33° ANNO - N. 254 - NOVEMBRE 1957 Sped. in abb. post. 3° Gruppo LIRE 300

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

in tutto il mondo

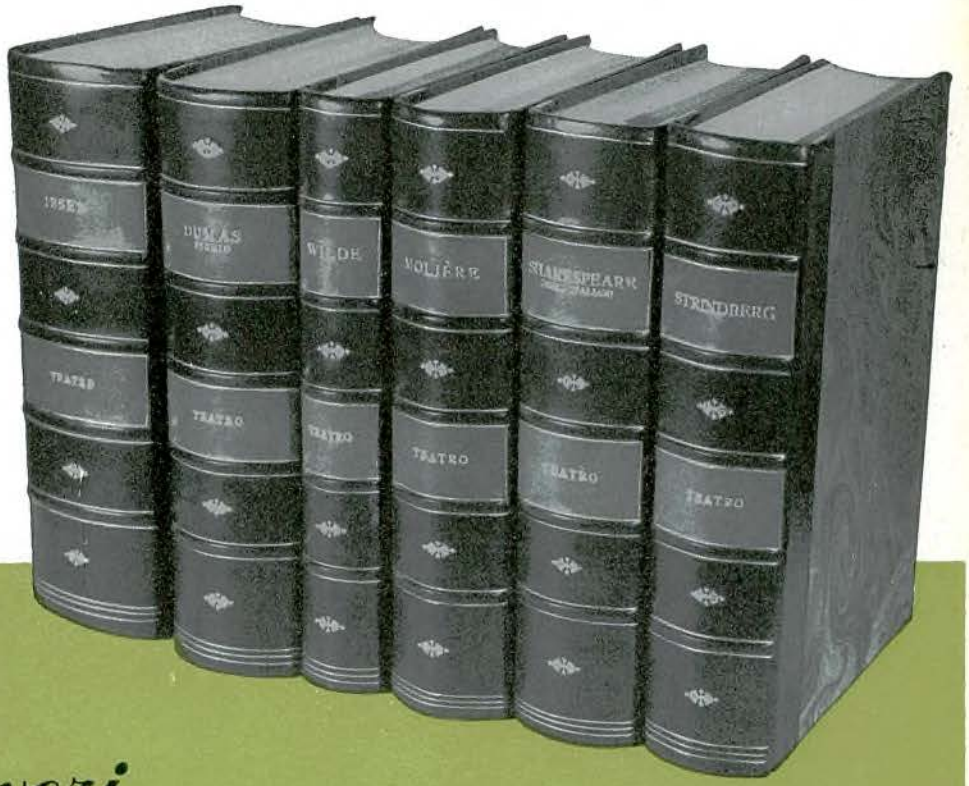
Tra i successi più lusinghieri di questi ultimi anni nel campo della profumeria internazionale è il Tabacco d'Harar Gi. Vi. Emme. Venduto nelle capitali più famose del mondo, apprezzato dai conoscitori, il Tabacco d'Harar, per la confezione originale e la tonalità amara e persistente del suo profumo, è usato e richiesto dalle persone eleganti e raffinate dei più importanti Paesi. Tabacco d'Harar è il profumo italiano venduto all'estero più ancora che in Italia.

PROFUMO E COLONIA
BRILLANTINA
CREMA PER BARBA
TALCO
SAPONE

TABACCO D'HARAR gi.vi.emme

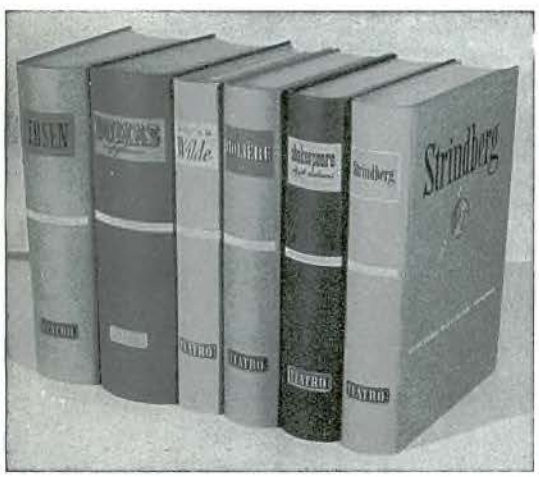
il profumo internazionale

IL MEGLIO DEL TEATRO DI IBSEN, DUMAS F., WILDE, MOLIERE, SHAKESPEARE DEGLI ITALIANI, STRINDBERG È RACCOLTO IN QUESTA COLLANA ORMAI TANTO GRADITA E RINOMATA CHE IL SOLO VOLUME DI IBSEN È ALLA SETTIMA EDIZIONE



I Capolavori

* EDIZIONE DI LUSSO RILEGATA DA AMATORE E CON L'« AD PERSONAM »



EDIZIONE NORMALE CARTONATA CON SOPRACOPERTA

È DIFFICILE FARE UN REGALO MA QUESTI SEI SPLENDIDI VOLUMI NELLE DUE EDIZIONI RISOLVONO IL PROBLEMA

Della Collana "I Capolavori" esistono due edizioni: comune e di lusso. I sei volumi in edizione comune, se comperati tutti insieme, costano 17.300 lire, Se il vostro libraio non li ha, rivolgetevi direttamente a noi. Per l'edizione di lusso aggiungere duemila lire in più per ogni volume, prezzo della rilegatura in mezza pelle e dell' "ad personam" poichè ogni copia porta l'indicazione a stampa della persona. Servirsi del c/c intestato a ILTE n. 2/56.

ILTE INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE

RV 37

Lo sposalizio
Zingari
Don Giacinto
La figliata
Scalo marittimo
Nullatenenti
Eden Teatro
Via Toledo di notte
Osteria di campagna
Porta Capuana
I pescatori
Caffè di notte e giorno
Borgo Sant'Antonio
Piazza Municipio
Festa di Piedigrotta
Il vicolo
Campagna napolitana
La Bohème dei comici
Circo equestre Sgueglia
Fatto di cronaca
Muratori
La festa di Montevergine
Fuori l'autore
La musica dei ciechi
Vetturini da nolo
Morte di Carnevale
Mastro di forgia
L'ultimo scugnizzo
Il guappo di cartone
L'imbroglione onesto
I vecchi di S. Gennaro
Padroni di barche
Tavola dei poveri
I dieci comandamenti

TRENTAQUATTRO COMMEDIE DI RAFFAELE VIVIANI IN DUE VOLUMI

Le trentaquattro commedie dell'opera di Raffaele Viviani formano due volumi di mille pagine ciascuno del formato 18 per 24, rilegati in tela, con sopracoperta a colori e scatola protettiva. Sul dorso della scatola stessa sono elencate le commedie che i due volumi contengono. PREZZO DEI DUE VOLUMI CON CUSTODIA LIRE 6000. I volumi non si vendono separatamente. Tutti i librai ne sono provvisti ma, non trovandoli, rivolgersi direttamente all'Ufficio Editoriale «Ilte» (Industria Libraria Tipografica Editrice) corso Bramante, 20 - Torino. Servirsi del conto corrente postale intestato a «Ilte» n. 2/56.

commedie

A CURA DI LUCIO RIDENTI

PREFAZIONE DI ELIGIO POSSENTI - INTRODUZIONE DI VITO PANDOLFI

il teatro del mondo in biblioteca

TEATRO DI TUTTO IL MONDO

- *Questa collana fa parte della grande collezione di letteratura universale «Thesaurus Litterarum».*
- *Ogni volume reca, oltre alle più grandi opere di ciascun Teatro — date sempre in testo integrale — un panorama storico-critico generale e un profilo critico-biografico di ciascun autore.*
- *Il criterio seguito nella scelta delle opere è quello della loro validità poetica assoluta.*
- *A richiesta invieremo prospetto completo della collana con tutti i chiarimenti.*

VOLUMI PUBBLICATI

teatro italiano

a cura di **SILVIO D'AMICO:**
vol. I - LE ORIGINI E IL RINASCIMENTO
vol. II - DAL DRAMMA PASTORALE AL '700
vol. III - DA GOLDONI AL ROMANTICISMO

a cura di **ELIGIO POSSENTI:**
vol. IV - IL TEATRO DELLA NUOVA ITALIA
vol. V - IL NOVECENTO
Cinque volumi - 4440 pagine - 56 opere integrali - 60 tav. fuori testo: L. 26.000 (anche a rate).

teatro giapponese

a cura di **LEO MAGNINO**
290 pagg. - 12 tav. fuori testo: L. 3.000

teatro ebraico

a cura di **SAMUELE AVISAR**
450 pagg. - 12 tav. fuori testo

teatro portoghese e brasiliano

a cura di **GIUSEPPE C. ROSSI**
420 pagg. - 8 tav. fuori testo: L. 3.000

teatro ungherese

a cura di **EMERICO VÀRADY**
394 pagg. - 7 tav. fuori testo: L. 3.000

teatro norvegese

a cura di **CLEMENTE GIANNINI**
850 pagg. - 17 tav. fuori testo

teatro serbo-croato

a cura di **ARTURO CRONIA**
232 pagg. - 4 tav. fuori testo: L. 1.800

Per la cura ad essi portata questi volumi rappresentano anche un modello di eleganza formale. - Essi recano varie tavole fuori testo e sono presentati in due edizioni: una, normale, rilegata in tela-seta e l'altra, di lusso, rilegata in pelle verde. I volumi di quest'ultima costano L. 1.000 in più.
Queste edizioni sono in vendita presso le principali librerie e ANCHE A RATE scrivendo direttamente a:

NUOVA ACCADEMIA EDITRICE
MILANO - VIA MAZZINI, 10

R A I

RADIOTELEVISIONE ITALIANA

JEAN BAPTISTE POQUELIN. DETTO MOLIÈRE
1622-1673

Il 22 novembre 1957

IN TELEVISIONE

L'AVARO

DI

MOLIÈRE

CON

SERGIO TOFANO	*ELSA MERLINI*
GIULIA LAZZARINI	*NANDO GAZZOLO*
EDDA ALBERTINI	*PIERO CARNABUCI*
CLAUDIO ERMELLI	*RENZO PALMER*
ARMANDO BANDINI	*TINO BIANCHI*
WARNER BENTIVEGNA	*ALFIO DONZELLI*

Traduzione di
MASSIMO BONTEMPELLI

Riduzione televisiva in due tempi di
PIER BENEDETTO BERTOLI

Regìa di
VITTORIO COTTAFAVI

ANNO 33 - NUOVA SERIE - N. 254

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

NOVEMBRE 1957

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

TEATRO
STABILE
TORINO
Biblioteca
e Archivio

Collaboratori di questo fascicolo

***Taccuino:** LA PACE SIA CON NOI * IL TACCHINO, commedia in tre atti di GEORGES FEYDEAU * Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): ENRICO BASSANO, FRANCESCO BERNARDELLI, LORENZO GIGLI, ALBERTO BERTOLINI, VITO PANDOLFI, GIORGIO GUAZZOTTI, GIACOMO OREGLIA, VITTORIO VECCHI * Copertina: MASSIMO CAMPIGLI (figura; dipinto ad olio su tela) * Fotografie: Leoni, Giancolombo, Stridh, Gieffe, Bernard, De Rota, Bergström, Invernizzi, Archivio Fotografico ILTE.*

LA PACE SIA CON NOI

Al lettore che non sa ed al lettore che non ricorda. Esattamente un anno fa, nel fascicolo di novembre 1956, n. 242, davamo notizia di un fatto eccezionale che si inseriva nella cronaca della città di Torino: la mancata recita della Compagnia Torrieri, al Teatro Carignano, per il rifiuto di due attori di comparire sulla scena senza aver prima ricevuta la paga arretrata. Tale fatto assumeva per noi, che abbiamo speso tutta la vita nella difesa del Teatro di prosa, un ben diverso rilievo, i cui echi è inutile ripetere qui. In questi ultimi mesi, nei riflessi di una causa penale della quale siamo stati protagonisti-imputati, proprio quelle ragioni sono state ampiamente illustrate dalla stampa quotidiana e particolarmente, con uno smagliante articolo di terza pagina, da Ernesto Grassi, critico drammatico del " Roma " di Napoli. Ragioni non prive di quell'alone

di romanticismo che investe gli atteggiamenti puramente ideali. Poichè è pacifico, e non v'è chi non lo sappia e riconosca, che nelle nostre vicende non entrano mai interessi personali o materiali, ma si tratta sempre di osservazioni di forma, attitudini, abitudini, virtù, ecc. non disgiunte dal ricordo di quel senso del dovere così forte ed ammirevole nei Comici italiani, da almeno tre secoli. Quella mancata recita ci fece molta impressione. Considerando i fatti come si erano svolti, dalle venti alle ventuno e trenta di quella sera, dietro il sipario che non si potè aprire, non risparmiammo severe parole per coloro che — credevamo — avessero mancato. In Tribunale, invece, abbiamo appreso episodi precedenti della situazione che quella malaugurata sera sfociarono sul palcoscenico del Teatro Carignano. Episodi che se ci fossero stati noti ci avrebbero impedito di scrivere quel Taccuino che per un anno ha circolato in mani che non supponevamo: avvocati, giudici, cronisti giudiziari, ecc.

In risposta alle nostre parole, gli interessati attori mossero querela contro la nostra Rivista nella persona fisica del suo Direttore responsabile. La causa si è protratta con alcuni rinvii, concludendosi il giorno undici novembre con una remissione della querela stessa, avendo le parti trovato — per l'intervento dell'Illustrissimo Signor Presidente Dott. Bruno — soluzione amichevole alla controversia. Fu così, dalle parti, stilata una dichiarazione firmata da Lucio Ridenti. Questa: " Il giorno 11 novembre 1957, i signori Alegiani Anna Maria e Marcolini Giamberto hanno receduto dalla querela sporta contro di me per l'articolo ' 70.000 lire di indegnità ' avendo io riconosciuto che le notizie sulla base delle quali venne compilato l'articolo non erano esatte. Ho parimenti riconosciuto che l'articolo fu provocato dal mio sdegno iroso per un comportamento, che, così come da me appreso, mi parve violatore della legge morale del Teatro. Mi dispiace che l'impeto polemico ed il pensiero costante di difendere un'idea, che per me è ragione di vita, abbiano spinto la penna oltre i limiti e ciò abbia offeso due attori verso i quali io non avevo alcun risentimento personale, dei quali riconosco la serietà professionale ".

Aggiungiamo, e questo ci preme far sapere, che noi non avversammo mai tale transazione, ma solo desiderammo fin dall'inizio venisse riconosciuto — come è accaduto — che nessuna astiosità personale ci aveva mossi, ma solo il riconosciuto nostro amore per il Teatro drammatico e per le sue sorti. Una passione grande, è risaputo, che qualche volta ci fa affrontare le situazioni come si trattasse di vicende personali, mentre personali non sono. Purtroppo talvolta naufragano anche vecchie amicizie. Ci addolora, ma è più forte di noi: le vicende del Teatro si ripercuotono in noi in modo da farci gioire intensamente come pure confonderci o esasperarci.

Comunque, dalla nostra vicenda ormai risolta con sincera simpatia per i due attori Alegiani e Marcolini oggi divenuti amici e ne siamo lieti, come abbiamo loro dimostrato in Tribunale senza più giudici presenti, vorremmo fosse ricavato — come ogni fatto della vita deve produrre — quell'insegnamento che fu ragione unica del nostro risentimento e che ci parve gli attori avessero dimenticato: il mitico dovere verso il Pubblico che onora con la sua presenza gli Artisti, nel sublime concetto che essi personificano dal momento che entrano in scena: l'Arte.

Ognuno di noi si passi una mano sul cuore quando pensa, dice, scrive e fa del Teatro. Non dimenticando questo, la pace sarà sempre con noi.

TEATRO STABILE TORINO
Biblioteca e Archivio

IL TACCHINO

Secondo taluni, la « pochade » gallica ritorna sì spesso sulle scene francesi e nostre, da qualche tempo a questa parte, per cercarvi una tardiva rivalutazione, tendente a darle una posizione di maggiore rispetto e responsabilità nella Storia del Teatro. Si tratta, è facile anzi ovvio intuirlo, di una delle tante invenzioni di chi s'arrampica sui vetri con le ventose della culturetta.

La semplice e trasparente verità è questa: la « pochade » ritorna in palcoscenico perchè sono pochi gli autori moderni che sanno imbastire e realizzare lavori dichiaratamente comici; e tra quelli che ne scrivono, i più usano come ingredienti dei loro « pastiches » cadaveri, assassini, violenze d'ogni calibro, morbose degenerazioni cliniche. Stanchi prestissimo di questo ciarpame da necrofori, i pubblici stanno reagendo alla nuova forma di comicità, e allora capocomici e industriali dello spettacolo cercano all'inizio d'ogni stagione, testi comici il meno velenosi possibile; e non li trovano. Allora che fanno? pescano nel pozzo di San Patrizio della « pochade »; e qualcosa salta sempre fuori.

Saltano fuori non i cadaveri occulti, ma i sani e vispi amatori di contrabbando celati sotto i talami, negli armadi, dentro i bagni e fin anco nei « closet ». Ritornano a fare girotondo in scena le mogli ripiccose, i mariti « cocus », gli amanti fortunati o jellati, le governanti accondiscendenti, le sarte favoreggiatrici, i vecchi servi sentenziosi; e su tutti, a mo' di serto, ritornano le corna, le care e dolci e ridevoli corna che apparvero sulla « skené » duemila anni or sono, e vi si installarono da padrone.

E ritorna, soprattutto, la grande, formidabile, irraggiungibile meccanica dei posciadisti, cioè quella tecnica indemoniata che tiene il fiato sospeso anche allo spettatore smaliziatissimo d'oggi, e glielo rende a recita finita, quando non c'è più tempo a ragionare, a pesare, a valutare quanto s'è vertiginosamente succeduto in scena.

All'arrivo della « pochade », s'è detto, ecco affacciarsi qua e là gli « studiosi », a stiracchiare la cianciafruscola dei ridimensionamenti, delle esperienze, dei messaggi... Ma noi amiamo restare nei limiti della normale amministrazione di un ancor valido e redditizio patrimonio del passato. S'intende che se un regista d'oggi, in un testo collaudato dal tempo, trova pane per i suoi denti, morde e lascia il segno. Giusto. Guai se non fosse così. Ma non sarà il regista d'oggi, provveduto finchè si vuole, a scoprire il processo al « costume » nella « pochade »: ogni genere di spettacolo è « costume », per il semplice fatto che il teatro, d'ogni e qualsiasi epoca, poco o molto, è specchio dei tempi in cui nasce. Ma questa è scoperta non degli studiosi d'oggi, ma degli autori di un paio di millenni fa.

Il tacchino è un « classico » di Feydeau, l'autore prolifico e provvedutissimo di *Champignol suo malgrado*, di *Albergo del libero scambio*, di *Sarto per signore* e di *La dame de chez Maxim's*, grossissimo successo. In Francia si pubblicano ora tutte le sue opere.

Le dindon è del 1896; se ne venne a razzolare allegrissimamente anche in Italia, qualche anno dopo la sua incubazione sulle scene del Palais Royal, catturato da Adolfo Re Riccardi, che al principio del secolo tenne il monopolio di tutta la produzione francese. Primi interpreti furono gli irresistibili signori della risata: Galli, Guasti, Ciarli, Bracci. Un successone. Poi, anni dopo, una ripresa di Peppino Sichel (il genovese impassibile, il cui trucco consisteva, prima di entrare in scena, nello spostamento del nodo della cravatta di « piqué... ») con l'impagabile caratterista Zucchini-Majone. Dopo di queste due interpretazioni, lungo silenzio attorno alla stia del *Tacchino* (ne pensò una riesumazione, dieci anni fa, Ernesto Calindri, ma poi smise l'idea). Non è facile, rifare a dovere questa

« pochade ». È un'antologia, innanzi tutto: vi si trovano radunati tutti i caratteri, tutti i tipi, tutte le trovate, tutte le situazioni, tutti gli ingredienti necessari alla fabbricazione del genere; perfino i campanelli d'allarme sotto gli indaffarati materassi. Occorre però saper usare di tutto questo ciarpame con gusto, con abilità, con buona intuizione. Non occorre sottolineare, nè tentare storture umoristiche, nè deviare il corso dell'azione per insinuare trovate cervellotiche; basterà solo seguire la formula della « pochade », ch'è bislacca assai meno di quanto non si creda, ed anzi è addirittura aritmetica, esatta, calibratissima. L'atto primo e l'atto terzo del *Tacchino*, dal regista Sandro Bolchi, hanno ottenuto una coloritura perfetta, con qualche tocco umano (al finale) di buonissima fattura. Non si è ridimensionato nè inventato nulla, ma si è lavorato con una intelligenza e una sensibilità che possono benissimo rappresentare il lato più pregevole di questa ripresa che ha per molti il sapore di una novità.

Sandro Bolchi è un regista giovane, nemico dei capelli spaccati in quattro, e di tutti gli « ismi » che potenziano certe « esperienze » e certi « messaggi » tentati e lanciati da altri. Bolchi è un vigoroso uomo di teatro, ha sangue nelle vene e sugo al cuore. Ragiona, ma prima vive. Non « scrive », con « sottile scrittura », i suoi spettacoli; li pianta in scena vivi e corposi, e li provvede di buoni muscoli e di saldi nervi.

Per la snodatura dello spettacolo, per la sicurezza di tutti nel dialogo arroventato e scattante, per il ritmo impresso al secondo atto si è avvertita la presenza dell'aria balsamica di un grande affiatamento, mentre brillava l'assenza imposta del suggeritore.

Spettacolo eccellente, divertentissimo, giudiziosamente equilibrato in ogni sua parte, privo di forzature e di istrionismi. A questa Compagnia — che si è formata con il saggio intento dei contratti triennali — non dovrebbe mancare l'appuntamento con il vivo e solido successo.

Lina Volonghi ha composto una Maggy densa di umori comici contenuti in una florida esposizione fisica alla quale ha dato spicco, durante la giostra del secondo atto, un « corset » alla Nouma Hawa — la famosa domatrice — semplicemente delizioso; così come delizioso è stato il suo linguaggio anglosassone giudiziosamente contenuto, ed emozionante la sua irrefrenabile sete d'amore, e irresistibile la sua disfatta.

Tino Buazzelli ha fatto di Vatelin un capolavoro di umorismo, definendo il personaggio al di là della battuta, accompagnandolo amorosamente su di una strada che ha un suo fondo morale e umano, intuita e percorsa con vivida sensibilità. Accanto a Vatelin macignoso ma tenerissimo (ha l'anima magrissima, questo Vatelin) è apparso un Rédillon compilato da Alberto Lionello con acuta forza comica, tutto balzi e fremiti, trattenuto con bella e sottile intuizione entro i limiti di una misura di gusto là dove avrebbe potuto straripare senza freno (la scena del terzo atto, quella delle pile scariche, per capirci). E bravissima Dina Sassoli, signorile e limpida, affrancata da ogni imitazione, sincera e personale. Diremo ancora di Gianni Mantesi, reduce da ottime esperienze santerasmiane, autentico figlio d'arte, compilatore di un Pontagnac volutamente classico nel disegno esteriore, gremito di pruriti amorosi e di sacrosante paure, e di Franca Nuti, una madame Pontagnac ricca di vibrazioni, di sdegni, di vendicative decisioni, e del Carloni così lietamente colorito, e della Bettini pittoresca, e delle giovani e lietissime Gherardi e Pizzorno, dell'esordiente e già rimarchevole Germiniani, dell'ameno Talentino, del Pistone dai riflessi muschiani, del Cattaneo, del Foglino.

Scene e costumi ideati da Gianfranco Padovani con molto buon gusto.

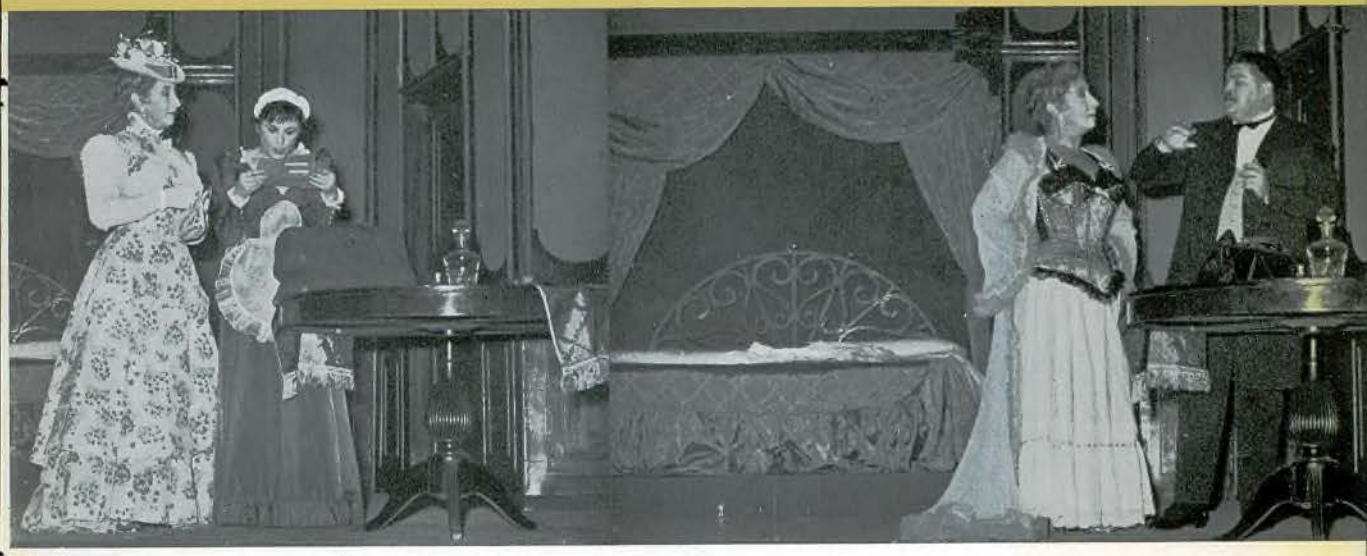
Enrico Bassano

1896 AL THÉÂTRE DU PALAIS-ROYAL

1951 ALLA COMÉDIE FRANÇAISE

I giornali francesi scrivono: « Georges Feydeau s'installe chez Molière »; questo vuol dire che sono bastati 55 anni, cioè dalla prima rappresentazione al Palais-Royal alla ripresa alla Comédie Française, per trasformare Feydeau da poco meno di un pornografo, al suo tempo, in un classico. E lasciamo andare l'eresia di Marcel Achard che ha scritto e ripetuto seriamente che a Feydeau spetta l'eredità di Molière. La verità è questa: nel 1896 si recitava una *pochade*, nel 1951, alla « Salle Richelieu, tout est joué avec une grande distinction et sur le mode d'un ballet ». Sono parole di Robert Kemp, il Renato Simoni francese.

Nella foto in alto: Tino Buazzelli e Lina Volonghi; in mezzo: a sinistra, Buazzelli e Lionello; Olga Gherardi e Lionello a destra. Qui accanto: Dina Sassoli e Lionello.



IL TACCHINO

Nella foto in alto: Remo Foglino, Tino Buazzelli, Alberto Lionello, Dina Sassoli, Giuseppe Pistone. Al centro: Lina Volonghi, rispettivamente con Sonia Pizzorno e Tino Buazzelli. Qui accanto, Lionello, Sassoli, Buazzelli.

IL TACCHINO

COMMEDIA IN TRE ATTI DI *Georges Feydeau*

TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA: «LE DINDON» * TRADUZIONE DI LEON FINI

Rappresentata al Politeama Genovese, il 17 ottobre 1957, dalla Compagnia Lina Volonghi-Tino Buazzelli-Alberto Lionello con Dina Sassoli. Distribuzione delle parti: Vatelin (Tino Buazzelli); Rédillon (Alberto Lionello); Pontagnac (Gianni Mantesi); Soldignac (Roberto Pescara); Pinchard (Alberto Carloni); Girolamo (Aldo Talentino); Luciana Vatelin (Dina Sassoli); Maggy Soldignac (Lina Volonghi); Armandina (Olga Gherardi); Signora Pinchard (Luciana Bettini); Clotilde Pontagnac (Franca Nuti); Vittorio (Alberto Germinìani); Il Direttore (Carlo Cattaneo); Clara (Sonia Pizzorno); Giovanni (Remo Foglino); Il Commissario (Giuseppe Pistone). Regìa di Sandro Bolchi.

Le persone

VATELIN - REDILLON - PONTAGNAC - SOLDIGNAC - PINCHARD - GIROLAMO - LUCIANA VATELIN - MAGGY SOLDIGNAC - CLOTILDE PONTAGNAC - ARMANDINA - CLARA, cameriera - SIGNORA PINCHARD - VITTORIO - IL DIRETTORE - IL COMMISSARIO - GIOVANNI

ATTO PRIMO

A Parigi, in casa Vatelin. Salotto elegante. Porta nel fondo. Due porte a destra e due a sinistra. Mobili a piacere. All'alzarsi del sipario, la scena rimane vuota un istante. Subito si odono rumori nel fondo e Luciana, in abito da passeggio, col cappello un po' di traverso sul capo, irrompe nel salotto, come spaventata.

LUCIANA (*entra rapida e fa per chiudere la porta dietro di sè, ma non arriva in tempo a impedire che un bastone, introdotto da persona che non si vede, rimanga tra il battente e lo stipite. Si sforza inutilmente di chiudere la porta*) — Ah, mio Dio!... Andate via, signore! Andate via!

PONTAGNAC (*cercando di spingere avanti la porta, che Luciana, alla sua volta, spinge indietro*) — Signora!... Signora!... ve ne supplico.

LUCIANA — No, no!... Ma che modi strani!... (*Gridando, mentre lotta sempre contro la porta*) Giovanni, Giovanni!... Rosina! Dio, non c'è nessuno!

PONTAGNAC — Signora, Signora!

LUCIANA — No, no!

PONTAGNAC (*che ha finito per entrare*) — Signora, vi scongiuro, ascoltatemi.

LUCIANA — E' una violenza, la vostra... Vi impongo di uscire.

PONTAGNAC — Non abbiate timore, signora, non voglio farvi del male, tutt'altro! (*Si avvicina a lei*).

LUCIANA (*ritraendosi*) — Ma siete pazzo, voi?!

PONTAGNAC — Sì, signora, l'avete detto: sono pazzo... di voi e per voi... Quel che ho fatto è audace... dite pure, indegno di un gentiluomo... ma non me ne importa!... So una cosa soltanto: che vi amo, e che tutti i mezzi mi paiono buoni per giungere a voi.

LUCIANA — Signore, io non posso ascoltarvi più oltre... Andate via!

PONTAGNAC — Tutto, signora, ma andarmene, no! Vi ripeto che vi amo. M'è bastato vedervi; è stato come un colpo di fulmine per me! Da otto giorni, seguo i vostri passi... e voi ve ne siete accorta.

LUCIANA — Nemmeno per sogno!

PONTAGNAC — Via, confessatelo. Una donna si accorge sempre d'essere seguita.

LUCIANA — Sciocco!

PONTAGNAC — Dite, piuttosto, osservatore.

LUCIANA — In fin dei conti, signore, io non vi conosco.

PONTAGNAC — Nemmeno io... e ciò mi spiace a tal punto, che voglio far cessare questo stato di cose ormai poco conveniente anche per voi...

LUCIANA — Ma signore, finitela.

PONTAGNAC — Ah, Margherita!

LUCIANA (*dimenticandosi*) — Luciana... Se vi piace.

PONTAGNAC — Grazie... Ah, Luciana!

LUCIANA — Ma signore, vi proibisco... Chi vi ha permesso?

PONTAGNAC — Scusate, siete stata voi a dirmi come vi dovevo chiamare.

LUCIANA — Per chi mi prendete?

PONTAGNAC — Per me... se mi sarà possibile!

LUCIANA — Sono una donna onesta, io!

PONTAGNAC — Tanto meglio! Adoro le donne oneste: sono proprio il mio genere.

LUCIANA — Badate, signore: io volevo evitare uno scandalo, ma poiché voi non volete andarvene a nessun costo, chiamerò mio marito.

PONTAGNAC — Oh! Avete marito?

LUCIANA — Per servirvi.

PONTAGNAC — Ebbene, lasciamo quell'imbecille da parte!

LUCIANA — Imbecille mio marito?!

PONTAGNAC — I mariti delle donne che ci piacciono sono sempre imbecilli!

LUCIANA (*risalendo la scena*) — Va bene: adesso vedrete come vi tratterà quell'imbecille!... Per l'ultima volta: volete uscire?

PONTAGNAC — Adesso meno di prima!

LUCIANA (*si avvicina alla porta di destra e chiama*) — Crépino, Crépino!

PONTAGNAC — Oh, che brutto nome!

LUCIANA — Sarà sempre più bello del vostro!... Crépino!

VATELIN — Mi hai chiamato, cara? (*Riconoscendo Pontagnac*) Oh, Pontagnac! Voi qui? Caro Pontagnac!

LUCIANA — Oh!

PONTAGNAC (*a voce alta*) — Caro Vatelin!

VATELIN — Come va?

PONTAGNAC — Benissimo!

LUCIANA (*tra sé*) — Lo conosce?!

PONTAGNAC — Guarda, guarda che bella improvvisata!

VATELIN — Che bella improvvisata? Siete in casa mia: era logico trovarmici.

PONTAGNAC — Già... No... Volevo dire: «Oh, che bella improvvisata vi ho fatta!».

VATELIN — Questo, sì!

LUCIANA — Che faccia tosta!... (*A Vatelin*) Come, tu conosci il signore?

VATELIN — Altro che!

PONTAGNAC (*atterrito*) — Sì, sì... egli mi... io lo... (*Perdendo la testa cava un napoleone di tasca e lo mette nelle mani di Luciana*) Tenete... prendete... e non dite nulla, per carità!

LUCIANA (*sbalordita*) — Un napoleone a me?!

VATELIN — Oh! cosa avete?

