attenzione ancor maggiore il prossimo allestimento de *La regina e gli insorti.* Ciò che è interessante a segnalarsi, anche a proposito di questo primo incontro del pubblico inglese con il teatro bettiano, è che alle critiche d'eccessivo intellettualismo, di simbolismo involuto ed oscuro, Betti continua ad opporre successi di pubblico franchi e spontanei, del tutto incompatibili con questo suo preteso cerebralismo. Gli inglesi, come già da più anni i francesi, hanno ora scoperto Ugo Betti, e subito l'hanno compreso e ne hanno amati i personaggi: quando, infine, lo scopriranno gli italiani?
Sempre a cura dell'Arts Theatre, è stato rappresentato al Criterion *Waiting for Godot,* di Samuel Beckett, ancora con la regìa di Peter Hall e con Peter Woodthorpe, H. Burden, Timothy Bateson e Peter Bull nei panni rispettivamente dei due straccioni, di Lucky e di Pozzo. *Waiting for Godot* è ben conosciuto in tutta Europa ed ha confermato a Londra il buon successo di critica riportato dovunque, ma con qualche non ingiustificata riserva, soprattutto per quello che riguarda il contrasto creato dal simbolismo dei temi, e dal verismo del linguaggio; anche non s'è mancato d'osservare come Estragon e Vladimir siano assai meno rappresentativi della « comune umanità » di quanto vogliono sembrare. Il pubblico, poi, è sempre felice di poter giocare per una sera all'intellettuale d'avanguardia: il surrealismo delle scene, dei caratteri, delle situazioni, gli dice che sta assistendo ad un'opera moderna, nel senso più... polemico della parola; e dall'altro lato, il verismo del linguaggio e l'evidenza di non pochi simbolismi gli dànno (illusoria o meno) l'impressione di comprendere appieno. Fatalmente, succede come a chi, giudicando « rumore assordante » la musica moderna, sente una composizione, moderna d'armonia, ma più orecchiabile dell'usato: ne fa il capolavoro degli ultimi cinquant'anni. Così par essere anche per *Waiting for Godot*: è moderna e comprensibile: per il buon pubblico inglese, l'avvenire e il passato si conciliano.
Una novità di Michael Brett, *Lucky strike,* è stata presentata con la regìa di Jack Minster all'Apollo Theatre; è una novità che ha molti, moltissimi antenati, ma che non manca di divertire ancora, se presentata con un certo garbo e con un certo humour. L'idea centrale, che la ricollega a non poche altre commedie, è quella di presentare le comiche conseguenze e gli umoristici imprevisti che nascono quando qualcuno tenta applicare le proprie personalistiche idee a quanti lo circondano e a quanti da lui dipendono. Questa volta, troviamo nientemeno che una

donna alla direzione di una fabbrica: alle prese con operai, scioperi, sindacati, l'energica Mrs. Salesby non si perde d'animo e tira dritta per la sua strada, con poche idee in testa, ma tutte dannatamente chiare. Un operaio mette nei pasticci una ragazza, e la signora Salesby lo licenzia; e alla commissione interna che minaccia lo sciopero risponde con tutta semplicità che lo riassumerà, com'è suo diritto, quando avrà sposato la ragazza, com'è suo dovere. E' strano, quante bizzarre conseguenze nascono dall'applicare qualche criterio onesto al mondo che ci circonda: c'è da chiedersi davvero con quali idee mai sia uso governarsi di solito. Ambrosine Phillpotts, William Franklyn, Peter Rosser e gli altri, hanno recitato con garbo ed hanno riscosso un simpatico successo. *Lucky strike* è scritta con molto spirito ed è una di quelle commedie che anche senza essere capolavori, piacciono sempre, rasserenano e mandano a casa tutti contenti senza rimpianti per i soldi spesi.

Non più che un breve cenno merita *Mrs. Willie,* di Alan Melville, presentata al Globe Theatre con le regìa di W. Douglas e con un gruppo di magnifici e piuttosto sprecati attori.

« Farcical Comedy » dicono i manifesti: una regina spodestata del solito stato balcanico di tante operette, che vive ora in Inghilterra, tra qualche ricevimento e qualche complotto; un concertino al second'atto, qualche battuta spiritosa, un principio di romanzo d'amore, un nichilista, un lord, un po' di caviale e molti abiti da sera: totale, tre atti. E per giunta scarsi, direi, perché il terzo è non poco superfluo. Yvonne Arnaud, è la protagonista: ed è merito suo se la commedia, bene o male, si regge. Attorno a lei T. Alexander, J. Sharkey, Cyril Raymond, Marian Spencer e Carl Jaffé, tutti bravissimi, ma tutti alle prese con parti piuttosto vuote ed insignificanti.

Un po' inferiore all'attesa s'è rivelata anche la nuova commedia di J. B. Priestley *Mr. Kettle and Mrs. Moon,* allestita al Duchess Theatre, da T. Richardson con Clive Morton, Frances Rove e Phyllis Morris. In questo stesso teatro, Priestley rappresentò nel '34 *Eden End,* nel '37 *Il tempo e i Conways,* nel '47 *L'albero dei Linden;* ora è la volta di questo *Signor Pentolino e la signora Luna* che fa rimpiangere non poco gli anni di cui Priestley dava vita drammatica alle concezioni serialistiche del Dunne. Si direbbe che stavolta, narrando la storia di un dirigente di banca che assieme alla moglie di un suo vicino di casa, si ribella e butta a mare le convenzioni e i conformismi della società, Priestley non abbia saputo trovare il tono del racconto: talora pare assumere movenza di farsa, tal'altra pare indulgere all'indagine psicologica. Appropriatissimo il richiamo fatto da un critico inglese, di *The Breadwinner* di S. Maugham. Ma mentre nel *Breadwinner* s'assume un tono e lo si mantiene, in quest'ultima commedia di Priestley se n'è continuamente alla ricerca, col risultato di disorientare non poco lo spettatore. Una buona regìa, una bella scena di Paul Mayo e una recitazione appropriata e precisa: ma l'opera di Priestley, come s'è detto, ha deluso.

La migliore delle novità assolute presentate in questo scorcio di stagione è senz'altro *Dead on nine,* dramma giallo di Jack Popplewell, che ha se non altro il pregio di far rimanere con il fiato sospeso ma che non rinuncia per questo ad una qualche pretesa d'accuratezza di notazioni e di indagine psicologica. Tre atti e sette quadri attorno alla complessa storia di uno scrittore di gialli che, sposatosi per interesse, ma ormai raggiunta la celebrità, tenta sopprimere la moglie; e in esecuzione del suo piano, esce di casa assieme ad un amico per procurarsi un alibi lasciando alla sua segretaria ed amante l'incarico di mettere in atto il delittuoso proposito: senonché la moglie non si lascia sorprendere e chi rimane uccisa è proprio la segretaria dello scrittore. Come appare ben chiaro anche dal solo inizio, il dramma di J. Popplewell obbedisce ai canoni... sanguinari del più ortodosso giallo; ma, giova ripetere, non manca una certa precisione nell'elaborare e mettere a fuoco i caratteri e un'intuizione particolarmente felice per quel che riguarda i quattro personaggi principali. Hanno ben recitato la norvegese Hy Hazel, Andrew Cruickshank, Griffith Jones e Maurice Kaufmann, ottimamente diretti da Geoffrey Wardwell.

Ancora va segnalato l'entusiastico successo ottenuto dalla compagnia di Edwige Feuillère con *La dame aux camélias* di Dumas, al Duke of York's Theatre, compagnia vista anche in Italia nella stessa commedia, ed infine giova parlare di *Clérambard,* la bellissima commedia di Marcel Aymé, presentata nella versione inglese di Norman Denny al Garrick Theatre. Siamo stati particolarmente lieti di poter vedere *Clérambard,* perché nutriamo ben poche speranze che la nostra censura ci conceda un giorno di vederla in Italia. *Clérambard* è un capolavoro, sia detto senza tema di esagerazione; meno farsesca de *Le teste degli altri,* più indovinata di *Luciana e il macellaio* è certo la più interessante delle opere teatrali di Aymé, ed una delle più vive ed intelligenti del moderno teatro. E' anticlericale, questo sì; ma dal punto di vista estetico questo ci lascia del tutto indifferenti e, comunque, ben venga l'anticlericalismo se ci sa dare commedie come questa.

Clérambard è entrata anche in Italia: non la si rappresenta, ohi-

bò!, ma la si legge; e non è detto poi che non la si debba rappresentare, un giorno, in qualche antica catacomba fuori porta. E gli appassionati di teatro ci andranno, come alle prime Messe i primi cristiani, magari nascosti in un tabarro, magari sparlando ad alta voce dell'anticlericalismo di *Clérambard*, per stornare i sospetti della censura.