PONTAGNAC — Io?... nulla!
VATELIN — Caro amico! Non potete credere quanto vi sono grato... io, che avevo deposto ogni speranza di vedervi in casa mia! e me lo avevate promesso tante volte!
LUCIANA — Davvero, tu non potrai mai ringraziare abbastanza il signore d'essere venuto... com'è venuto! (*Ironicamente*).
VATELIN (*mentre Pontagnac si profonde in saluti, mal celando il suo turbamento*) — Soprattutto, quando meno me lo aspettavo.
PONTAGNAC — Oh, grazie, grazie. Caro Vatelin... Signora!
VATELIN — Adesso, che ci penso: voi non conoscete mia moglie... (*Presentandoli*) Luciana, uno dei mei buoni amici; Pontagnac, mia moglie!
PONTAGNAC — Signora!
VATELIN — Veramente, io non so se non sia stata un'imprudenza presentarti Pontagnac.
PONTAGNAC e LUCIANA — Perché?
VATELIN — Eh! un uomo così pericoloso! un peccatore impenitente, un Don Giovanni di quella sorta!... Tu lo conosci, Luciana. Egli non può vedere una donna, senza farle la corte... le desidera tutte, lui!
LUCIANA (*con aria motteggiatrice*) — Tutte?... Ah, ah! Questo non è lusinghiero per nessuna.
PONTAGNAC — Oh, signora! Suo marito esagera...
LUCIANA — Bella delusione per una donna che s'è potuta credere la preferita, e finisce per accorgersi ch'è stata soltanto... sommata alle altre.
PONTAGNAC — Vi ripeto, signora, ch'è una calunnia.
LUCIANA — Oh, confesso che, se io fossi una di quelle « tutte », non ne andrei altera, no, davvero!... Ma sedete, signore. (*Siede sul canapé, vicino al camino*).
PONTAGNAC (*tra sé mentre siede sul canapé*) — Non c'è dubbio: mi prende in giro.
VATELIN (*sedendo*) — Dite, Pontagnac: mi pare che mia moglie vi punzecchi.
PONTAGNAC — Pare anche a me!
LUCIANA — Bisogna, poi, che voi altri uomini abbiate una ben triste opinione di noi, a giudicare dal modo con cui taluni di voi ci trattate. Passi per quelli che ci corteggiano: è sempre una prova di deferenza! Ma ve ne sono pure che sperano di prenderci d'assalto... per esempio, seguendoci per la strada.
VATELIN — Chi segue una signora per via, non può essere che un bellimbusto, un imbecille o un borsaiolo.
LUCIANA (*molto cortesemente, a Pontagnac*) — Scegliete!
PONTAGNAC (*imbarazzato*) — Ma, signora, io non capisco perché vi rivolgiate a me.
VATELIN — Oh! Mia moglie parla in generale.
LUCIANA — Già!
PONTAGNAC — Volevo ben dire!
LUCIANA — Ebbene, io non la penso come voi su tale argomento. A me pare che, se fossi uomo, siffatto metodo di conquista non mi garberebbe... Perché, una delle due: o la signora non ne vorrebbe sapere, e io rimarrei con le pive nel sacco: bel gusto! o mi lascerebbe fare, e ciò mi toglierebbe subito ogni desiderio di lei.
PONTAGNAC — Giustissimo!
LUCIANA — Sì, ma pare che non tutti gli uomini la pensino così. Almeno a giudicare da un certo tale che si ostina a seguirmi!
PONTAGNAC (*tra sé, sulle spine*) — E dalli!
VATELIN (*alzandosi e andando verso sua moglie*) — Qualcuno ti segue?
LUCIANA — Tutti i giorni!
PONTAGNAC (*alzandosi e venendo in avanti*) — Dite un po': se parlassimo d'altro? Mi pare che questo discorso...
VATELIN (*avvicinandosi a lui*) — Tutt'altro! M'importa di venirne a capo. Pensate: un uomo che osa seguire mia moglie!
PONTAGNAC — Oh, non sarà stato lui a seguirla: sarà stata lei, per combinazione a precederlo!
LUCIANA — Vi posso assicurare di no: è lui che mi segue sempre.
PONTAGNAC — Con tanta discrezione!
VATELIN — Che ne sapete voi? Un uomo che segue una signora è sempre un indiscreto!... Ma tu, perché non mi hai avvisato subito?
LUCIANA — A che pro? Quel signore mi pareva così poco pericoloso!
VATELIN — Sia pure... Ma, almeno, avresti dovuto cercare di sbarazzartene. Alla fin fne, dev'essere noioso avere sempre un uomo alle calcagna!
LUCIANA — Altro che noioso!
VATELIN — D'altra parte, è umiliante per me!... Bisognava.. che so io... prendere una carrozza... entrare in una bottega...
LUCIANA — L'ho fatto: sono entrata in una pasticceria, ma è entrato anche lui.
VATELIN — Cara mia, quando un uomo vi segue, non si entra in una pasticceria; si va piuttosto da un gioielliere... Perché non hai fatto così?
LUCIANA — Ho fatto anche questo, ma il mio inseguitore mi ha aspettata sulla porta.
PONTAGNAC (*tra sé*) — Non si sa mai!
VATELIN — Non c'è che dire: ostinato e furbo, l'uomo. (*A Pontagnac*) Ma è inconcepibile, amico mio, che a Parigi vi siano tanti maleducati.
PONTAGNAC — Oh, maleducati... Dite, piuttosto... Se parlassimo d'altro?

VATELIN — In tal modo un marito non può lasciare uscire sua moglie sola, senza esporla alle impertinenze di un mascalzone! (*Luciana si alza e va a sedersi sul pouf*).
PONTAGNAC (*furioso*) — Vatelin!
VATELIN — Cosa?
PONTAGNAC (*reprimendosi*) — Voi andate troppo oltre, adesso!
VATELIN — Ma che troppo! Ah! Vorrei che mi venisse tra i piedi quel bellimbusto!
LUCIANA (*seduta sul pouf*) — Davvero? Non è poi tanto difficile... Non è vero, signor Pontagnac?
PONTAGNAC — Eh? Che ore sono?
VATELIN — Come? Pontagnac lo conosce?
LUCIANA — Altro che! Via, diteci il suo nome, signor Pontagnac.
PONTAGNAC (*sulle spine*) — Ma, signora, come volete che io...?
LUCIANA — Vi aiuterò io: si chiama Ponta... Ponta... Su, continuate... Ponta... chè?
PONTAGNAC — Pontachè!
LUCIANA — No... Pontagnac!
VATELIN — Voi?
PONTAGNAC (*sforzandosi di ridere*) — Ma sì, sì... è vero! eh! eh! ero io!
VATELIN (*scoppiando dalle risa*) — Ah! ah! Mattacchione!
PONTAGNAC — Ma, capirete bene... io sapevo con chi avevo a che fare... Sapevo ch'era la signora Vatelin... Allora, mi sono detto: «Voglio metterla un po' in imbarazzo... farò mostra di seguirla».
LUCIANA — Facevate mostra?!
PONTAGNAC — Dicevo: sarà una bella sorpresa per lei il giorno in cui ci troveremo faccia a faccia in casa di suo marito!
VATELIN — Frottole!... Voi non sapevate nulla... Questo vi insegnerà a seguire le signore!... Volevate, forse, far cascare una moglie, e, invece, v'è cascato addosso il marito! La lezione è meritata!
PONTAGNAC — Ebbene, sì, lo confesso... Non me ne volete, però?
VATELIN — Io? Nemmeno per sogno!... So bene che siete un amico, e perciò... E, poi, io sono sicuro di mia moglie... D'altra parte, in queste faccende, un marito è ridicolo, quando non sa... Poniamo che io non avessi saputo: voi seguendo mia moglie avreste potuto sapere chi è; incontrandomi avreste potuto sapere ch'io sono suo marito; ebbene, in questo caso, davanti a voi, io avrei fatto la figura di un imbecille... Nel vostro caso, no; voi sapete che io so; io so che voi sapete ch'io so; noi sappiamo che noi sappiamo che sappiamo, e allora... non me ne importa niente: non faccio più la figura di un imbecille!
PONTAGNAC — Già!
VATELIN — Piuttosto, la cosa deve seccare a voi.
PONTAGNAC — A me?
VATELIN — Già, secca sempre di aver preso un granchio!
PONTAGNAC — Nel mio caso, no; poiché mi ha procurato il piacere di incontrarvi.
VATELIN — Il piacere è mio.
PONTAGNAC — Siete molto gentile.
VATELIN — Niente affatto.
LUCIANA (*tra sé*) — Come sono carini tutt'e due... (*A voce alta*) Io sono veramente felice di essere stata l'anello di congiunzione tra noi.
VATELIN — Ora, rimane una sola cosa da fare: chiedere scusa a mia moglie.
PONTAGNAC (*avvicinandosi a Luciana*) — Signora, mi sento molto colpevole.
LUCIANA — Via, tutti uguali, voi scapoli.
VATELIN — Scapolo, lui? Ma è ammogliato!
LUCIANA — Possibile?!
PONTAGNAC — Sì, signora.
LUCIANA — Ammogliato?! Voi siete ammogliato?! Ma è vergognoso.
PONTAGNAC — Vi pare?
LUCIANA — Vergognoso è la parola. E come mai?
PONTAGNAC — Cosa volete?... Lo dovete sapere anche voi... Un bel giorno ci si incontra al municipio... non si sa come, per forza delle cose. Il sindaco ci fa delle domande. Si risponde «sì»... così... perché c'è gente che aspetta... e poi, quando tutti se ne sono andati, ci si accorge d'essere marito e moglie... e si tratta di tutta la vita!
LUCIANA — Davvero voi non meritate scuse!
PONTAGNAC — Perché ho preso moglie?
LUCIANA — Perché, avendo moglie, vi comportate in questo modo... Ma cosa ne dice la signora Pontagnac?
PONTAGNAC — Vi confesso ch'io non ho l'abitudine di metterla a parte dei fatti miei.
LUCIANA — Fate benissimo. Ma se credete che il vostro modo di procedere sia onesto... Vi parrebbe indelicato, non è vero, intaccare anche menomamente la sostanza di vostra moglie? Ma quando si tratta di quell'altro bene, che pure le appartiene, che le è dovuto, che fa parte del patrimonio sociale, la fedeltà coniugale, ah, questo non lo risparmiate; tutt'altro!... Chi ne vuole un bocconcino? Avanti, avanti, la prima venuta! Ce ne rimarrà sempre abbastanza! E così, sbocconcella di qua, sbocconcella di là: cosa v'importa? tanto, è vostra moglie che paga! Vi sembra onesto questo?
PONTAGNAC — Dato che io sia abbastanza ricco da poterne sostenere le spese, mi pare che...
LUCIANA — Vi pare?!
PONTAGNAC — Poniamo che Rothschild...

LUCIANA — Innanzi tutto, voi non siete Rothschild o, se lo siete stato, ormai non lo potete essere più.
PONTAGNAC — Che ne sapete voi?
VATELIN — E' un po' severa mia moglie con voi!
LUCIANA — Ammettiamo pure che lo siate ancora. Ma si tratta di beni che non vi appartengono più. Voi li avete ceduti a vostra moglie, e non potete disporre di un capitale che avete alienato.
PONTAGNAC — Scusate... Il capitale, io non lo tocco: vi assicuro ch'è intatto!... Vi vorreste negare anche il diritto di spendere un po' delle rendite? Notate che, per contratto, io ho l'amministrazione dei beni... Ora, purché abbia impiegata la maggior parte in rendita dello Stato, non è poi male che faccia qualche impiego in valori esteri.
LUCIANA — Quando uno è ammogliato, deve fare soltanto impieghi da buon padre di famiglia.
PONTAGNAC — Signora, io non ho figli. Del resto, voi parlate come un notaio.
LUCIANA — Sì, ma vorrei vedere cosa direste, se vostra moglie facesse altrettanto!
PONTAGNAC — Siamo giusti: non è uguale.
LUCIANA (*alzandosi e venendo verso la ribalta*) — Già! Non è uguale. Per voi uomini non è mai la stessa cosa... Meritereste che vostra moglie andasse un po' anche lei a sprecare i beni comuni alla « roulette »...
VATELIN — Bada, Luciana: darai ai nervi a Pontagnac, se continuerai a fargli la morale. (*Pontagnac va a poggiare un ginocchio sul pouf e ascolta*).
LUCIANA — Oh, non parlo per lui. Per te, piuttosto, dato il caso che ti saltasse il ticchio di seguire l'esempio del signor Pontagnac.
VATELIN — Io? Ma no, cara.
LUCIANA — Non si sa mai. Bada, però, che te ne verrebbe male. Perché, sai pure, con me la cosa andrebbe per le spicce.
PONTAGNAC (*con gioia mal dissimulata, lascia il pouf*) — Veramente?
VATELIN — Pare che vi faccia piacere?!
PONTAGNAC — A me? Nemmeno per sogno!... Ho detto: « Veramente! » così, come avrei detto: « Oh, non è possibile! ».
LUCIANA — Io non conosco la signora Pontagnac, ma la compiango.
PONTAGNAC — A me lo dite? Vi assicuro che la compiango anch'io ogni volta che la tradisco.
LUCIANA — Allora la compiangerete spesso.
VATELIN — E ora che conoscete la strada di casa mia, amo sperare che ci condurrete la signora Pontagnac. Mia moglie ed io saremmo felici di conoscerla.
PONTAGNAC (*tra sé*) — Mia moglie! Ah, no. (*A voce alta*) Grazie, grazie. Anche mia moglie ed io saremmo felici... ma, disgraziatamente, non è possibile.
VATELIN e LUCIANA — Perché?
PONTAGNAC — Povera donna! E' piena di reumatismi.
VATELIN e LUCIANA — Davvero?
PONTAGNAC — Figuratevi! E' sempre inchiodata in casa... tutt'al più, nelle giornate di gran sole, esce in una carrozzella spinta a mano.
VATELIN — Poveretta, non ne sapevo; scusate...
LUCIANA — Che sventura!
VATELIN — Peccato, davvero! Ma andremo noi a vederla, se permettete.
PONTAGNAC — Figuratevi!
VATELIN — Dove abita?
PONTAGNAC — A Cannes.
VATELIN — Diavolo! E' un po' lontano.
PONTAGNAC — Ci sono treni diretti... I medici le hanno prescritto il mezzogiorno, per la sua salute.
LUCIANA — Peccato!
GIOVANNI (*entrando*) — Signor padrone, c'è di là una persona che ha portato un quadro.
VATELIN — Ah, il mio « Corot ». Ho comperato un « Corot ».
PONTAGNAC — Sì?
VATELIN — L'ho pagato seicento franchi.
PONTAGNAC — Non è caro. E' firmato?
VATELIN — E' firmato « Poitevin », ma il negoziante mi garantisce che la firma è falsa... Io farò togliere Poitevin, e rimarrà un « Corot ». (*A Giovanni*) Va bene, fatelo passare nello studio... Permettete un momento: sbrigo il negoziante e sono subito da voi... Voglio anche farvi vedere i miei quadri: voi siete uomo di gusto e tengo al vostro giudizio.
PONTAGNAC — Con piacere. (*Vatelin esce dalla prima porta di destra*).
LUCIANA — Sedete.
PONTAGNAC — Non vi faccio più paura, adesso? (*Sedendo*) Vi devo essere sembrato molto ridicolo.
LUCIANA (*sorridendo*) — Vi pare?
PONTAGNAC — Mi pare che mi burliate.
LUCIANA — Ditemi un po': cosa speravate da me, per seguirmi con tanta insistenza?
PONTAGNAC — Oh, Dio! speravo ciò che ogni uomo spera dalla donna che segue, quando non sa chi sia.
LUCIANA — Siete sincero, non c'è che dire!
PONTAGNAC — Se vi avessi detto che vi seguivo per chiedervi ciò che pensate di Voltaire, probabilmente non mi avreste creduto.
LUCIANA — Incominciate a divertirmi... Ditemi un'altra cosa: il vostro metodo vi procura qualche fortuna? C'è veramente qualche signora che...
PONTAGNAC — Ce n'è: possiamo calcolare il trentatrè per cento.

LUCIANA — Oggi, però, siete cascato male: vi è capitata una delle altre sessantasette per cento.
PONTAGNAC — Non parliamone più... Se sapeste quanto ne sono pentito. Ma cosa volete? è una vera disgrazia un temperamento come il mio. E' più forte di me: io ho la donna nel sangue.
LUCIANA — Il sindaco ve ne ha pur data una.
PONTAGNAC — Una. Mia moglie. Sì, è una donna graziosa, ma lo è per me da troppo tempo. E' un romanzo che ho sfogliato così spesso!
LUCIANA — Tanto più che non deve essere molto comodo voltarne le pagine.
PONTAGNAC — Perché?
LUCIANA — I reumatismi!
PONTAGNAC — Che reumatismi?
LUCIANA — L'avete detto voi...
PONTAGNAC — Già, è vero. Dunque, con una moglie piena di reumatismi, quando la provvidenza mette sul vostro cammino una creatura squisita...
LUCIANA — Basta, adesso! Speravo che lo scherzo fosse finito.
PONTAGNAC — Allora, confessatelo francamente: voi amate un altro.
LUCIANA — Ma sapete che la vostra impertinenza passa ogni limite? Dunque, voi non ammettete che una donna possa essere moglie fedele? Se vi resiste, vuol dire, per voi, che ama un altro. Non trovate altra ragione alla sua onestà?... Ma che genere di donne avete avvicinato, finora? (*Siede sul divano*).
PONTAGNAC (*sedendo sulla sedia*) — Tutti i generi e anche le suocere!
LUCIANA — Non me ne rallegro con voi!
PONTAGNAC — Vi prego di credere che ho avvicinato le suocere, soltanto a causa delle nuore.
LUCIANA — Meno male, allora.
PONTAGNAC — Scusate, signora: mi promettete di non ripetere a nessuno ciò che vi dico?
LUCIANA — Nemmeno a mio marito.
PONTAGNAC — Non chiedo di più... Ebbene, io stento a credere che voi possiate amarlo.
LUCIANA — Tralasciate pure di crederlo, se vi può far piacere.
PONTAGNAC — Moltissimo. Vostro marito è un'ottima persona... io gli voglio molto bene...
LUCIANA — Me ne sono accorta, subito.
PONTAGNAC — Ma, in confidenza, non è uomo capace di ispirare una passione.
LUCIANA (*con severità*) — E' un marito.
PONTAGNAC (*alzandosi*) — Vedete: siete anche voi della mia opinione.
LUCIANA — Niente affatto!
PONTAGNAC — Ma sì, ma sì. Se voi lo amaste nel vero senso della parola, non avreste bisogno di dare una ragione del vostro amore. La donna che ama, dice semplicemente che ama. Voi, al contrario, dite: «Lo amo, perché è mio marito». Ma l'amore, cara signora, non è una conseguenza: è un principio. Esiste, vale soltanto allo stato di essenza; voi, invece, ce lo servite come estratto.
LUCIANA — Avete certi paragoni da profumiere, voi.
PONTAGNAC — Cosa prova il marito? Tutti possono essere mariti: basta essere accetti alla famiglia e trovarsi in buone condizioni... di salute. Per essere marito non si richiedono attitudini maggiori di quelle che occorrono per essere impiegato in una banca, o capo-sezione in un ministero qualunque. Per essere amante, invece, occorre ben altro: ci vuole la scintilla, ci vuole un'arte tutta particolare. L'amore legale è il pranzo domestico quotidiano: sempre lo stesso commensale, la stessa tavola, gli stessi cibi, che finiscono con stancare qualunque stomaco. L'amore, chiamiamolo pure illegale, per una donna maritata è la cena «en cabinet particulier»: un pasto prelibato, raffinato, che ha sempre qualcosa di nuovo, di piccante: quando è finito, si ha più fame di prima.
LUCIANA — Dunque, voi vi presentate per offrirmi... da cena?
PONTAGNAC — Per l'appunto.
LUCIANA — Vi ringrazio, ma vi devo confessare che io ho la fortuna di avere un marito, il quale mi offre già l'una cosa e l'altra. E' un cuoco molto abile, ve l'assicuro.
PONTAGNAC — Caso raro!
LUCIANA — Perciò non desidero di più. Almeno fino a quando mio marito non andrà a portare le sue abilità... culinarie fuori di casa.
PONTAGNAC — Ah! Ma se egli lo facesse...
LUCIANA — Oh, sarebbe un'altra cosa, allora. Sono della scuola realistica, io. In tal caso: occhio per occhio.
PONTAGNAC — E dente per dente. Benissimo.
LUCIANA — Vi assicuro che andrei sino in fondo, sino alla frutta...
PONTAGNAC — Siete incantevole.
LUCIANA — Figuratevi. Prima, mai; dopo, subito... come dicevo l'altro giorno a...
PONTAGNAC (*notando la reticenza di Luciana*) — A...?
LUCIANA — A... una mia cugina, la quale insisteva molto per sapere se io non mi risolverei un giorno...
PONTAGNAC (*con certa incredulità*) — A una cugina?
GIOVANNI (*dal fondo, annunciando*) — Il signor Rédillon.
LUCIANA — Giungete proprio a proposito, mio caro: ho bisogno del vostro aiuto per convincere il signore... (*Presentando*) Il signor Ernesto Rédillon,

nostro amico... Il signor Pontagnac, amico di mio marito... (*I due uomini si salutano. A Rédillon*) Voi che mi conoscete bene, dite al signore che io sono il modello delle mogli, e che non tradirò mai mio marito se non sarà lui a darmene l'esempio.

RÉDILLON — Ma perché mi fate questa domanda?

LUCIANA — Ve ne prego... il signore vorrebbe sapere...

RÉDILLON — Il signore? Ah, il signore vorrebbe sapere? Graziosa conversazione, davvero!... Mi pare che, messa tale questione sul tappeto tra voi, io faccia qui da terzo incomodo.

LUCIANA — Voi? Tutt'altro. Sono stata io a chiamarvi in mio aiuto.

PONTAGNAC — Oh, noi scherziamo.

RÉDILLON — Va bene! Vuol dire che il signore è un vecchio amico, un amico intimo di casa... sebbene io non lo abbia mai incontrato.

LUCIANA — Il signore? lo conosco da venti minuti soltanto.

RÉDILLON — Di bene in meglio. Mia cara amica, mi dispiace di non poter rispondere alla domanda che mi avete rivolta. Io ho troppa stima per le donne, da intavolare con esse certi discorsi, che in bocca mia stimerei fuori posto... Mi dichiaro, quindi, incompetente. Vatelin non è in casa?

LUCIANA — E' di là in ammirazione di un «Corot». Anzi, vado a vedere se, per caso, non si sia smarrito nel paesaggio, e ve lo riconduco qui subito. Vi ho presentati l'uno all'altro; vi conoscete; vi posso lasciare insieme. (*Pontagnac e Rédillon si inchinano. Luciana esce. Una pausa. I due uomini si squadrano di sbieco*).

PONTAGNAC (*tra sé*) — Se non sbaglio questo deve essere la cugina. (*Scena muta. I due uomini sono risaliti al fondo della scena, e guardano i quadri. Essi ridiscendono, a poco a poco, uno a destra, l'altro a sinistra. Di tanto in tanto, si guardano di sfuggita, si squadrano, ma affetano indifferenza quando i loro sguardi si incontrano. Rédillon va al canapé, sul quale si lascia cadere, e incomincia a zufolare. Pontagnac vicino alla tavola*) Scusi.

RÉDILLON — Signore...

PONTAGNAC — Credevo che mi avesse rivolto la parola.

RÉDILLON — Ha sbagliato.

PONTAGNAC — Scusi.

RÉDILLON — Si figuri. (*Si rimette a zufolare. Pontagnac, dopo una pausa, indispettito, si pone a canticchiare un'altra aria. Rédillon ha cavato di tasca un giornale e, seduto sul canapé, voltando le spalle a Pontagnac, si mette a leggere. Pontagnac, che ha veduto la «Revue des deux mondes» sulla tavola, si dà a scorrerla, con l'aria di chi non ha di meglio da fare*).

LUCIANA — Mi spiace assai di dover interrompere la vostra conversazione... (*I due uomini chiudono, l'uno il giornale, l'altro la rivista, e si alzano*) ma mio marito vi prega di passare da lui, signor Pontagnac: vuole mostrarvi il suo «Corot».

PONTAGNAC — Ah, vuole mostrarmi...

LUCIANA — Guardate: di là a destra, sempre diritto...

PONTAGNAC (*mentre si avvia a destra, senza entusiasmo*) — Di là?

LUCIANA — Sì, sì, andate.

PONTAGNAC — Vado, vado! (*Dopo una pausa*) Il signore non desidera vedere anche lui il «Corot»?

LUCIANA — No. Non è appassionato di quadri.

PONTAGNAC — Ah, allora! (*Esce a destra*).

LUCIANA (*a Rédillon, che va su e giù, nervosamente, per la scena*) — Sedete, mio caro.

RÉDILLON — Grazie! Sono venuto in carrozza... ho bisogno di fare del moto.

LUCIANA — Cosa avete?

RÉDILLON — Nulla. Vi pare, forse, che abbia qualche cosa?

LUCIANA — Avete l'aria di un orso in gabbia. La presenza di quel signore vi dà ai nervi, forse?

RÉDILLON — A me? Auff! Cosa me ne importa! Se credete che io mi occupi di quel signore...

LUCIANA — Credevo.

RÉDILLON — Toglietevelo pure di testa... (*Pausa*) Chi è quell'uomo?

LUCIANA — Ma se non vi occupate di lui.

RÉDILLON — Vi chiedo scusa della mia curiosità. (*Dopo una pausa*) Vi fa la corte?

LUCIANA — Sì.

RÉDILLON — Benone!

LUCIANA — Credete di averne voi la privativa?

RÉDILLON — Oh, per me non è la stessa cosa. Io vi amo.

LUCIANA — Potrebbe dire lo stesso quel signore.

RÉDILLON — Andiamo: un uomo che conoscete da dieci minuti.

LUCIANA — Prego: da venti minuti. Di vista, poi, lo conosco da molto tempo. Da otto giorni, mi segue per la strada.

RÉDILLON — Mascalzone!

LUCIANA — Grazie per lui.

RÉDILLON — Ve lo avrà presentato vostro marito, naturalmente: avrà creduto di farla da uomo di spirito, lui!... (*Luciana sorride, aprendo le braccia in segno di assentimento*) Bel gusto. Tutti uguali i mariti. Si direbbe che facciano apposta a mettersi nei pericoli da loro stessi.

LUCIANA — Via, Rédillon...

RÉDILLON — Oh, io dico ciò che penso. E poi,

quando capita loro... ciò che può capitare... allora, si lamentano... In fin dei conti, che gusto ci trova Vatelin a introdurre estranei in casa sua? O che ne abbiamo bisogno, noi? Siamo già in tre, e non gli basta? (*Vedendo Luciana che ride*) Cosa volete? Io non posso vedere un uomo gironzolarvi attorno: divento pazzo. Eppure non posso andare a dirlo a vostro marito.

Luciana (*andandogli vicina*) — Via, via... calmatevi.

Rédillon (*piagnucolando*) — Già, lo sapevo che oggi mi sarebbe capitata qualche disgrazia... Ho sognato, stanotte, che mi cadevano tutti i denti... me ne erano cascati già quarantacinque. Quando sogno che mi cascano i denti, non c'è santi! L'ultima volta, mi hanno rubato una cagnetta alla quale volevo molto bene... Oggi, tentano di portarmi via la mia amante.

Luciana — La vostra amante? Ma io non sono la vostra amante.

Rédillon — Siete l'amante del mio cuore... questo, nessuno me lo può contestare; nemmeno voi.

Luciana — Sia pure, se mi scaricate di ogni responsabilità!

Rédillon — Giuratemi che non amerete quell'uomo, mai.

Luciana — Amare quell'uomo, io? Ma siete pazzo? Se non lo conosco nemmeno! Credete veramente che io mi curi di lui?

Rédillon — Ah, grazie, grazie. Innanzi tutto, avrete notato com'è antipatico... Avete osservato il suo naso? Con un naso simile si è incapaci di amare.

Luciana — Ah!

Rédillon — Guardate il mio, invece. Io ho il naso come si deve... ho il vero naso per l'amore... il naso dell'uomo che ama.

Luciana — Come lo sapete?

Rédillon — Tutti me l'hanno detto.

Luciana — Ah! allora...

Rédillon — Luciana... non dimenticate ciò che m'avete promesso: che non apparterrete mai ad altri che a me.

Luciana — Adagio! Ve l'ho promesso, sì; ma ad una condizione: che io debba, un giorno, appartenere a qualcuno che non sia mio marito. Sapete pure che, per questo, occorrono circostanze particolari...

Rédillon (*con un sospiro*) — Lo so, lo so... Bisogna che vostro marito vi tradisca... Allora, sì che... (*Tra sé*) Ma cosa aspetta? che temperamento ha? (*A voce alta*) Ma voi non pensate alla crudeltà del supplizio che m'imponete? Il supplizio di un uomo, al quale si dia continuamente il vermouth... Senza mai offrirgli da pranzo!

Luciana — Cosa volete che vi dica? Andate a pranzare altrove.

Rédillon — Bisogna pure che lo faccia... Sono di carne ed ossa, io! Ho fame, vi ripeto, ho fame.

Luciana (*ridendo*) — Dio, come diventate brutto quando avete fame!

Rédillon — Ridete, ridete pure, donna senza cuore.

Luciana — Dovrei piangere, forse? Ora, poi, tanto meno, poiché so che vi offrite dei piatti extra.

Rédillon — Ah, sì: bella roba i miei piatti extra. Ve li lascio tutti, io! No, non avete il diritto di rimproverarmeli: è colpa vostra, se... Se voi voleste, non cercherei altro, io! Ma voi non volete... Ebbene, tanto peggio per voi.

Luciana — Accomodatevi pure!

Rédillon (*con fatuità*) — Già!

Luciana — E poi, mi venite a raccontare che mi amate.

Rédillon — Certamente... Ciò che faccio non mi impedisce certo di amarvi. E' colpa mia se, a fianco dell'uomo che ama, c'è la bestia?

Luciana — Ci siamo! Mi pareva strano che non si dovesse parlare anche della bestia... Ma, dite un po' non potreste darvi la briga di ammazzarla... quella lì?

Rédillon — Sono incapace di far male a chicchessia.

Luciana — Poveretto! Allora... tenetela bene a freno, la vostra bestia.

Rédillon — Si fa presto a dirlo: la bestia è più forte di me, mi trascina e bisogna che io la conduca a spasso.

Luciana — Oh, gli uomini! E come si chiama?

Rédillon — Chi?

Luciana — La vostra... passeggiata.

Rédillon — « Pluplu ». Abbreviativo di Pluchette.

Luciana — Carino!

Rédillon (*andando vicino a Luciana, dietro al canapé*) — Oh, ma il cuore non c'entra per nulla, lo sapete. Cosa conta Pluplu, per me? Per me esiste una donna soltanto... e quella donna siete voi. Cosa importa l'altare, sul quale sacrifico, se l'olocausto è per voi?

Luciana — Come siete buono!

Rédillon — Il mio corpo è vicino a Pluplu... ma il mio pensiero vola a voi, l'anima mia è tutta per voi... Sono vicino a Pluplu, e immagino che siate voi... Chiudo Pluplu tra le mie braccia, ma mi pare di abbracciare voi... Io le dico: « Taci! Non voglio sentire la tua voce ». Chiudo gli occhi e la chiamo Luciana!

Luciana — Ma è una usurpazione. Io non voglio. E l'accetta lei?

RÉDILLON — Pluplu? Altro che. Anzi, essa si crede obbligata a fare come me... Chiude gli occhi e mi chiama Clemente.

LUCIANA (*alzandosi*) — Graziosissima, davvero! Si direbbe una commedia recitata da attori che ripieghino la parte.

RÉDILLON (*alzandosi, con uno slancio di passione*) — Oh, Luciana, Luciana! Quando porrete termine alle torture ch'io soffro? Quando verrà il giorno in cui mi direte: « Rédillon, eccomi qua: ti appartengo; fa di me ciò che vuoi »?

LUCIANA — Andiamo, Rédillon: siate serio.

RÉDILLON (*inginocchiandosi davanti a lei*) — Sono serissimo, Luciana. Ti adoro.

LUCIANA — Su, alzatevi. Mio marito può entrare e ricordatevi che vi ha già colto due volte in ginocchio davanti a me. (*Lo respinge. La spinta fa cadere Rédillon seduto per terra. Luciana va rapidamente a sedere vicino alla tavola*).

VATELIN (*entra e si arresta, vedendo Rédillon*) — Ma cosa succede? Siete ancora per terra, voi?

RÉDILLON — Come state?

VATELIN — Grazie, benissimo!... Ma è una vera mania, la vostra. (*A Pontagnac*) Non lo credereste, mio caro: eccolo lì il mio amico Rédillon... (*Presentando*) Il signor Rédillon... il signor Pontagnac.

PONTAGNAC — Non occorre: ci conosciamo già.

VATELIN — Davvero non ho mai visto un tipo simile. Figuratevi che ogni qualvolta egli mi aspetta in questo salotto... e sì che le sedie non mancano... io lo trovo in quella posizione.

PONTAGNAC (*seccamente*) — Ah!

RÉDILLON — Vi dirò: è un'abitudine contratta da bambino. Mi piaceva assai di rotolarmi per terra... Così, ogni qualvolta vado in casa d'altri, piuttosto che stare in piedi...

VATELIN — Che strana abitudine!

RÉDILLON (*alzandosi*) — Non strana: comoda.

LUCIANA — E così, signor Pontagnac, avete ammirato i quadri di mio marito?

VATELIN — Altro che! N'è rimasto sbalordito; mi ha detto che nemmeno i musei hanno una raccolta simile. (*A Pontagnac*) Non è vero?

PONTAGNAC — Certamente! (*Si ode il suono di un campanello*).

VATELIN (*indicando la prima porta a sinistra*) — E ne ho ancora molti di là... Se volete...

PONTAGNAC — No, grazie. Non tutte le gioie nella stessa giornata. Preferisco riserbarmene qualcuna per un'altra volta.

VATELIN — E' un vero peccato che la povera signora Pontagnac sia in quello stato. Le avrei fatto vedere la mia galleria con vero piacere.

PONTAGNAC — Ah, già, peccato! I suoi reumatismi.