Tornando a noi, *Clérambard* ha avuto a Londra una degna accoglienza: il successo è stato grande e, contrariamente a quanto avrebbe dovuto logicamente succedere (stando almeno alla nostra censura), la moralità pubblica dell'Impero Britannico non ne ha risentito. Alec McCowen, Valerie Taylor, Clive Brook e Mai Zetterling, sono stati ammirevoli; divertentissima anche la regìa di Murray Mac Donald ed assai indovinate le scene di H. Scott.

Gigi Lunari

Cammino della Civiltà

IL BURGTHEATER DI VIENNA RISORTO A NUOVA VITA

Il massimo teatro di prosa dell'Austria, il Burgtheater, ha riaperto le porte dopo dieci anni, con una ventina di giorni di anticipo sull'« Opera ». E' un avvenimento che ha commosso tutti i buoni viennesi e specialmente quelli più attaccati alle tradizioni nazionali. Che si sia voluto, anche in quest'occasione, rendere omaggio ai sentimenti nazionali è reso evidente dalla scelta del dramma riportato sulle scene: Fortuna e fine di re Ottokar *del poeta austriaco Grillparzer, un classico della letteratura tedesca che, sebbene venga giudicato inferiore a Goethe e a Schiller, è stato a questi preferito, pur contro il parere di molti. Il soggetto del dramma è tratto dal conflitto fra re Rodolfo I d'Asburgo e re Ottokar II di Boemia, terminato con la vittoria di Rodolfo del 1278, dalla quale ebbe origine la potenza asburgica in Austria.*

Tutta la storia del Burgtheater è legata alla protezione della famiglia imperiale, alla quale deve anzitutto la sua nascita, non nel luogo ove si trova attualmente, ma in un meschino edificio della vecchia Vienna, addossato alla Hofburg e destinato dall'imperatore Ferdinando I al giuoco della palla, da lui prediletto. Fu Maria Teresa che, nel 1741, cominciò a far trasformare in teatro quella specie di capannone in muratura, deturpante la piazza San Michele proprio là dove poi sorse ed ancor oggi s'innalza, in forma di semicerchio, la maestosa facciata d'ingresso del palazzo di corte. La storia di questo imperiale e regio teatro della Hofburg (K.K. Hofburgtheater), dalla sua nascita alla sua demolizione, e di quello che gli succedette sul Ring, è stata amorosamente descritta dall'attore Fred Hennings in una ricca pubblicazione edita dalla casa Cremayr e Scherian per celebrare l'avvenimento attuale. Senza quest'opera, molte curiosità di quella che fu la vita più intima nel piccolo tempio dell'arte drammatica creato da Maria Teresa sarebbero andate in dimenticanza.

Non era soltanto un teatro: era un luogo di ritrovo, un anello di congiunzione tra i circoli di corte e la migliore società viennese; tra la nobiltà e l'alta borghesia, tra la famiglia imperiale ed i potenti dell'alta finanza. Quasi tutti i palchi ed i posti di platea erano di proprietà privata. Facevano eccezione pochissimi palchi, riservati a ospiti stranieri, e il loggione lasciato al pubblico. Gli Asburgo accedevano al teatro direttamente dai loro appartamenti, attraverso un corridoio. Ogni sera il palco di corte, al primo ordine, vicino a quello di proscenio, fungeva da sala d'udienza, con cerimoniale semplificato.

Dietro il palcoscenico, era stato eretto un assito per formare una specie di spogliatoio comune per le artiste. Ogni sera rimanevano rinchiuse lì, nello spazio di pochi metri quadrati, una ventina di persone, fra attrici e guardarobiere, abituate a resistere al puzzo delle candele accese davanti agli specchi e del sudore generale, senza poter sperare di prender aria fino a che lo spettacolo non fosse finito, perché non c'era che una porta che dava sulla scena. Gli uomini usufruivano di camerini separati, pure costruiti con assiti, e molto angusti.

Nonostante questa semplicità rudimentale, il teatro soddisfece per circa centotrent'anni i desideri della famiglia imperiale e della più alta società, nonché quelli degli artisti che erano funzionari di corte, perché la sua sala era abbastanza ampia (conteneva 1125 spettatori), perfettamente acustica, decorata con eleganza e di una intimità insuperabile. Soprattutto, poi, aveva il grande pregio di essere in comunicazione con il palazzo imperiale. Soltanto i pericoli che presentava in caso d'incendio, le crescenti esigenze della tecnica scenica e lo sviluppo preso dalla capitale segnarono la sua sentenza di morte. Quando, da un lato, i bastioni che cingevano la città vennero abbattuti per creare il Ring ed apparve, d'altro lato, necessario migliorare il complesso architettonico della Burg dalla parte prospiciente alla piazza di San Michele, si decise di demolire il vecchio teatro e di costruirne uno nuovo nella zona ove Vienna si andava estendendo con criteri di magnificenza. E si scelse per ciò un luogo storico: il punto dei bastioni ove, nel 1683, durante il secondo assedio della capitale, le compagnie operaie avevano re-

spinto il più forte attacco nemico, diretto dal gran visir Kara Mustafà, capo dell'esercito ottomano.
Fosse l'influenza nefasta di quel luogo di crudeli combattimenti od altro, fatto sta che gli architetti incaricati della costruzione, Semper e Hasenhauer, cominciarono subito a litigarsi; il primo morì prima che l'opera fosse finita e l'altro, per obbedire alle pressioni della camarilla di corte, la trasformò in seguito da un anfiteatro democratico, come era stata concepita in origine, in un teatro a palchi, alla moda antica e con corridoi segreti per i componenti della famiglia imperiale; inoltre ci vollero ben quattordici anni per portarla a termine; e risultò subito piena di difetti e dovette ben presto venir sottoposta a modifiche radicali. Comunque, il 12 ottobre del 1888 il pubblico degli « habitués » dovette congedarsi dal teatro di famiglia di piazza San Michele, in una memorabile serata d'addio alla quale assistettero l'imperatore Francesco Giuseppe, con tutti gli arciduchi ed arciduchesse della casa d'Asburgo, e il re di Sassonia. Fu rappresentata l'Ifigenia di Goethe, in un'atmosfera satura di commozione.
Caduta la tela dopo l'ultimo atto, fu di nuovo sollevata dopo poco. Tutti gli artisti erano sulla scena, formando semicerchio, le signore a sinistra, vestite di bianco, gli uomini a destra, in marsina. Nel mezzo, la prima attrice, in abito di foggia greca, raffigurava la musa dell'arte drammatica. Il direttore del teatro, Sonnenthal, si avanzò per pronunziare un epilogo, ma il pianto gli serrò la gola e non ne uscì una parola. La commozione si propagò a tutti, si piangeva in platea, nei palchi, in galleria, sulla scena. Ci volle qualche minuto perché Sonnenthal riuscisse a padroneggiarsi e a recitare i versi di commiato. Calato per l'ultima volta il sipario ed allontanatisi i membri della famiglia imperiale il resto del pubblico colto dalla più sfrenata ossessione di prendersi un ricordo si dette a strappare le tende, i tappeti e la stoffa delle poltrone, a spezzare perfino i parapetti dei palchi, a demolire, tutto, pur di poter asportare un pezzo di qualcosa.
La scena di vandalica follia venne, per fortuna, interrotta come d'incanto dall'inno « Dio salvi l'imperatore » intonato al di là del sipario, ove gli artisti, in una cerimonia intima, avevano brindato alla patria ed al suo capo. Il 14 ottobre, fu inaugurato il nuovo Burgtheater, sul Ring, di fronte al « Rathaus », con un programma misto: lirico, coreografico e drammatico. C'erano Francesco Giuseppe, re Milan di Serbia e l'erede al trono d'Inghilterra. E subito furon notati i mille difetti: la forma della sala, a lira, toglieva a vari palchi la vista della scena; l'acustica era pessima; i palchi, con le pareti d'un biancore lucente, sembravano stanze da bagno; ogni senso d'intimità mancava; inoltre il loggione era stato confinato così in alto e le sue gradinate erano state costruite con tale pendenza da sembrare il fianco d'una montagna.
Nel 1897 la sala fu sottoposta a radicali modificazioni e molti dei suoi difetti vennero eliminati. Gli altri finirono con il passare inosservati e tutto andò bene fino a quando, con la recita del 30 giugno 1944, il teatro fu chiuso, in attesa che finisse la seconda guerra mondiale. Ma il 12 aprile, senza — a quanto si vuole — che fosse stato preso di mira dal nemico, andò in fiamme. Poiché mancava l'acqua, ci si dovette limitare a fare il possibile per soffocare il fuoco, turando alla meglio tutte le aperture e lasciando fare a Dio. Avvenne che le fiamme distrussero tranquillamente tutto quanto poterono, e non poterono far nulla contro le pietre e contro l'acciaio. Non si ebbero così i danni che avrebbe provocato il repentino raffreddamento dell'acqua. Ma il curioso è che la relativa gravità dell'opera compiuta dal fuoco è emersa soltanto nel '50, dopo che già era stato indetto un concorso per la completa ricostruzione del teatro. Così, dopo cinque anni perduti, ci si è accinti ai lavori necessari. Oggi l'edificio appare esternamente come era prima, ma all'interno ha subito tali miglioramenti che lo hanno reso il più moderno teatro d'Europa.
La spesa complessiva sostenuta è di 114 milioni di scellini, equivalenti a circa due miliardi e 850 milioni di lire. Richiama specialmente l'attenzione del visitatore la grandiosa costruzione meccanica che serve al cambiamento delle scene. Consiste in un'armatura cilindrica di 350 tonnellate d'acciaio, del diametro di ventisei metri, che, nel senso dell'altezza, va dal piano superiore alla bocca scenica fino al fondo del sottosuolo, ove si trova la cabina di comando. Compreso quello superiore, i piani sono cinque. Il quarto piano, dunque, è quello del palcoscenico, che, volendo, si può far girare come gli altri in senso circolare, ciò che non è necessario. Il palcoscenico è tagliato in quattro settori uguali, nel senso della sua larghezza. Ogni settore può, separatamente alzarsi fino al piano di sopra, oppure abbassarsi nei piani sottostanti. Giunto al piano superiore, ad esempio, un settore può scorrere orizzontalmente verso la parte posteriore del piano stesso e lì scendere verso i piani inferiori e fermarsi all'uno od all'altro, oppure andare fino al sottosuolo, dove il materiale può essere preso e scaricato nei vasti magazzini, che si trovano a quattordici metri di profondità sotto il livello del palcoscenico. E' interessante vedere come i quattro pezzi della scena si possano muovere in alto, in basso, avanti e indietro, nel massimo silenzio.

Ugo Angeleri

SI RIAPRONO TEATRI

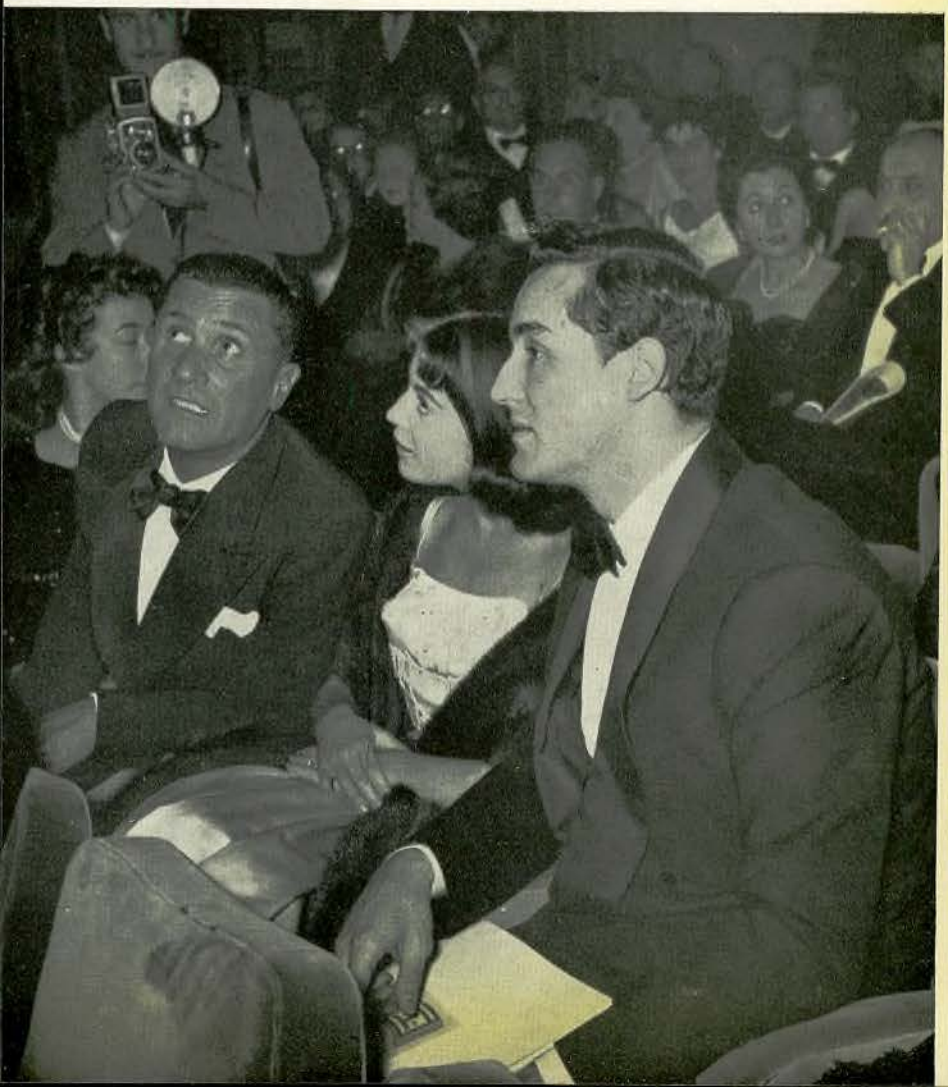
IL QUARTO VOLTO DEL TEATRO QUIRINO DI ROMA RIAPERTO IL 13 OTTOBRE 1955

Aspetto della nuova sala.

Dopo due anni di « chiusura per restauri » il Teatro Quirino di Roma ha mostrato il suo nuovo volto la sera del 13 ottobre 1955, con una serata ad inviti, di quelle che il cronista mondano definisce senz'altro « memorabile ». L'architetto Piacentini che ha ideato e diretto la nuova costruzione da quel grande maestro che è, ha dotato Roma di uno splendido teatro, adatto a tutti gli spettacoli, ma che sarà particolarmente dedicato alla prosa, poiché l'Ente Teatrale Italiano che lo gestisce ed ha oggi il più importante circuito nazionale di teatri, ha in sommo grado il concetto di valorizzazione della scena di prosa. E' naturale che per dare ossigeno alla prosa occorrono commedie valide (di attori, come sempre, l'Italia ne ha fin troppi e tutti bravi), ma prima ancora — visto che per il repertorio si può anche ricorrere a quello di tutti i tempi — teatri, cioè sale. E di queste l'Italia d'oggi manca notevolmente perché non pochi teatri furono distrutti dalla guerra e moltis-

simi altri sono stati adibiti anche dai Comuni stessi a cinematografi. Di conseguenza il pubblico di alcune città di provincia è completamente tagliato fuori dalla vita teatrale italiana e le nuove generazioni si imbottiscono il cranio di fumetti cinematografici tipo la più bella donna del mondo. Sia detto per inciso, che noi ci occupiamo soltante di Arte drammatica, Dio perdoni tutto ciò che è stato fatto sullo schermo col nome e nel nome di Lina Cavalieri, che fu mirabile attrice e grande signora; noi l'abbiamo conosciuta e fummo ammirati dalla sua grande personalità. Ora abbiamo visto il film. Chiusa la parentesi. Al Teatro Quirino l'onore ed il prestigio di inaugurarlo è toccato alla Compagnia che ha per esponenti principali Lilla Brignone e Gianni Santuccio e per l'esordio è stata scelta la commedia di Goldoni « Il ventaglio »: regia di Carlo Lodovici; scenografia di Scandella. Scelta non felice, secondo la critica che è stata molto severa con questa edizione del « Ventaglio ». Ma bisogna anche tener presente che tale severità di giudizio riaffiora ad ogni nuovo spettacolo goldoniano che non sia nella tradizione degli attori veneti da Baseggio a Micheluzzi, ecc. Per gli attori in lingua ogni opera di Goldoni che ritorna sulla scena solleva la « questione » della impopolarità di Goldoni presso il pubblico, del come si deve recitare Goldoni, del come si mette in scena Goldoni. E le discussioni continuano fino alla recita di altra Compagnia di un'altra opera di Goldoni, per essere riprese il giorno dopo sempre a spese dell'ultimo spettacolo. Perché Lilla Brignone e Santuccio e tutti i loro bravi compagni si possano togliere di dosso la lagna di questo supposto mancato « Ventaglio » bisogna che vada in scena un'altra commedia di Goldoni. Non importa quale; basta che sia un Goldoni recitato da attori in lingua. E così di seguito.

Paolo Stoppa, Anna Maria Ferrero e Vittorio Gassman in un intermezzo dello Spettacolo Inaugurale del « Quirino ».



Giovanni Consolazione: Santa Maria Maggiore a Roma.