GIOVANNI (*dal fondo*) — La signora Pontagnac.

TUTTI — Eh?!

PONTAGNAC (*di soprassalto, tra sé*) — Accidenti, mia moglie!

TUTTI — Vostra moglie?

PONTAGNAC — Eh!... Sì... No... può essere.

LUCIANA — La credevamo a Cannes. Ce lo avete detto voi.

VATELIN — Già, con i reumatismi.

PONTAGNAC — Cosa volete che vi dica? Può darsi che sia guarita. I medici sono capaci di tutto. (*Al domestico*) Non siamo in casa. Dite che non ci siamo.

LUCIANA — Niente affatto! (*Al domestico*) Fatela entrare!

PONTAGNAC — Già, già. Volevo dire: « Fatela entrare »... Sentite, per favore: per ragioni mie particolari, che vi spiegherò dopo, se mia moglie vi facesse qualche domanda, non una parola... O, piuttosto, rispondete come me... Siamo intesi? Rispondete come me.

CLOTILDE (*entrando*) — Vi chiedo scusa, signora, signori...

PONTAGNAC (*andandole incontro*) — Oh, mia cara, tu qui? Che bella improvvisata. Ero sul punto di andarmene. Dunque, salutiamo questa bella compagnia e... andiamo. Vieni, andiamo via.

TUTTI — Ma perché? Cosa dice? Ma niente affatto.

CLOTILDE (*sedendo*) — Vi chiedo scusa, signora, se mi sono permessa di venire in casa vostra, senza aver avuto l'onore di esservi presentata.

LUCIANA (*seduta*) — Figuratevi, signora. Anzi, tocca a me...

VATELIN — Certamente... Credete pure...

CLOTILDE — Cosa volete? Da tanto tempo sento parlare di voi da mio marito.

VATELIN — Davvero? Siete molto buono, Pontagnac!

CLOTILDE — Per questo, ho pensato che tale condizione di cose non dovesse continuare. Amici così intimi le cui mogli non si conoscono...

LUCIANA e VATELIN — Così intimi?!

CLOTILDE — Potete essere certi che mio marito vi è molto affezionato a segno da rendermene gelosa. Tutti i giorni, la stessa cosa. « Dove vai? ». « In casa Vatelin »... E tutte le sere, anche: « Dove vai? ». « In casa Vatelin ». Sempre in casa Vatelin.

VATELIN — Come in casa Vatelin?

PONTAGNAC — Ma già. Questo non dovrebbe meravigliarvi. (*Prontamente a sua moglie*) Non hai visto la galleria del signor Vatelin? Non l'hai vista? Allora vieni subito a vederla. Ti assicuro che lo merita. Andiamo a vederla, subito.

CLOTILDE — Ma no... no. Si può sapere cos'hai?
PONTAGNAC — Cos'ho? io? Nulla. Cosa vuoi che abbia?
VATELIN — Io non capisco nulla.
RÉDILLON (*seduto sul canapé, tra sé*) — Dio, come mi diverto; davvero mi diverto.
CLOTILDE — Mi pare che tu sia molto turbato!
PONTAGNAC — Turbato io? Cosa ti salta in mente? Tu, piuttosto, vieni qui a raccontare ai coniugi Vatelin ch'io vengo da loro tutti i giorni... Ma lo sanno pure ch'io vengo da loro tutti i giorni. Ditelo voi, Vatelin: sapete ch'io vengo qui tutti i giorni, non è vero?
VATELIN — Ma sì!
PONTAGNAC (*a Clotilde*) — Vedi?
RÉDILLON (*alzandosi e facendosi in mezzo, con aria canzonatrice*) — Anzi, io stesso ce l'ho incontrato parecchie volte.
PONTAGNAC (*dopo un istante di meraviglia, sottovoce*) — Grazie, signore, grazie!
RÉDILLON (*sottovoce*) — Si figuri! (*Torna a sedere*).
PONTAGNAC (*a Clotilde*) — Ebbene, sei convinta, adesso?
CLOTILDE (*sempre dubbiosa si alza*) — Sì, sì.
PONTAGNAC — Volevo pur dire!
VATELIN (*sottovoce a Pontagnac*) — Aspettate, vi caverò d'impaccio io.
PONTAGNAC (*sottovoce*) — Bravo. Grazie.
VATELIN — Vi devo anche assicurare, signora, che il mio amico Pontagnac nelle sue visite frequenti mi ha parlato spesso di voi...
CLOTILDE — Davvero?
PONTAGNAC (*sottovoce*) — Bene. Questo ci voleva. Grazie.
VATELIN — Tanto, che io avrei sollecitato da molto tempo l'onore di esservi presentato, se non avessi saputo che eravate a Cannes...
CLOTILDE — A Cannes?
PONTAGNAC (*tra sé*) — Asino. (*A voce alta, facendo fare una giravolta a Vatelin per mettersi tra lui e la signora Pontagnac*) Ma no, ma no, cosa dite, adesso? A Cannes? Ma dove andate a prenderla, Cannes?
VATELIN — Come: dove vado a prendere Cannes? Non vado a prenderla: la lascio dove si trova, ma voi ci avete sempre detto che vostra moglie era a Cannes.
PONTAGNAC — Ma chi vi ha mai parlato di Cannes?
VATELIN (*che vuole aggiustare la cosa*) — Forse sbaglio con Cannes. Io ho detto... cioè, volevo dire che, se avessi saputo che voi eravate a...
PONTAGNAC — In nessun posto.
VATELIN (*non sapendo più che cosa dire*) — Per l'appunto... che eravate in nessun posto.
PONTAGNAC — Ecco. (*Sottovoce*) Finitela, insomma.
VATELIN — La finisco, insomma.
RÉDILLON (*tra sé*) — Dio, come mi diverto, come mi diverto.
CLOTILDE (*tra sé*) — Incomincio proprio a credere che i miei sospetti fossero fondati... (*A voce alta*) Oh, signor Vatelin, voi non mi dovete scuse. Io sapevo di non poter fare assegnamento sopra una vostra visita; mio marito mi aveva informata delle vostre condizioni di salute.
VATELIN — Delle mie condizioni di salute?
PONTAGNAC (*tra sé*) — Questa ci mancava.
CLOTILDE — Già, i reumatismi.
VATELIN — Ah, voi?
CLOTILDE — Io?! No... Voi; poiché siete costretto a farvi trascinare in carrozzetta...
VATELIN — Scusate, signora... siete voi...
CLOTILDE — No, siete voi...
PONTAGNAC (*avvicinandosi a Vatelin*) — Ma sì ,si... siete voi! E cosa v'importa? Non è mica un disonore soffrire di reumatismi.
VATELIN — Va bene, va bene!... Vuol dire che li abbiamo tutti e due.
PONTAGNAC (*tra sé*) — Adesso, gliela faccio finire! (*Prendendo Vatelin sottobraccio, e trascinandolo a sinistra*) Venite, venite a farmi vedere la vostra galleria... io non l'ho ancora visitata tutta, non l'ho ancora visitata interamente.
VATELIN — Sì, sì, con piacere. Andiamo a vedere la galleria.
CLOTILDE — Edmondo, ti tratterrai molto di là?
PONTAGNAC — No, no... ritorno subito.
VATELIN — Ritorniamo subito. (*Escono dalla prima porta di sinistra*).
CLOTILDE — Ah, questo è troppo. Signora, ve ne prego, siate franca: si son presi gioco di me?
LUCIANA — Sì, signora. Poiché gli uomini si sostengono tanto tra di loro, occorre che anche tra noi donne ci sia un po' di solidarietà. E' vero: si sono presi gioco di voi. (*Siede*).
CLOTILDE (*seduta*) — Lo sospettavo.
LUCIANA — Vostro marito non è affatto intimo del mio. Sono soci del medesimo club: ecco tutto. Mai, prima di oggi, il signor Pontagnac aveva messo piede in casa nostra. E se il caso ha voluto che voi ce l'abbiate incontrato adesso, non credete che egli sia venuto per trovare un amico, no davvero! Bensì per una donna, ch'egli non conosceva, e che credeva quella che non è...
CLOTILDE — Una donna?
LUCIANA — Ma, per l'appunto. Io. Dopo avermi seguita per via, con insistenza degna di...
RÉDILLON (*sempre seduto sul divano*) — Di un mascalzone!

CLOTILDE — Ah, sì!
LUCIANA — E' entrato a forza sino in questo salotto, dove la sua mala ventura gli ha fatto conoscere che la donna a lui ignota era la moglie di un amico suo. Ben gli sta. Come vedete, vostro marito ha mentito, ed in quanto alle sue pretese visite qui, esse erano soltanto un *alibi* per nascondere le sue visite... altrove.
CLOTILDE — Infame!
RÉDILLON — Ben detto!
LUCIANA (*alzandosi*) — Perdonatemi, signora, se vi ho parlato con franchezza, quasi brutale. Ma voi avete fatto appello alla mia sincerità, ed io sentivo il dovere di aprirvi gli occhi interamente.
CLOTILDE (*alzandosi*) — Me li avete spalancati. Ve ne ringrazio.
LUCIANA — Uguale franchezza vorrei che gli altri avessero con me. Se, per avventura, mio marito...
RÉDILLON (*con aria scoraggiata*) — Oh, quello lì... non c'è pericolo purtroppo!
LUCIANA — Dite: «Per fortuna», vi prego.
CLOTILDE — I miei sospetti erano fondati. Adesso so ciò che volevo sapere: tanto meglio. A noi due, signor Pontagnac. Io faccio finta di nulla, ma vi tengo d'occhio, vi spio, vi colgo sul fatto, e allora...
LUCIANA — Allora?
CLOTILDE — Ah, ah; non ho bisogno di dirvi altro.
LUCIANA — Occhio per occhio?
CLOTILDE — Ben detto.
RÉDILLON (*alzandosi*) — Brava.
LUCIANA (*riscaldandosi, come la signora Pontagnac*) — Come me. Se mai mio marito mi...
RÉDILLON — Sì, sì!
CLOTILDE — Per fortuna sono giovane e bella... non mi mancherà la scelta.
LUCIANA — Anch'io!
CLOTILDE — Forse, non è modesto ciò che dico...
RÉDILLON — Non importa: quando uno è in collera, non ha il dovere di essere modesto.
CLOTILDE — In ogni caso, non mi sarà difficile trovare più d'uno, che sarebbe felice...
RÉDILLON — Altro che!
LUCIANA — E io? Non è vero, Rédillon?
RÉDILLON — Oh, voi, poi...
CLOTILDE — Né crederete che mi darei la briga di sceglierlo, io. Nemmeno per sogno. Sento che ciò m'impedirebbe di assaporare bene la mia vendetta. Non importa chi. Il primo imbecille che mi capitasse tra i piedi.
RÉDILLON — Benissimo.
CLOTILDE (*a Rédillon*) — Voi, ad esempio, se vi facesse piacere.
RÉDILLON (*guardando Clotilde*) — Io sono già impegnato, signora.
CLOTILDE — Non importa, ditemi il vostro nome e datemi il vostro indirizzo.
RÉDILLON — Rédillon, via dei Corni, 25.
CLOTILDE — Rédillon, via dei Corni, 25. Va bene, siamo intesi, signore. Lasciate ch'io colga mio marito e corro subito da voi e vi dico: signor Rédillon, prendetemi: io vi appartengo. (*Si lascia cadere nelle braccia di Rédillon*).
LUCIANA (*ripetendo l'azione di Clotilde*) — Ed io pure, Rédillon, vi appartengo.
RÉDILLON (*con le due donne tra le braccia*) — Ah, signore!... (*Tra sé*) Che strana fortuna mi capita al condizionale!
CLOTILDE — I nostri mariti. Non una parola di più! (*A Vatelin e a Pontagnac, i quali, poco rassicurati, con aspetto timido, rimangono nel vano della porta*) — Avanti, avanti, signori. Perché restate sulla soglia? Cosa avete?
VATELIN e PONTAGNAC — Nulla! Nulla!
CLOTILDE — Ebbene, avete visitata la galleria?... Sei rimasto soddisfatto? (*A Pontagnac*).
PONTAGNAC — Soddisfattissimo!
CLOTILDE — Frattanto, noi abbiamo parlato molto di te.
PONTAGNAC (*inquieto*) — Ah!
CLOTILDE — Anzi, il signore (*accennando Rédillon*) m'ha detto che ti ha incontrato qui di frequente, e che ti stima molto.
PONTAGNAC — Davvero? Ha detto questo?... (*A Rédillon*) Oh, signore, grazie, grazie. Che buoni amici siete tutti.
CLOTILDE (*accennando Rédillon*) — Il signore è così simpatico. Ho avuto agio di conoscerlo e di stimarlo alla mia volta.
PONTAGNAC — Simpaticissimo, davvero!... (*A Rédillon*) Caro signore, mia moglie riceve tutti i venerdì... Se ci vorrete fare l'onore...
RÉDILLON — Figuratevi, con il maggior piacere.
GIOVANNI (*a Vatelin*) — C'è di là una signora che ha bisogno di parlare.
VATELIN (*risalendo la scena*) — Chi è?
GIOVANNI — Non so. Una signora che non ho mai vista.
LUCIANA — Una signora? Cosa vuole?
VATELIN — Cara mia, come vuoi che lo sappia lui? (*A Giovanni*) Avreste dovuto chiederle il nome.
LUCIANA (*a Giovanni*) — E' bella?
GIOVANNI (*con una smorfia*) — Così.
VATELIN — Scusa, mia cara, non è decoroso chiedere al domestico la sua opinione sulle persone che vengono da me... (*A Giovanni*) Le avete detto che ero in casa?
GIOVANNI — Sì, signore. L'ho fattta attendere nel salottino.
VATELIN — Va bene. Vengo subito. (*Giovanni esce*).

CLOTILDE — Andiamo... Signor Vatelin, voi avete da fare: io non voglio abusare del vostro tempo, soprattutto quando lo dovete impiegare nel ricevere una signora.
VATELIN — Sarà una cliente. Non c'è fretta.
CLOTILDE — Arrivederci, cara signora... (*A Rédillon*) Molto lieta, signore...
PONTAGNAC (*venendole in aiuto*) — Rédillon.
RÉDILLON — Via dei Corni, 25.
CLOTILDE — Benissimo. (*A Pontagnac*) Prendi nota.
RÉDILLON — Non importa. Troverete il mio indirizzo nella guida di Parigi.
PONTAGNAC — Tanto meglio, ma io ho l'abitudine di segnare nel mio taccuino i recapiti di tutte le mie conoscenze e dei miei amici... Se mi permettete già di annoverarvi tra questi.
RÉDILLON — Figuratevi, via dei Corni...
PONTAGNAC — Grazie.
RÉDILLON — Vengo con voi: ho qualche cosa da fare... (*A Luciana*) Arrivederci, signora. (*Sottovoce*) Arrivederci, Luciana mia! (*A Vatelin*) Arrivederci.
PONTAGNAC — Andiamo. (*Stringe la mano a Vatelin, poi a Luciana*) Signora... (*Sottovoce, in fretta*) Riconduco a casa mia moglie, e torno subito: voglio spiegarvi la mia condotta. (*Escono*).
VATELIN — Lasciami un momento, mia cara: mi libero di quella signora. (*Suona*).
LUCIANA — Fa' pure, caro. (*Esce dalla seconda porta di sinistra*).
GIOVANNI — Il signore ha suonato?
VATELIN — Sì, fate entrare quella signora. (*Giovanni esce dalla prima porta di destra; poi ritorna, introducendo Meggy, ed esce. Vatelin è seduto al suo tavolo e sta mettendo in ordine alcune carte, per darsi aria di persona occupata, voltando le spalle alla persona che entra*) Si accomodi pure, signora.
MEGGY (*lo raggiunge alle spalle, gli prende il capo e gli dà due grossi baci sugli occhi. Accento inglese molto teatrale*) — Oh, my love!
VATELIN (*stupito, si alza*) — Chi è?... (*Riconoscendola*) La signora Soldignac! Meggy! Voi?
MEGGY — Io! Yes!
VATELIN — Voi, qui? Ma è una pazzia.
MEGGY — Perché ?
VATELIN — Perché vi credevo a Londra.
MEGGY — Io averlo lasciato.
VATELIN — E vostro marito?
MEGGY — Lui essere a Parigi... lui essere venuto per affare.
VATELIN — Ma voi cosa siete venuta a fare?
MEGGY — What? Cosa io essere venuta a fare?... Oh, ingrate! Oh, you naughty thing! How can you ask me: «What?»! I have sacrified every thing, my duties, my conjugal fidelity.
VATELIN (*volendo interromperla*) — Sì, sì! (*Va ad ascoltare alla porta di Luciana*).
MEGGY — I leave London! I cross the seas. All this to reach him; and when at last I find him, he askes me: «What have you come here for?».
VATELIN — Smettetela col vostro inglese, perché io non ci capisco un'acca! Come mai siete qui? Perché siete venuta? Cosa volete da me?
MEGGY — Cosa io volere? Voi domandare cosa io volere? Io volere voi.
VATELIN — Me!
MEGGY — Oh, yes... Mio cretino!
VATELIN — Cretino, un corno. Crépino.
MEGGY — Crepino, cretino, essere lo stesso.
VATELIN — Sembra a voi!
MEGGY — Oh! yes... Perché io amare voi sempre moltissimo... Ah, dear me! Per trovare voi, io aver lasciato Londra, io aver attraversato il Manica, che ha fatto me molto malato... Oh, yes!... io... (*Fa la mossa di chi ha il mal di mare*) Come dire voi, questo?
VATELIN — Non importa... Ho capito!
MEGGY — Io quasi morto... ma essere lo stesso. Io dire.. «Io vedere lui... io essere con lui otto giorni». (*Siede*).
VATELIN (*cadendo sopra una sedia*) — Otto giorni? Una settimana? Voi volete trattenervi qui una settimana?
MEGGY — Oh, yes! Una settimana, tutto settimana per voi. Ah, voi dire me voi amare me ancora. Perché voi non rispondere lettere di io? Io dire già: «Oh, mio Crepino, lui non amare me più». Ah, sì, voi amare me. Oh, Crepino, tell me you love me!
VATELIN (*alzandosi*) — Ma sì, ma sì!
MEGGY (*alzandosi*) — Quando io essere arrivato questa mattina, io avere subito scritto a voi... Poi io pensare: Crepino non rispondere. Allora, io gettare lettera, prendere un *cab* e venire qui... Quanto essere felice, voi venire mia casa, questa sera?
VATELIN — Siete pazza!
MEGGY — Aoh! Voi non dire no! Io aver trovato questa mattina piccola appartamento, pianterrena, tutta mobilia, come io avere scritto voi in lettera che io aver gettato prima. Stiamo via Roquepen, 48.
VATELIN — Siete scesa in via Roquépine?
MEGGY — Scendere, no. Stiamo pianterrena.
VATELIN — Voglio dire, se abitate in via Roquépine?
MEGGY — Oh, no! Con Mr. Soldignac io abitare «Hotel Chatam», ma piccola pianterrena essere per noi due... Io affittare lui per otto giorni... Io aspettare voi là, questa sera.
VATELIN — Ah, no davvero!
MEGGY — No?! Perché no?
VATELIN — Perché... perché è impossibile! Non

sono libero, io: ho moglie... Capite? sono ammoglato!

MEGGY — Voi essere ammogliato?

VATELIN — E come!

MEGGY — Aoh! In Londra voi dire me voi essere vedòvo.

VATELIN — Ve l'ho detto perché avevo lasciato mia moglie a Parigi... è un modo di dire!

MEGGY — Allora, allora! What? Essere tutto finito insieme?

VATELIN — Via, Meggy, siate ragionevole!

MEGGY — Voi non riamare me più... più no?

VATELIN — Sì... quando verrò di nuovo a Londra. Va bene?

MEGGY — Quando voi venire Londra? Subito?

VATELIN — Non so... Prima di morire, certo.

MEGGY (*scoppiando in singhiozzi*) — Aoh! Crepino non amare me più! Crepino non amare me più!

VATELIN (*correndo alla porta di Luciana*) — Ma tacete, per Dio! Mia moglie vi può udire!

MEGGY — A io fa tutto uguale!

VATELIN — Ma non a me! Via, Meggy, ve ne scongiuro, calmatevi... Vi assicuro che sono commosso del vostro affetto, ma cosa volete? Il romanzo che abbiamo incominciato a Londra non poteva durare eternamente. Ricordate? Vi conobbi durante la traversata: voi soffrivate; soffrivo molto anch'io... il mare era così agitato! Eravamo agitati anche noi!... due cuori teneri, in due corpi che soffrono uguale travaglio, sono fatti per comprendersi... e noi ci siamo compresi. A Londra, voi veniste tutti i giorni a vedermi all'albergo. Io feci la conoscenza di vostro marito; mi legai subito con lui... e ciò che doveva accadere, accadde. Ebbene, contentiamoci di ricordare quei bei giorni, senza cercare di rinnovarli. Tanto più, ch'io non ne ho il diritto... Là, avevo una scusa! Certe cose si possono fare da una parte dello stretto; ma dall'altra, no!... A Londra, avevo un braccio di mare, la Manica, tra mia moglie e me; qui, ho le braccia di mia moglie, senza... manica. Dunque, fatevi una ragione, e non vi sarà poi tanto difficile di consolarvi... Troverete a Londra uomini assai più belli di me!

MEGGY — Oh! no! Io non potere... Io essere donna fedele! Io avere avuto un amante; io non volere altro amante. Crepino, allora voi non volere me più?

VATELIN — Via, via.. ragionate un po'.

MEGGY — Well' Well! Addio, Crepino!

VATELIN (*avviandosi verso la porta*) — Addio, signora, addio!

MEGGY (*cadendo sopra una sedia*) — Aoh! io dubitare questo.. quando voi non rispondere lettere di io!... Per questo io aver preparato un lettera per Mr. Soldignac... io mandare lettera a lui.

VATELIN — Fate pure.

MEGGY (*cava di tasca una lettera e legge*) — « Good bye, my poor dear! Dont grieve about me! It is a guilty creature who writes to you and who is about to die. I have been the mistress of Mr. Vatelin, twenty eight Rivoli Street. He has left me. I am going to kill myself! ».

VATELIN — Va bene. Mi pare che vada benissimo. Mandategliela pure.... Ma cosa vuol dire?

MEGGY — Voi non capire? (*Traducendo*) Addio, mio povero caro; voi non piangere me! Io essere creatura colpevole, e io andare suicidare me! Io essere stato amante signor Vatelin, 28, via Rivòli...

VATELIN — Ma siete pazza? E date anche il mio indirizzo? Ma siete pazza? Voi non spedirete quella lettera!

MEGGY — Oh, yes!

VATELIN — Nemmeno per sogno! Suicidarvi, col mio nome e col mio recapito? Siete proprio pazza! (*Riprendendosi*) Ascoltatemi, mia cara Meggy...

MEGGY — Non essere più cara Meggy!

VATELIN — Ma no, no, Meggy!... Non farete nulla di tutto ciò!

MEGGY — Allora, voi venire questa sera via Roquepen, 48.

VATELIN — Ma se vi dico che non posso! Che pretesto potrei trovare per mia moglie?

MEGGY — No? Bene, io suicidare me!

VATELIN — Oh, mio Dio, con le donne ogni sforzo è inutile; va bene: verrò stasera in via...

MEGGY — ...Roquepen, 48. Sì? Aoh! My dearest! Voi amare me ancora?

VATELIN — Sì, sì... vi amerò ancora!

MEGGY — Oh, io essere felice! Crepino, io amare te moltissimo! (*Si ode il suono del campanello*).

VATELIN (*tra sé*) — Sanguisuga! Poteva almeno crepare a Londra.

GIOVANNI (*comparendo dal fondo*) — C'è di là un signore che chiede di lei.

VATELIN — Chi è?

GIOVANNI — Il signor Soldignac.

MEGGY — Il marito di io!

VATELIN — Lui!... (*A Giovanni*) Va bene... Fra pochi minuti, sarò libero. (*Giovanni esce*) Cosa vorrà da me?

MEGGY — Io non sapere! Lui essere in Parigi; lui venire stringere il mano suo caro amico.

VATELIN — Ad ogni modo, è bene che non vi trovi qui... Passate di qua. (*Le indica la prima porta a destra e ve la fa passare*).

MEGGY — Io andare, yes!... Oh, you wicked man!... I love you! (*Esce a destra*).

VATELIN — Accidenti, che storia. E dire che ho tradito mia moglie una volta sola, da quando l'ho

sposata... e avevo una scusa: lo stretto! Ma guarda cosa mi capita tra capo e collo.

LUCIANA (*mettendo la testa tra i drappi della portiera a sinistra*) — Se ne è andata la signora?

VATELIN — Sì, sì!

LUCIANA — Chi ha suonato?

VATELIN — Un amico che ho conosciuto a Londra.

GIOVANNI (*introducendo Soldignac*) — Il signor Soldignac.

SOLDIGNAC (*accento inglese*) — Buon giorno, caro amico! Come state voi?

VATELIN — Benissimo. Che bella improvvisata! (*Soldignac saluta Luciana*) Ti presento il signor Soldignac.

LUCIANA — Signore...

SOLDIGNAC — La signora Vatelin, certamente! Oh, benissimo! benissimo! Mio caro amico, due parole solamente: io non ho tempo da perdere... Una sera, se voi vorrete, io sarò libero... ma, nel giorno, «Business his business», come noi diciamo in Inghilterra! Dunque, io sono venuto per stringere la mano a voi, innanzi tutto; poi, per mia moglie...

VATELIN (*andando allo scrittoio*) — Come sta la signora Soldignac?

SOLDIGNAC — Grazie! Molto bene... Essa ha incaricato me di tante cose per voi... Per lei, appunto, io sono venuto... Mio caro amico, io ho saputo una cosa... Voi sarete molto maravigliato... I sono becco!

VATELIN — Cosa dite?

SOLDIGNAC — Io credevo che fosse una parola molto significante. Se volete meglio: mia moglie tradisce me.

VATELIN — Oh!

LUCIANA (*alzandosi*) — Scusate, signore... temo di essere indiscreta... vi lascio.

SOLDIGNAC — Non importa!... Voi potete rimanere, signora... Io sono molto filosofo. Solamente, io non ho tempo da perdere. «Times is money»! Ecco i fatti. Questa mattina, io ho trovato questa lettera nel cestino della camera di mia moglie.

VATELIN (*tra sé*) — Accidenti! La lettera che Meggy mi aveva scritta!... Voglia Dio che non abbia fatto il mio nome!

SOLDIGNAC — Io essere Parigi... noi potere amare noi ancora... Voi capite?

VATELIN — Sì, sì!

SOLDIGNAC — Questa sera, marito di io... Io sono questo! essere molto occupato in affari di lui. Io essere sola. Voi venire trovare io via Roquepen, 48, pianterrena... Io aspettare voi - Meggy. Cosa dite?

VATELIN — Dio mio, cosa volete? Non bisogna, così, alla prima impressione. Può darsi che in fondo non ci sia ancora nulla.

SOLDIGNAC — Se non ancora nulla, in fondo arriveranno questa sera. Io lo spero.

VATELIN — Come! Voi?

SOLDIGNAC — Sì, perché io voglio fare divorzio... Mia moglie mi secca... essa ha un temperamento impossibile: essa non è mai soddisfatta. E questo disturba me in miei affari. Io non tempo da perdere. Io sono stato già dal Commissario di polizia... Io non so chi sia il «my love», ma questa sera, io farò cogliere tutt'e due, essa e il suo «love»... via Roquepen, 48... (*Si alza*) Va bene, signora?

LUCIANA (*alzandosi*) — Ma signore... cosa volete che io...

SOLDIGNAC — Divorzio. Subito. (*A Vatelin*) Per questo io sono venuto da voi, come procuratore, e io prego voi di preparare subito tutte carte necessarie. (*Prende il suo cappello*).

VATELIN — Io?

SOLDIGNAC — Sì, perché io non tempo da perdere. Voi procuratore; io becco.

VATELIN — Ma non è affar mio; non si può. Occorre che voi facciate le pratiche a Londra.

SOLDIGNAC — Perché a Londra? Io non sono inglese: io sono francese.

VATELIN — Francese, voi?

SOLDIGNAC — Per l'appunto: Narciso Soldignac, di Marsiglia. Io sono stato educato, sin da bambino, in Inghilterra, dove io ho vissuto sempre per i miei affari e dove io ho preso moglie, ma al Consolato francese. Per conseguenza, voi potete preparare le carte per il mio divorzio.

VATELIN — Se è così, va bene!

SOLDIGNAC — Siamo intesi!

VATELIN — Intesi!

SOLDIGNAC — Io vi saluto, perché io non tempo da perdere.

VATELIN — Converrete però, signor Soldignac, che tutto ciò è sottoposto ad una condizione essenziale: che voi sorprendiate vostra moglie con il suo complice.

SOLDIGNAC — Naturalmente. Ma voi non pensate a questo. Lasciate fare a me stasera... via Roquepen, 48. In quanto al complice, quando lo avrò tra le mani, mi riserbo il piacere di dargli una piccola lezione di boxe.

VATELIN — Ah, vi dilettate di boxe?

SOLDIGNAC — Sono campione dilettante. Anche mia moglie. Io insegnato a lei... Una volta io ho avuto una lotta con il primo campione di Londra, e io ho conciato bene lui! Io ho dato a lui un colpo tale, da far passare a lui la Manica!

VATELIN e LUCIANA — Oh!

LUCIANA — Avete una certa maniera di raccontare le cose...

SOLDIGNAC — Se è vero che ho preso la flemma inglese, ho però conservato sempre la natura del mio paese: Marsiglia. A Londra abbiamo nebbia,

sì; ma anche sotto le nebbie voi trovate sempre un raggio del nostro sole del mezzogiorno.

LUCIANA — Siete poeta!

SOLDIGNAC — No, il tempo manca a me! Io saluto voi... io non ho tempo da perdere. In quanto al complice, questa sera... (*facendo un gesto di boxe*) quando io avrò preso lui, io farò vedere a lui!... Arrivederci!... (*Fa per uscire, e si urta con Pontagnac che entra*).

PONTAGNAC — Scusi!

SOLDIGNAC — Buongiorno, signore!... Io non ho tempo da perdere!

VATELIN (*a Luciana*) — Fammi il piacere di accompagnare il signor Soldignac; ho una parola da dire a Pontagnac.

LUCIANA (*uscendo dietro a Soldignac*) — Con piacere!

PONTAGNAC — Ma chi è quell'energumeno?

VATELIN — Un inglese di Marsiglia. Siete giunto veramente a proposito, mio caro Pontagnac: ho da chiedervi un favore. Un favore particolare, da uomo a uomo. Ho, per stasera, un appuntamento con una signora.

PONTAGNAC — Voi? Casco dalle nuvole! Allora voi tradite vostra moglie?

VATELIN — Cosa volete? Nella vita degli individui...

PONTAGNAC (*raggiante, tra sé*) — Inganna sua moglie, e lo viene a dire a me, proprio a me!

VATELIN — Ci eravamo dati appuntamento in un luogo, nel quale ragioni particolari, ma imperiose, ci impediscono di andare... Voi, che siete pratico di queste cose, non mi sapreste indicare un albergo, nel quale potrei...

PONTAGNAC — Ma sì, certo. Ce n'è più d'uno: il « Continental »... il « Grand Hôtel »... l'« Ultimus ». Io vado sempre a questo qui: è molto comodo, ci sono parecchie uscite, si ha l'aria di un forestiero... Spedite subito un telegramma, perché vi tengano una camera per questa sera.

VATELIN — Grazie, mio caro. Lo faccio subito. E telegraferò anche alla signora per avvertirla.

PONTAGNAC — Naturalmente. E con vostra moglie? Vi lascerà libero?

VATELIN — Inventerò un pretesto... La mia professione mi obbliga spesso ad assentarmi da Parigi. Dirò che sono chiamato in provincia, per un testamento, per un inventario, qualche cosa di simile.

PONTAGNAC — Benissimo!

VATELIN — Vi lascio: vado a fare il telegramma. (*Esce a destra*).

PONTAGNAC — Inganna sua moglie: Dio sia benedetto!

LUCIANA (*entrando*) — Che bel tipo quell'inglese!

PONTAGNAC — Ah, Luciana! Scusate, signora. Vi devo parlare.

LUCIANA — Cosa c'è?

PONTAGNAC — Sappiate che... Oh, no! Non posso!

LUCIANA — Tutto qui? e allora?

PONTAGNAC — Sentite. Forse non è bello ciò che faccio, ma l'amore è più forte. Voi siete donna da mantenere le vostre promesse, vero? Ricordate ciò che mi avete detto: « Io non sarò mai la prima a tradire mio marito; ma s'egli mi inganna seguirò il suo esempio senza esitare! ».

LUCIANA — Esatto.

PONTAGNAC — Ebbene, ci siete. Se avrete la prova del tradimento di vostro marito, lo farete anche voi?

LUCIANA — Immediatamente.

PONTAGNAC — Ho la prova.

LUCIANA — Fuori la prova.

PONTAGNAC — L'avrò stasera, all'Hôtel Ultimus. Vostro marito sarà là, con una donna.

LUCIANA — Non mentite?

PONTAGNAC — Vedrete che tra poco vi darà ad intendere che un telegramma lo obbliga ad andare in provincia... per un testamento, per un inventario o per qualche cosa di simile.

LUCIANA — Non è possibile.

PONTAGNAC — Lo vedrete! Io, stasera, lo spierò e non appena egli sarà là, verrò a prendervi e vi condurrò io stesso sul luogo del reato: Hôtel Ultimus. Volete?

LUCIANA — Lo voglio, lo voglio!

PONTAGNAC — Eccolo: calma, vi prego!

VATELIN (*entrando*) — Ah, sei qui? Una tegola sul capo, cara mia!

LUCIANA — Sentiamo la tegola.

VATELIN — Figurati! Un telegramma mi obbliga a lasciare Parigi questa sera, con il treno delle otto. Devo andare ad Amiens, per un testamento.

LUCIANA — Ma non potresti mandare uno de' tuoi giovani di studio?