Pandolfi da Roma

CONFRONTO A QUATTRO

Dopo un silenzio di mesi e mesi sui palcoscenici di prosa, Roma si è svegliata a un tratto con Jean Vilar da una parte, l'Opera di Pechino dall'altra, il giorno dopo l'inaugurazione del « Quirino » con *Il ventaglio,* e il giorno prima il debutto di Eduardo con due anziani ma validissimi cavalli di battaglia: *Ditegli sempre di sì* e *Sik-Sik l'artefice magico.* La storia del teatro a luoghi deputati: prima il grande avo, il teatro orientale, poi Molière e Goldoni, infine l'ultima metamorfosi dell'antico mimo, rinnovatasi e fresca come non mai in Eduardo. Non solo la storia, ma anche le perplessità, le incertezze, le risoluzioni a cui l'attività teatrale si conduce oggi, sotto il peso del suo passato, nelle contingenze fra le quali deve vivere, all'interno di una nazione, e nel cerchio delle esperienze universali.

Anzitutto è sorta una immediata constatazione: dal punto di vista almeno della resa spettacolare, l'esperienza teatrale dell'Oriente sembra ben più complessa e approfondita di quella dell'Occidente. Il confronto con l'arte scenica orientale, ci fa apparire rozzi e sgraziati. L'elaborazione dell'arte mimica e vocale viene guidata da una tecnica ben più ricca della nostra, spinge ben più a fondo la messa in valore di tutte le doti espressive di cui si dispone, crea ben più aperti mondi di fantasia poetica. Sembra che lo spettacolo che ci è stato presentato non fosse in realtà uno spettacolo teatrale quale si svolge in Cina, ma un'antologia di vari spettacoli, in cui si era fatto predominante posto alla parte pantomimica e danzata, in quanto la più facilmente comprensibile e apprezzabile dal pubblico europeo. Si può affermare tuttavia che anche quest'antologia è stata sufficiente a illuminarci su di un'arte dinanzi alla duttilità e al fascino della quale ci si sente dilettanti. Mei-Lan-Fang in un breve scritto (« Confessioni di un artista cinese », pubblicato in *Rinascita,* settembre 1955) precisa con grande chiarezza i caratteri distintivi dell'arte scenica cinese, e pone l'accento particolarmente sull'« esagerazione » (evidentemente mal tradotto: corrisponde ad espressività, stilizzazione) con cui essa accetta e assimila i dati della vita reale. Senza soffermarci sulla produzione drammatica per cui ci soccorrono troppo scarse conoscenze, è proprio di questa « esagerazione », cioè interpretazione del testo e quindi attraverso di esso della realtà, che occorre discutere, e dei mezzi messi in opera, dello stile a cui si è allenata l'espressione vocale, melodica, mimica, acrobatica. Questi mezzi e questa espressione presuppongono una conoscenza vasta e al tempo stesso approfondita dell'organismo umano e della sua psiche.

Indicano come la nostra civiltà, che ha così avanzato nella conoscenza fisica della materia e della sua struttura, sembra poi essersi dimenticata di guardare entro se stessa; e come, in ogni modo, la nostra arte scenica, non disponga oggi, di un valore « contemporaneo », cioè che risponda in modo esauriente almeno a taluni bisogni della comunità. Risulta fuori fase. Non che l'arte, e quindi l'arte scenica, sia legata a un progresso. Ma è in cammino, certamente. E su di esso non ci si può fermare, perché quando si perde il contatto con la propria epoca, lo si perde anche con il pubblico.

Certamente degni di ogni considerazione e stima, ad esempio, gli spettacoli del Théâtre National Populaire diretti e interpretati da Jean Vilar, in ispecie quando presentano Molière, con *L'Avare* e *Don Juan.* Ma possiamo dirci completamente soddisfatti, quando ci avviamo all'uscita? Ci sembra di aver assistito ad un'esercitazione particolarmente intelligente e brillante; non vi troviamo di più. E ciò si aggrava per il fatto che l'interpretazione appare accuratissima, disciplinata, affiatata, sapientemente mossa nel ritmo e nei movimenti; ma non ha mai voli, perché nessuno degli attori possiede qualità eccezionali — mentre i lavori presentati esigono interpreti di questa taglia — ed anzi qualcuno è decisamente medio-

cre, scolastico. Niente giustifica l'assenza della scenografia — soprattutto in Molière — e il bel gioco delle luci non riesce a compensare il suo vuoto. L'intervento della musica e il suo gusto, risultano il più delle volte arbitrari. In compenso un ammirevole equilibrio tra stile e sincerità, che dà vigore al classico senza togliergli rilievo, un nitore interpretativo e una fusione che conferiscono agli spettacoli un'aura di lucida e consapevole intelligenza teatrale, quale da noi purtroppo ben di rado si può constatare. La penetrazione insomma del teatro nella vita della società, e viceversa, così da esprimerne i risultati raggiunti. Ma, come si è già detto prima, non le aspirazioni più urgenti. In una parola, Jean Vilar ha esposto i classici in modo brillante e razionale, con alcune trovate registiche di brillante effetto nel *Don Juan,* con agile e sicuro rendimento ne *L'avare,* con ritmo vario e fluente nel *Richard II* di Shakespeare. Ma come interprete, protagonista anzi, è apparso ogni volta quasi discutibile. Ci ha portato i classici in edizione aggiornata e ben impressa. Ma non ci sembra ne abbia approfondito lo spirito così da metterne in luce tutta la portata. Anche su questo, ha pesato negativamente un'insufficente elaborazione tecnica e formale.

Sempre gradevoli, comunque, e del maggior interesse, gli spettacoli del Théâtre National Populaire. Quale spirito maligno ha invece ispirato la compagnia Brignone-Santuccio-Pilotto a presentarsi con *Il ventaglio* di Goldoni? Alle difficoltà, praticamente insuperabili, di porgere il Goldoni in lingua, si aggiungevano quelle di accostarsi a un genere e a un autore per il quale la Compagnia non aveva le qualità e gli elementi necessari. Anzitutto un complesso eminentemente drammatico (e non comico) poi una evidente inadattabilità delle doti dei suoi maggiori esponenti, alle esigenze dello stile goldoniano, infine una crisi di scoraggiamento e di rassegnata disposizione, chiaramente risultante sulla scena. Lo spettacolo quindi era sbagliato nella sua impostazione. L'entusiasmo e la buona volontà avrebbero potuto migliorarlo, ma non al punto da renderlo eccellente. La colpa non va imputata agli attori, e neppure al regista, Carlo Lodovici, di cui conosciamo l'esperta mano e il felice intuito nel presentarci Goldoni, ma alla direzione artistica che ha avuto l'idea di scegliere questo lavoro per il debutto della Compagnia e l'inaugurazione del teatro Quirino.

Il confronto con i due complessi stranieri che svolgevano la loro attività a Roma, non poteva non risultare penoso per il nostro teatro (tanto più trattandosi di una impresa di normale amministrazione, quale quella di rappresentare un classico). Bisogna anche aggiungere che la mia generazione — a cui sfortunatamente non è stato dato di assistere alle esecuzioni veneziane di Simoni — non ha ancora potuto assistere ad interpretazioni del Goldoni in lingua pienamente soddisfacenti e nutre giustificatamente il dubbio sia che il nostro teatro in lingua non abbia oggi la maturità artistica necessaria per interpretare Goldoni, sia che il Goldoni « italiano » non conservi in effetti la freschezza e la vitalità del Goldoni dialettale, la sua spontanea adesione al carattere umano. Il netto divario — nel senso di una maggiore maturità tecnica, di una convincente sincerità artistica, di un'immediata rispondenza alla realtà della vita e dello spettatore — lo si riscontrava, difatti, assistendo alle rappresentazioni di Eduardo con la sua eccellente Compagnia. *Ditegli sempre sì* e *Sik-Sik* sono epiche farse dei tempi della sua combattuta giovinezza. Più vive che mai le due farse divertivano in modo irresistibile, lasciando, a chiusura di sipario, un fondo di commozione. La sera in cui ero presente, il pubblico fu talmente eccitato dalla rappresentazione, che scoprendo due tenerissimi e grotteschi innamorati in balconata, volle dare spettacolo per suo conto, sollevò clamori e si agitò, finché, come al finale della *Cavalleria rusticana,* non intervennero i carabinieri. Il gioco scenico del primo Eduardo può dirsi — ormai è luogo comune il ripeterlo — di schietta marca pulcinellesca. Si riallaccia alla commedia dell'arte, in cui il canovaccio serve dichiaratamente da pretesto per le bravure comiche degli attori. Di qui si ricongiunge al teatro orientale, all'Opera di Pechino, dove l'interprete è un virtuoso che però non rinuncia mai a prendere contatto con la realtà, ad attualizzarsi, e sa quindi fondere le due esigenze. Nell'Opera di Pechino, come negli eredi della commedia dell'arte, vive una tradizione ancora viva grazie ai suoi aggiornamenti, alla sua comunicazione ed osmosi col tempo. In Eduardo — teatrale in modo superlativo come attore e come autore in questi due pezzi che erano stati quasi dimenticati — vive il senso del comico e del tipo, della situazione e dell'assurdo, dell'imprevisto, del colpo di scena a cui conduce. La parodia ha uno stile serrato, caratterizzato al punto da esprimere proprio quell'« esagerazione » del reale, che lo rivela. Naturalmente, in Eduardo vediamo uno spunto, come uno squarcio di verità, che l'Opera di Pechino invece indica in un panorama, in un armonioso compimento. Eduardo sorprende la cronaca quotidiana nei suoi momenti culminanti (e si pone vicino agli scherzi comici di Cecov), ne individua e ne riproduce le movenze, che, riportate di sana pianta sulla scena, hanno l'effetto di rendere la vita incredibilmente comica. La fanno guardare con occhi nuovi, penetranti.