VATELIN — Impossibile, mia cara! Certe cose occorre che le faccia io di persona.

LUCIANA — Allora, va', va' pure... non c'è proprio nulla da fare.

VATELIN — Già! Ma mi secca assai, te l'assicuro.

LUCIANA — Pazienza. Prima di tutto il dovere.

VATELIN — Scusa, sai... debbo far spedire alcuni telegrammi, sempre per questa noia... dell'apertura. (*Esce dal fondo*).

PONTAGNAC — E così? Siete convinta?

LUCIANA — Non dubito più... Infame!... E io lo credevo uno dei pochissimi mariti fedeli. Anche lui uguale agli altri. Va bene, signor Pontagnac: vi aspetterò questa sera, e se avrò la prova di quanto

m'avete detto, vi prometto che un'ora dopo mi sarò vendicata!

PONTAGNAC — Sono felice. A questa sera. (*Esce*).

LUCIANA — A questa sera!

ATTO SECONDO

(*Camera 39 dell'Hôtel Ultimus: camera grande, comoda, con un letto nel fondo, a destra, entro una alcova; tavola, cassettone, toilette, tutta mobilia da camera d'albergo. Nel fondo a sinistra, porta d'entrata che dà sul corridoio. A sinistra, sul davanti, porta di comunicazione con la camera 38; più indietro, un camino. A destra, verso il fondo, porta che mette in uno spogliatoio. All'alzarsi del sipario, Armandina, in piedi vicino alla tavola ch'è nel mezzo, sta chiudendo una valigetta. Si picchia alla porta di fondo*).

ARMANDINA — Avanti!... (*Vedendo Vittorio*) Ah, sei tu? Hai eseguito la commissione?

VITTORIO (*diciassette anni, livrea da valletto d'albergo*) — Sì, signora: il direttore verrà subito da lei.

ARMANDINA — Gli hai detto che mi diano un'altra camera?

VITTORIO — Sì, signora; ma lo sapeva già. Glielo aveva detto la cameriera.

ARMANDINA — Va bene. Grazie. (*Il ragazzo fa per andare, ma lei lo richiama*) Senti, ragazzo, quanti anni hai?

VITTORIO — Diciassette.

ARMANDINA — Diciassette! Sei molto carino, sai?

VITTORIO (*arrossendo e abbassando il capo*) — Signora!

ARMANDINA — Diventi rosso? Vuol dire che ti fa piacere...

VITTORIO — Oh, sì, sì... se me lo dice la signora! (*Chiudendo gli occhi non osando proseguire*).

ARMANDINA (*facendogli una carezza sul viso*) — Allora, te lo ripeto: sei molto carino! (*Nel momento in cui la mano di Armandina gli sfiora la bocca, come smarrito, Vittorio la prende con le proprie mani e la bacia freneticamente*) Ma cosa fai?

VITTORIO — Scusi, signora!

ARMANDINA — Non perdi tempo, ragazzo mio!

VITTORIO — Oh, signora! Non sapevo che mi facessi... non l'ho offesa, signora?

ARMANDINA — No... Certe impertinenze non offendono mai le donne.

VITTORIO — La signora non dirà nulla al direttore? Mi licenzierebbe subito.

ARMANDINA (*ridendo*) — Non sono cattiva...

VITTORIO — Grazie, signora. Ecco il direttore. (*Giunto alla porta, si tira indietro, perché il direttore entri senza che lo veda. Poi esce*).

IL DIRETTORE — La signora mi ha fatto chiamare?

ARMANDINA — Sì. Volevo sapere cosa avete stabilito per la camera.

IL DIRETTORE — Siamo intesi, signora: gliene daranno un'altra sul davanti.

ARMANDINA — Va bene. Qui non mi ci posso vedere. Capirete, se mi dovrò trattenere una diecina di giorni, sino a che abbiamo messo in ordine il mio nuovo appartamento... Per voi fa lo stesso, non è vero?

IL DIRETTORE — Anzi, se anche la signora volesse tenere questa camera, adesso non gliela potrei più lasciare: l'abbiamo già ceduta ad altri.

ARMANDINA — Tanto meglio per voi. Ma chi è il disgraziato che ci verrà?

IL DIRETTORE — Un certo signor Vatelin, il quale m'ha telegrafato di fissargli una camera: gli ho riserbata questa.

ARMANDINA — Vatelin? Non lo conosco. Ma non importa.

IL DIRETTORE — Allora per lei il numero 17; dà sulla strada.

ARMANDINA — Va bene, se mi assicurate ch'è migliore... Vedete, mi ci vuole una camera un poco grande, comoda... perché, se venisse a trovarmi il mio amico... o qualche altro... e se volesse trattenersi una sera... anche sino alla mattina dopo...

IL DIRETTORE — Ah! La signora non è sola? Bene! bene! Sì, sì, capisco perfettamente: la signora vorrebbe una camera, dove, all'occorrenza... In questo caso, daremo alla signora il numero 23... le converrà meglio: è una camera a due letti.

ARMANDINA — A due letti? Cosa volete che me ne faccia io di due letti? Volete far ridere alle mie spalle?

IL DIRETTORE — Ma, signora... pensavo che, per l'amico... o per quell'altro...

ARMANDINA — Come? L'altro letto... Perché rimanga vuoto? No, no; preferisco il numero 17.

IL DIRETTORE — Come comanda, signora.

ARMANDINA — Mandate a prendere il mio baule.

IL DIRETTORE — La signora sarà servita... (*Esce, ma, appena messo il piede fuori dalla porta, si arresta, parlando a qualcuno che non si vede*) Signore... (*Rumore di voce*) ... sì, signore: è qui. Vado a vedere. (*Ritorna*).

ARMANDINA — Cosa c'è?

IL DIRETTORE — Un signore per la signora.

ARMANDINA — Chi è?

IL DIRETTORE — Non so. Vado a chiedergli il nome.

ARMANDINA — Non occorre: fatelo entrare!

IL DIRETTORE — Favorisca, signore! (*Si tira indietro per lasciar passare Rédillon, poi esce*).

RÉDILLON — Buona sera!

ARMANDINA — Voi?

RÉDILLON — Io, per l'appunto!
ARMANDINA — Non perdete tempo, voi, non c'è che dire.
RÉDILLON — Sono fatto così, io: vado sempre per le spicce.
ARMANDINA — Come state, dall'ultima volta che ci siamo veduti?
RÉDILLON — Benone! Permettete? (*Sporge le labbra in avanti, arrotondandole, per mostrare che vuol darle un bacio*).
ARMANDINA — Fate pure! (*Si baciano sulle labbra*).
RÉDILLON — Ah! Come fa bene!
ARMANDINA — Mi ami?
RÉDILLON — Ti adoro.
ARMANDINA — Vai per le spicce, davvero, tu! Come ti chiami?
RÉDILLON — Ernesto.
ARMANDINA — Ernesto... e poi? Avrai pure un altro nome! Tuo padre non ti ha riconosciuto, forse?
RÉDILLON — Sì, sì... Mi chiamo Rédillon.
ARMANDINA — Che nome stupido!
RÉDILLON — Cosa vuoi? Lo portano da tanto tempo nella mia famiglia.
ARMANDINA — Del resto, l'abito non fa il monaco, e il nome non fa l'uomo... Guardami... Sei bello, non c'è che dire! (*Rédillon si ringalluzza*) Sai, cosa trovo?
RÉDILLON — Cosa?
ARMANDINA — Che rassomigli al mio amante. E' un uomo molto elegante, te l'assicuro: il barone di Schmitz-Mayer... ricco a milioni. Fa la gran vita, lui. I giornali ne parlano spessissimo.
RÉDILLON — I giornali parlano di tutti.
ARMANDINA — Sua sorella ha sposato il duca di Marmontel; sua madre...
RÉDILLON — Cara, non sono venuto qui per ascoltare la genealogia del tuo amante.
ARMANDINA — Poveretto! Pensa che sta facendo i suoi trenta giorni di servizio militare.
RÉDILLON — Tanto meglio! Lasciagli fare i suoi trenta giorni. (*Attirandola sulle sue ginocchia*) Armandina mia!
ARMANDINA — Cosa vuoi? (*Rédillon sporge le labbra come sopra*) Sì! (*Lo bacia lungamente*) Sai, io mi accorsi subito, a teatro, che tu mi facevi l'occhiolino.
RÉDILLON — Cara.
ARMANDINA — Avevi Pluplu, in palco, con te?
RÉDILLON — Sì... la conosci?
ARMANDINA — Sì, come lei conosce me, di vista. E' una donnina molto elegante. Anzi, il vederti in sua compagnia m'ha destato il desiderio di avvicinarti... Se no, credi pure, non avrei risposto alle tue occhiate. Perché devi sapere che io, quando non conosco una persona, non ho l'abitudine...
RÉDILLON — Già!
ARMANDINA — Ma cosa vuoi? L'amante di una donnina elegante ci mette un po' di invidia addosso. E quando si invidia, si desidera; quando si desidera, si tenta di avere... Per questo, ti ho mandato il mio biglietto di visita per l'inserviente del teatro.
RÉDILLON — Bene! Allora, io devo la mia fortuna a Pluplu?
ARMANDINA — Sì, ma non dirglielo: si insuperbisce.
RÉDILLON — Mi credi stupido?
ARMANDINA — Ti conosco così poco. Perché, se tu avessi intenzione di dirglielo, bada, non concluderemmo nulla tra noi... Non voglio fare a Pluplu un'azionaccia simile, io! (*Va al camino*).
RÉDILLON (*seguendola*) — Sta' tranquilla... Pluplu non lo saprà mai. (*L'abbraccia*) Ma sai che sei fatta molto bene? E' tutta roba tua, questa?
ARMANDINA (*appoggiata al camino*) — E di chi vuoi che sia?
RÉDILLON (*davanti a lei!*) — Mia.
ARMANDINA — Goloso. Me la restituirai, almeno?
RÉDILLON — Certamente!
ARMANDINA — Siamo intesi. Altrimenti, qualcuno se l'avrebbe a male: Schmitz-Mayer!
RÉDILLON — Finiscila una buona volta col tuo Schmitz-Mayer!
ARMANDINA — Mi vuol molto bene. Non puoi immaginare che bel tipo. Sai cosa mi dice sempre? «Ti amo, perché sei stupida». Ma io non sono stupida.
RÉDILLON — Stupido, sarà lui. Tu sei un amore. Armandina mia! (*Si abbracciano*).
ARMANDINA — Scusa, come ti chiami?
RÉDILLON — Ernesto.
ARMANDINA — Ernesto mio!
RÉDILLON (*attirandola a sé*) — Vieni a sedere sulle mie ginocchia! (*Siede a sinistra*).
ARMANDINA — Di già?
RÉDILLON — Sì, sì, è tempo. Oh, Luciana! Luciana mia!
ARMANDINA — Come! Luciana!... Io non mi chiamo Luciana! Mi chiamo Armandina!
RÉDILLON (*sempre in estasi*) — No, Luciana... Lasciati chiamare Luciana... Per te fa lo stesso, e io preferisco questo nome... Ah, Luciana!
ARMANDINA — Bel tipo anche tu!... Sai, ciò mi ricorda che una volta...
RÉDILLON (*c. s.*) — No, non ti ricorda nulla!... Taci, non dire una parola, e abbracciami. Luciana, sei tu, sei tu, non è vero?
ARMANDINA — Ti dico di no.
RÉDILLON — Ma taci, santo Dio! Luciana, dimmi che sei tu, proprio tu! (*Bussano*).
ARMANDINA — Chi è?

RÉDILLON (*parlando a voce più alta che quella del fondo, di guisa da impedire che questa si senta*) — Oh, Luciana! Luciana mia!
ARMANDINA (*a Rédillon*) — Ma taci, non si può sentire. (*A voce alta*) Chi è?
LA VOCE DI VITTORIO — Signora, sono io!
ARMANDINA — E' il ragazzo. Avanti!
VITTORIO (*entrando*) — E' permesso? (*Scandalizzato, vedendo Armandina sulle ginocchia di Rédillon*) Oh!... (*Scoraggiato*) Oh!
ARMANDINA — Cosa vuoi, carino?
VITTORIO (*con voce tenera e carezzevole*) — Si può trasportare il baule?
ARMANDINA — Sì, sì.
RÉDILLON (*a Vittorio*) — Quale baule?
VITTORIO (*brutalmente, a Rédillon*) — Il baule che è lì, si capisce! Mica il baule del pascià.
RÉDILLON — Ma che maniera è questa di rispondere. Te lo darò io il baule del pascià!... Chi t'ha insegnato a...
ARMANDINA — Via, non fargli male, è così carino!
RÉDILLON — Carino quanto vuoi, ma gli insegnerò a parlare garbatamente.
ARMANDINA — Lascia stare. Dagli piuttosto cinque lire.
RÉDILLON — Gli dovrò dare anche la mancia, dopo che...
ARMANDINA — Saresti capace di rifiutarti?
RÉDILLON — Non per le cinque lire, ma... Va bene: ecco cinque lire, per questa volta. Ma che sia la prima e l'ultima.
VITTORIO (*seccamente*) — Grazie!... (*A mezza voce, tra sé*) Schifoso! (*Con voce carezzevole ad Armandina*) Vado a cercare la cameriera, perché mi aiuti a trasportare il baule.
ARMANDINA — Va' pure, carino! (*Vittorio esce*).
RÉDILLON (*borbottando*) — La lezione, almeno, gli servirà! Io non permetto a nessuno di parlarmi sgarbatamente.
ARMANDINA — Via, povero piccino! Bisogna compatirlo. (*Vittorio ritorna accompagnato dalla cameriera, alla quale indica il baule*).
VITTORIO — Aiutatemi a trasportare quel baule lì nella camera 17. Anche la valigia. (*Portano via il baule e la valigia*).
RÉDILLON — Cambi camera?
ARMANDINA — Sì, questa non mi piace... ne ho chiesta una sulla strada: è molto meglio.
RÉDILLON — Io non capisco perché sia meglio stare verso strada... Ma non fa nulla!... Andiamo verso strada! (*Va al camino a prendere il suo cappello*).
ARMANDINA — Andiamo? No, caro: ci vado io! Cosa vuoi, tu?
RÉDILLON — Cosa voglio?... Ho bisogno di dirtelo? (*Maliziosamente*) Fammi l'ingenua, adesso!
ARMANDINA — No, no, amico mio. Questa sera, no.
RÉDILLON — Perché?
ARMANDINA — Per una ragione semplicissima; perché è impossibile. Mi spiace assai.
RÉDILLON — E tu credi che io me ne andrò così, a bocca asciutta?
ARMANDINA — E' impossibile, ti ripeto! Aspetto un amico alle undici.
RÉDILLON — Tutto qui? Bella ragione. Me ne infischio, io, dell'amico. Chi è?
ARMANDINA — Un signore di Londra... Non lo conosci... Il signor Soldignac... Tutte le volte che viene a Parigi, sono per lui.
RÉDILLON — Una volta tanto, sarai anche per me!
ARMANDINA — Impossibile! Gli ho già dato appuntamento qui.
RÉDILLON — E tu non farti trovare. Sai cosa devi fare? Vieni a casa mia.
ARMANDINA — A casa tua?
RÉDILLON (*prendendola sotto braccio*) — Certo, a casa mia... Credi che non abbia una casa, io?
ARMANDINA — Ma che gli dico, all'inglese?
RÉDILLON — Gli farai dire che sei andata a vegliare tua madre, che è molto ammalata. E' un pretesto che ha la barba lunga, ma fa sempre effetto.
ARMANDINA — Non è bello.
RÉDILLON — E' bellissimo, invece. Su, metti il cappello e vieni con me.
ARMANDINA (*andando al camino*) — Non è bello, ma con te non ci sono ragioni. (*Mette il cappello. Bussano*).
RÉDILLON — Avanti!
IL DIRETTORE — Il signore e la signora mi scuseranno se disturbo, ma i forestieri che hanno preso in affitto questa camera, sono arrivati, e così...
ARMANDINA (*al camino*) — Va bene! Finisco di mettermi il cappello e cedo il posto... Pregate il signore... Come si chiama? Non ricordo più.
IL DIRETTORE — Vatelin.
RÉDILLON — Vatelin?
ARMANDINA — Sì... pregatelo di pazientare un minuto.
RÉDILLON — Come? Vatelin qui? Che fortunata combinazione! Fatelo entrare: sarò felice di stringergli la mano.
ARMANDINA — Lo conosci?
RÉDILLON — Altro che!
IL DIRETTORE — Si accomodi pure, signore!
RÉDILLON (*andando verso il fondo*) — Quell'ottimo amico... (*Vedendo Pinchard entrare, in uniforme di maggiore medico, seguito da sua moglie*) Oh! Non è lui!
PINCHARD (*mentre sua moglie fa degli inchini ad Armandina e Rédillon*) — Mi spiace assai che la mia venuta vi obblighi ad andar via... (*Tra sé*) Sacripante! Che bella donna! (*A voce alta*) Ma io avevo telegrafato che mi tenessero una camera in

questo albergo per questa sera, e, come vedete dal dispaccio: « Tenuta per lei camera 39 », è proprio questa...

ARMANDINA — Tocca a me, piuttosto, di farvi le mie scuse, perché la occupo ancora... Stavamo per andarcene.

PINCHARD (*deponendo la sua valigia sulla tavola dove era precedentemente quella di Armandina*) — Fate pure i vostri comodi, signora. Sarei dolente di arrecarvi il minimo disturbo. Tanto più che, dove c'è posto per due, ce n'è anche per quattro.

ARMANDINA — Molto galante!

PINCHARD — Niente affatto!... (*A Rédillon*) Lasciate signore che io mi congratuli con voi: vostra moglie è veramente bella. (*Rédillon s'inchina lusingato*) Farei volentieri cambio con la mia!

RÉDILLON e ARMANDINA (*meravigliati guardano la signora Pinchard, la quale continua a profondersi in piccole riverenze*) — Cosa dite?

PINCHARD — Lo ripeto... e non esito a farlo davanti a mia moglie.

RÉDILLON — Non gliene importa, forse?

PINCHARD — Non dico questo; ma poiché è sorda come la solita talpa... (*Rédillon e Armandina ridono*).

LA SIGNORA PINCHARD — Signora, ve ne prego, non disturbatevi per noi.

ARMANDINA (*ringraziando*) — Vostro marito ha già avuto la cortesia di dircelo.

LA SIGNORA PINCHARD (*che non ha capito*) — Nemmeno per sogno, nemmeno per sogno!

PINCHARD — Non ci fate caso, se vi risponde a casaccio. Poveretta!

LA SIGNORA PINCHARD (*molto amabile*) — E mio marito pure!

PINCHARD — Cosa volete? Bisogna assuefarcisi!... Io la duro così da venticinque anni... già... perché sono passati ormai venticinque anni che l'ho sposata... Era sorda anche da ragazza. Il giorno delle nozze, al municipio, le dovetti dare un pizzicotto, perché rispondesse il « sì » a tempo... Oggi, appunto, ricorre l'anniversario del nostro matrimonio; per festeggiarlo, abbiamo fatto una gita a Parigi. Voglio condurre mia moglie all'Opéra, stasera.

RÉDILLON — Stasera?

PINCHARD — Sì. Capisco, è un po' tardi, ma si dà la « Favorita » e il ballo « Coppelia ». A noi basta arrivare a teatro per il ballo, perché, in quanto a me, la musica mi annoia, e mia moglie, nelle sue condizioni, gusta soltanto il ballo... Essa vede ballare e si diverte... Però, dice che il ballo guadagnerebbe molto se fosse accompagnato dalla musica!... (*Dandole un buffettino sulla guancia*) Non è vero, Cocò?

LA SIGNORA PINCHARD — Cosa?

PINCHARD (*tenendo i pollici delle mani nelle tasche del suo dolman, mentre discorre, batte leggermente il ventre con le altre dita*) — Che a te pare che i balli sarebbero più divertenti con un po' di musica?

LA SIGNORA PINCHARD (*che ha seguito il movimento delle mani di lui*) — Sì, sì... molto meglio! Adesso è cessato, ma in treno, che dolori, Dio mio! (*Rédillon e Armandina si guardano*).

PINCHARD — Non ci fate caso: anche stavolta non ha capito nulla. Figuratevi, parlava del suo ventre. Poveretta, va soggetta a coliche epatiche. Ha sofferto molto durante il viaggio; ma adesso si sente meglio! Ci vuol altro a discorrere con lei. Occorre pazienza. Non che io ne abbia, ma ci si abitua a tutto.

ARMANDINA — Signore, noi non vogliamo abusare più a lungo della vostra cortesia. Sei pronto, Ernesto? (*A Pinchard*) Signore...

PINCHARD — Signora, felice. Fortunato, signore.

RÉDILLON — Fortunatissimo, io! Anzi, vi devo dire ancora una cosa.

PINCHARD — Dite pure.

RÉDILLON — Che il mio migliore amico si chiama Vatelin.

PINCHARD — Ah!

RÉDILLON — Sì!

PINCHARD — Una confidenza ne merita un'altra! Il mio migliore amico si chiama Pielusch.

RÉDILLON — E cosa vuole che me ne importi?

PINCHARD — Felicissimo, signore! (*Rédillon e Armandina salutano la signora Pinchard che non sente e non si volta. Pinchard dando un colpettino sul bracccio di sua moglie*) Cocò... (*La signora Pinchard si volta verso suo marito*) Il signore e la signora ti salutano.

LA SIGNORA PINCHARD — Cosa?

PINCHARD (*urlando*) — Il signore e la signora ti salutano.

LA SIGNORA PINCHARD — Non capisco.

PINCHARD — Hai ragione! Aspetta. (*Articolando semplicemente le parole con le labbra, senza che si oda il suono della voce*) Il signore e la signora ti salutano.

LA SIGNORA PINCHARD — Oh, mille scuse. Arrivederci, signora! Signore...

ARMANDINA — Ernesto, vieni?

RÉDILLON — Eccomi! (*Bussano. Entra Vittorio*).

VITTORIO (*ad Armandina*) — La signora non ha altro da far portare giù?

ARMANDINA — No, grazie! Avvisa il portiere che se qualcuno venisse a chiedere di me, gli dicano ch'io non ho potuto aspettare, perché sono stata chiamata al letto di mia madre, che è ammalata. Hai capito?

VITTORIO (*con un sospiro*) — Sì, signora!

ARMANDINA — Bravo! Dammi la valigia.

RÉDILLON (*a Vittorio*) — Dammi la valigia.

VITTORIO — Eccola! (*Prende sulla tavola la valigia di Pinchard e la dà a Rédillon. Vittorio segue Ar-*

mandina con lo sguardo sospirando. I due escono).
LA SIGNORA PINCHARD (*togliendosi il cappello e pettinandosi con un pettine da tasca*) — Mi metto in ordine, se vogliamo andare all'Opéra.
PINCHARD — Va bene. (*A Vittorio*) E tu cosa fai, lì impalato, fannullone. Via, march.
VITTORIO — Sì, signor maggiore!... (*Tra sé, andandosene di corsa*) Bel tipo!
LA SIGNORA PINCHARD — Incomincia alle dieci e mezza? Non c'è tempo da perdere.
PINCHARD — Va bene, ma dov'è la valigia?
LA SIGNORA PINCHARD — Cosa?
PINCHARD (*urlando*) — Dov'è la valigia? (*Articolando le parole, senza far sentire il suono della voce*) Dov'è la valigia?
LA SIGNORA PINCHARD — La portavi tu.
PINCHARD — Io, la portavo? (*Senza voce*) Io la portavo?
LA SIGNORA PINCHARD — Sì, tu. Dove l'hai messa?
PINCHARD — Sacripante! Dove l'ho potuta mettere? (*Si picchia alla porta mentre Pinchard continua a cercare*) Avanti!
CLARA — Sono venuta a preparare il letto... Il signore e la signora cercano qualcosa?
PINCHARD (*senza guardare Clara*) — Sì, una valigia. Sa il diavolo dove l'ho messa.
LA SIGNORA PINCHARD — Guarda se, per caso, il ragazzo non l'avesse portata nello spogliatoio.
PINCHARD — Credi? L'avrei veduto. (*Entra a destra*).
CLARA (*alla signora Pinchard*) — La signora preferisce guanciali di piuma o di crine? (*La signora Pinchard non risponde*) La signora desidera guanciali di piuma o di crine? (*La signora Pinchard non risponde*) Ma dov'è? nelle nuvole? (*Mettendosi davanti a lei*) La signora desidera...
LA SIGNORA PINCHARD — Ah, buona sera, cara.
CLARA — Buona sera, signora. Volevo sapere...
PINCHARD (*rientra, e cerca ancora con l'occhio la valigetta*) — Lasciate stare, ragazza! Perderete il fiato. Può darsi che l'abbia lasciata giù. Cosa volete?
CLARA — Volevo sapere...
PINCHARD — Sacripante, che bella ragazza.
CLARA — Se il signore e la signora preferiscono guanciali di piuma o di crine.
PINCHARD (*a Clara*) — Va' là, che sei fatta molto bene, tu!
CLARA — Io?
PINCHARD — Come ti pare, di piuma o di crine... Sai, il guanciale ch'io preferirei? la metà del tuo...
CLARA (*scandalizzata*) — Ma, signore!
PINCHARD — Come ti chiami?
CLARA — E tu?
PINCHARD — Mi dà del tu, mi dà del tu, che gioia.
CLARA — Bravo! E chi ha permesso a voi di dare del tu a me?
PINCHARD — Fa' pure, bellezza, fa' pure. (*Prendendola per la vita*) Dammi del tu, dammi del tu!
CLARA — Lasciatemi stare... (*Chiamando*) Signora, signora!
LA SIGNORA PINCHARD — Smarrita? Chissà dove l'avrà lasciata.
CLARA — Ma è sorda?
PINCHARD — Come la solita campana. E tu sei fresca come la solita rosa. (*L'abbraccia*).
CLARA (*dandogli uno schiaffo sonoro*) — Eccole la rosa.
PINCHARD — Oh!
LA SIGNORA PINCHARD (*voltandosi*) — Hanno picchiato?
PINCHARD — Sacripante! Sì.
CLARA — Il signore non desidera altro?
PINCHARD — No, no... grazie! (*Tra sé*) Sacripante, che mano!
LA SIGNORA PINCHARD — Hai mal di denti?
PINCHARD — No, no... Non è nulla! (*A Clara*) Devo aver lasciato la mia valigia giù al bureau: dite che la portino su; la ritroverò rincasando.
CLARA — Sarà servito.
PINCHARD (*a sua moglie*) — Andiamo, dunque!... (*Senza voce*) Andiamo, andiamo.
LA SIGNORA PINCHARD — Andiamo, sono pronta. (*Escono*).
CLARA (*sola*) — Mi pare d'averlo messo a posto il militare, con le sue dichiarazioni. La metà del mio guanciale? Aspettalo... Asino. Crede forse che avrei aspettato proprio lui per darmi alla bella vita. Caro mio, se avessi voluto avrei potuto diventare cocotte da molto tempo. Non mi sono mica mancate le occasioni. (*Fa il letto*).
PONTAGNAC (*socchiudendo un poco la porta del fondo e mettendo il capo in scena*) — Non m'ero ingannato: mi pareva proprio che se ne fossero andati. Vatelin ha fissato questa camera per questa sera, e non può tardare... Prepariamo le comunicazioni. (*Si avvia in punta di piedi verso la porta di sinistra*).
CLARA — Signore, cosa cerca?
PONTAGNAC (*tra sé*) — Diavolo, la cameriera!... (*A voce alta*) Cosa cerco, io? Ma il re del Belgio, diamine! Non lo sapete?
CLARA — Non sta qui.
PONTAGNAC — Non sta qui? Diavolo! Difatti non ne ero sicuro. Sapevo che sua maestà voleva la camera numero 39, ma mi chiedevo: « Sarà in questo albergo? ». Si vede che l'albergo è un altro.
CLARA (*sorridendo*) — Il signore ha sbagliato di poco.
PONTAGNAC — Cose che capitano! Ho visto il re, oggi, e mi ha detto: « Amico mio, noi scenderemo all'Hôtel Ultimus: ho la camera numero 39 ». Del numero della camera sono sicuro. In quanto all'al-

bergo, mi pareva proprio di aver udito Ultimus. Ma forse avrà detto Continental.

CLARA — Il signore fa parte della corte?

PONTAGNAC — Un poco... Allora, per essere vicino a sua maestà, ho preso la camera numero 38. (*Avvicinandosi a sinistra*) Che è quella camera lì?

CLARA — Sì.

PONTAGNAC (*che si è avvicinato alla porta, si sforza di togliere la chiave dalla serratura*) — La camera numero 38 è questa qui!

CLARA — Lo so!

PONTAGNAC (*che si è impadronito della chiave, tra sé*) — La chiave c'è! (*A voce alta*) Sua maestà non c'è. Poco male. Ci rivedremo a Bruxelles. Signorina, tante belle cose. (*Esce canticchiando tra i denti, mentre Clara lo guarda, stupefatta*).

CLARA (*ridendo*) — Se ne è andato! Bel tipo. Io non dovrei stupirmi più di nulla e di nessuno, ma gli originali mi fanno sempre una certa impressione. Bene, andiamo a prendere i guanciali. (*Esce dalla porta del fondo. Si ode un rumore nella serratura della porta di sinistra; subito dopo entra Pontagnac circospetto*).

PONTAGNAC (*a Luciana che è ancora di dentro*) — Potete venire: non c'è più nessuno.

LUCIANA — E' qui?

PONTAGNAC — Esattamente: il numero 39.

LUCIANA — Che infamia. (*Sedendo*) E dire che qui, in questa camera... che pure ha l'apparenza onesta, tra poco, mio marito...

PONTAGNAC — Con una donna.

LUCIANA — Sì. E allora, tutt'e due... lui, come io lo conosco nell'intimità, con le sue parole, con le sue tenerezze, con... E lei, come io non la conosco, con... cosa so io di lei? No, non posso, non posso! Ma voi potrete assistere a tutto ciò?

PONTAGNAC — E perché no, se faranno le cose per bene?

LUCIANA — Tacete, tacete, per carità. Io mi figuro già tutta la scena... mi ballano già davanti agli occhi immagini orribili. No, no; non voglio vedere... non voglio vedere nulla. (*Pone le mani sugli occhi*) No, così no, preferisco tener gli occhi aperti. Quando li chiudo vedo di più.

PONTAGNAC — Non vi agitate così, andiamo; avete bisogno di molta calma, invece.

LUCIANA — Mi pare di avercela con tutto ciò che mi circonda... con queste pareti, per la loro complicità... con questi mobili, per ciò che vedranno... con questo letto, per... No, no... non voglio. Dov'è il campanello?

PONTAGNAC — Il campanello? perché?

LUCIANA — Voglio far portar via il letto.

PONTAGNAC — Non ci mancherebbe altro. Insomma, volete sorprendere vostro marito, sì o no?

LUCIANA — Lo voglio!

PONTAGNAC — Ebbene, se volete avere la prova materiale del reato non togliete il mezzo perché esso possa compiersi.

LUCIANA — Ma è terribile questa prova che mi imponete!

PONTAGNAC — Fatevi animo. Procureremo di non prolungarla... inutilmente. Purché ci sia dato di arrivare al momento buono.

LUCIANA — Ma come faremo a sapere qual è il momento buono?

PONTAGNAC — Non ve ne curate, voi. Ci ho già pensato io... Ho il mezzo: eccolo qui! (*Cava di tasca due campanelli*).

LUCIANA — Due campanelli?

PONTAGNAC — Ora vi spiego la funzione: è come la pesca al sonaglio. Si lega un sonaglio all'estremità di una canna; il pesce, quando ha abboccato all'amo, muove la canna, e quindi il sonaglio. Così, avvisa lui stesso il pescatore ch'è stato preso. Qualcosa di simile io ho immaginato per acchiappare Vatelin. Vedrete che lui e la sua complice avranno la cortesia di avvertirci essi stessi del momento buono.

LUCIANA — Possibile?

PONTAGNAC — Adesso vedrete... (*Va ai piedi del letto, seguito da Luciana. Il letto è collocato per tutta la sua lunghezza parallelamente alla parete di fondo, un po' discosto da questa, in modo da lasciare un piccolo passaggio*) Da quale lato sta, abitualmente, vostro marito?

LUCIANA (*indicando la sponda del letto verso la camera*) — Da questo.

PONTAGNAC — A sinistra? Va bene. Allora, io prendo questi due campanelli: il grosso, prima... (*Fa suonare uno dei campanelli; suono grave*) Questo è per Vatelin... Quest'altro, più piccolo (*fa suonare l'altro campanello: suono più acuto*) servirà per la signora. Benissimo! Metto il signore, qua... (*fa passare il primo campanello sotto al materasso, a sinistra; poi, fa il giro del letto*) e la signora là... (*Colloca l'altro campanello sotto il materasso, a destra*).

LUCIANA — E poi?

PONTAGNAC — Non c'è più nulla da fare. L'esca è a posto; poi dovremo soltanto aspettare che i pesci abbocchino.

LUCIANA — Non capisco.

PONTAGNAC — Ma ci vuol tanto?! Uno dei due entra nel letto... drin! suona il primo campanello. Noi non ci muoviamo: c'è soltanto un pesce. Appena sentiamo l'altro campanello, allora... avanti. Ci sono tutt'e due!

LUCIANA — E' molto ingegnoso, non c'è che dire!

PONTAGNAC — Simpatico: ecco tutto. Sento rumore... Forse i pesci si avvicinano.

LUCIANA — Caverò gli occhi a tutt'e due, io.

PONTAGNAC — Pazienza. Ma se cavate loro gli oc-

chi prima, non vedranno più l'amo. Presto! Andiamo... Non c'è tempo da perdere.

LUCIANA (*come se parlasse a suo marito*) — Ah, se ti farai cogliere. (*Escono dalla porta di sinistra, e si ode, subito dopo, il rumore della chiave nella serratura. Nel medesimo tempo, si apre la porta di fondo e Meggy entra, seguita da Clara, che porta due guanciali*).

MEGGY — What?... Io domandare voi camera 39... Non essere questa camera Mr. Vatelin?