Vito Pandolfi

INAUGURATO IL PICCOLO DI TORINO

Il Piccolo Teatro di Torino ha esordito il 3 novembre 1955 con il proverbio di De Musset: « Non si può pensare a tutto » e la commedia in tre atti di Goldoni: «Gli innamorati».

■ *Finalmente la travagliata nascita del Piccolo Teatro torinese può considerarsi un fatto compiuto. Stanno bene le deliberazioni di un consiglio comunale, le sovvenzioni, la buona volontà organizzativa, ecc., tuttavia un teatro non può venir ritenuto tale, cioè un teatro, sin quando non ha mostrato quanto è capace di fare, in altre parole sin quando non ha prodotto uno spettacolo. Ora, con il proverbio di De Musset* Non si può pensare a tutto *e con* Gli innamorati *goldoniani, il « Piccolo » torinese ci ha dato il suo primo spettacolo: quindi è nato. Auguriamoci che domani Nico Pepe, che dell'avvenimento è stato uno dei maggiori artefici, possa ripetere con Orazio:* Exegi monumentum aere perennius.

Ci è possibile, nella nostra modesta veste di cronisti, fornire agli storici venturi la data in cui si compì il lieto evento? Siamo un poco imbarazzati. Il « Piccolo » torinese si è aperto ufficialmente al pubblico il 3 novembre 1955. Ma il 31 ottobre, per una prima « anteprima », la sua sala era già gremita: la serata era riservata alle autorità e alla stampa. E il 1° novembre, per una seconda « anteprima », era gremita un'altra volta: la serata era offerta gratuitamente ai lavoratori cittadini. 31 ottobre, 1° e 3 novembre: questa è la cronaca. Ad ogni modo tre battesimi per un teatro che nasce dopo alcuni lustri di discussioni non sembrano troppi.

Se è possibile qualche incertezza sulla data, nessuna invece è lecita sul come la nascita è avvenuta. In chiave di « grazioso ». Un raffinato proverbio e una delle più ricamate commedie (del repertorio italiano). Più educatamente di così non si poteva venire al mondo.

Inutile ricordare che Non si può pensare a tutto *è uno squisito volo di farfalle, un gioco sottile e ironico di due personaggi incredibilmente svagati in un contrappunto di altri personaggi al contrario ora assennati ora addirittura pignoli. Tutto è tenuto insieme da uno stile perfetto, da una vigilanza che non pare, ma è sempre presente, da una lingua deliziosa. E' uno di quei testi che richiedono agli interpreti una leggerezza da danzatori e una dizione precisa, sfumata, vorremmo quasi dire civettuola, se dalla parola potessimo togliere ogni traccia di volgarità. Basta un fiato troppo spesso, un tempo sbagliato, un gesto slegato, o (e questo è tipico di De Musset ed uno dei tratti che lo differenzia, ad esempio, da Marivaux) la più piccola spia di una ricerca di toni, tempi e gesti, perché tutta la costruzione vacilli. Arduo cimento per attori italiani un tale proverbio. E difatti ci è parso che la buona volontà della signorina Angeleri, dell'Alberici e del Lombardi non sia stata sufficiente a superare la prova. C'era nella loro recitazione un certo residuo di pesantezza, un difetto d'ironia, qualche cosa di ruggino so. Tutto mancato. E poi un'impacciata paura che veniva a privare la felicità del testo della sua soffusa razionale follia.*

Altra cosa Gli innamorati *del Goldoni. Anche qui ricamo, giuoco, ritmo, ma di grana più grossa e soprattutto con dentro un che di puntiglioso, di appassionato; insomma, per usare una parola di moda, un testo più « sfogato ». Gli attori ci sono parsi più a loro agio. Anche le sottolineature comiche e talora quasi farsesche di Pepe, nella parte del megalomane Fabrizio, grazie anche all'innegabile comunicatività di cui il direttore del « Piccolo » torinese è fornito, non alteravano il disegno goldoniano. Ma qui vorremmo ricordare in modo particolare la giovanissima Lucia Catullo che è stata la vera delizia della serata: attrice garbata, misurata, bizzosa e tenera; un squisita Eugenia. E poi il Di Giuro che ha saputo tenere in equilibrio tra il serio e il comico, e non senza la dovuta dignità, la figura di un tipico innamorato goldoniano. Gli altri, chi con maggiore chi con minore lode, possono essere citati: la Benedetti, la Mion, l'Auteri, l'Enrici, il Porta, il Barpi, il Bosso. Scene e regìa sbagliate: troppo chiare le prime, dovute a Maurizio Mammì, e di una grazia troppo facilmente stilizzata. Assenti le regìe di Anna Maria Rimoaldi. In complesso, nonostante qualche incertezza, l'esordio del Piccolo Teatro di Torino è stato abbastanza buono e noi vogliamo fargli credito per l'avvenire.*

Gian Renzo Morteo

FUOCO DI FILA PARIGINO: ACHARD, ROUSSIN, PAGNOL

La stagione parigina è cominciata. E' stato un inizio massiccio, per numero di lavori rappresentati, ma soprattutto per via dei tre grossi nomi che hanno aperto il fuoco: Achard, Roussin e Pagnol. Ma a quanto pare il 1955-56 non si fermerà qui, infatti adesso si annunciano un Anouilh (*Ornifle ou le courant d'air*), un Deval (*Charmante soirée*), un Aymé (*Histoire naturelle*)... Tutto lascia prevedere che il banchetto sarà abbondante e vario; auguriamoci che sia anche saporoso. Se vogliamo procedere per ordine cronologico dobbiamo cominciare, limitando la nostra cronaca agli spettacoli firmati dai tre grossi nomi suddetti, con *Le mal d'amour* di Marcel Achard, rappresentato alla Michodière. « L'idea della commedia — ha detto l'autore — mi è venuta leggendo questa famosa frase d'Alphonse Allais: " Si ha un bel dire e un bel fare, ma più si andrà avanti con gli anni sempre minore sarà il numero di coloro che avranno conosciuto Napoleone ". Ebbene — ha concluso Achard — la stessa cosa si può dire dell'amore ». Battuta evidentemente scherzosa, ma nel suo fondo c'è un lieve sapore di amarezza, abbastanza insolito nel padre di *Jean de la Lune*. E un'ombra dello stesso genere la critica ha notato nel titolo: *Mal d'amour*. Dobbiamo pensare che « il professore di cardiologia del teatro francese », l'uomo che per anni con sorridente e affettuosa simpatia ha registrato i più leggeri e capricciosi palpiti dei cuori innamorati, sia stato colto da una crisi di sfiducia? Rispondere di sì sarebbe precipitazione. Tuttavia nutrire un sospetto è lecito.

Il quadro in cui questa volta Achard colloca i suoi personaggi è alquanto inatteso e tutt'altro che idilliaco: eccoci trasportati al principio del XVII secolo, in piena epoca di guerre di religione tra cattolici e ugonotti. Le truppe del re di Francia assediano La Rochelle, cittadella protestante. Sappiamo che cosa sono le guerre di religione: le più aspre, le più cruente, le più feroci e le più cariche d'odio di tutte le guerre. In simile ambiente una storia d'amore si tinge più facilmente dei colori della tragedia che non di quelli teneri e vaporosi della commedia. Ludovic de Rochenoire, nobile ufficiale cattolico, è follemente innamorato di una deliziosa e giovanissima ugonotta, Marie de Surgères. Non occorre molta fantasia per immaginare le traversie cui va incontro tale amore. Ma la soluzione è ottimista, anzi quasi fiabesca: il cardinale di Richelieu fa sospendere l'assedio, affinché durante la tregua i due giovani amanti possano coronare il loro sogno d'amore. Capite? La guerra cede il passo all'amore! « Magnifica conclusione — scrive un critico — ma quanto al resto, la storia di questa passione circondata da odii feroci e dall'acre odore dei bivacchi, mi pare di una tonalità un po' troppo cupa per la tavolozza chiara di Achard ». E poi, come non sospettare un'ombra di ironia nello stesso ottimismo finale? Di solito quando dal piano reale si passa a quello fiabesco, o meglio quando a situazioni reali si dà un epilogo fiabesco, un po' di pessimismo ironico c'è sempre. L'interpretazione di François Périer e dei suoi bravi compagni ha lasciato il pubblico un tantino perplesso. Probabilmente anche gli attori, come d'altronde la critica, non si sono ancora assuefatti al nuovo Achard « amaro ». Ci si potrebbe però domandare sino a che punto lo stesso Achard si sia assuefatto al cambiamento.