CLARA — Scusi, signora: le ripeto che io non posso lasciar entrare nessuno nella camera di un forestiero, quando egli non c'è... a meno che non ne abbia dato l'ordine.

MEGGY — Good gracious. Io dire voi: lui aver detto me: io aspettare lui qui... Voi non credere a io? Well! Tenere, leggere! (*Le dà un telegramma aperto*).

CLARA — Yes!

MEGGY — Oh! Voi parlare inglese? Do you speak English?

CLARA — Io dico «Yes»: ecco tutto. (*Leggendo*) Vostro Marito sa tutto; ha trovato la vostra lettera nel cestino. (*Interrompendosi*) Ah!

MEGGY — Aoh! questo non essere per voi; questo essere per io! Leggere fine... Venite Hôtel Ultimus...

CLARA (*leggendo*) — Vi farete dare la mia camera, e se io non ci sarò, aspettatemi. Vatelin.

MEGGY (*durante questo tempo ha tirato fuori dalla sua valigetta una veste da camera, una piccola macchinetta a spirito, un ferro per arricciare i capelli, una acconciatura da notte simile ad un berrettino bianco, una scatola per il tè, ecc.*) — Well! Bene? essere persuaduto?

CLARA — Va bene, signora: aspetti pure!

MEGGY — All right. Dove essere toilette?

CLARA (*andando ad aprire la porta di destra*) — Di qua, signora.

MEGGY (*mentre si avvia, con la sua veste da camera e il suo berrettino da notte, verso lo spogliatoio di destra*) — Voi portare a io teapot.

CLARA — Cosa?

MEGGY — Acqua bollente e tazze per mia tè. (*Esce a destra*).

CLARA — Sarà servita, signora!... (*Tra sé*) Non c'è bisogno di chiedere di che paese sia, quella lì. Credo che non andrebbero a casa dell'amante senza portare con loro tutto l'occorrente per il tè.

VITTORIO (*introducendo Vatelin*) — Ecco la sua camera, signore!

VATELIN — Va bene.

CLARA (*a Vittorio*) — Ma vi sbagliate! Questa camera è occupata: è la camera del signor Vatelin.

VATELIN — Benissimo. Vatelin sono io.

CLARA — Ma i due forestieri che erano qui poco fa?

VATELIN — Sì, sì. Non ve ne date pensiero. Hanno già verificato la cosa al bureau. Il direttore aveva telegrafato a quei signori che teneva per loro la camera n. 59; per errore nel telegramma, hanno scritto 39; così, quando sono arrivati, li hanno condotti qui... (*Prende la valigia che aveva lasciata fuori della porta*) Hanno già preso nota, giù, di avvertirli quando ritorneranno.

CLARA — Allora faccia pure, signore.

VATELIN — Grazie. (*Mentre Vittorio si volta per uscire*) Senti: avvisa giù, che se qualcuno verrà a chiedere di me, gli dicano il numero della mia camera e lascino salire.

VITTORIO — Sarà servito, signore! (*Se ne va di corsa*).

CLARA — Il signore cerca una signora?

VATELIN — Grazie: ho già quanto mi abbisogna!

CLARA — Scusi, signore: non intendevo di farle un'offerta. Volevo avvertirla ch'è venuta una signora a chiedere di lei, e che la signora è di là.

VATELIN — Di già?

CLARA — Debbo avvertirla?

VATELIN — No, sta bene dov'è. Lasciatela stare.

CLARA — Allora, vado a prendere il tè. (*Esce*).

VATELIN — Sì, sì.. stia pure dov'è. La vedrò anche troppo presto. Sono d'un umore, io!... (*Meggy entra canterellando*) Eccola qui.

MEGGY — Crepino, voi qui?

VATELIN (*bruscamente*) — Sarà un'ora almeno.

MEGGY — Aoh! no. Io essere dieci minuti.

VATELIN — Poco male. Mi sono sbagliato.

MEGGY — Yes! Io era aspettare voi, là... Oh. Crepino, Crepino, come io essere felice!... (*Gli salta al collo; Vatelin tira indietro la faccia*) What? Tu non volere essere abbracciato da io!

VATELIN — No! Avete voluto che venissi, e sono venuto. Avevo questo mezzo soltanto per evitare uno scandalo in casa mia, e per impedirvi di commettere una follia. Ho ceduto per forza maggiore... ma, ora che sono al sicuro, voglio che vi mettiate bene in capo che tutto è e deve essere finito tra noi!

MEGGY — Aoh, Crepino! Perché voi dire questo? Oh! voi essere cattiva! Io amare voi, perché voi essere tanto tenera, tanto dolcissima, tanto buona, vicina mio marito voi essere tanto gentile, tanto bene educata con signore.

VATELIN — Io? Bene educato, io? Chi ve l'ha dato ad intendere? Vi siete ingannata di grosso. Adesso vedrete come sono bene educato, io! (*Passeggia per la camera, gridando e facendo atto di chi vuol menare le mani*) Va' al diavolo tu e tutta l'Inghilterra! All'inferno tu e..

MEGGY — Aoh! Quanto voi essere comica, così.

VATELIN — Comico?! Ah, vi pare ch'io sia comico? Adesso vedrete. Non mi conoscete, no! Non sono tenero, io, non sono dolce, non sono buono. In Inghilterra, sì. L'aria mi faceva bene, ma in Francia,

no. Qui sono collerico, sono violento, sono furioso, sono brutale.
MEGGY — Voi?!
VATELIN — Sì, io! Picchio le donne, anche! Ve ne accorgerete presto, cosa sono io!
MEGGY (*che sta quasi per cadere nelle sue braccia*) — Oh, Crepino!
VATELIN — Badate; non vi accostate o vi picchio.
MEGGY (*con aria di chi accetta una sfida*) — Come voi dire?
VATELIN (*più timidamente*) — Vi ripeto di non venirmi vicino, o vi picchio.
MEGGY — Voi, picchiare? Anch'io picchiare. Molto buono boxe. (*Si mette in guardia ed incomincia a dare colpi ben assestati*) Là, questo, ecco.
VATELIN (*cadendo a sedere*) — Oh, là, là... Basta, basta!
MEGGY — Ah, lui voler picchiare?
VATELIN — Basta, andiamo, ma che storie sono queste?
MEGGY (*trovandosi dietro di lui, lo prende per il collo, e lo bacia*) — Crepino, Crepino, io adorare voi. (*Bussano*) Avanti.
CLARA (*entrando*) — Il tè.
MEGGY (*vedendo entrare Clara con un vassoio, contenente il necessario per fare il tè*) — Ah! Well, well!... Voi mettere là. (*Clara esce*) Well! (*Mentre versa dell'acqua calda nella teiera*) Ah, voi aver preso boxe sufficiente? (*Vatelin fa una smorfia*) Voi volere ancora picchiare vostra piccola Meggy?
VATELIN — Abusare così della propria forza!
MEGGY — Allora voi volere essere gentile, buona per vostra piccola Meggy?
VATELIN — Ma insensata che sei! Ti vuoi perdere a tutti i costi? Sai pure che tuo marito ha una pulce nell'orecchio!
MEGGY — Lui avera pulce in orecchio? Aoh!
VATELIN — E' un modo di dire! Sa tutto! Se io non ti avessi telegrafato...
MEGGY — Io essere caduto in bocca lupo? Yes!
VATELIN — Sai cosa ti debbo dire? che ne ho fin sopra ai capelli, io. Non ci mancherebbe altro che, per causa tua, dovessi passare qualche grosso guaio. No, no, cara mia, io non ti posso seguire assolutamente nelle tue pazzie. Non posso e non voglio. Se tu non ragioni, avrò testa io per tutt'e due. Addio!
MEGGY — Crepino, Crepino! Restare! Oh, restare!
VATELIN — No, lasciami andare!
MEGGY — Io andare suicidare me!
VATELIN — Ancora? Ma è un ricatto! Ebbene, buon suicidio e lasciami in pace.
MEGGY — All right! Io prendere mio tè e morire! (*Si versa il tè nella tazza*).
VATELIN — Fa' presto.
MEGGY — Voi prendere tè con io?
VATELIN — Se vi fa piacere...
MEGGY (*riempie un'altra tazza e la porge a Vatelin; poi con la zuccheriera in mano*) — Una pezzo? Dua pezzi?
VATELIN (*modestamente*) — Cinque.
MEGGY (*glieli mette nella tazza, contandoli. Poi cava di tasca una boccetta, la mostra e domanda se ne vuole*) — Una goccia, due gocce?
VATELIN — Cos'è, liquore? un cucchiaino.
MEGGY — Basta uccidere tutto reggimento.
VATELIN (*deponendo in fretta la sua tazza*) — Accidenti, ma cos'è?
MEGGY — Essere stricnina. (*Avvicina la boccettina alle labbra*).
VATELIN (*precipitandosi sopra di lei, per portarle via la boccetta*) — Disgraziata, date qua.
MEGGY — No... Io volere morire sotto vostro occhio!
VATELIN — In nome di Dio, Meggy... vi scongiuro!
MEGGY — No? Good bye, Crepino.
VATELIN — No, Meggy, no. Sarò buono, vi giuro... farò tutto ciò che vorrete.. Farò tutto ciò che vuoi... Va bene, così?
MEGGY — Oh, voi dire questo?
VATELIN — Sì, sì... tutto. Te lo giuro.
MEGGY — Yes?!
VATELIN — Yes! (*Tra sé*) Iddio m'è testimonio che ho fatto quanto era in me. Ma non c'è santi e bisogna che mi arrenda. Ebbene, facciamola finita. Ma levati quell'affare dalla testa.
MEGGY — Ah, andare meglio, adesso. (*Mette la boccettina in tasca*).
VATELIN (*alzandosi*)— Sì, sì... hai ragione. Mi sono fatto forza sin troppo. Basta, adesso basta. Meggy, vieni qui.
MEGGY (*atterrita*) — Aoh! No, no... Io non volere...
VATELIN — Non vuoi? Peggio per te; adesso voglio io.
MEGGY — No, io non volere, così!... Voi aspettare: io andare là. Voi non volere io restare questo vestito?
VATELIN — Che bisogno hai di andare di là? Toglilo qui.
MEGGY — Shocking!
VATELIN — Allora, va' di là. Ma fa' presto. (*Meggy esce a destra. Vatelin avviandosi al letto*) Adesso sono in ballo. Mi sono cacciato in un imbroglio maledetto. (*Siede sulla sponda del letto. Sotto il peso di Vatelin, il campanello suona. Dopo una lunga pausa, e rimanendo nella stessa positura*) Che baccano fanno i campanelli in quest'albergo. (*In questo momento s'apre la porta di sinistra, e Luciana sporge la testa in iscena. Riconoscendo suo marito, ch'essa vede alle spalle, apre le braccia e spalanca la bocca, in atto di grande meraviglia. Ma prima che abbia avuto il tempo di cacciare un grido, Pontignac si è precipitato sopra di lei, facendo segno di no con la testa, come per dirle che non è ancora il momento.*

Nel medesimo tempo, la mano sinistra di lui ha preso la mano destra di Luciana e la tira rapidamente indietro, mentre la mano destra richiude in un attimo la porta, senza far rumore. Tutti questi movimenti devono essere assolutamente senza parole, e durare un batter d'occhio. Vatelin voltandosi rapidamente) Eh? Chi è là?... (*Non vedendo nessuno*) Nessuno?! curioso davvero, eppure io ho sentito. (*Va a osservare la porta*) E' chiusa... (*Guarda nella toppa*) La chiave non c'è... la comunicazione è impedita. (*Al pubblico*) Strana cosa l'illusione. Giurerei che ho sentito persino l'aria mossa dalla porta. Sarà stato un incubo, certamente. Quella maledetta Meggy con il suo tè alla stricnina. (*Va per suonare*) Sarà meglio farlo buttar via quel tè! (*Leggendo il cartellino appeso alla parete*) Per la cameriera, due volte. (*Suona due volte*) Non si sa mai! Le potrebbe saltare il ticchio, nuovamente. (*Bussano*) La cameriera, almeno, è sollecita in quest'albergo. Avanti!

SOLDIGNAC (*entrando*) — Buona sera!

VATELIN (*tra sé*) — Accidente! Soldignac! Il marito. (*A voce alta*) Ah, ah, ah! Siete voi?

SOLDIGNAC — Sì, io sono!

VATELIN — Ah, ah, ah! Come mai siete qui?

SOLDIGNAC — Ah, questo a voi fa meraviglia?

VATELIN — Non vi aspettavo! (*Tra sé*) Mio Dio, sua moglie è di là...

SOLDIGNAC — Io dirò a voi: io ero giù, al bureau, quando il groom, che voi avete mandato, è venuto a dire: se qualcuno chiederà del signor Vatelin, facciano salire al n. 39.

VATELIN (*tra sé*) — Che asino sono stato.

SOLDIGNAC — Voi dovete sapere: io ero venuto in quest'albergo per un appuntamento con una persona; ma lei non ha potuto aspettare me, e lei ha fatto pregare me di scusare lei!

VATELIN — Sì, sì, sì.

SOLDIGNAC — Lei ha dovuto andare presso sua madre, molto ammalata... Questo che io dico non interessa a voi?

VATELIN (*come se uscisse da un sogno*) — Molto. Continuate pure: vi seguo! Avete detto: ammalato; siete ammalato?

SOLDIGNAC — Non io, la madre.

VATELIN — Capito: la vecchia signora è ammalata.

SOLDIGNAC — Allora, cosa fare? Voi mi direte: voi potete andare via!

VATELIN (*prendendo Soldignac sotto al braccio e conducendolo verso la porta*) — Andarvene? Altro che! Andate, andate pure! Non vi date pensiero per me.

SOLDIGNAC — Aoh, no! Questa era ipotesi.

VATELIN — Vi avevo detto che ve ne potevate andare, perché so che di solito voi non avete tempo da perdere.

SOLDIGNAC — Nel giorno... ma nella sera, io ho sempre il tempo da perdere.

VATELIN (*tra sé*) — Ci sarà da stare allegri, adesso.

SOLDIGNAC — Io non posso andare via... Io sapevo che io sarei stato in questo albergo, questa sera; per questo, io ho dato appuntamento qui al Commissario di polizia. Voi sapete che io faccio sorprendere mia moglie qui questa sera.

VATELIN — Ma vostra moglie non è qui, non è qui.

SOLDIGNAC — Io so perfettamente che lei è in via Roquepen.

VATELIN — Già, già!... (*Tra sé*) Non sa nulla!

SOLDIGNAC — In questo momento, il Commissario sorprenderà lei. Per sicurezza maggiore, lui sta dietro lei da questa mattina... Questo che io dico non interessa a voi?

VATELIN — Certo, mi interessa; vostra moglie è là, in via Roquepen.

SOLDIGNAC — Il Commissario verrà qui a dare notizia a me, quando tutto sarà finito.

VATELIN — Benissimo, benissimo!

SOLDIGNAC — Ma cosa avete voi per essere così agitato?

VATELIN — Agitato? nemmen per sogno. Vi pare?

SOLDIGNAC — Sì, pare a me. Voi state male?

VATELIN — No, no! Oh, un poco, molto poco.

SOLDIGNAC — Colica?

VATELIN — Be', no, così... ma non sarà nulla, vedrete. (*Risalendo la scena, mentre Soldignac siede sul divano*) Ah, mio Dio, mio Dio! Come faccio a liberarmene adesso?! (*In questo punto dalla porta di destra, che è socchiusa, appare il braccio nudo di Meggy, la quale depone il suo corpetto sulla sedia posta a fianco della porta*).

SOLDIGNAC — Grazioso! Molto grazioso!

VATELIN (*alle parole di Soldignac si è voltato*) — Accidenti, il braccio di Meggy. (*A voce alta*) Quello lì era un braccio.

SOLDIGNAC — Io ho veduto. Molto grazioso. Graziosissimo. Il braccio di chi?

VATELIN — Non so... non so... non è mio. E' il braccio del vicino.

SOLDIGNAC — Bugie. Quello è il braccio di vostra moglie.

VATELIN — Già, già! E' il braccio di vostra moglie... di mia moglie... del vicino ch'è mia moglie!... (*Va a raccattare il corpetto deposto da Meggy; ma, appena lo ha preso, il braccio riappare, tenendo la sottana di Meggy. Vatelin si precipita alla porta, afferra la sottana e la caccia, insieme con il corpetto, dentro al letto*).

SOLDIGNAC — Mio caro, dove siete andato?

VATELIN (*ridiscendendo la scena*) — Sono qua, sono qua!

SOLDIGNAC — Perché voi non sedete qui, vicino a me?

VATELIN (*sedendo sulla spalliera del canapé*) — Benone! Adesso, ha preso domicilio qui.
SOLDIGNAC — Io faccio a voi tutti i miei complimenti... Vostra moglie ha un braccio meraviglioso! (*In questo punto Meggy entra in iscena, come se nulla fosse. Essa è in veste da camera, col berretto in testa. Ma appena ha scorto suo marito, soffoca subito un grido e fugge. Al grido, Soldignac volta il capo, ma Vatelin, che ha preveduto le sue intenzioni, gli prende il capo con le due mani e glielo abbassa sul canapé, impedendogli di vedere*) Aoh! Cos'è questo?
VATELIN — Vi chiedo scusa! Ma era mia moglie... in tale disordine... Capirete...
SOLDIGNAC — Capisco, capisco. Voi avete fatto molto bene.
VATELIN — Vi pare? Ebbene, andiamo a fare una partita al biliardo?
SOLDIGNAC — Sì, eccellente idea. Se noi restiamo qui, noi disturbiamo la signora.
VATELIN — Molto gentile. Grazie. Andiamo. (*Bussano alla porta del fondo*) Cosa c'è di nuovo?
SOLDIGNAC — Avanti.
VATELIN — Avanti, avanti! Come se fosse in casa sua, lui! Bel tipo.
RÉDILLON (*tenendo in mano la valigia che aveva portato via prima*) — Vi chiedo scusa, signori!
VATELIN — Rédillon?!
RÉDILLON — Devo aver scambiata la valigia poco fa. (*Riconoscendo Vatelin*) Oh, Vatelin. Voi qui?
VATELIN — Già. Io qui. Cosa volete? Ho perduto la corsa. Vi spiegherò poi... Sentite, andate a fare una partita al biliardo col signore.
RÉDILLON — Col signore?
VATELIN — Sì, con lui. Signor Soldignac, signor Rédillon, andate a fare una partita al biliardo insieme.
RÉDILLON — Ma io non so giocare.
VATELIN — Non importa, lui sa giocare: v'insegnerà.
RÉDILLON (*sedendo*) — No, no... non posso... ho fretta.. mi aspettano.
VATELIN — Ma, se avete fretta, perché sedete? Noi scendiamo.
RÉDILLON — Aspettate un momento. Sapete cosa m'è accaduto?
VATELIN — Lasciate stare! Non abbiamo tempo, adesso! Ce lo racconterete un'altra volta. Dov'è il mio cappello?
RÉDILLON (*accennando Vatelin*) — Ma cos'ha? Mi dà le vertigini! (*Va per bere il tè che è sulla tavola*).
VATELIN (*portandogli via la tazza*) — Non bevete: non c'è tempo, adesso. (*Bussano*).
SOLDIGNAC — Avanti.
VATELIN (*tra sé*) — Che il diavolo lo porti con i suoi avanti!
CLARA (*entrando*) — Il signore ha suonato?
VATELIN — Io? No. Ah, sì. Ho suonato io. Ma sarà una mezz'ora almeno! Non lo ricordavo nemmeno più.
CLARA — Certo, signore, che in una mezz'ora c'è tempo di dimenticarsene.
VATELIN — Portate via il tè. (*Prende il vassoio e lo dà a Clara che esce. Vatelin, facendo passare avanti Rédillon*) E adesso, via.
RÉDILLON — E la mia valigia? Ero venuto a prendere la mia valigia.
VATELIN (*dando a Rédillon la stessa valigia ch'egli ha portato*) — Eccola qui la vostra valigia. Via!
RÉDILLON (*restituendogli la valigia*) — Ma io non la voglio questa! Ve l'ho riportata adesso!
VATELIN (*dandogli la valigia di Meggy*) — Allora sarà quella lì.
RÉDILLON (*prendendo la valigia*) — Non so... non è la vostra?
VATELIN — No.
RÉDILLON — Allora sarà la mia. Andiamo.
SOLDIGNAC — Noi andiamo.
VATELIN — Finalmente. Precedetemi... Dico una parola, e vi raggiungo subito. (*Rédillon e Soldignac escono dalla porta del fondo. Vatelin, che è andato alla porta di destra*) Meggy! Meggy! Presto!
MEGGY — Io poter venire? loro essere partiti?
VATELIN — Ma che partiti! Mi aspettano fuori! Sono costretto ad andare a fare una partita al biliardo con vostro marito. Anche questa mi doveva capitare. Durante la mia assenza, non vi muovete da questa camera, ve ne prego. Per maggior sicurezza, vi chiuderò dentro e porterò via la chiave... Se verrà qualcheduno, nascondetevi nella toilette e non uscite se non quando io sarò ritornato. Avete capito?
MEGGY — Ah! yes. (*Rumore di voce al di fuori*).
VATELIN (*vivamente*) — Lui?! nascondetevi! (*Meggy ha appena il tempo di nascondersi nel passaggio tra il letto e la parete*).
SOLDIGNAC (*contro la porta*) — Vatelin, cosa state voi facendo?
VATELIN — Eccomi, eccomi, vengo! (*Esce portando via la chiave, e dal di fuori chiude la porta a doppio giro*).
MEGGY (*sola*) — Aoh! Come io essere spaventato! Quando io aver veduto marito di io là, tutta mio coraggio essere partito. Oh, no, io non volere più. Io volere partire. (*Cercando il suo vestito*) Dove essere vestito di io?... (*Si sente parlare nel corridoio*) Oh, chi essere ancora?
LA VOCE DI PINCHARD — Accidenti, non c'è la chiave nella toppa. Ho dimenticato di chiederla giù... (*Chiamando*) Cameriere, mi volete aprire, per piacere?

La voce di un cameriere — Eccomi, signore! (*La chiave gira nella toppa*).
Meggy — Oh, good gracious! (*Fugge nello spogliatoio di destra. La porta del fondo si apre. Pinchard e la signora Pinchard entrano*).
Pinchard (*al cameriere nel corridoio*) — Grazie! (*Il cameriere richiude la porta. Pinchard a sua moglie ch'egli sostiene*) Via, via... non ti lamentare così... Passerà, passerà. Maledette crisi epatiche. Le dovevano proprio ritornare mentre eravamo a teatro. Ce ne siamo dovuti andare prima che lo spettacolo terminasse. (*Scorgendo la sua valigia*) Ah, la mia valigia. L'hanno portata; meno male. Ero certo che l'avevo lasciata giù. (*A sua moglie, la quale seduta, lo guarda con aria dolce e sofferente. Tutte le frasi che seguono sono pronunziate da Pinchard senza voce, con la semplice articolazione delle parole*) E così? Non ti senti meglio, adesso? (*La signora Pinchard fa segno di no con il capo*) Fammi vedere la lingua. (*La signora Pinchard tira fuori la lingua*) Non è mica brutta, sai! (*La signora Pinchard fa una smorfia espressiva come a dire che essa sente che la lingua deve essere brutta*) Dovresti andare a coricarti! (*La signora Pinchard acconsente. Quindi si alza ed accenna a dare al marito la buonanotte, con una mossa del capo e con un sorriso malinconico*) Buona notte! (*La signora Pinchard va lentamente tra la parete e il letto per spogliarsi*) Adesso, le preparo un calmante... (*Va al camino e prende la candela accesa; accende la veilleuse, poi apre la valigia e vi fruga dentro*) Dov'è la mia farmacia? (*Cavando le pantofole*) Le pantofole... (*Le getta sul letto, cava dalla valigia un altro paio di pantofole*) Tieni, Cocò, le tue pantofole! (*Va a portar le pantofole a sua moglie*).
La signora Pinchard (*dietro il letto*) — Grazie!
Pinchard (*tornando a frugare nella valigia*) — Ah, eccola qui la mia farmacia... (*Aprendo la farmacia tascabile*) Laudano, laudano!
La signora Pinchard (*Dall'altro lato del letto*) — Dammi il mio pettine.
Pinchard (*cavandolo dalla valigia*) — Tieni. (*Le fa passare il pettine di sopra al letto; poi va al comodino sul quale sono preparati una bottiglia con acqua, un bicchiere e un cucchiaio; versa l'acqua nel bicchiere*) Prepariamo questo calmante. (*Va alla tavola ch'è nel mezzo della camera e prepara la pozione. La signora Pinchard in sottana, senza corpetto, siede sul letto, sciogliendosi i capelli. Sotto il suo peso il campanello collocato sotto il materasso suona. Pinchard sulle prime non presta attenzione alla cosa. Contando le gocce*) Una, due, tre, quattro, cinque, sei... (*Rimescolando*) Accidenti, chi è quell'animale che si diverte a suonare così, a quest'ora? (*Posando il bicchiere sulla tavola*) Accidenti, ma non la smette più. (*Va ad aprire la porta del fondo e grida verso il corridoio*) La volete finire una buona volta?
Una voce — Chi è che suona a questo modo?
Pinchard (*rispondendo alla voce*) — Signore, non so nemmeno io... è insopportabile!... (*Gridando*) Finitela, c'è gente che dorme.
La signora Pinchard (*levandosi da letto per andare a vedere. Il campanello cessa di suonare*) — Cosa c'è?
Pinchard (*non sentendo più suonare*) — Oh, era tempo!
Una voce — Era tempo. Buona notte, signore.
Pinchard — Buona notte! (*Richiude la porta*).
La signora Pinchard — Pinchard, cosa c'è stato?
Pinchard — Nulla, nulla!... (*Spingendola verso il letto*) Va' a coricarti: è tardi! Mi corico subito anch'io! (*Si toglie il dolman. Intanto, la signora Pinchard è andata a letto. Il campanello riprende a suonare senza interruzione*) Ricominciano? E' una bella storia davvero. (*Si appoggia al letto, dalla parte del pubblico, per togliersi le scarpe. Il campanello, che è da questo lato, incomincia a suonare insieme con l'altro*) Accidenti! Uno non basta? Anche un altro adesso?
Luciana (*entra in un lampo seguita da Pontagnac, il quale porta nella mano destra una candela accesa, un po' al di sopra del capo, tenendo dietro ad essa la mano sinistra, a guisa di riverbero*) — Ah, ti ho colto, infame!
Pinchard (*atterrito*) — Eh?! Chi va là?
La signora Pinchard (*levandosi a sedere sul letto*) — Cosa c'è?
Luciana e Pontagnac — Non è lui! (*Fuggono di corsa nella camera a destra*).
Pinchard (*che s'era abbassato per finire di mettersi le pantofole, rialza il capo e non vedendo più nessuno*) — Accidenti, dove sono? Dove sono andati?
Vittorio e Clara (*entrando di corsa*) — Cosa c'è, signore? cosa c'è? Cos'ha il signore da suonare tanto?
Pinchard — Io?!
Il Direttore (*entrando*) — Scusi, signore, non è il modo di suonare! lei sveglierà tutto l'albergo.
Pinchard — Cosa? Cosa dite? Io suono?!
Un Viaggiatore (*entrando in veste da camera e berrettino da notte*) — Ma la vuole smettere, una buona volta? Mia moglie non può dormire.
Un altro Viaggiatore (*c. s.*) — Ah, è qui che si suona a quel modo?
Altri Viaggiatori e Viaggiatrici (*entrano successivamente, tutti in diverse acconciature, ciascuno gridando alla sua volta*) — Cosa c'è? Perché suonano così? Non la volete smettere? E' ora di finirla! Ma che indecenza!
Pinchard — Ma cos'è? Accidenti, ve ne volete andare?

IL PRIMO VIAGGIATORE — Sì, quando lei avrà smesso di suonare! (*Tutti gli altri acconsentono a soggetto*).
PINCHARD — Cosa? Io suono? Ma dove avete gli occhi? Mi vedete suonare, forse? C'è qualcheduno che suona, qui? Ma che modo è codesto di entrare in camera degli altri? Via, andate fuori dai piedi! (*Furioso, vicino al letto*) Vi ripeto di andarvene fuori dai piedi! (*Scande ogni sillaba con un pugno sul materasso. Il campanello suona a ogni colpo, drin, drin! Pinchard si arresta, meravigliato, guarda il materasso, e prova ancora a darvi sopra dei pugni. Il campanello risponde nuovamente*) C'è un campanello nel letto.
TUTTI — Nel letto?
PINCHARD — Certamente!... (*Guarda sotto al materasso e tira fuori il campanello*) Bello scherzo! Chi è quell'imbecille che si diverte a fare di queste burle?
TUTTI (*meravigliati*) — Ah!
PINCHARD — E continua. Ce ne dev'essere un altro sotto mia moglie. (*Tutti vanno verso il fondo. Il direttore va nel passaggio tra la parete e il letto, e si avvicina alla signora Pinchard*).
LA SIGNORA PINCHARD (*che non capisce nulla di quanto succede*) — Cosa c'è?... Signore, cosa vuole da me?... Pinchard, Pinchard! cosa fa tutta questa gente?
PINCHARD — Lascia stare.
IL DIRETTORE — Non abbiate timore, signora!... (*Fruga sotto il materasso e ne trae fuori il campanello*) Già. Eccone qui un altro.
PINCHARD — L'avevo detto, io! Accidenti, vorrei un po' sapere chi s'è preso questo bel gusto. Ma ce ne sono di cretini, al mondo!
IL DIRETTORE — Non ci capisco nulla. Eppure sono il direttore.
PINCHARD — Ah, se nel vostro albergo c'è l'abitudine di spassarsi a questo modo a spese dei clienti, state fresco se mi ci vedrete un'altra volta.
IL DIRETTORE — Scusi, signore. Le assicuro...
PINCHARD — Va bene, va bene!... Adesso, andatevene via tutti quanti e lasciateci in pace! (*Tutti escono. Pinchard chiude bruscamente la porta*) S'è mai visto disturbare la gente così? Cretini...
LA SIGNORA PINCHARD — Ma cosa c'è, Pinchard? Fammi il piacere di dirmi cosa c'è. Cosa voleva tutta quella gente?
PINCHARD (*accompagnando le parole con un gesto negativo*) — Nulla, nulla.
LA SIGNORA PINCHARD — Che paura mi hanno fatto. I miei dolori si erano già quasi calmati. Adesso, mi sono ritornati peggio di prima!
PINCHARD — Animali! Senti: vuoi provare un cataplasma?
LA SIGNORA PINCHARD — Come vuoi che ti capisca? Mi parli contro luce: io non vedo ciò che mi dici!
PINCHARD (*prende la candela, e si illumina il viso. Senza voce*) — Vuoi provare un cataplasma?
LA SIGNORA PINCHARD — Sì, sì! Con qualche goccia di laudano, mi farà bene. Ma dove lo prendo a quest'ora?
PINCHARD (*additando la sua valigia, senza voce*) — Ho quanto occorre lì dento. Bisogna soltanto prepararlo. Aspetta! (*Va a suonare il campanello; poi apre la valigia e ne cava un pacchettino, contenente semi di lino*) Meno male che ci sono io che quando parto mi ricordo di tutto!
VITTORIO — Il signore ha suonato?
PINCHARD — Sì, questa volta sono io. Vorrei che mi facessero un cataplasma con questi semi di lino... per mia moglie, che ha dei dolori.
VITTORIO — Scusi, signore, ma in cucina non c'è più nessuno.
PINCHARD — Non ci pensavo! Ma ci sarà almeno un fornello?
VITTORIO — Sì, signore, c'è!
PINCHARD — Meno male. Allora, fate il piacere di condurmi in cucina: lo preparerò io stesso.
VITTORIO — Faccia pure: l'accompagno!
PINCHARD (*con la candela in mano c. s.*) — Vado in cucina, a fare il cataplasma. Ritorno fra cinque minuti. Procura di dormire. Poi io ti sveglio e ti metto il cataplasma.
LA SIGNORA PINCHARD — Dormire? Volesse Iddio. Fa' presto.
PINCHARD — Non dubitare! (*La signora Pinchard si rivolta dalla parte del muro. Pinchard esce con Vittorio. La scena rimane vuota un istante*).
MEGGY (*entra*) — Io non sentire più rumore. Ma cosa essere arrivato? E Vatelin non tornare! Oh, io non aspettare lui. No, io volere vestire e io volere andar via. Ma dove avere lui cacciato vestito di io?... (*Cerca un po' da per tutto. Andando a guardare sul letto, vede la signora Pinchard*) Good Gracious! Essere una persona in letto. (*Fugge atterrita, nella camera che aveva appena lasciata. La scena resta di nuovo vuota un istante. Si sente il rumore di una chiave che gira nella toppa del fondo, e poi quello di un spinta conto la porta. Ma la porta resiste*).
LA VOCE DI VATELIN — Ma cos'ha questa serratura? (*Nuovo giro di chiave e spinta di Vatelin. La porta si apre*).
VATELIN — Asino che sono. Giravo all'inverso. Invece di aprire, chiudevo a doppio giro. (*Chiude la porta*) Dio, che sanguisuga, quel Soldignac! Andiamo a liberare Meggy. (*Si sente russare nel letto*) Eh? qualcuno russa. (*Va al letto a guardare*) Oh, è già andata a letto, e dorme saporitamente. E' una donna che fa sbalordire. Non si turba per nulla,

lei. Nemmeno davanti al pericolo. Che gente gli inglesi! Che temperamenti fortunati. Ma a Londra non russava. Tanto meglio, se ha già preso sonno. (*Spogliandosi*) Adesso, mi corico anch'io, ma adagino per non svegliarla: non ci mancherebbe altro. Così, almeno, potrò riposare anch'io. (*Inciampa nelle scarpe lasciate da Pinchard e le raccatta*) Accidenti! Che razza di piedi hanno queste inglesi. (*Va a mettere le proprie scarpe e quelle di Pinchard fuori della porta*) Che sete! (*Prende il bicchiere lasciato dalla signora Pinchard e beve*) Ah, buono. (*Finisce di spogliarsi*) Ho gli occhi stanchi... mi addormenterò subito. (*Va sotto le coltri*) Accidenti, ne occupa del posto! Queste inglesi, a vederle svestite, sembrano attaccapanni; ma, poi... Accidenti che sonno! Non so perché ma non posso più tenere gli occhi aperti. Cosa ci avrà messo dentro a quel bicchiere dove ho bevuto? Stricnina, come poco fa? Mio Dio... stri... chi... ni... (*Si addormenta. Vittorio apre la porta del fondo per lasciar entrare Pinchard il quale tiene il cataplasma in una mano e la candela nell'altra*).

PINCHARD (*a Vittorio*) — Grazie!... (*Vittorio esce. Pinchard depone la candela sul camino, e si dirige verso il letto*) Cocò, eccomi qui. Vedi, come mi sono sbrigato? Ecco il cataplasma. Bada: è molto caldo. (*Scopre Vatelin con la mano sinistra, e con la destra gli applica il cataplasma sullo stomaco*).

VATELIN (*urlando*) — Oh!

PINCHARD — Cosa c'è?!

VATELIN — Chi va là? Al ladro!

PINCHARD — Un uomo nel letto di mia moglie?

LA SIGNORA PINCHARD (*svegliandosi*) — Cosa c'è? Ah, mio Dio! Un uomo nel mio letto!

VATELIN (*alla signora Pinchard*) — Ma voi chi siete?

PINCHARD (*saltandogli al collo*) — Assassino! Cosa fai, lì?

VATELIN — Lasciatemi, per Dio!

TUTTI E TRE — Aiuto! aiuto! aiuto!

PINCHARD (*urlando*) — C'è un uomo nel letto di mia moglie!

VATELIN — Lasciatemi, vi ripeto!

LUCIANA (*irrompe nella stanza seguita da Pontagnac, che ha sempre la candela in mano*) — Ah, ti ho colto, finalmente.

VATELIN — Accidenti, mia moglie! (*Dà una spinta a Pinchard, prende di furia i suoi abiti e scappa*).

PINCHARD (*si lancia per inseguire Vatelin*) — Arrestatelo! Arrestatelo! Era nel letto di mia moglie!

LA SIGNORA PINCHARD (*la quale durante questo tempo si è alzata, si è messa la sottana e le pantofole*) — Pinchard! Pinchard! Dove vai? (*Corre dietro a suo marito*).

PONTAGNAC (*a Luciana*) — Ebbene, siete convinta, adesso? Vi basta?

LUCIANA — Se mi basta! L'infame!

PONTAGNAC — Avevo ragione io di dirvi di aspettare? E voi ve ne volevate andare?

LUCIANA — Sì, sì, avevate ragione! Grazie a Dio, ho visto con i miei occhi.

PONTAGNAC — E, adesso, spero che vi saprete vendicare!

LUCIANA — Ah, sì, ve lo giuro!

PONTAGNAC — Ricordate ciò che mi avete promesso? « Occhio per occhio ».

LUCIANA — Certamente! Né mi disdico! Vi dimostrerò che so mantenere le mie promesse!

PONTAGNAC — Brava!

LUCIANA — Ho detto che prenderei un amante e lo prenderò!

PONTAGNAC — Grazie! Io sono il più felice dei mortali.

LUCIANA — E se mio marito vi chiederà chi è il mio amante, diteglielo pure!

PONTAGNAC — Che bisogno c'è di farglielo sapere?

LUCIANA — No: diteglielo pure: è il suo migliore amico, Ernesto Rédillon.

PONTAGNAC (*allibito*) — Eh? Cosa dite? Réd...

LUCIANA — Arrivederci! vado a vendicarmi.

PONTAGNAC (*correndo dietro Luciana*) — Luciana! Luciana! Per amor di Dio... (*Trovando la porta chiusa corre verso il fondo e urta nel Commissario di polizia, che entra seguito dai suoi agenti e da Soldignac*).

IL PRIMO COMMISSARIO — In nome della legge, vi dichiaro in arresto.

PONTAGNAC — Il Commissario!

SOLDIGNAC — Eccolo lì il suo « love »!

IL PRIMO COMMISSARIO — Signore, noi sappiamo tutto: voi siete qui, con la moglie del signore...

PONTAGNAC — Io?!

IL PRIMO COMMISSARIO — Dove si nasconde la vostra complice?

PONTAGNAC — La mia complice?

IL PRIMO COMMISSARIO (*agli agenti*) — Cercate!

PONTAGNAC — Io casco dalle nuvole!

UN AGENTE DI POLIZIA (*che è entrato a destra, rientra in scena trascinando per mano Meggy*) — Venite avanti, signora!

PONTAGNAC — Chi è quella lì?

MEGGY — Il marito di io!

SOLDIGNAC — Mia moglie! (*Fanno atto di litigare fra loro*).

IL SECONDO COMMISSARIO (*entra seguito da due agenti di polizia e dalla signora Pontagnac*) — In nome della legge!

PONTAGNAC — Un altro? Mia moglie?!

LA SIGNORA PONTAGNAC — Fate il vostro dovere, signor Commissario!

PONTAGNAC — Clotilde!

SOLDIGNAC (*a Pontagnac*) — Adesso, a noi due! (*Si*

slancia sopra Pontagnac e incomincia a tempestarlo di pugni, come se tirasse di boxe. Gli agenti cercano di separarli. Meggy sviene).

RÉDILLON (*entrando dalla porta del fondo*) — Che succede qui?... (*Vedendo i Commissari*) Avevo scambiato la valigia! (*Lascia la valigia che porta seco, ne prende rapidamente un'altra e via di corsa*).

ATTO TERZO

Salottino in casa di Rédillon. Porta nel fondo, che dà in una stanza interna; due porte a destra, e due a sinistra. Nel fondo, a destra, una finestra, che lascia vedere la stanza interna.

GIROLAMO (*entra dalla porta di fondo, portando sul braccio sinistro gli abiti di Rédillon e la sottana di Armandina, e tenendo in mano le scarpe dell'uno e dell'altra che ha lustrate*) — Un'altra sottana. Sempre sottane! Quel ragazzo è incorreggibile. Ma vorrei sapere che gusto ci piglia, ridotto com'è. Ecco la gioventù del giorno d'oggi! Crapula, crapula! E, poi, a trent'anni, sono già andati... (*Va a bussare alla seconda porta di destra*).

LA VOCE DI RÉDILLON — Cosa c'è?

GIROLAMO — Sono io, Girolamo!

RÉDILLON (*sporgendo il capo fuori dalla porta*) — Cosa vuoi?

GIROLAMO — Sono le undici.

RÉDILLON — Tanto piacere. (*Gli sbatte la porta in faccia*).

GIROLAMO — Grazie. Ecco cosa si guadagna a dirgli che ore sono. La porta sul muso! Un ragazzo che ho visto nascere. Ecco la gioventù del giorno d'oggi! Non ha più rispetto per nessuno. E quel brav'uomo di suo padre, il mio povero fratello di latte, voleva ch'io vegliassi sopra di lui, e me l'ha fatto promettere al suo letto di morte. Povero Bartolomeo, come vuoi ch'io vegli sul tuo figliolo? Che potere ho io sopra di lui? Se non mi da retta, mai! Quando gli faccio la morale, mi dà dell'imbecille. E sì che, in fin dei conti, tocca sempre a me fare la cameriera alle sue belle e alle sue brutte. (*Si ode parlare nella camera di Rédillon e la porta si apre*) Finalmente! (*Esce dalla prima porta di destra, per portare gli abiti e le scarpe che ha sempre con sé*).

ARMANDINA (*entra dalla seconda porta di destra, seguita da Rédillon, che viene avanti trascicando. Non ancora pettinata ha i capelli semplicemente attorcigliati sulla nuca, e indossa una veste da camera da uomo. Entrando, incespica nella veste da camera e sta quasi per cadere a terra*) — Com'è lunga la tua veste da camera!

RÉDILLON (*che s'è lasciato cadere sul canapé*) — E' lunga per te, ma per me va bene.

ARMANDINA — Ah, già. Avrei dovuto capirlo. Ci volevi proprio tu a portarmi, una dopo l'altra, tutte le valigie dell'albergo, tranne la mia, naturalmente.

RÉDILLON — Ma la conosco, forse, la tua valigia?

ARMANDINA — Va bene! ma, in mezzo a tante altre, sarebbe stato meglio che ti fosse capitata proprio la mia!

RÉDILLON (*sbadigliando*) — Non è mica una lotteria che ci si rimette alla sorte.

ARMANDINA — Cos'hai? sbadigli?

RÉDILLON — Sono stanco. Undici ore di letto non sono undici ore di riposo. (*Siede vicino alla tavola. Girolamo entra dalla seconda porta di destra*).

GIROLAMO — Bel pro,. ridursi in quello stato miserevole.

RÉDILLON — Cosa borbottate, Girolamo?

GIROLAMO (*imbronciato*) — Nulla!

RÉDILLON — Allora, perché mi guardate a quel modo?

GIROLAMO — Ah, Ernesto, tu ti logori, ragazzo mio!

RÉDILLON E ARMANDINA — Eh?!

GIROLAMO — Mi fai compassione.

RÉDILLON — Volete andare fuori dai piedi? Chi vi ha pregato?

GIROLAMO — Non c'è bisogno che tu mi preghi! Ti dico, che mi fai compassione! (*Esce*).

RÉDILLON — Non ci pensare, tu! Scusa sai, è un vecchio domestico di casa, maniaco quanto mai.

ARMANDINA — Si prende un po' troppa confidenza, mi pare!

RÉDILLON — Pare anche a me. Ma cosa vuoi che faccia? E' come uno di famiglia, lui! E' mio zio di latte.

ARMANDINA — Tuo zio di latte?

RÉDILLON — Sua madre fu la balia di mio padre. Come vedi, siamo parenti per via lattea.

ARMANDINA — Capisco... ma è così strano che lui ti dia del tu, mentre tu gli dai del voi!

RÉDILLON — Cosa vuoi? Mi ha visto nascere; io no. Che ne so io della sua nascita? (*Sbadiglia*) Come sono stanco.

ARMANDINA — Ma è una mania. In materia d'amore, non credo ce la faresti a battere un record.

RÉDILLON — Cosa me ne importa? Non ho mai posato a primo campione di Francia.

ARMANDINA — Non ci mancherebbe altro. (*Lo abbraccia*) Ti dà fastidio quando ti abbraccio?

RÉDILLON — No. Ho paura soltanto che si debba ricominciare, ed io sono tanto stanco. Ti prego...

ARMANDINA — Sì, sì, ho capito. (*In piedi, davanti a lui, con le mani appoggiate alle spalle, guardando un acquarello, al di sopra del canapé*) Com'è bello quel dipinto! Di' un po': è una villa tua?

RÉDILLON — Quella? Ma no: è il Campidoglio!

ARMANDINA — Il Campidoglio?! Curioso, mi ha fatto pensare a Schmitz-Mayer...

RÉDILLON — Sì, sì, lo so: il tuo amante!

ARMANDINA — Mi secca sempre con quell'affare

lì! Non so perché. Dice che io ho salvato il Campidoglio.
RÉDILLON — Io ho capito; ma tu non cercare di capire: è meglio.
ARMANDINA — Preferisco. (*Lo abbraccia*).
GIROLAMO (*entrando con un bicchiere a calice pieno di vino, in mano*) — Daccapo? (*Ad Armandina, mettendosi tra Rédillon e lei*) Signorina, ve ne prego: abbiate un po' di riguardo.
ARMANDINA (*allontanandosi*) — Che volete?
GIROLAMO (*guardando Rédillon*) — Guardate un po' in che stato lo avete ridotto.
RÉDILLON — Ma la volete finire? O finirò io col mettervi alla porta.
GIROLAMO — Discorsi inutili. Tanto non me ne andrò! Su, bevi!
RÉDILLON — Ce ne vuole della pazienza! Cos'è?
GIROLAMO — Bevi. E' coca-tonico, corroborante. (*Ad Armandina, sottovoce*) Pensate ch'è un ragazzo. Ha appena trentadue anni! Non è mica come me, lui!
RÉDILLON — Cosa borbottate voi due?
GIROLAMO — Nulla, nulla!
ARMANDINA (*con aria canzonatoria*) — Abbiamo i nostri segretucci, noi!
GIROLAMO — Tu non c'entri!
RÉDILLON — Allora, vi chiedo scusa. (*Restituisce il bicchiere a Girolamo*) Non è venuto nessuno a chiedere di me?
GIROLAMO (*con disprezzo*) — Sì... prima, la tua cosidetta Pluplu!
RÉDILLON — E' venuta Pluplu?
GIROLAMO — Sì, e ti voleva vedere a tutti i costi!
RÉDILLON — Cosa le avete detto?
GIROLAMO — Ch'eri con tua madre. Voleva aspettare, ma io le ho detto che, quando sei con tua madre, ne hai sempre per tre o quattro giorni.
ARMANDINA — Avete fatto benissimo. Guai se ci fossimo incontrate a faccia a faccia.
GIROLAMO — Poi è venuto il signor Gruyère.
ARMANDINA — Gruyère? chi è? lo conosco?
RÉDILLON — Non lo puoi conoscere... è un antiquario che sta qui sotto. Ogni volta che compera qualche cosa me lo viene a dire.
ARMANDINA — Eppure il nome Gruyère non mi è nuovo.
RÉDILLON — Lo avrai mangiato, come formaggio. Cosa voleva Gruyère?
GIROLAMO — Ha un nuovo acquisto da farti vedere: un oggetto rarissimo, al giorno d'oggi, una cintura di castità del quattordicesimo secolo. (*Bussano*).
RÉDILLON — Se è una signora, dite che non ci sono.
GIROLAMO — A me lo dici! (*Esce*).
ARMANDINA — Già! Non ci siamo. Non ci mancherebbe altro che fosse ancora Pluplu! Non voglio scenate, io! (*Si avvia verso la porta di destra*).
RÉDILLON — Dove vai?
ARMANDINA — A vestirmi... Se è una donna, me la svigno. E ti saluto adesso.
LA VOCE DI GIROLAMO — No, signora. Non c'è: sono sicuro. (*Sporgendo il capo fuori della porta del fondo, a voce bassa, ma in guisa da farsi udire da Rédillon*) E' proprio una delle solite. Vattene in fretta!
RÉDILLON e ARMANDINA — Via! (*Scappano dalla seconda porta di destra*).
GIROLAMO — Ebbene, signora, guardi lei se non mi crede. Le ripeto che il padrone non c'è.
LUCIANA — Va bene. Ditegli che la signora Vatelin ha bisogno di parlargli.
GIROLAMO — La signora Vatelin? La moglie del suo amico, il signor Vatelin, dal quale egli va così spesso?
LUCIANA — Per l'appunto!
GIROLAMO — Oh, allora, è un'altra cosa. Le chiedo scusa, signora: io l'avevo presa per una cocotte.
LUCIANA — Eh?!
GIROLAMO (*chiamando a destra*) — Ernesto, è la signora Vatelin.
LA VOCE DI RÉDILLON — Cosa dite?
GIROLAMO — E' la signora Vatelin. Vieni subito! (*A Luciana*) Eccolo qui.
RÉDILLON — Mi sembra impossibile! Voi a casa mia? Come mai?
LUCIANA (*sedendo*) — Vi meraviglia! Anche a me, ve l'assicuro!
RÉDILLON (*sottovoce a Girolamo*) — Dite a quella signorina che mi spiace di non poterla salutare... ma un affare importante... inventate ciò che volete... e non appena si sarà vestita, fatela andar via, di là.
GIROLAMO — Capito! (*Bussa alla seconda porta di destra*).
LA VOCE DI ARMANDINA — Non si può.
GIROLAMO — Non importa. (*Entra*).
RÉDILLON — Voi, voi qui?
LUCIANA — Proprio io! Voi sapete tutto, non è vero?
RÉDILLON — No!
LUCIANA — Come? Se sono qui, ne dovreste pure indovinare il motivo!
RÉDILLON — Io?!
LUCIANA — Questa notte ho colto mio marito in flagrante adulterio.
RÉDILLON — Davvero? Allora siete venuta per mantenere la vostra promessa?
LUCIANA — Io mantengo sempre, quando prometto!
RÉDILLON — Ah, Luciana! Come sono felice! Disponete pure di me: prendetemi, io sono vostro.

LUCIANA — No, scusate. Tocca a me dir così: sono venuta per questo.
RÉDILLON — Già!
GIROLAMO (*entrando dalla porta di fondo*) — Ssst!
RÉDILLON — Cosa c'è? (*Girolamo fa segno con la mano a Luciana che si nasconda, perché Armandina deve passare dalla stanza interna; poi chiude la porta di fondo*).
LUCIANA — Cosa c'è?
RÉDILLON — Deve passare qualcuno di là... Nascondetevi dietro di me... E' meglio che non vi si veda! (*Luciana si nasconde dietro Rédillon, il quale tien d'occhio la finestra di fondo. Attraverso ai vetri, si vede Girolamo accompagnare Armandina, vestita e velata. Essa fa un piccolo saluto col capo a Rédillon, il quale le risponde allo stesso modo. Girolamo e Armandina scompaiono*).
LUCIANA — E così?
RÉDILLON (*fa cenno a Luciana di tacere*) — Aspettate! (*Girolamo rientra dalla porta di fondo e con la mano fa cenno a Rédillon che Armandina se n'è andata*) Sì? (*Girolamo fa cenno col capo di sì, e accompagna il segno strizzando maliziosamente l'occhio a Rédillon*) Va bene: chiudete la tenda di là.
GIROLAMO — Subito! (*Esce e subito dopo lo si vede dalla finestra chiudere la tenda*).
RÉDILLON — Non volete sedere?
LUCIANA — No, no! Chi l'avrebbe pensato! infame!
RÉDILLON — Chi?
LUCIANA — Come chi?... Mio marito, si capisce.
RÉDILLON — Ah, sì, sì! Che testa, non ci pensavo più.
LUCIANA — E dire ch'io gli sono stata fedele, sempre... che non ho mai voluto cedere a quel povero Rédillon.
RÉDILLON — Già! Quel povero Rédillon.
LUCIANA — Adesso, però, non gli resisterò più. No, davvero. Egli mi ama: ebbene sarò sua. Sarà la mia vendetta!
RÉDILLON — Sì, sì, Luciana!
GIROLAMO (*sporgendo il capo dalla porta di fondo*) — Senti, io esco: vado a prendere due costolette.
RÉDILLON (*stizzito*) — Va' al diavolo! Ma guarda se è il momento di costolette! Ah, Luciana! (*Correndo alla porta di fondo*) Senti... Prendi anche dei piselli... hai capito? Piselli!
GIROLAMO — Va bene, piselli.
RÉDILLON (*ridiscendendo la scena*) — Quell'imbecille ha la mania di darmi patate tutti i giorni. Io incomincio ad esserne stufo. Vi chiedo scusa: è un vecchio domestico di famiglia. Un uomo zotico, senza ideale. Dunque, dicevamo...
LUCIANA — Dicevate che quell'imbecille ha la mania di darvi patate tutti i giorni!
RÉDILLON — No, prima, prima...
LUCIANA — Dicevate: «Ah, Luciana, Luciana!».
RÉDILLON (*in tono lirico, mentre ha l'aria di pensare a ciò che avrebbe potuto dire veramente*) — Ah, Luciana! Luciana! Sì, sì... (*Dopo una pausa*) Ah, Luciana, Luciana... (*La conduce al canapé*) Ditemi che non è un sogno questo! Voi siete mia, non è vero? Mia, unicamente mia.
LUCIANA — Vostra, sì. Unicamente vostra.
RÉDILLON — Oh! come sono felice!
LUCIANA — Tanto meglio, caro! Nelle cose della vita vi deve pur essere questo compenso: che la sventura degli uni formi, almeno, la felicità degli altri!
RÉDILLON — Ah! Sì, sì! Vi prego: appoggiate il vostro capo qui (*accennando il suo petto*) affinché io possa inebriarmi del profumo dei vostri capelli.
LUCIANA (*accennando a togliersi il cappello*) — Aspettate.
RÉDILLON — Sì, sì... toglietelo! (*Luciana si toglie il cappello, Rédillon lo depone sopra la tavola; poi, ritorna vicino a lei e la abbraccia*) E' la prima volta che posso sfiorare il vostro viso con le mie labbra.
LUCIANA — Fate pure! Vendichiamoci! Vendicatemi!
RÉDILLON — Sì, sì.
LUCIANA — Incominciando da oggi, io non sono più la moglie del signor Vatelin. Sono vostra, e voi mi sposerete.
RÉDILLON — Ah! sì, sì.
LUCIANA — Un uomo che io amavo veramente, al quale avevo dato tutto: la mia tenerezza, la mia felicità, il mio candore di fanciulla!
RÉDILLON — Non continuate, per carità!... Non mi parlate di vostro marito! Via, in questo momento soprattutto, l'immagine sua... Ah, Luciana mia adorata! (*Si mette in ginocchio davanti a lei*).
GIROLAMO (*sporgendo il capo dalla porta di fondo*) — Sono tornato.
RÉDILLON — Non si può! Andate via. Chiudete la porta e non tornate più per l'eternità.
GIROLAMO — E se chiami?
RÉDILLON — Allora ritornate.
GIROLAMO — Va bene. Ma volevo dirti che non ho trovato i piselli ed ho preso patate. (*Esce*).
RÉDILLON — Vi chiedo scusa: è un vecchio domestico di famiglia... (*Si rimette in ginocchio*) Ah, Luciana mia, lasciate che vi stringa tra le mie braccia... Siete mia moglie, oramai...
LUCIANA — Mi amate?
RÉDILLON — Se vi amo! No... così non sto bene... non vi sono abbastanza vicino. Fatemi posto accanto a voi. (*Siede alla destra di lei*) Così, così va bene. Adesso posso stringervi meglio al mio cuore.
LUCIANA — La sonnambula aveva ragione.
RÉDILLON (*con gli occhi semichiusi*) — Quale sonnambula?

LUCIANA — La sonnambula, che mi predisse ch'io avrei avuto due avventure amorose nella mia vita: una a venticinque anni; l'altra, a cinquantotto. Per la prima, ha indovinato: compio venticinque anni proprio oggi!

RÉDILLON — Sì... ed io sono il principe azzurro... (*Mutando tono*) No, così non sto bene... Aspettate. (*Appoggia il dorso al dorso di Luciana, stendendo le gambe*).

LUCIANA — Cosa fate?

RÉDILLON — Ah, così sto meglio! Vi sento di più... Ah, Luciana, Luciana! (*Le prende una mano e gliela accarezza*).

LUCIANA (*con un sospiro*) — Ah!

RÉDILLON — Luciana! (*Il viso di Rédillon rivela una grande ansietà; egli accarezza macchinalmente la mano di Luciana, ma si vede che il suo pensiero è altrove. Luciana si volta per guardarlo. Egli sorride immediatamente*).

LUCIANA — E così?!

RÉDILLON — Cosa?

LUCIANA — Come vi sentite, adesso?

RÉDILLON — Meglio, molto meglio. Ah, Luciana, Luciana... (*Tra sé*) Cosa m'è venuto in mente di far venir qui Armandina, ieri sera. (*Luciana lo guarda di nuovo*) Ah, Luciana!

LUCIANA — Ho capito! Luciana, Luciana... Ma non sapete dire altro?

RÉDILLON — Scusate, sono così turbato, così commosso. Io non so...

LUCIANA — Mi amate tanto?

RÉDILLON — Vi adoro. Ma dovreste comprendere. Ero così lontano dall'aspettarmi questa felicità. Ora la gioia quasi mi paralizza. Aggiungete lo scrupolo. Lo scrupolo di un uomo onesto, che non durerà molto, ma che è legittimo e doveroso, anche. Io non posso non pensare a vostro marito, che è mio intimo amico. Fargli un'azionaccia simile, così, da un momento all'altro. Lasciatemi il tempo di prepararmi.

LUCIANA — Tardi scrupoli i vostri, mio caro.

RÉDILLON — Passeranno, ve l'assicuro. Datemi soltanto il tempo di riflettere. Non vi chiedo molto... Tornate domani... magari questa sera...

LUCIANA — Domani? Questa sera? Impossibile. Mio marito sarà qui tra poco ed io voglio che al suo arrivo la mia vendetta sia compiuta.

RÉDILLON — Vostro marito verrà qui? Ma cosa dite?

LUCIANA — Certamente! Prima di uscire gli ho fatto avere un biglietto con queste precise parole: «Voi mi avete tradita; io vi tradisco alla mia volta. Se ne dubitate, venite a mezzogiorno in casa del vostro amico Rédillon: mi troverete nelle braccia del mio amante». Capirà che siete voi.

RÉDILLON — Gli avete scritto così? Ma siete pazza? Stavo per farla bella, io! Pareva che lo prevedessi: ecco perché mi sentivo senza slancio davanti ad una fortuna simile. Ma grazie al cielo ho avuto la forza di essere ragionevole.

LA VOCE DI GIROLAMO (*fuori della porta*) — Vi dico che non si può.

LA VOCE DI CLOTILDE — E io vi dico di sì!

RÉDILLON — Cosa c'è?

CLOTILDE (*che è entrata, dando uno spintone a Girolamo*) — Lasciatemi entrare!

RÉDILLON e LUCIANA — La signora Pontagnac!

CLOTILDE — Proprio io. Ah, voi non aspettavate di vedermi così presto, non è vero? Signor Rédillon, cosa vi dissi ieri? «Lasciate che io abbia la prova dell'infedeltà di mio marito, e correrò da voi per dirvi: Vendicatemi, io sono vostra»!

RÉDILLON — E due.

CLOTILDE (*togliendosi la giacchetta e gettandola sul canapé*) — Signor Rédillon, vendicatemi: io sono vostra!

RÉDILLON — Ma no, ma no, andiamo: è una manìa.

LUCIANA — Un momento, signora. Andate un po' troppo per le spicce, voi!

CLOTILDE — Ma come, signora? Eravamo già d'accordo col signor Rédillon.

LUCIANA — Scusate, ma io sono venuta prima di voi.

CLOTILDE — Sarà. Ma vi faccio notare che io avevo impegnato il signor Rédillon fino da ieri.

LUCIANA — E che m'importa che l'abbiate impegnato?! Io sono arrivata prima ed ho la precedenza: mettetevi in fila.

RÉDILLON (*intervenendo tra le due signore*) — La volete smettere? Che non c'entro per nulla, io?!

LUCIANA — Avete ragione. Parlate!

RÉDILLON — Ma è enorme, davvero! Voi avete tutt'e due buone ragioni per vendicarvi dei vostri mariti... E vorreste tutt' e due che io... Ma dite un po': mi prendete per uno strumento di rappresaglie coniugali?

LUCIANA — In poche parole: quale delle due?

CLOTILDE — Sì, quale delle due?

RÉDILLON — Quale delle due?! Ebbene: né l'una né l'altra!

LUCIANA e CLOTILDE — Eh?!

RÉDILLON — Vi saluto! (*Risale la scena*).

LUCIANA e CLOTILDE — Ah!

GIROLAMO (*accorrendo dal fondo*) — Senti: Pluplu...

RÉDILLON — Cosa? Pluplu?

GIROLAMO — E' ritornata. Ti vuole vedere!

RÉDILLON — Eh?! Anche Pluplu, adesso! Ah, no, basta. Ne ho fin sopra i capelli. Non ricevo più donne. Dite che sono morto! (*Si avvia per uscire*).

GIROLAMO — Va bene. (*Esce*).
LUCIANA e CLOTILDE (*insieme*) — Rédillon! Signor Rédillon!
RÉDILLON — Sono morto! (*Entra a destra e chiude la porta a chiave*).
LUCIANA e CLOTILDE (*che sono corse con lo stesso moto istintivo alla porta dalla quale è uscito Rédillon*) — Si è rinchiuso.
CLOTILDE — Vedete, signora, che cosa avete fatto?
LUCIANA — Scusate, signora: la colpa è vostra.
CLOTILDE (*ridendo ironicamente*) — Già, la colpa è mia! Mia cara signora, dovreste pure comprendere che il passo che ho fatto è, almeno per me, già abbastanza doloroso.
LUCIANA — Ma cosa credete? Che io ci abbia provato gusto a venire qui? Sono stata spinta dal vostro stesso sentimento. Ma sono, come voi, una donna onesta spinta alla disperazione dal proprio marito. Come voi. Quindi è inutile insultarci.
GIROLAMO (*entrando dalla porta di fondo*) — Signore, c'è di là un giovanotto che chiede della signora Vatelin.
LUCIANA — Un giovanotto che chiede di me? Chi è?
GIROLAMO — Il signor Pontagnac.
CLOTILDE — Ma non è un giovanotto: è mio marito! (*A Luciana*) Che vorrà mio marito?
LUCIANA — Che ne so. Ha fatto chiedere di me, forse? Del resto, giunge a proposito. Avevo bisogno di un complice per la mia vendetta!
CLOTILDE — Eh?! Cosa dite? Vorreste forse...
LUCIANA — Cosa v'importa, oramai? Vi ha già tradito una volta.
CLOTILDE (*riflettendoci su*) — Già!
LUCIANA — Me lo cedete?
CLOTILDE — Sì, sì! Prendetelo pure. Anzi, ciò varrà a consolidare la mia posizione contro di lui.
LUCIANA — Va bene! (*Prende la giacchetta di Clotilde sul canapé e la dà a questa*) Prendete, signora, e andate di là. (*Fa uscire Clotilde dalla seconda porta di sinistra; poi a Girolamo*) Fate entrare il signor Pontagnac. (*Tra sé*) Ma guarda che razza di amante mi doveva capitare. Non ho proprio fortuna. (*Girolamo introduce ed esce dal fondo*).
PONTAGNAC (*entrando, molto commosso*) — Sola!
LUCIANA — Cercavate di me?
PONTAGNAC — Sì. Siete qui da molto tempo?
LUCIANA — Sono arrivata da poco.
PONTAGNAC — E Rédillon?
LUCIANA — Lo aspetto.
PONTAGNAC — Dio sia benedetto. Giungo in tempo. (*Depone il cappello sulla tavola*).
LUCIANA — Potrei sapere il motivo per cui siete venuto a scovarmi, qui? Cosa volete?
PONTAGNAC — Cosa voglio? Io vi voglio impedire di commettere una follia! Io mi voglio mettere tra voi e Rédillon, per contendervi, per strapparvi a lui.
LUCIANA — Voi? E con quale diritto?
PONTAGNAC — Col diritto che mi dànno tutti i guai, tutte le noie che da ventiquattr'ore mi piovono sul capo. Voi non sapete nulla di quanto accadde ieri sera, dopo la vostra fuga dall'albergo. Per amor vostro io mi sono cacciato in un ginepraio maledetto. Ho due delitti flagranti sulle spalle. Delitti flagranti nei quali non c'entro per nulla. Fui colto da un marito che non conosco, con una donna che non ho mai vista. Fui colto da mia moglie, sempre con la stessa donna che non conosco! Quindi, senza dubbio, divorzio tra mia moglie e me. E un altro divorzio tra la signora che non ho mai visto e il signore che non conosco, ma nel quale sarò implicato come complice. Zizzania tra mia moglie e me. La signora che non ho mai vista è venuta, stamattina, a dirmi, con accento inglese, che io le devo una riparazione. Un alterco con percosse con il signore che non conosco. Non basta. Processo, scandalo, mille altre seccature d'ogni genere. Vi par poco? E mi deve essere capitato tutto questo perché vi debba gettare nelle braccia di un altro? Fosse almeno mio amico, ma io lo conosco da ieri soltanto. Io avrò seminato e sarà lui a raccogliere? Ah, no, no! Voi non lo permetterete.
LUCIANA (*tra sé*) — Tra poco mio marito sarà qui. Mi crederà colpevole: sarà già una vendetta. (*Rimane assorta e pensierosa*).
PONTAGNAC — A che pensate?
LUCIANA — Penso che non avete tutti i torti.
PONTAGNAC — Meno male. Siete la prima persona, da ieri sera, che ha un po' di comprensione per me.
LUCIANA — Anzi, vi confesso che, appena vi ho visto entrare, mi sono detta, risoluta com'ero di vendicarmi: « Alla fine perché dovrei scegliere il signor Rédillon? E' stato il signor Pontagnac a denunziarmi l'infedeltà di mio marito. Dunque... ».
PONTAGNAC — Infatti, sono stato io a darvene la prova materiale.
LUCIANA — Dunque, se mi devo vendicare con qualcheduno, questo qualcuno siete voi.
PONTAGNAC — Dio sia lodato! Allora posso sperare?
LUCIANA — Sperare? Ma siete nel vostro diritto come strumento della mia vendetta.
PONTAGNAC — Possibile? Ma non è un sogno? Ah, Luciana, Luciana!
LUCIANA (*tra sé*) — Anche lui! Tutti gli uomini dicono: « Ah, Luciana, Luciana! ». Non sono molto larghi di inventiva.
PONTAGNAC — E in casa di Rédillon, per giunta. Oh, che vendetta raffinata!
LUCIANA (*andando verso la tavola*) — Su! (*Si toglie la giacchetta di velluto, e rimane in corpetto, interamente scollacciata. Nello stesso tempo fa cadere i capelli, scuotendo il capo*) Con i capelli sciolti, così,

mio marito mi trovava bella; ditemi se sono veramente bella.

PONTAGNAC (*togliendosi i guanti*) — Sì, sì, siete bella, affascinante, seducente.

LUCIANA — Meno male. (*Mutando tono e avvicinandosi*) Mi amate?

PONTAGNAC (*stringendola fra le sue braccia*) — Profondamente!

LUCIANA (*svincolandosi*) — Va bene. Andate a sedere.

PONTAGNAC (*meravigliato*) — A sedere?

LUCIANA — Non vi meravigliate: fa parte della seduzione. Non voglio farlo con troppa fretta, mi piace scegliere il momento, voglio farmi desiderare, voglio che l'uomo al quale dovrò appartenere sia lo schiavo dei miei capricci. Vi ho detto di sedere.

PONTAGNAC (*sedendo vicino alla tavola*) — Mi sono seduto.

LUCIANA (*avvicinandosi*) — Benissimo! Toglietevi la giacca: così, non potrei... mi ricordate mio marito. E con lui, mai più.