Con *L'amour fou* Roussin ha registrato, a la Madeleine, un nuovo successo, benché la commedia non sia una delle sue migliori. Ma, a parte la situazione, l'opera è gremita di quelle battute che piacciono tanto ai parigini, battute che sono come la moneta spicciola di una filosofia scanzonata e seria allo stesso tempo, con un costante fondo « bon vivant ». Eccone alcune: « La domenica è un brutto giorno quando si ama una donna sposata! », « L'amore, per me, è ciò che rende la gente felice. Siamo stati felici, dunque ci siamo amati », « Io amo mia moglie. - Voi amate il matrimonio, non è la stessa cosa... ». Si potrebbe continuare a lungo. (Notiamo tra parentesi, in quanto il confronto serve a meglio caratterizzare Roussin, che queste battute sono molto meno esplosive, ma più subdole, di quelle usate da Salacrou in *Histoire de rire,* ripreso ora al teatro Saint-Georges: « Una donna onesta è una donna che non ha due sale da bagno », « " Mi ami? " " Non sono il tuo amante? " " Questa non è una prova... " »). La storia è semplice.

La moglie di un ricco industriale è amata da un amico e benché donna per bene e madre di due figli, ella si sente accendere da tale amore. Tuttavia la pace familiare le è cara e piuttosto di turbarla con un divorzio preferisce proporre all'innamorato una soluzione di compromesso: diventare amanti clandestini. L'uomo, disgustato da tanta prosaicità, fugge. E questo è tutto, però bastano alcuni particolari a dare l'idea del tono grottesco e sottilmente crudele con cui la vicenda è trattata. Figuratevi che razza di innamorato dev'essere quello che, serio serio, annuncia ad una figlia di essere innamorato di sua madre e che la prega di aiutarlo e figuratevi la figlia che accetta l'incarico e poi ancora l'innamorato il quale, quando gli sembra che le cose si mettano bene, si reca ufficialmente dal marito della donna per domandargli la mano della moglie. E, si badi, tutto ciò non raccontato in forma sfacciatamente farsesca, ma con una sorta di spregiudicatezza paradossale.
L'interpretazione è stata salutata con grandi lodi. Protagonista Odette Joyeux, che dal 1952 non si vedeva più sulle scene parigine. Il padre, Henri Guisol; il figlio, Guy Bertil (considerato una felice rivelazione, un nuovo François Périer); la figlia, Brigitte Auber; l'innamorato, Jacques Dumesnil. Non sono stati però né Achard né Roussin a darci lo spettacolo più discusso e, in certo senso, più interessante di questo inizio di stagione, bensì Marcel Pagnol. Il suo *Judas,* scelto dalla direttrice del Théâtre de Paris, signora Elvire Popesco, per inaugurare la sala completamente rifatta e rimodernata, ha suscitato un vespaio di controversie e, come fatale corollario, immensa curiosità. Il tutto, poi, non va esente da un'ombra di scandalo e da un sospetto d'eresia. Infatti la nuova commedia di Pagnol può apparire un tentativo di rivalutazione di Giuda, l'apostolo traditore. La tesi dell'autore è questa: Giuda non è la figura bieca e losca che siamo abituati a considerare, bensì quella di un buon diavolo, forse un tantino sempliciotto, il quale consegna il Messia ai carnefici per eseguire un ordine di Gesù stesso, ordine ricevuto veramente o che, almeno, Giuda crede d'aver ricevuto. L'idea di una tale interpretazione del personaggio di Giuda è stata suggerita al Pagnol, come egli stesso ha spiegato, dalla frase che, secondo il Vangelo di san Giovanni (XIII, 27), Gesù avrebbe rivolto durante l'ultima Cena a Giuda: « Quello che fai, fallo presto », alludendo con ciò al tradimento. Non è difficile dare a questa frase il senso: « Quello che devi fare, fallo presto » e questo senso le ha dato il commediografo. Di qui è nato il *Judas,* che oggi forma l'oggetto di tante discussioni, nella maggior parte dei casi animate da teologi, piuttosto che da critici teatrali. In lizza sono scesi cattolici (specialmente domenicani e gesuiti) ed ebrei. I primi dicono: Mr. Pagnol, voi vaneggiate; i secondi, per bocca del Gran Rabbino: Grazie di tutto, Mr. Pagnol.
E i critici teatrali che cosa dicono? Essi si accontentano di osservare che *Judas,* indipendentemente dalla tesi che propone, non è la miglior opera dell'autore di *Marius.* Notano che la commedia è un poco ibrida, mezza « marsigliese » e mezza « palestinese », e che anche nei confronti della tesi non è perfettamente coerente: bisogna infatti arrivare all'ultimo atto (il quinto) perché il punto di vista dell'autore si precisi, gli altri quattro atti non sono che un episodio della Passione sceneggiato. Sceneggiato, beninteso, con vivacità, accortezza, senso del colore, ma anche senza risparmio di anacronismi, copia di particolari caricaturali e non poche inesattezze storiche (come ha rilevato il R. P. Lelong in un articolo apparso su «Le Monde»). E soprattutto i critici si domandano: a che pro Pagnol ha sollevato una questione simile? Interesse in senso ideale e morale forse nessuno, salvo per i teologi, ma interesse pratico sì, tant'è che, sarà conseguenza delle discussioni, del richiamo esercitato dall'alone di scandalo che circonda questo *Judas,* il pubblico accorre. Si aggiunga che lo spettacolo è sontuoso, allestito senza economia. Impossibile ora ricordare tutti gli altri spettacoli comparsi sulle scene parigine. Limitiamoci ad alcune segnalazioni. Un gaio spettacolo si è visto alla Comédie Caumartin: *Festival pour rire* (tre atti unici: *Les barbes nobles* di Roussin, *Mot de Cambronne* di Sacha Guitry e *L'oiseau parleur* di André de Richaud), e lo stesso teatro ha registrato da ultimo un nuovo meritato successo: *Le Monsieur qui attend* di Emlyn Williams (adattamento di Roussin). Agli Ambassadeurs, una ripresa di Bernstein, *Espoir* (1934): esito felicissimo. Lo stesso si dica di *Procès de famille* del nostro Diego Fabbri, all'Oeuvre, e dell'*Eternel mari* di Dostoievsky, allo Studio des Champs-Elysées. Tragedia classica al Marigny: *L'Orestie* (di questo spettacolo di Barrault converrà parlare più diffusamente il mese prossimo). Il genere poliziesco è apparso all'Edouard VII con *Témoin à charge* di Agatha Christie e al Théâtre Charles de Rochefort con *Liberty-Bar* di Frédéric Valmain (adattamento di un romanzo di Simenon): due spettacoli non particolarmente egregi. L'elenco potrebbe continuare a lungo. Preferiamo terminare ricordando che il T.N.P., rientrato a Parigi dopo una lunga tournée, si prepara a festeggiare una cifra primato: quella dei due milioni di spettatori. Due milioni di spettatori serviti in quattro anni sono la prova che il teatro, quando sappia adeguarsi alle esigenze della società moderna, può essere una realtà piena di vita.

Marcel Le Duc

SI RICOSTRUISCONO TEATRI

★ In questo stesso fascicolo abbiamo pubblicato la cronaca del rinnovato Teatro Quirino di Roma; nel fascicolo scorso abbiamo detto della inaugurazione del « Politeama Genovese » di Genova. La lieta rassegna continua: a Verona si ricostruisce il Teatro Filarmonico.

■ *Nella notte del 23 febbraio 1945 migliaia di spezzoni lanciati durante una massiccia incursione aerea tramutavano in un baleno la bella città di Verona in un rogo gigantesco. In quell'enorme e spaventoso braciere, che ardeva nel cuore della città di Giulietta, spariva incenerito anche il Teatro Filarmonico, un gioiello settecentesco del Bibbiena, nella cui sala fastosa, ricca di ori, di stucchi e di velluti si erano svolti durante il procedere dei tempi, e spesso anche alla presenza di illustri personaggi, i più grandi avvenimenti teatrali veronesi.*

La costruzione di quella sala vanta però origini ancora più antiche ed illustri, perché si riallaccia alla fondazione dell'Accademia Filarmonica, avvenuta nel maggio del 1543 e della cui storia si conserva ancor oggi una doviziosa ed interessante documentazione. In un tempo più vicino al nostro in quel bel teatro furono date non soltanto grandi stagioni liriche, ma anche rappresentazioni di prosa da parte di compagnie di grido, saldando così doppiamente il « Filarmonico » alla vita teatrale di Verona, che è sempre stata particolarmente intensa e vivace. La bella città scaligera è stata una fra le prime a rimarginare le numerose e profonde ferite riportate nella guerra e per forza di cose la ricostruzione del teatro del Bibbiena ha dovuto sempre lasciare il passo a quella più urgente delle strade, dei ponti, delle case. D'altra parte possibilità di ottenere da Roma aiuti particolari non ce n'erano, ma non per questo la cinquantina di soci della Società Filarmonica, presieduta dall'ing. Alberto Tantini (e animata da un grande appassionato del teatro, il comm. Antonio Farina) hanno desistito dal loro proposito anche se la realizzazione di esso significava l'impostazione e la soluzione di problemi economici imponenti.

La decisione infine è stata presa e la cittadinanza è stata chiamata a prendere visione dell'ampio e minuzioso progetto di ricostruzione del Teatro Filarmonico studiato dall'architetto Vittorio Filippini. Tale progetto, pur mostrandosi geloso delle antiche tradizioni e del particolare prestigio legato alla costruzione settecentesca (di cui è stato salvato il ridotto dall'immane incendio del 1945), terrà conto di tutte le complesse esigenze ambientali e tecniche, connesse con una moderna sala di spettacolo. Perciò mentre il boccascena verrà ricostruito nella misura e con le caratteristiche bibbienesche, la platea — pur conservando il suo antico sviluppo « a campana » — godrà di una maggiore ampiezza e di uno stile più attuale.

Il nuovo Teatro Filarmonico avrà complessivamente una capienza di circa 1900 posti, così distribuiti: 700 in platea, 900 in galleria e 300 nei tre ordini di palchi « a giorno », tutti corredati di salottini collegati con eleganti gallerie di accesso e ricche scale d'onore al grande vestibolo. Il Teatro verrà munito altresì dei più moderni impianti di illuminazione, di tutti i servizi necessari, nonché di una serie di sale di rappresentanza, nelle quali verranno opportunamente sistemati anche il Museo e la Biblioteca della Società Filarmonica, che è — come si diceva — ricca di rare documentazioni. Sotto il teatro verrà costruita una sala cinematografica seminterrata, che sarà munita però di un piccolo palcoscenico con tutto il suo indispensabile corredo tecnico, così da permettere anche delle rappresentazioni teatrali particolari.

La spesa totale di questa imponente costruzione, che verrà eretta proprio nel cuore di Verona, è prevista complessivamente nella cifra di un miliardo, metà della quale sarà sostenuta in proprio dai soci della Società Filarmonica e l'altra metà sarà coperta mediante operazioni finanziarie. Così con questa opera grandiosa, i cui lavori verranno iniziati fra breve, Verona vorrà testimoniare una volta di più il suo inestinguibile amore per l'arte teatrale.

Bruno De Cesco

BIBLIOTECA

Santi Paladino: « Un italiano autore delle opere shakespeariane » (Ed. Gastaldi, Milano).

Non passa forse decennio senza che il problema shakespeariano torni alla ribalta, sempre appassionante e sempre insoluto. Questa volta è stato Calvin Hoffman a mover per primo le acque arrivando a Londra da New York alla ricerca delle prove di una vecchia tesi secondo cui l'autore delle opere shakespeariane altri non sarebbe che Marlowe, sopravvissuto alla data della sua morte ufficiale (1° giugno 1593) grazie alla protezione di sir Thomas Walsingham.

Della curiosità suscitata da questa notizia parve approfittare Santi Paladino il quale (così leggo da Renato Giani) inviò una lettera aperta ai giornali londinesi nella quale, con l'evidente scopo d'attirare l'attenzione sul suo libro, si diceva pronto a scommettere (*sic!*) « ...che nessun documento atto a convalidare la sua tesi, troverà Calvin Hoffman nella tomba di sir Thomas Walsingham. I motivi sono ovvi per tutti coloro che hanno letto o vanno leggendo la mia pubblicazione. Sotto il nome di Shakespeare non ha potuto scrivere che una sola persona e precisamente l'italiano Michele Agnolo Florio ».

Senonché Renato Giani ha torto di stupirsi che la bizzarra notizia ci venga da Londra anziché, com'egli dice, « dai professionisti dell'informazione tipo Bellonci e Falqui », perché la presentazione di questa tesi non è poi cosa tanto nuova come vuol sembrare, ma altro non rappresenta che un secondo attacco rispetto al primissimo, sferrato in un opuscolo del

'29 (ed. Borgia, Bari) a firma dello stesso Santi Paladino; opuscolo che, se pur suscitò qualche interesse in sede di pettegolezzo, in sede critica altro non ottenne che una citazione... liquidativa di Benedetto Croce nei *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento,* pag. 279, nota quarta.

Vedendo ora che il non domo paladino è tornato alla carica, ci ha presi curiosità di leggere alfine questo opuscolo edito ora in Milano, non certo nella speranza di saper risolto il problema shakespeariano, ma tanto per vedere quali elementi mai, quali documenti, quali prove erano parsi sufficienti all'autore, per costruire la sua fantasiosa teoria. Ora, al solo scopo di prevenire tra un qualche decennio un nuovo opuscolo del Paladino sullo stesso argomento, ci sentiamo in dovere d'affermare che raramente s'è vista attorno al problema shakespeariano opera più superficiale e inconcludente, intrapresa e condotta con studio e preparazione tanto lacunosi e inadeguati.

La costruzione che il Santi Paladino ci presenta è, in breve, questa: Michele Agnolo Florio, perseguitato dall'Inquisizione, si rifugiò a Londra intorno al 1550, ove ebbe un figlio, Giovanni, nel 1553. Michele Agnolo scrive commedie e tragedie in italiano, Giovanni le traduce in inglese, l'attore William Shakespeare le rappresenta. Michele Agnolo muore nel 1605, nel qual anno, secondo il Santi Paladino, ha termine *appunto* (!) la produzione shakespeariana.

Questa costruzione colpisce per la sua inconsistenza, e più ancora stupisce la leggerezza e l'impreparazione con la quale l'autore affronta il problema: a proposito di questo « 1605 », nel quale, tanto per fare quadrare il tutto con la morte di Michele Agnolo, avrebbe termine la produzione shakespeariana, egli dimostra di ignorare, tra l'altro, che secondo la più attendibile ipotesi, la *Tempesta* non può esser stata scritta prima del 1611, in quanto appare evidente che una delle fonti dovette essere la narrazione del naufragio di sir George Somers alle Bermude, avvenuto nel 1609. A proposito dei rapporti tra Giordano Bruno e lo Shakespeare, o comunque quello che per lui fu Shakespeare, egli non pare sia al corrente di come tale problema, affrontato (così leggo in Croce) fin dal secolo scorso dal Moritz Carriere e dallo Tschitschwitz e dal Koenig e dal Vischer, sia stato infine riesaminato compiutamente dal Beyersdoff che escluse ogni affinità tra Giordano Bruno e lo Shakespeare, o meglio quello dei personaggi shakespeariani che più sembra richiamarlo, ossia l'Amleto, riallacciando piuttosto la « filosofia » di Amleto alle opere del Montaigne; delle quali, particolare che sfuggì forse anche al Croce, proprio il Florio tradusse in lingua inglese i *Saggi* (1): ma non certo Michele Agnolo bensì il figlio Giovanni. E che dire, poi, della stupenda idea di concepir l'opera del grandissimo tragico come nata dalla collaborazione di due intelletti? Michele Agnolo scrive, e Giovanni traduce: e ciò che ne risulta sarebbe *Romeo e Giulietta,* e *Macbeth,* e l'armonia e la musica di quei versi, e quell'immortale poesia? Francamente ci sembra troppo. Troppo divertente, si capisce.

Gigi Lunari

(1) Vedasi segnatamente il saggio sui cannibali, da cui è tratto, II, 1, 143-168 de *La tempesta.*

PER LA CASA DI RIPOSO DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

Nel fascicolo di settembre abbiamo richiamato l'attenzione degli attori sul fatto, davvero paradossale, che gli autori drammatici rilasciano attraverso la Società Autori l'uno per cento dei loro diritti a favore della Casa di Riposo, mentre gli attori — che ci sembra siano i più diretti interessati — non sentono affatto il dovere di fare qualche cosa di simile, almeno quanto fanno gli autori. In genere, per gli attori, la Casa di Riposo è una faccenda che non li riguarda affatto (finché sono giovani e lavorano; poi col tempo incominciano i guai) tranne s'intende per pochi che l'hanno continuamente nel cuore, e fra questi è fra i primissimi il nostro caro amico Carlo Ninchi che in questo mese ha mandato direttamente a Bologna ben centocinquantamila lire. Ringraziamo Carlo Ninchi a nome di tutti gli ospiti e con infinita gratitudine; il bene che egli fa ai vecchi compagni gli porterà fortuna certamente.