PONTAGNAC — Allora... (*Si toglie la giacca*) E adesso?

LUCIANA — Venite qui e sedete vicino a me. (*Pontagnac si siede accanto a Luciana sul divano*) Bravo!

PONTAGNAC (*dopo una pausa*) — Se è lecito, cosa aspettiamo?

LUCIANA — I miei ordini.

PONTAGNAC — Ah!

LUCIANA — Toglietevi anche il panciotto. Così avete l'aria di un domestico che tolga la polvere.

PONTAGNAC (*togliendosi il panciotto*) — Ecco fatto. (*Sedendo*) Non mi trovate ridicolo?

LUCIANA — Non ve ne date pensiero. (*Sfilandogli la cinghia del calzoni*) Via anche la cinghia. Sono così brutte a vedersi! I capelli: ma chi vi pettina a questo modo? avete una pettinatura da cameriere. (*Tirandogli i capelli in su*) Voltatevi. Così va bene. Adesso, almeno, avete l'aria di un artista.

PONTAGNAC — Vi pare? (*Esaltandosi, al contatto di Luciana*) Ah, Luciana, Luciana mia!

LUCIANA — E dagli! Vi prego di contenervi, quando non c'è nessuno.

PONTAGNAC — Aspettate che venga gente?

LUCIANA — Vi ho detto di pazientare.

PONTAGNAC — Va bene, lo capisco, ma non sono di marmo.

LUCIANA — Io neppure, e - come vedete - paziento.

PONTAGNAC — Va bene, pazientiamo. (*Luciana si alza e va a prendere un giornale sulla tavola, torna a sedere e si mette a scorrere il giornale*) Avete uno strano concetto dell'amore.

LUCIANA — Sarà almeno personale. Dunque, c'è una novità stasera all'Odéon.

PONTAGNAC — Dumas, naturalmente.

LUCIANA — Naturalmente. Ci andrete?

PONTAGNAC — No!

LUCIANA — Ah!... (*Si rimette a leggere. Pontagnac, non sapendo che fare, si mette a zufolare tra sé, mentre guarda intorno. Dopo un certo tempo si alza e, con le mani dietro al dorso, va a esaminare i vari oggetti. Luciana, senza levare il capo dal giornale*) Restate seduto, per piacere.

PONTAGNAC — Come vi pare! (*Va a sedere con aria rassegnata. Scorgendo sulla tavola un fascicolo, lo prende e si mette a leggere*).

LUCIANA (*volgendosi e guardandolo*) — Cosa leggete?

PONTAGNAC — Non so. (*Guarda il titolo*) «La pollicoltura: rivista bimensile».

LUCIANA (*sorridendo*) — Vi attrae?

PONTAGNAC — Certamente, visto che non si sa perché dobbiamo ingannare questa attesa. (*Si odono rumori nel fondo*) Cosa c'è?

LUCIANA (*si alza subito e butta via il giornale*) — Finalmente. Non datevene pensiero. Verrà qualcuno... mio marito, forse.

PONTAGNAC — Vostro marito?

LUCIANA — Così la mia vendetta sarà completa! (*In questo momento, si vede la tenda della finestra del fondo scostarsi e dai vetri appaiono alcune teste*).

LA VOCE DEL PRIMO COMMISSARIO — In nome della legge, aprite!

PONTAGNAC — Sono loro. Nascondetevi.

LUCIANA — Nemmeno per sogno. Dite: mi amate abbastanza da contendermi anche a mio marito?

PONTAGNAC — Certamente... ma...

LA VOCE DEL COMMISSARIO — Volete aprire?

LUCIANA — Ecco, io voglio esser vostra davanti a tutti. Pontagnac, prendetemi.

PONTAGNAC — Come? adesso?

LUCIANA — Adesso o mai!

PONTAGNAC (*allontanandosi*) — Neppur per sogno!

IL COMMISSARIO — Aprite, o rompo i vetri.

PONTAGNAC (*allibito*) — Sì, sì... apro! (*Va ad aprire. Luciana si lascia cadere sul canapé, le braccia indietro, il dorso appoggiato alla spalliera e le gambe incrociate. Getta a Vatelin uno sguardo di sfida*).

VATELIN (*entrando*) — L'infame!

IL COMMISSARIO — Nessuno si muova!

VATELIN — Era vero!

PONTAGNAC (*al Commissario*) — In fin de' conti, signore...

IL COMMISSARIO (*guardandolo*) — Voi, signore, per la seconda volta! Mi pare che abusiate un po' troppo!

PONTAGNAC — Non vi comprendo, signore! Cosa pensate? Io stavo facendo visita alla signora.

IL COMMISSARIO — In quell'arnese? Rivestitevi su-

bito, signore. (*Pontagnac si rimette il panciotto e la giacchetta, dimenticando di riallacciare la cinghia*).
RÉDILLON (*entrando dalla stessa porta dalla quale era uscito*) — Ma che cosa succede?
IL COMMISSARIO (*a Luciana*) — Signora, io sono il Commissario di polizia del vostro quartiere, e sono venuto qui a richiesta del signor Crépin Vatelin, vostro marito.
RÉDILLON — Una sorpresa? In casa mia? (*Tra sé*) Pontagnac!
LUCIANA (*rimanendo nella posizione in cui si è messa al principio della scena*) — Non occorre, signor Commissario: conosco la tirata. Risparmiate pure il fiato. Il signor Pontagnac vi potrà dire ciò che vorrà, per cercare di salvarmi: è suo dovere di gentiluomo. Ma io voglio che la verità sia conosciuta da tutti. (*Lancia un'occhiata di sfida a Vatelin ch'è vicino al camino*) Sono venuta qui, perché così volevo io e ci sono venuta per trovare il signor Pontagnac, mio amante. Potete, signor Commissario, trascrivere queste mie stesse parole nel processo verbale.
VATELIN (*lasciandosi cadere sopra la seggiola, vicino al camino*) — Oh!
CLOTILDE (*entrando dalla porta di destra*) — Adesso, a me.
PONTAGNAC — Mia moglie. Ci voleva.
CLOTILDE — Signor Commissario, trascrivete anche nel processo verbale che avete trovato me, Clotilde Pontagnac, moglie legittima del signore qui presente, in questa casa, dove sono venuta, come la signora Vatelin, per trovare il mio amante.
PONTAGNAC (*scattando*) — Cosa dice?
CLOTILDE — Arrivederci, signore. (*Esce dalla porta di sinistra*).
PONTAGNAC (*correndole dietro*) — Disgraziata!
IL COMMISSARIO (*trattenendolo*) — Signore, vi prego di rimanere: abbiamo bisogno di voi.
PONTAGNAC — Ma non avete udito ciò che ha detto? Signor Commissario, mia moglie ha un amante. Dov'è questo amante? Io debbo ucciderlo. Venga fuori questo amante, se non è vile!
GIROLAMO (*entra e piantandosi dinanzi a Pontagnac*) — Sono io!
PONTAGNAC — Voi?
RÉDILLON (*a Girolamo*) — Cosa dite?
GIROLAMO (*sottovoce a Rédillon*) — Taci. Ti salvo.
PONTAGNAC — Va bene, signore! Ci rivedremo. L'arma e il luogo. Il vostro biglietto di visita?
GIROLAMO — Non ne ho. Ma non importa. Io sono Girolamo, cameriere del signor Ernesto Rédillon. (*Dà un buffetto a Rédillon ed esce*).
IL COMMISSARIO (*a Pontagnac*) — Ma non vedete che si burlano di voi? e più di tutti la signora Pontagnac? Non capite che la sua è una commedia di moglie oltraggiata? Una donna che fa veramente di quelle cose non le confessa così.
PONTAGNAC (*andando a prendere il suo cappello*) — Lo saprò!
IL COMMISSARIO — Più tardi, signore. Adesso la vostra presenza è necessaria. Dove si può scrivere?
RÉDILLON — Di là, signor Commissario. (*Gli indica la stanza che si vede dalla porta del fondo aperta*).
IL COMMISSARIO — Grazie. (*A Pontagnac*) Abbiate la compiacenza di seguirmi, signore... (*a Luciana*) e la signora, anche.
LUCIANA — Eccomi! (*Si alza e risale lentamente la scena, con lo sguardo sempre fisso su Vatelin. Mentre contiene a stento la propria commozione, il viso di lei si contrae tra singhiozzi repressi. Va nella stanza indicata, raggiungendo gli altri, ad eccezione di Rédillon e Vatelin. Si vedrà uno dei due agenti che funziona da segretario seduto alla tavola; il Commissario in piedi vicino a lui che gli detta il verbale; Luciana e Pontagnac sono in piedi, ciascuno da un lato della tavola*).
RÉDILLON — Bell'imbroglio! (*Vedendo Vatelin accasciato sul divano, col capo tra le mani*) Su, Vatelin, su! Ci vuole coraggio.
VATELIN — Non potete immaginare quanto soffro!
RÉDILLON (*mettendogli la mano sulla spalla*) — Animo! Non sarà nulla!
VATELIN — Per voi! Ma per me... Si trattasse della moglie di un altro, non me ne importerebbe nulla. Ma si tratta della mia. E pensare, che abbiamo una moglie soltanto e proprio questa ci deve tradire!
RÉDILLON — Vatelin, posso parlarvi da amico?
VATELIN — Ve ne prego.
RÉDILLON — Siete un ingenuo. Voi non siete affatto tradito. Ragioniamo: vostra moglie vi scrisse di venire qui, dove sarebbe stata nelle braccia del suo amante. E' vero? (*Vatelin acconsente col capo*) Ebbene, questo fatto soltanto avrebbe dovuto illuminarvi. Una donna che sta per tradire il marito, non gli manda un biglietto d'invito. Non si usa.
VATELIN — Ma già, è vero. E allora?
RÉDILLON — Allora, se si comporta così, vuol dire che ha una ragione: stimolare la gelosia del marito. Avete sentito il Commissario di polizia poco fa? Ha detto al signor Pontagnac: «Non vedete che tutto ciò è la commedia di una moglie oltraggiata?». E voi non avete notato con quale accanimento si accusa? Lo fa, e può farlo, perché ha la coscienza pulita. E voglio proprio dirvi tutto: era venuta pri-

ma da me, a propormi di recitare quella parte. Ma io ho rifiutato, perché ho capito: sono avvocato.

VATELIN — Come sono felice! Mi viene da piangere dalla commozione.

RÉDILLON — Piangete, piangete pure. Vi farà bene. (*La porta di fondo si apre e Luciana entra con la stessa aria arrogante di prima. Ma, appena vede Vatelin che piange, si arresta meravigliata e interroga con lo sguardo Rédillon, il quale fa segno di tacere*).

VATELIN — Come sono felice!

RÉDILLON — Adesso frenate la vostra gioia; potrebbe farvi male.

VATELIN — Mi volete fare un grande favore? Andate da mia moglie, ditele che io amo unicamente lei, e che ha in me il più fedele dei mariti. E' la verità.

RÉDILLON — Dopo la vostra scappata di stanotte...

VATELIN — Bella storia. Mi sarebbe piaciuto aveste assistito.

RÉDILLON — Grazie dell'invito, ma sono discreto.

VATELIN — Avevo conosciuto quella donna a Londra e ieri mi è capitata in casa. Minacciò uno scandalo... voleva suicidarsi... Un vero ricatto. Io ebbi paura e cedetti. Intendiamoci: andai all'albergo... lei era già coricata e russava... Io non so cosa avessi bevuto: fatto sta che appena a letto mi addormentai anch'io. Mi sorpresero nel sonno. Ma non c'era stato nulla tra noi.

RÉDILLON — Nulla anche voi?

VATELIN — Cosa volete dire?

RÉDILLON (*riprendendosi*) — Non ci badate! M'era venuto in mente...

VATELIN — Del resto, una magra conquista, ve l'assicuro. Ha dei piedi, mio caro. Avrei dovuto portarvi una delle sue scarpe.

RÉDILLON — Non ve ne eravate accorto, a Londra?

VATELIN — A Londra i piedi delle inglesi sono tutti uguali: come potevo accorgermene?

RÉDILLON — Peccato che vostra moglie non sia ad ascoltarvi.

VATELIN — Davvero. Perché, se fosse qui, sento che riuscirei a convincerla... sono certo che finirebbe col credermi... Mi farei così umile... Lei leggerebbe nei miei occhi tanta passione che non avrebbe cuore di respingermi. Metterebbe la sua manina in questa mano e la udrei sussurrarmi: « Crépino mio, ti perdono! ». (*Rédillon ha preso la mano di Luciana e la mette in quella di Vatelin*).

LUCIANA — Crépino mio, ti perdono!

VATELIN — Cattiva, cattiva. Quanto mi hai fatto soffrire!

LUCIANA — E tu?

VATELIN — Io ti adoro.

LUCIANA — Amor mio!

RÉDILLON (*con voce lagrimosa*) — Come vi voglio bene anch'io!

VATELIN (*stringendogli la mano*) — Ottimo amico! (*A Luciana*) Non se ne trova un altro come lui.

LUCIANA (*tra sé*) — Per fortuna.

IL COMMISSARIO (*rientrando*) — Il verbale è terminato: lo volete esaminare?

VATELIN — Ma che verbale! Non esiste colpa e possiamo dimostrarlo. Signor Commissario, andiamo a stracciare il verbale!

IL COMMISSARIO — Ma sono capitato in una gabbia di matti, io? (*Va al fondo, trascinato da Vatelin*).

RÉDILLON (*solo con Luciana*) — E così?

LUCIANA — E così?

RÉDILLON — Rimandato.

LUCIANA — Cosa dite? rimandato che cosa?

RÉDILLON (*sorridendo*) — Tutto finito tra noi?

LUCIANA — Caro mio, la difficoltà per voi sta nell'incominciare.

RÉDILLON — Aspetterò.

LUCIANA — Aspettate pure. La sonnambula mi ha predetto due avventure: la prima, grazie a Dio, è passata. La seconda mi dovrà capitare a cinquantotto anni. Un po' troppo tardi, non è vero?

RÉDILLON — Oh, non per voi, sarete sempre carina. Ma per me, piuttosto: sarò molto stanco.

LUCIANA (*gentilmente canzonatrice*) — Sempre lo stesso, allora.

VATELIN (*rientrando, seguito da Pontagnac*) — Fatto. Con voi, poi, signor Pontagnac, la dovrei avere, ma non vi serbo rancore. E ve ne dò una prova subito. Ogni lunedì noi riceviamo a pranzo degli amici: volete essere tra questi?

PONTAGNAC — Certamente, con piacere.

VATELIN — Siamo tra uomini soltanto. Il lunedì, mia moglie pranza sempre in casa di sua madre.

PONTAGNAC (*comprendendo la lezioncina*) — Con lo stesso piacere. (*Tra sé*) Allora, non mi resta più nulla a fare qui. (*Va a prendere il cappello*).

RÉDILLON (*sottovoce a Luciana*) — Sentite: se per caso vi saltasse nuovamente il ticchio, disponete pure di me. Però, fatemi il piacere di avvertirmi il giorno prima.

LUCIANA — Basterà?

GIROLAMO (*dal fondo*) — E la colazione? Mi pare che sia l'ora.

PONTAGNAC (*andandosene*) — Era scritto che dovessi fare io la figura del tacchino.

Fine

■ Tutti i diritti sono riservati.

LA DISPUTA

Indulgente noncuranza, conformismo scettico e noia sarebbero i nemici della scena italiana. Il pubblico non reagisce allo spettacolo, non s'irrita; lascia fare e pensa ad altro. E' un grosso guaio, il più grosso che ci possa toccare nella vita: l'indifferenza. A Roma è sorto un circolo, il Teatro Club, che ha per scopo di combattere questa inerzia, di ridestare polmiche, curiosità, pugnace amore delle cose teatrali. E, se sarà necessario, fare scandalo. L'attività del Teatro Club è stata inaugurata, al Quirino, da una conferenza sceneggiata di Vittorio Gassman: « La pulce nell'orecchio »; non c'eravamo e ce ne duole, ma nel programma si poteva leggere: « Attori contro critici, registi contro autori, autori contro attori, pubblico contro tutti. Desideriamo mettere zizzania ». E a queste parole ci riferiamo per dire: era ora. Perché non metteremo certo in dubbio che dietro alle frasi spregiudicate e pubblicitarie, nell'intimo, nel segreto cuore di questa nuovissima guerra e di questi guerrieri, ci sia una convinzione: precisa, esigente, tirannica pur nel capriccio ameno e nell'estro improvviso, la convinzione e la coscienza di far sul serio. Battaglia grossa? Se questo può far bene alla salute, battaglia sia.

E qui calza una parentesi. Da più di cent'anni, in tutta l'Europa artistica e letteraria è diffuso ed esaltato il gusto e piacere ed entusiasmo della « disputa al caffè » (discussione ideologica e scontro programmatico) che per essere, anziché ad opere esistenti, fatti ed esperienze, sempre appuntata a intenzioni e velleità, contribuì brillantemente, e non poco, a disintegrare la sostanza stessa, il visibile, bellissimo e concretissimo corpo dell'arte e della poesia. La grande, la feconda cultura sorge e s'accresce, quasi inavvertitamente e irrazionalmente, dalla realtà misteriosa delle opere, da quello che gli artisti e i poeti « fanno », dalle loro « creazioni ». Nelle creazioni, nelle opere è la polemica autentica, una scelta, una rivelazione e rivoluzione che incide la sensibilità, esalta gli animi e li impenna, esclude, rinnega, anticipa, inizia, suscita quei nuovi modi espressivi che dapprima paiono oscurare ogni altro stile e linguaggio e l'intera tradizione, e poi vi si inseriscono, nello splendore durevole e vario della fantasia umana. Se i « fatti » non ci sono, di che si disputerà mai? Disputare degli assenti, di ciò che non esiste, è facile, anzi troppo facile, perché l'inesistente è infinito e adescatore, è l'informe possibilità cara agli oziosi, ai presuntuosi e agli abulici. Ma a che serve? Si disputa tutta la vita e si muore sterili e disseccati. Uno scultore fa una bella statua, un pittore un bel quadro, un musicista compone le sue belle armonie. Se ne parla, se ne discute, sono accettate o rifiutate dal gusto corrente, gettano bagliori, invitano, suggeriscono: clamoroso segno di contraddizione. Ma il clamore, la fama, l'obbrobrio e la gloria non prorompono, è chiaro, dalle parole sciamanti e squillanti dei disputatori, dal battibecco e dall'alterco, nascono da un'ovvia verità: quelle opere esistono. Se però lo scultore non scolpisce, e il pittore non dipinge, e il musicista sonnecchia, che avverrà? E' presto detto. Si rifugiano, gli sfaticati, in quei ritrovi enigmatici che sostituiscono nel mondo moderno le antiche botteghe degli artigiani sublimi, Donatello, Verrocchio, Tiziano; e lo scultore ragiona del come si deve scolpire, e il pittore del come si deve dipingere e così via. Dov'è la cosa di cui così sottilmente o freneticamente ragionano? Non c'è; ci sarà. Per questa strada può avanzare trionfalmente, e con molto strepito, l'arte astratta, poniamo, appunto perché astratta. Ma l'arte concreta, l'umile e solida e fertile e benefica verità di una buona commedia, di un dramma commovente, di una tragedia sincera, dove la coglieremo, se la tragedia non c'è, il dramma non c'è, la commedia non c'è? Come potrebbero le ardenti polemiche sostituire i non nati esempi? Come colmeranno quella decisiva assenza?

Ed eccoci usciti dalla parentesi. L'ininterrotta polemica, che quei volenterosi auspicano a Roma, sarà dunque accompagnata, giustificata, da un ininterrotto getto di opere nuove e rivelatrici? Lo speriamo, vogliamo sperarlo e crederlo: è la condizione a che la polemica non precipiti nel giuoco verboso e nel passatempo. E già pregustiamo la promessa stagione, non solo per il ghiotto spettacolo degli attori scagliati contro i critici, dei registi contro gli autori, degli autori contro gli attori e del pubblico contro tutti, non per le stragi gentili che ne verranno, ma per la morale che se ne trarrà. La morale viva, attiva, risanatrice delle incantevoli rappresentazioni. Ma se poi le belle opere non venissero? Be', anche questo è possibile. E allora converrà forse metterci un po' in sordina, ritornare al discreto, pensoso silenzio. Chissà! Che cosa credete più adatto a favorire una rinascita teatrale: il tumulto o la riservatezza? L'entusiasmo delle parole o il fuoco sotto la cenere della meditazione? Non è una domanda rettorica; ce lo domandiamo davvero; non lo sappiamo. Il teatro è un'arte tipicamente sociale, ha bisogno di una società che ne determini lo sboccio e l'espansione; il fervore delle curiosità, e magari del pettegolezzo, il chiacchiericcio, la invettiva, l'acclamazione e la spietatezza possono essere fertilizzanti. Ma è poi anche un'arte pura, penetrativa e staccata, aderente e trasfiguratrice; è l'arte, la poesia del dramma. Fluire delicato e forte della vita, dell'intera vita del mondo, nel chiuso di una fantasia. E l'invenzione fantastica è di per sé tremendamente sola. Il « Misantropo », « Casa di bambola » discendono da una lontananza, da una solitudine ineffabile, da una « polemica » interiore... Questa, sì, feconda e creatrice. Ci vengono, i cari poemi, da quel patimento che è « l'azione » indistinta e pur riconoscibile del poeta, dolore e catarsi, confessione e fuga, coscienza e immagine. Poi, assentendo o contrastando, il pubblico li accoglie tradotti nell'ilare spettacolo, nella drammatica visione, nella festa collettiva e socievole del palcoscenico. Ma a provocare un destino di poeta non basta, purtroppo, l'aspettazione di tutti. Basteranno forse le dispute galanti, le briose polemiche, la sparsa zizzania; basterà, dunque, un'accapigliatura generale?

Francesco Bernardelli

ALBERT CAMUS PREMIO NOBEL

Il « Premio Nobel » 1957, per la letteratura, è stato assegnato, il 17 ottobre 1957, allo scrittore francese Albert Camus. Camus è il nono scrittore francese cui sia stato conferito l'ambito premio, che quest'anno ammonta a 42 mila dollari (oltre 26 milioni di lire), dopo Prudhomme (1901), Mistral (1904), Rolland (1915), Anatole France (1921), Bergson (1927), Martin du Gard (1937), Gide (1947) e Mauriac (1952).
La citazione ufficiale dice che Camus ha ottenuto il Premio Nobel « per la sua importante produzione letteraria la quale illumina con chiarezza e calore i problemi della coscienza umana dei nostri giorni ». Il dott. Anders Oesterling, tracciando un profilo dello scrittore alla radio svedese, ha detto che Camus, nel descrivere la vita che lo circonda, illustra uno scopo idealistico e pone l'accento sul lato positivo, ribellandosi contro le futilità della vita.

Tra gli scrittori europei che hanno obbedito alla chiamata della storia del proprio tempo, nel senso d'una preparazione totale e insieme discriminatrice di valori, e dunque disposta a riaprire ogni volta la discussione, Albert Camus è figura eminente e originale, un ramo del grande albero esistenzialistico che fa primavera da sè e ci tiene a distinguersi dalle altre fioriture per una presa di posizione impegnativa di fronte alla verità, cioè per la rivendicazione della libertà dell'uomo a respingere le scelte definitive e a riaprire, ogni volta che appaia necessario, il dialogo con se stesso e col mondo reale. Ciò ovviamente sottintende una ideologia, una politica: e Camus, nato in Algeria nel 1913 e salito alla ribalta della notorietà dopo la seconda guerra mondiale, militò dapprima nelle file comuniste per uscirne allorquando si avvide di che lagrime grondi e di che sangue il sistema che si è proclamato depositario delle tavole dei diritti dell'uomo e vendicatore, contro il mondo capitalistico, delle sofferenze degli umili, quotidianamente offesi dalle ingiustizie imperanti. Egli ruppe quindi coi comunisti e poi col suo amico e maestro Jean-Paul Sartre col quale aprì una polemica il cui succo si può condensare nella seguente proposizione: « Non si decide della verità di un pensiero secondo che esso sia a destra o a sinistra... »; con che il Camus veniva a ribadire il suo diritto a inserirsi in un dato momento della dialettica della storia con la mente sgombra da ogni idea ricevuta e da ogni dogmatismo precisando appunto che non ci sono due verità, a seconda dell'angolo dal quale la verità si cerca, ma un unico volto della verità e che riconoscerla e difenderla contro le deformazioni di parte è il primo dovere dell'intellettuale moderno.

Ma che l'esistenziale Camus rifiuti la irreggimentazione tanto nelle cellule filosofico-letterarie quanto nelle cellule politiche dell'esistenzialismo sartriano non è una novità di ieri. È stato sempre chiaro ai lettori dei suoi saggi e delle sue opere narrative e teatrali che Camus si presenta come un esistenzialista d'un'osservanza particolare, poichè egli si è sempre posto come ricercatore di un possibile accordo tra l'individuo e le ragioni della vita, e le sue conclusioni non sono mai state tirate sul filo del nichilismo assoluto, della più nera disperazione e dell'annientamento fisico, ma hanno sempre lasciato aperto uno spiraglio attraverso il quale filtra una luce di speranza, a patto che l'uomo rifiuti i miti mistificatori e si affidi alla propria coscienza morale per costituirsi una base di riscatto e di catarsi. Ed ecco quindi L'homme révolté, *uno de' saggi più recenti di Camus, richiamare l'uomo a quella misura di se stesso che appoggiandosi alle crudeli lezioni della realtà di questi ultimi decenni lo riconduca a considerare come inalienabili alcuni valori oscurati e negati dalla mitologia politica e sociale degli avveniristi, di qualunque tinta essi siano, e comunque destinati a incontrarsi nell'esercizio comune della persecuzione e della oppressione degli uomini. L'appello di Camus alla « rivolta » è precisamente intonato come un grido di libertà non astratta ma*

legata alla riconsiderazione dell'intera condizione umana, dei rapporti dell'uomo con la società in cui vive e della sua opposizione intransigente alle limitazioni ipocrite della libertà donde progressivamente si arriva alla negazione totale di essa, con le conseguenze che ne discendono e delle quali noi conosciamo direttamente il peso. Camus dunque postula una società di uomini liberi sui quali agisca il senso della responsabilità e della solidarietà morale e ognuno viva ed operi in funzione dell'interesse comune, della comune salvezza: una società « presentistica », che non emette assegni sull'utopistico futuro. Se L'homme révolté *avrà un seguito — e lo avrà — vedremo come Camus affronti in base alla sua dichiarazione di princìpi le questioni che ogni giorno la realtà gli pone davanti, dalla insurrezione ungherese alle camere di tortura algerine; ma sin d'ora si può credere che il tono della sua protesta non si affievolirà davanti al male e che quelle che egli chiama le « vere ricchezze » dell'uomo non rinunceranno mai a manifestare la loro presenza attiva: fuori dai loro limiti si profilano soltanto le situazioni dell'uomo assurdo del quale Camus ci ha dato ne* L'étranger *un esempio terrificante e ammonitore: perchè l'assurdità si identifica col momento in cui l'indifferenza a tutto ciò che è umano, anche convenzionalmente umano, porta al punto di rottura il rapporto tra l'uomo e la sua propria vita, lo rende estraneo e insensibile a quelle « ricchezze » morali senza le quali ci troveremo di nuovo immersi — come ci siamo già trovati nei giorni hitleriani e staliniani — in un clima di odio apocalittico e di distruzione.*

È risaputo come parte dell'opera di Camus — scrittore di grandi mezzi che raggiunge spesso un nobile livello d'arte — sia da mettere sul conto di quella letteratura impegnata nella critica della società contemporanea che sta ambigua tra il saggio e la narrazione e che della narrazione varia i partiti con intrusioni filosofiche: L'étranger *ne è un esempio perspicuo, un racconto che ha grandiose e ariose aperture (collocato sotto i cieli dell'Africa mediterranea dove Camus è nato, così come* La peste, *d'un altrettanto fortissimo disegno) e che poi porta i suoi personaggi e i suoi fatti nei meandri d'una simbologia di abbastanza facile lettura dove convengono i temi maggiori e minori della speculazione camusiana, della fede di Camus in una specie di riscatto laico dell'uomo dall'angoscia d'un'epoca* detraquée. *Che* La peste *possa essere, nelle intenzioni dell'autore, l'allegoria dell'ultima guerra e insieme il presentimento di ciò che ci può ancora attendere, è opinabile. Ma restano fermi i valori d'arte del racconto, la indimenticabile icasticità delle rappresentazioni dell'epidemia, tali da autorizzare positivi confronti con modelli insigni. Questo è il Camus poeta, al quale sarebbe ingiusto chiedere i conti sempre aperti d'una ideologia compromettente; la quale ne* La peste *(cronaca per il suo autore, non romanzo: « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique...») è fortunatamente ridotta a funzioni di epilogo raziocinante d'una avventura tutta in chiaro. Anche se ciò non possa dirsi della restante opera di Camus (i drammi* Le Malentendu, Caligula) *riconducibile sotto il segno d'una filosofia che ha nella saggistica camusiana, e specialmente in* Le mythe de Sisyphe, *il suo codice metafisico, un cerchio di solitudine e di angoscia che l'uomo riuscirà a rompere soltanto se prenderà coscienza di poter essere il nuovo Prometeo.*

Lorenzo Gigli

■

L'assegnazione del "Premio Nobel" ad Albert Camus è stata accolta in tutto il mondo con stupore e perplessità. Ma per rispetto delle convenienze, i critici europei ed americani sono stati obiettivi ed in un certo senso staccati, registrando il «fatto» sensazionale senza per questo sminuirlo. Ma la Francia letteraria non ha risparmiato l'austero consesso svedese e tanto meno l'autore ai quali si negano decisamente qualità artistiche e sociali tali da meritare un così alto riconoscimento. Kleber Haedens, un critico serio, tra i meglio preparati ed i più cauti, ha urlato di sdegno sulle pagine dei maggiori quotidiani francesi, sottolineando in ogni modo l'inferiorità di Camus al già «pessimo» Sully Prudhomme cui fu conferito il "Nobel" nel 1901. Il quotidiano "Paris-Presse - l'Intransigeant" non è stato il solo a sollevarsi contro il verdetto dei Savi svedesi, affermando che «a questo modo il Premio Nobel diventa una mediocrità». Il lato politico ed opportunistico dell'assegnazione non viene taciuto. E questo è grave. Albert Camus ha ricavato dal Premio 208.692 corone svedesi pari a 21 milioni di franchi.

TEATRO
STABILE
TORINO
Biblioteca
d'Archivio

"CONVERSAZIONE DEL CAMINETTO"

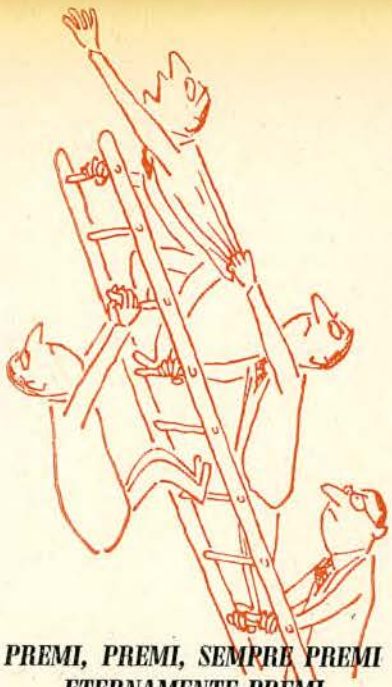
Una novità, quest'anno, al recente VII Convegno dell'Istituto del Dramma Italiano, a Saint Vincent: nessuna relazione vera e propria, e, di conseguenza, nessuna discussione. Per sei annate consecutive, autori attori critici tecnici e altra « gente di teatro », chiamati in Val d'Aosta nella splendida stagione dorata dell'autunno, si sono prodigati in discussioni (anche vivaci, anzi, spesso arroventate) derivanti da relazioni ufficiali affidate a relatori designati. Nel primo Convegno (1950) Lorenzo Ruggi trattò il tema *Studi e proposte per la nuova Legge sul Teatro in Italia*. Il secondo Convegno (1951) partì da una relazione dell'on. Egidio Ariosto, presidente dell'I.D.I., sul tema *La nuova Legge sul Teatro*. Per la terza riunione (1952), ancora relatore Ariosto, fu trattato: *Attuale situazione del Teatro di Prosa in Italia*. Il quarto Convegno (1953) ebbe relatore ufficiale il Direttore Generale della Società Autori ed Editori, dottor Antonio Ciampi, il quale svolse la relazione sul tema *Rapporto fra Stato e Teatro drammatico nazionale all'estero e in Italia*; mentre l'anno seguente Cesare Vico Lodovici trattò il tema *I fattori artistici dello Spettacolo di prosa contemporaneo*. Infine, lo scorso anno, ancora relatore Ariosto, vennero esposti *Aspetti e risultati dell'attività decennale svolta dall'I.D.I.*

A scorrere i temi trattati è facile rendersi conto come la maggioranza di essi sia stata dedicata alla formazione, allo studio, alle discussioni attorno alla Legge sul Teatro, con approfonditi esami della situazione teatrale, delle esigenze, delle necessità ad essa inerenti; con le conseguenti complicazioni di ordini del giorno, firmati dai più qualificati esponenti del nostro Teatro di Prosa. In un solo Convegno (il quinto: 1955) fu proposto per la prima volta un tema non di ordine giuridico-economico e organizzativo, ma di carattere estetico. Fu infatti discussa la relazione di Lodovici su « I fattori artistici dello Spettacolo di prosa contemporaneo ». Dalla discussione che ne seguì furono presentati due ordini del giorno. Il primo di essi, premessa l'esistenza di due diversi aspetti dell'attività teatrale, l'uno con un'impronta dichiaratamente di svago e quindi destinato ad affrontare senza tutele di carattere particolare le proprie fortune commerciali, l'altro distinto in tutte le sue forme, dalla farsa alla tragedia, da una precisa degnità d'arte da cui derivano funzioni formative di interesse sociale, auspicava che l'intervento dello Stato fosse in tal senso inquadrato in una precisa politica teatrale. Auspicava inoltre che con la nuova legge fossero consolidati gli organismi stabili esistenti e ne fossero promossi altri, con strutture a carattere permanente, a diffusione capillare e al servizio di chiari programmi artistici e culturali. Il secondo richiedeva una definitiva e chiara regolamentazione in materia di censura teatrale. Questo consuntivo, qui esposto per sommi capi, è stato offerto ai convenuti di quest'anno dall'on. Ariosto, il quale ha tenuto una relazione che egli stesso ha voluto qualificare « conversazione », e che battezzò « del caminetto », cioè intima, familiare, casalinga.