Trascriviamo quanto incassato direttamente da noi con il

QUINTO ELENCO DEL DODICESIMO MILIONE

REMIGIO PAONE, per sue competenze Tournée Jean Vilar in Italia	**L.**	**130.367**
LORENZO RUGGI, per ricordare persona cara (versamenti di L. 30.000 ciascuno per i mesi di ottobre e novembre)	**»**	**60.000**
CARLO ENRICO MARGARINI, per tutti gli attori che hanno collaborato al « teatro per tutti » al Fiamma di Milano	**»**	**15.200**
ARMANDO ROSSI per la Piccola Ribalta di Torino	**»**	**10.000**
Totale	**L.**	**215.567**
Somma precedente	**»**	**594.212**
Totale a tutt'oggi	**L.**	**809.779**

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

PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI TORINO

SALA GOBETTI - VIA ROSSINI, 8 - TELEFONO N. 88-56-29

Prossimi spettacoli

Mariana Pineda *di Federico G. Lorca*

Le femmes savantes *di Molière*

La zitella *di Carlo Bertolazzi*

Best-seller *di Exio d'Errico*

Antigone *di Jean Anouilh*

CON LA COMMEDIA IN UN ATTO

La ragazza e i soldati *di Gino Pugnetti*

Una donna senza importanza *di Oscar Wilde*

Ogni sabato pomeriggio spettacolo per bambini con

FIORDIGIGLIO E I TRE COMPARI

FAVOLA SCENEGGIATA IN DUE TEMPI DI **GIUSEPPE LUONGO**

■ *Gli attori del Piccolo Teatro di Torino*

LIA ANGELERI - CLARA AUTERI - WANDA BENEDETTI - ZOE BUCCARI LUCIA CATULLO - ANNA MARIA MION - OLGA SOLBELLI - LUCIANO ALBERICI - ANTONIO BARPI - GIOANNI BOSSO - VITTORIO DI GIURO CARLO ENRICI - CARLO LOMBARDI - NICO PEPE - PIER PAOLO PORTA

Gli attori della CAMERATA del PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI TORINO

Partecipazioni straordinarie di MARIA LETIZIA CELLI e GUALTIERO TUMIATI

Direttore **NICO PEPE** *Regista stabile* **ENRICO D'ALESSANDRO**

I registi

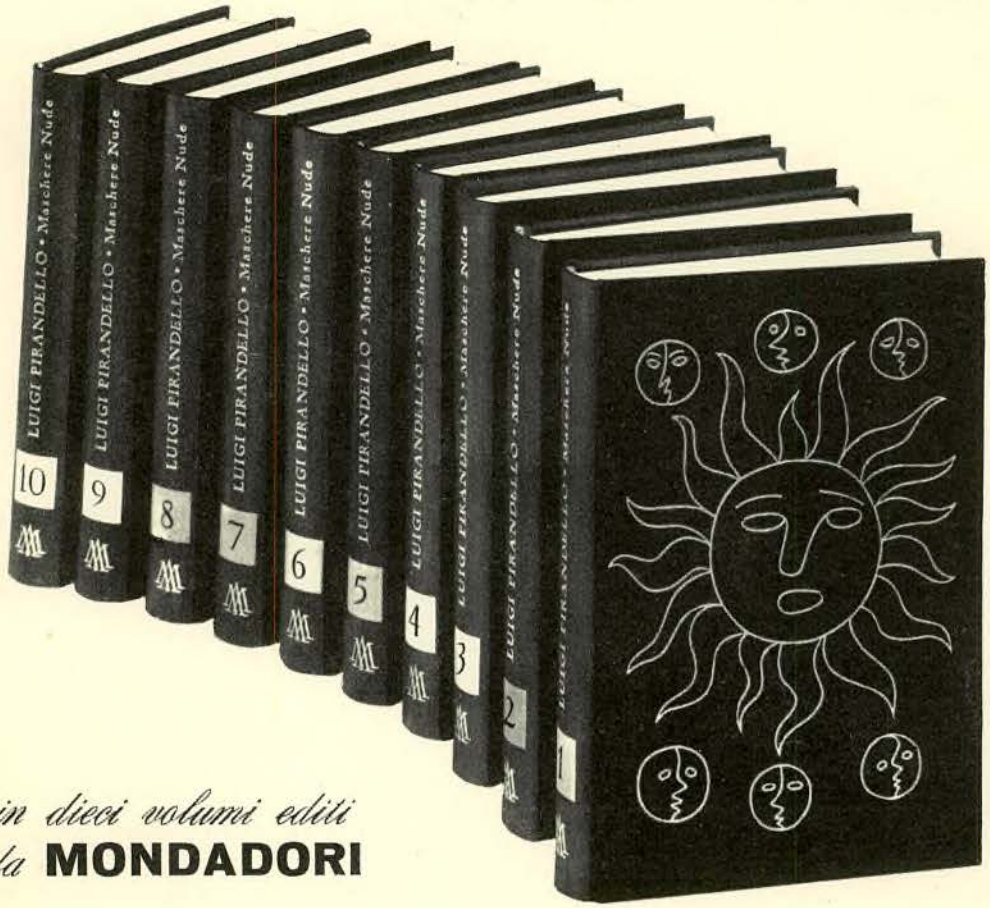
ALESSANDRO BRISSONI - LUCIO CHIAVARELLI - ENRICO D'ALESSANDRO - ANNA MARIA RIMOALDI ENRICO ROMERO

Musiche di scena di RATE FURLAN - *Supervisione ai costumi:* NINO NOVARESE - *Scenografie* su bozzetti di N. LOLLI, V. LUCCHI, M. MAMMÌ eseguite dallo *Studio Scenograf. del Piccolo Teatro della Città di Torino*

Ufficio stampa: NUCCIO MESSINA - *Fotografie:* ELIRIO INVERNIZZI - *Amministratore:* ALFREDO RICALZONE - *Suggeritore:* AGOSTINO DURELLI - *Direttore di scena:* PIERINO BERTELLO - *Apparatore:* EDOARDO TOMASSI - *Guardarobiera:* ROSA OCCHIUTI

Tutte le opere di

PIRANDELLO



in dieci volumi editi da **MONDADORI**

I Sei personaggi in cerca d'autore - Ciascuno a suo modo Questa sera si recita a soggetto

II Enrico IV - Diana e la Tuda La vita che ti diedi

III L'uomo dal fiore in bocca Il gioco delle parti - Il piacere dell'onestà - L'imbecille - L'uomo la bestia e la virtù

IV Come prima, meglio di prima - Vestire gli ignudi Come tu mi vuoi

Gli altri sei volumi verranno pubblicati entro marzo. Il prezzo di ogni volume, rilegato in tela con fregi in oro, è di L. 1800

MONDADORI - EDITORE

Importante

PRENOTATE PRESSO LA NOSTRA AMMINISTRAZIONE

ILTE **CORSO BRAMANTE, 20 - TORINO**

il terzo volume di

TUTTA L'OPERA TEATRALE DI RENATO SIMONI

comprendente la critica degli anni dal 1927 al 1932

TRENT'ANNI DI CRONACA DRAMMATICA

sarà pronto per Natale

uguale al secondo volume come impostazione e numero di pagine costa lire 3800

Di questa magnifica opera di critica drammatica della quale, purtroppo, l'Autore ebbe la gioia di vedere soltanto il primo volume, e fu certamente il dono più grande alla conclusione della Sua vita, si aggiunge il volume delle **COMMEDIE** che Simoni volle fosse pubblicato prima delle **CRONACHE**. E' l'unico volume esistente che raccoglie, revisionati e corretti dall'Autore, i quattro capolavori di Renato Simoni: **LA VEDOVA, CARLO GOZZI, TRAMONTO, CONGEDO**, cui fa seguito la commedia scritta in collaborazione con Ugo Ojetti **IL MATRIMONIO DI CASANOVA**. Apre il volume delle **COMMEDIE** una smagliante presentazione dello stesso Simoni.

Il volume costa 1500 lire. Richiedetelo alla nostra Amministrazione: ILTE - Corso Bramante, 20 - Torino. Servitevi del c. c. postale intestato a ILTE, n. 2-56. Chi si abbona o rinnova l'abbonamento a **IL DRAMMA** entro il 31 dicembre 1955 e desidera avere il volume **COMMEDIE** di Renato Simoni aggiunga all'importo del suo abbonamento lire mille. Il primo volume **TRENT'ANNI DI CRONACA DRAMMATICA** è esaurito: non chiedetelo più a noi. Solo qualche libraio può ancora averne qualche copia, e comunque è già un volume da antiquariato.