E l'avvio della « conversazione » fu davvero piano, tranquillo, senza scosse. L'espositore — che ha parola colorita e pronta, ed esposizione chiara e sicura — passò in rassegna sei Convegni precedenti, ricordò o addirittura lesse i molti ed elaborati ordini del giorno, senza commenti, cronisticamente. Ma il fuoco covava sotto la cenere della conversazione troppo presto dichiarata casalinga. Ad un certo punto, quando cioè apparve lampante come le massime puntate dei lavori e degli studi dei precedenti Convegni fossero state dedicate alla Legge sul Teatro, la molla scattò. Scattò alla ennesima constatazione dell'insabbiamento della Legge stessa, pronta, completa, ma non ancora passata al varo decisivo. Qui, il relatore dimenticò il tepore pacioso del caminetto e dell'amicale conversazione. E accusò di sordità il Parlamento per ogni problema riguardante la vita del Teatro Italiano; e puntò l'indice contro l'insensibilità dei parlamentari che considerano il Teatro alla stregua del borghese « spasso » domenicale, e che, forse, conservano ancora per i Comici un retaggio di spregio derivante da un pensiero nettamente conformista e mediovaleggiante.

I convenuti a Saint Vincent esultarono. Avevano compiuto una bella gita a circa tremila metri, in seggiovia; avevano respirato ossigeno balsamico, che li aveva trasformati beneficamente in altrettanti fiorellini di pascoliana memoria; e stavano per prepararsi al pranzo di gala ed alla distribuzione dei premi; ma, sotto sotto, non erano soddisfatti: pareva inutile il viaggio, senza l'usata discussione; si avvertiva nell'aria una certa vacuità molle e dolciastra, poco adatta ai temperamenti dei teatranti. Ma Ariosto salvò tutto, dichiarando, con termini fatti roventi, che *nessuna «vera» soluzione era possibile senza la Legge regolatrice e coordinatrice della struttura teatrale.* Chiese a tutti l'impegno a persistere con ogni mezzo perchè la Legge sia finalmente varata. Infine, con una «sparata» finale veramente sentita, indicò un serio, gravissimo pericolo: la possibilità che la Legge sul Teatro comporti (attraverso un varo pericolosamente addomesticato) limitazioni a quella libertà di creazione senza la quale la vita stessa del Teatro e la sua funzione sono impossibili. Ricordate la famosa scena dei Cadetti di Guascogna, al primo atto, dopo la reazione di Cirano al suo detrattore? Tal quale. Avevano tutti «ritrovato» l'uomo di battaglia, l'uomo della discussione aperta, viva, costruttiva. Nella cenere del «caminetto», c'era dunque un petardo inesploso. Bastò riattizzare il focherello per farlo esplodere. E fece un certo rumore. Può darsi che la eco di quel rumore sia giunta anche a Roma. D'altronde era presente il dottor Franz De Biase, Ispettore Generale del Teatro, in rappresentanza della Direzione Generale del Teatro. Ma la Legge sul Teatro è un ordigno molto più grosso.

Enrico Bassano



PREMI, PREMI, SEMPRE PREMI ETERNAMENTE PREMI

■ *Il 25 ottobre, a Saint Vincent, sono stati conferiti i premi dell'Istituto del Dramma Italiano (I.D.I.).*

Riccardo Bacchelli ha vinto con la tragedia Amleto *il premio di un milione assegnato alla novità più importante e significativa rappresentata dal 1° luglio '56 al 30 giugno '57. Com'è noto, Bacchelli scrisse* Amleto *circa quarant'anni fa. La rappresentazione è avvenuta prima a Vicenza e poi a Milano. Un premio di mezzo milione, destinato alla migliore regìa di una novità italiana dell'annata '56-'57, è stato conferito a Giorgio Strehler (questo è il suo terzo premio) per la regìa del dramma* I Giacobini *di Federico Zardi.*

Ai premi che l'Istituto del Dramma Italiano destina da sette anni agli autori delle novità più significative dell'anno teatrale e ai migliori registi, si sono aggiunti quest'anno tre premi destinati ad attori distintisi nell'interpretazione di una novità italiana. I premi sono raffigurati da maschere d'oro con lauro.

Le tre maschere d'oro sono state assegnate a Vittorio Gassman per l'interpretazione della commedia I tromboni *di Federico Zardi; a Tino Carraro per l'interpretazione del dramma* I Giacobini *di Federico Zardi e a Enrico Maria Salerno per l'interpretazione del dramma* Il diavolo Peter *di Salvato Cappelli. Le personalità premiate sono troppo note al pubblico per doverle illustrare particolarmente.*

Il Premio Silvio D'Amico, di mezzo milione, destinato all'autore di saggi critici riguardanti la letteratura drammatica italiana contemporanea, è stato assegnato ad Achille Fiocco per la sua opera Teatro italiano di ieri e di oggi.

Nessuna attrice figura fra i premiati. La giuria ha affermato (ufficiosamente) che nel corso della annata teatrale presa in esame si sono distinti più gli attori che le attrici.

■ *Il 26 ottobre, a Valdagno, sono stati conferiti i Premi Marzotto, per le varie categorie: Letteratura, Critica, Giornalismo, Teatro, Medicina, Studi universitari ed Editoria. Ventitré milioni di premi complessivi. Solo il premio per il Giornalismo, sezione Cronaca, non è stato assegnato; i premi editoriali hanno carattere onorario. Il premio di tre milioni per il Teatro — destinato ad un testo non ancora giunto alla scena — è stato assegnato al dramma* La romagnola, *di Luigi Squarzina. Il premio è completato da un contributo di un milione per le opere di allestimento alla Compagnia che lo presenterà al pubblico.*

Due premi di 250.000 lire per il Teatro ai drammi D'amore si muore *di G. Patroni Griffi, e* L'arbitro *di G. Pistilli.*

INFLAZIONE?

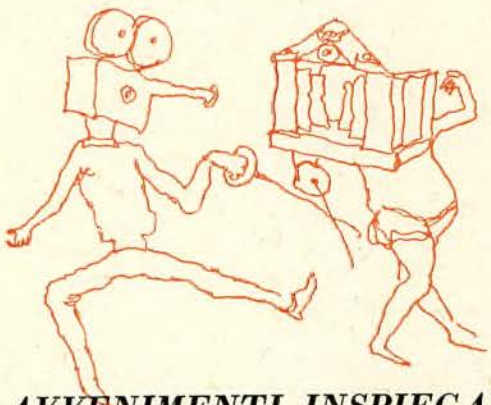
Più che nella perdurante carenza di una solida struttura e di una adeguata legislazione (come ha mostrato di credere l'on. Ariosto

Presidente dell'I.D.I. a Saint Vincent), i motivi della crisi teatrale vanno ricercati nella sfiducia, nello scetticismo, nel particolarismo, nell'individualismo che vorrebbe essere furbo e che molto spesso è null'altro che ingenuo, di autori e attori. I vecchi non credono nei giovani, i giovani ostentano di ignorare i vecchi, il cosiddetto regismo manca quasi sempre d'autorità, gli autori si stimano poco fra loro ed esagerano nel « vittimismo », le incomprensioni s'approfondiscono sempre più, finiscono quasi sempre col prevalere influenze ed interessi che nulla hanno a che fare col teatro, si persiste nel non tener conto delle vere inclinazioni dei pubblici e nell'appagarsi delle effimere gloriuzze tributate da ristrettissime e snobistiche *élites* che sanno sapientemente (e talora perfidamente) dosare i lor applausetti di gente bene educata e fermamente decisa a dare un significato e un prezzo ai suoi tutt'altro che determinanti consensi.

C'è poi la non trascurabile faccenda dell'inflazione dei premi. Più la produzione drammatica nazionale va rarefacendosi, e più i solenni riconoscimenti si rincorrono da un capo all'altro d'Italia, da Riccione a Saint Vincent, da Napoli a Valdagno, da Roma a Milano, dalla Sicilia a Venezia. Per quel che riguarda gli attori e i registi, poi, il meschinello teatro di prosa va facendo una concorrenza spietata al cinema. Ai « Nettuni » bolognesi e ai « San Genesio » milanesi, si sono ora aggiunte le « maschere d'oro con lauro » romano-valdostane. Se continua di questo passo, tempo verrà in cui non vi saranno autori, attori, registi e perfino critici che non riescano ad ottenere per lo meno un premio, nel nostro felice Paese. Quando il teatro drammatico italiano era ben vivo e felicemente operante, quando da un capo all'altro della Penisola circolavano non meno di trenta o quaranta compagnie primarie, senza contare le minori, di premi teatrali non si conosceva l'esistenza. Dopo trenta o quarant'anni di carriera, talvolta gloriosa, di capocomicato sul serio, per decreto del pubblico, iniziato, combattuto e continuato col proprio denaro, cioè con i soldi messi da parte con la sola professione (erano tutti « figli d'arte », cioè nati da genitori attori), qualcuno di essi diventava « commendatore ».

Grandissimi attori come Tommaso Salvini, la Duse, Novelli, Emmanuel, Zacconi, Ruggeri, Zago, Benini, la Melato, la Galli, Benassi e cento e mille altri non ebbero mai un riconoscimento o un donativo in danaro. E così dicasi per i vari Bertolazzi, Verga, Giacosa, Rovetta, Praga, Pirandello, Lopez, Niccodemi. I premi più ambiti li conferivano i pubblici con la loro assiduità. I valori si commisuravano con gl'incassi. Si diceva: *la tal commedia non fa una lira,* oppure *il tale attore chiama gente o non fa interesse.* Oggidì, vengono premiate commedie che non appariranno mai alla ribalta o sono state rappresentate in virtù di quelle sovvenzioni che si danno agli attori quando rappresentano una commedia italiana.

Alberto Bertolini



GLI AVVENIMENTI INSPIEGABILI

Non si riesce proprio ad afferrare la ragione per cui la compagnia giovanile diretta da Michelangelo Antonioni abbia deciso di debuttare con il noto — e già scaduto — successo di Broadway I am a Camera *di John Van Druten, tratto dall'omonimo romanzo di Christopher Isherwood. Il romanzo, lieve e garbato, costituisce una gradevole documentazione della vita* bohémienne *1930 (ma come pallida nei confronti di quelle lasciateci da Scott Fitzgerald!), non priva di autenticità e di delicata malinconia. Il film, che ne è stato tratto recentemente, poteva dirsi anch'esso di qualità media, munito di qualche pregio (pregio costituito per metà dall'interpretazione di Julie Harris). La commedia di Van Druten resta a un livello più basso, perché il suo autore si è mantenuto, è vero, abbastanza fedele al romanzo, ma non ha compiuto, in compenso, il minimo sforzo d'immaginativa. Ha ridotto qualsiasi intento stilistico ad un piatto patetismo, badando solo ad ottenere una superficiale comicità e consueti effetti scenici. I motivi reconditi per cui lo scherzoso diario berlinese di Isherwood abbia riscosso tanta fortuna sono da ricercarsi probabilmente nel fatto che in esso il pubblico ritrova una vicenda rosa dissimulata da una vernice intelligentemente letteraria, capace di giustificare le sue debolezze. Ed anche nell'essere oggi Isherwood — in gioventù scrittore*

d'avanguardia della generazione di Spender e di Auden — un introdotto sceneggiatore, dalle molteplici esperienze. Sia come sia, ripresentare una commedia, dopo che si è conosciuto il film tratto dalla stessa materia, ha uno scopo reale solo quando la commedia resta di valore e di intendimenti superiori al film, e non invece quando è avvenuto il contrario. Per non parlare poi del naturale paragone che si viene a istituire tra i nostri attori e quelli del film, anch'esso normalmente a vantaggio dei secondi se il lavoro ha la stessa origine psicologica e lo stesso linguaggio degli interpreti.

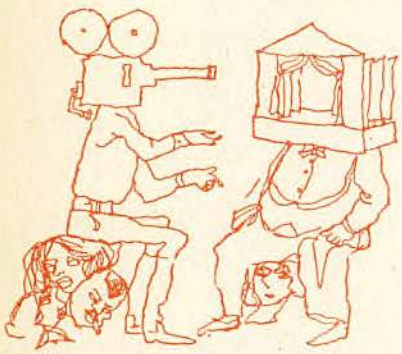
Svariati quindi gli handicap *che in partenza pesavano sullo spettacolo: essi sono rimasti presenti fino all'ultimo, scolorendone il significato e la commozione. Anche perché l'*humour *di Isherwood veniva fatalmente ad infrangersi contro le difficoltà della versione, nelle nebbie, create dalla distanza, che ci impedivano di riconoscere come legittima la figura del giovane scrittore, e ci rendevano solo vagamente comprensibili l'atmosfera evocata, i contrasti messi in luce. Una volta di più si rendeva visibile come si denunci arbitrario qualsiasi spettacolo inscritto nel ruolo modesto della versione, diremo, casalinga, del successo esterno: e come risulti goffo lo sforzo di camuffarsi in vesti troppo estranee.*

Ogni impresa teatrale si regge sostanzialmente in virtù degli attori destinati a sostenerla. I principali — e giovanissimi — esponenti della compagnia da Antonioni portata alla ribalta, appaiono scarsamente dotati per un repertorio leggero, e per lavori come I am a Camera *basati soprattutto sulle possibilità offerte dalla sua struttura al gioco brillante e alle risorse parodistiche degli interpreti. Giancarlo Sbragia, Luca Ronconi ed Anna Nogara si sono già fatti assai favorevolmente notare in ruoli drammatici: qui sono apparsi inferiori al loro compito, principalmente perché esso non risultava adatto alle loro facoltà. In quanto a Monica Vitti, dalla brillante interpretazione del Feydeau di* Feu la Mère de Madame *ammirata nella scorsa stagione, ha fatto il gran salto nel personaggio di Sally, il solo, o pressapoco, a dare autentica grazia al lavoro. Non diremmo che la sua interpretazione sia stata sufficiente a sorreggere lo spettacolo: gli ha comunque molto giovato, perché in essa ha dimostrato molta finezza di spirito, e suadente sottigliezza di toni, eleganza espressiva nella tenerezza e nella svagatezza, ed una qualità d'umorismo insinuante di sorridente fascino, che ne fanno un'amabile attrazione scenica.*

Michelangelo Antonioni, di cui era già apparsa assai discutibile la scelta del testo, si è dimostrato per di più esitante e direi approssimativo nella condotta registica: sia per l'impostazione generale, sprovvista di un preciso carattere, che per i particolari, spesso risolti in modo ovvio, senza il necessario impegno della compiutezza e della precisione. Lo spettatore ha visto lo spettacolo procedere piuttosto a tentoni, senza un chiaro indirizzo e senza un ritmo definito. Si è avuta la sensazione che Antonioni non abbia afferrato la natura dei problemi e dei compiti che si pongono dinanzi al regista teatrale, e che abbia ritenuto il suo lavoro potesse limitarsi ad una normale amministrazione interpretativa. Scegliere un testo ha lo stesso significato che, dovendo preparare un film, scegliere il soggetto. E' necessario in ogni caso un motivo legittimo. Che dev'essere anzitutto di carattere artistico, ossia legato all'interpretazione di una determinata attualità, atto a chiarirla e a fornire nei confronti di essa una « linea di condotta ». Ben di rado si riesce ad ottenere questa possibilità (eppure nei suoi film Antonioni vi ha sempre tenuto). In ogni caso, perché lo spettacolo risulti effettivamente valido almeno in sede di gradevole e interessante occupazione del tempo libero, occorre che i suoi interpreti, gli attori, siano consoni ai loro personaggi, che il testo cioè venga giustificato dalla loro arte. Nel caso di questa rappresentazione una circostanza del genere era ben lungi dal verificarsi, e quindi da giustificarla. Lo spettacolo teatrale, in apparenza ben più semplice nella sua tecnica di quello cinematografico, possiede anche esso sue leggi segrete e fondamentali che lo condizionano, e che solo una lunga esperienza o un istinto eccezionale permettono di padroneggiare. Antonioni si è avvicinato ad esse piuttosto imprudentemente (in contrasto con il suo ammirevole rigore nel campo cinematografico). La semplicità del meccanismo non deve ingannare sulle sue possibilità: che sono ancora molteplici, come hanno dimostrato i frutti apparsi anche in questi ultimi decenni.

Abbiamo oggi scoperte e appurate le comunanze tra arte cinematografica ed arte teatrale, le ispirazioni che una porge all'altra, il banco di prova che l'esperienza teatrale porge a quella cinematografica, per la sua relativa facilità di realizzazione. Scambi di attori, di registi, di autori, fra l'una parte e l'altra, si vanno facendo sempre più frequenti e fruttuosi. A volte il regista di cinema assume alla leggera la sendung *teatrale (vedi il caso di Pabst, Renoir, e questa prima prova di Antonioni, che egli certamente saprà superare) e il regista di teatro appare dilettantesco alle prese con la « camera » (vedi Renato Simoni, o Max Reinhardt). Ma si danno anche incontri felicissimi: Laurence*

Olivier, Luchino Visconti, Elia Kazan. Va del resto osservato che l'arte di Antonioni è per sua natura, nel film, tra le più distanti dalle esigenze drammatiche dello spettacolo (ed è questo appunto uno dei suoi lati deboli). Di qui la sua difficoltà nell'adeguarsi alla esperienza teatrale. **v. p.**



SCANDALI EVIDENTI

Alcuni registi cinematografici credono che il Teatro si possa prendere sottogamba. Errore.

■ *Dopo l'esperimento di una commedia che non aveva alcuna ragione di essere portata alla ribalta, Michelangelo Antonioni si è presentato, con Elio Bartolini, anche come autore.*

Da una delle numerose sceneggiature che le circostanze impediscono di realizzare in film, Michelangelo Antonioni ed Elio Bartolini hanno tratto una commedia, *Scandali segreti*, di fronte alla quale il pubblico è rimasto perplesso e sconcertato. Normalmente si usa il procedimento contrario: da un lavoro teatrale si giunge alla sceneggiatura. Questa volta si è camminato nel senso inverso. Niente vieta di farlo; tutt'altro. Bisogna vedere come. Ogni contenuto può venir trasferito in ogni genere d'arte (anche se ve ne sono di più congeniali reciprocamente): ma ogni genere d'arte ha una sua forma e una sua tecnica che bisogna approfondire. Anni fa un noto ed eccellente regista teatrale preparò due film a basso costo, con ottimi attori, riprendendo a ritmo accelerato due drammi storici così come venivano recitati in teatro. Il costo era basso, d'accordo, ma gli incassi lo furono assai di più, perché senza ispirazione è approssimativa la ripresa cinematografica. Per quello che riguarda *Scandali segreti* (perché segreti? Essi sfociano in clamorosi fatti di cronaca) non dubito che Antonioni ne avrebbe tratto un ottimo film, ma la materia degli altri suoi lavori mi è sembrata assai migliore. Rimasta allo stato grezzo e velleitario dell'esperimento frettoloso, come risultato teatrale ha fatto rimpiangere la salda costruzione e la sicura tecnica degli autori tradizionali di stampo giacosiano. La stessa smarrita inettitudine si constatava nello spettacolo vero e proprio, nelle sue approssimative soluzioni scenografiche, nella dizione incerta e, per essere realistica, spesso incomprensibile, degli interpreti (difficoltà questa che ci ha impedito di avvicinarci al testo nelle sue migliori possibilità).

Con il suo film evidentemente Antonioni avrebbe voluto ricreare un'atmosfera e complesse psicologie, in cui, com'è cinematograficamente logico e preferibile (anche se non obbligatorio) il dialogo avrebbe dovuto soltanto servire di commento e di cornice al quadro, potendo offrire meglio l'orma degli stati d'animo, una particolare inquadratura (completantesi di effetto luministico e di espressione mimica) della parola destinata ad accompagnarla. Nel teatro drammatico naturalmente i rapporti si capovolgono; ma per quanto Antonioni e Bartolini (probabilmente più quest'ultimo) abbiano sviluppato e allargato il dialogo fino a fargli prendere le proporzioni del dramma, la sua natura è sempre rimasta marginale, cioè raramente densa di significato e di allusioni introspettive. Si è avuta insomma la netta sensazione che i due autori abbiano affrontato il loro compito non solo senza esservi particolarmente preparati, ma anche senza una sufficiente disposizione intellettuale (ed anche questo contrasta con le doti di esemplare serietà e di ammirevole rigore morale di cui Antonioni ha dato prova nel suo lavoro cinematografico). Probabilmente questo atteggiamento va spiegato alla luce del fatto per cui il genere teatrale sembra in apparenza ben più agevole da affrontare tecnicamente, e lo stesso suo scarso rilievo finanziario e pubblico induce a considerarlo, come si dice, sottogamba. Ora è certamente vero che tra i due generi quello cinematografico occupa oggi ben più vasto posto nella vita sociale (ed ha prodotto anche un già ricco panorama di opere d'arte): ma ogni arte, diffusa o no, ha sue leggi e richiede un suo affinamento di sensibilità. Quest'esperimento teatrale di Antonioni rischia un po' di ricordare i romanzi di Stroheim: una raccolta di detriti.

La materia e i personaggi, così come vengono esposti, assumono un aspetto convenzionale. La cronaca nera offre in quella direzione elementi ben più autentici. Ogni epoca ha la sua retorica della «gioventù bruciata»: noi abbiamo abbondantemente la nostra, e qui vi si attinge in piene mani. Antonioni e Bartolini vorrebbero probabilmente indicare la crisi della moralità tradizionale, e la vuota disperazione a cui fa pervenire l'amoralità dei loro giovani eroi. Un contrasto e un conflitto che a molte riprese si sono prospettati. Per esempio con profondo e sincero tormento negli espressionisti tedeschi (da Wedekind in poi). Inevitabilmente essi illuminano una soluzione: ecco la legittimità del loro tentativo. Fermarsi a constatare un dato di fatto significa invece non comprenderlo. Alcune sensibili notazioni non giustificano uno spettacolo mancato. **Vito Pandolfi**

INUTILE BALLO DI LADRI E GENDARMI

A Torino, sul finire di ottobre, la sosta per una settimana al « Carignano » della Compagnia Gheraldi-Severini ha potuto, per un momento, dare l'illusione che la stagione di prosa fosse regolarmente incominciata: alla presentazione di una nuova edizione di un testo assai noto di Williams veniva di rincalzo la « novità assoluta » di un nuovo autore italiano. La Compagnia, seppure ancora nei limiti di una dichiarata modestia, sembrava aver voluto tentare una propria riqualificazione; quel Williams e la novità parvero carte sufficienti per pensare a un'inaugurazione, sia pure in minore, dell'anno teatrale. Ma fu deluso. Intanto il rendersi conto che ci sarebbe stata la lunga pausa di un altro mese di silenzio tra questo debutto e l'inizio di un'attività continuativa dei teatri lo immalinconì ulteriormente: la stanchezza culturale della città si faceva sentire anche attraverso questo episodio. La « novità » presentata dalla Compagnia Gherardi, testo di molto inferiore alle pretese che la circostanza gli aveva raccolto intorno, fece il resto.

Ladri e gendarmi ballano insieme di Michele Caramello è opera che risulta assai modesta, tale da non poter assolutamente causare lo *choc,* il risveglio di interessi necessari a movimentare un inizio di stagione. E' un testo di mediocre mestiere, cui mancano peraltro le risorse di una tecnica esperta e originale. Non che rinunci a grosse ambizioni: tutt'altro; velleità molteplici si mescolano nel suo disegno. L'autore si propone, su di un fondo fortemente patetico, l'innesto di due tendenze difficilmente associabili, quella scopertamente drammatica e la ironica-sentimentale. E' la forza per sostenere queste ambizioni che manca; non c'è il lievito di una fantasia sincera, non c'è unità di visione. Se la *parola* non riscatta con una sua incontestabile *verità* il meccanismo, anche ingegnoso, di una vicenda drammatica, la suggestione del teatro non c'è e non ci può essere. Da una costruzione così povera di animazione interiore, così priva di poetica necessità, risalta subito il carattere di volgare espediente che hanno i sentimenti messi in gioco: il racconto appare arbitrario, i personaggi assurdi, i loro slanci emotivi assolutamente gratuiti.

Il racconto si sposta, senza giustificazioni valide, da un'intonazione all'altra. L'avvio è convenzionalmente patetico: lo smarrimento di una maestrina che giunge, ultima tappa di una vita ricca solo di difficoltà e di rinunce, nella scuola di una sperduta frazione di montagna è di per sè tema commovente, credibile (ma già certa innaturale eccitazione espressiva annuncia che l'autore non se ne fa di più che un pretesto). La sorpresa di far trovare nella baita isolata, che funge da abitazione per la maestrina e insieme da aula scolastica, anche tre pericolosi banditi avvia un contrappunto avventuroso e romantico che si dovrebbe risolvere in un effetto ironico: sorge infatti un delizioso affiatamento tra la donna che dimentica la propria paura, piacevolmente sedotta dalle gentilezze dei tre uomini e i banditi che si ritrovano, sotto i modi bruschi e i tratti violenti, il respiro gentile di una vocazione alla generosità, alla cordialità. E' già difficile tenere in bilico questi due momenti, trovare l'atmosfera di un sorriso che spunta mentre una lacrima brilla ancora fra le ciglia: occorre una vena esperta di garbato umorismo, l'abilità di condurre un gioco sottile di sfumature che serbino al dialogo la linfa patetica e maliziosa senza farla grossolanamente stillare. Ma il Caramello, evidentemente privo di una precisa convinzione e scarso di misura, si è proposto di più; ed in quell'equilibrio reso già precario dall'insufficienza espressiva ha buttato quale risolvente una catastrofica svolta drammatica, peggiorata da un insostenibile strascico surreale.

Il marito della maestrina, che è un gendarme, scopre il rifugio dei banditi e allettato dalla forte taglia che pende su di loro guida un battaglione di poliziotti sul luogo. Si affaccia sulle prime una scena di gelosia (la simpatia che lega la maestrina ai banditi desta furiosi sospetti nel marito), poi interviene più decisa una grande sparatoria. Muoiono tutti, la maestra, i banditi e persino il marito gendarme: così da poter restare insieme in ispirito a gingillarsi ancora con la propria malinconia. Il tocco del ridicolo ci aspetta proprio al finale, con questa celestiale danza di fantasmi in cui lo sforzo patetico si fa smaccato; quando cioè il pubblico si è già convinto di essersela cavata con una conclusione precipitata, di comodo, tanto banale quanto inutilmente rumorosa. Allora si capisce che l'inesperienza dell'autore va al di là di un episodio di cattivo gusto.

Gli attori, sia che abbiano dovuto allestire frettolosamente questo spettacolo (non si può parlare seriamente di regìa), sia che non riuscissero a « trovare » personaggi che sfuggivano a un comportamento conseguente e comprensibile, non sono certo riusciti a riscattare un testo ricco solo di confusione. Abbiamo sentito, qua e là, sperduta, qualche nota più intensa e sincera della Gheraldi e alcuni tratti delle caratterizzazioni che il Severini, il Tusco e il Mariani hanno inventato per i tre banditi sono risultati almeno divertenti. Troppo poco per dare una spinta sufficiente all'avvìo di tutta una stagione.

Giorgio Guazzotti

IL TEATRO SVEDESE OGGI

■ IL TESTO È DEL NOSTRO CORRISPONDENTE GIACOMO OREGLIA

Richiamiamo l'attenzione dei nostri lettori — e non soltanto italiani, poichè " Il Dramma " raggiunge, praticamente, con i suoi abbonati più che con la vendita nelle singole città, tutto il mondo — sull'interesse di questo articolo che dice in forma chiara e semplice, con evidenza di fatti e di cifre, in che cosa consiste in un Paese veramente civile, " fare del teatro ". Anche e soprattutto da parte del Governo.

Nella foto in alto: Reale Teatro Drammatico di Stoccolma; scena di *La regina e gli insorti* di Ugo Betti. Nella piccola foto: Junnel Lindblon interprete di *Irene innocente* di Betti, al Teatro Comunale di Malmö.

Crediamo veramente che in poche nazioni l'interesse per il teatro sia oggi così attuale: vivo, attivo e fattivo. Motivi diversi hanno influito e determinato tale situazione. Innanzi tutto la Svezia non ha fatto guerre in questo secolo — per essere più esatti dal 1814, dall'ultima coalizione antinapoleonica — e sarebbe interessante, di riscontro, uno studio accurato di come il fenomeno bellico abbia in altri Paesi raffrenato in modo sensibile lo svilupparsi delle organizzazioni teatrali. Si aggiunga poi che la Svezia, per quanto riguarda la scena di prosa, ha sempre seguito una politica di decentralizzazione con risultati notevoli, ha una particolare cura delle scuole di Arte Drammatica, si è sempre attenuta ad un intelligente uso delle sovvenzioni statali e comunali senza interventi extra-amministrativi, ed infine, si è creata una scena di stato stabile, a Stoccolma, che si è fatta spesso centro promotore (intendo dire senza coazione, lasciando agli altri teatri piena libertà nel loro indirizzo) di ogni rinnovamento necessario ad una rigogliosa fioritura delle nuove energie teatrali del paese.

Foto a sinistra: Compagnia del Teatro di Drottningholm; scena di *Un curioso accidente* di Goldoni, con Maus Westfelt, Junnel Sporr, Eric Wilkmen. Qui sotto, nella stessa opera di Goldoni, Viveca Serlachius. Nelle due foto in fondo alla pagina: a sinistra, al Teatro Comunale di Halsingborg, scena di *La regina e gli insorti* di Betti, con Margaretha Krook, Gunner Ekstron, Berth Soderlund, Stig Gustavsson. A destra, al Teatro Comunale di Malmö, in *Irene innocente* di Betti, gli attori Oscar Lyung e Naima Wifstrand.

Fondato nel 1788 da Gustavo III sull'esempio della Comédie Française, il « Kungliga Dramatiska Teater » (Reale Teatro Drammatico), che si compone di due scene, la « Storia Scenen » e la « Lilla Scenen », subì a lungo l'influenza francese (dei grandi classici svedesi dell'Ottocento: Tegnér, Geijer, Atterbom, Stagnelius e Almquist soltanto gli ultimi tre composero opere teatrali che non vennero d'altronde mai rappresentate in questo periodo) ma verso la fine del secolo scorso, grazie al prestigio del giovane teatro scandinavo — Ibsen, Bjornson e infine Strindberg — si è totalmente rinnovato acquistando una sua inconfondibile fisionomia. L'organizzazione attuale del teatro data dal 1908, anno in cui è entrato in vigore un nuovo statuto che com-

LA REGINA E GLI INSORTI
IRENE INNOCENTE

porta la nomina del direttore, su designazione del governo, per soli tre anni sia pure in certi casi rinnovabili; dopo il 1920 il teatro si è dedicato, per opera soprattutto del regista Olof Molander, ad un approfondimento della tradizione strindberghiana che ha ancora più accentuato la sua originalità. La scena, ora diretta dal commediografo e poeta Karl Ragnar Gierow, ha come registi stabili il già nominato Molander, Alf Sjöberg, Stig Torslow, Rune Carlsten, Bengt Ekerot, Mini Pollak, Per Axel Branner e nelle due prime edizioni del « Festival International d'art dramatique » di Parigi ha riscosso un particolare interesse con le rappresentazioni de *La signorina Giulia* e *Il Padre* di Strindberg e dell'antica farsa francese *Maître Pierre Pathelin,* opere interpretate da un gruppo dei migliori attori svedesi fra cui Lars Hanson, Marta Dorff, Inga Tidblad, Olof Widgren, Anders Ek, Ulf Palme; l'ultimo grande successo del « Drammatico » è stata la prima mondiale del dramma di O' Neill *Long day's journey into night* per la regìa di Ekerot, rappresentazione di cui a suo tempo, prima rivista nel mondo, è apparso su « Il Dramma » ampio resoconto.

A Stoccolma oltre al Teatro di Stato, le grandi scene private (come il Nya Teater, l'Intima Teater, il Vasa Teater, l'Allé Teater) i piccoli teatri sperimentali e d'avanguardia (Teater i Gamla Stan, Kammarteater, Marsyas Teater) esiste il Reale Teatro di Drottningholm ove si rappresentano opere liriche e in prosa. Costruito dall'architetto della regina Lovisa Ulrika, Carl Fredrik Adelcrantz, dopo un periodo d'attività — e vi recitarono pure compagnie francesi come quella di Boutet de Monvel — venne chiuso e per oltre un secolo adibito a magazzino. Riscoperto nel 1922 dal professor Agne Beijer, docente di storia del teatro all'Università di Stoccolma e uno dei maggiori critici teatrali svedesi, vi si sono rinvenute moltissime decorazioni del secolo XVII, apparati scenici di Louis Desprez, un lavoro originale di Carlo Bibbiena eseguito nel 1774 e un « macchinario » di puro stile barocco di Donato Stoppani. Il « Drottningholmsteater », ormai impostosi all'attenzione internazionale e le cui vicende hanno qualcosa dell'incredibile, è con quello del Trianon l'unico del Settecento in Europa rimasto in perfetta conservazione e con un ricchissimo e vario materiale scenico dell'epoca; il museo annesso, unitamente a una raccolta di preziosi testi teatrali, possiede innumerevoli collezioni di disegni e stampe francesi, italiane e svedesi del Cinquecento, Seicento e Settecento (per noi particolarmente interessanti quelli illustranti il nascere e lo svilupparsi della Commedia dell'Arte; ricordo che fu Agne Beijer a riscoprire e pubblicare la raccolta Fossard, capitale per lo studio della nostra Improvvisa nel Cinquecento).

Il teatro, ma di questo avremo occasione di parlare più ampiamente, ha una sua compagnia stabile « Drottningholmsteaterns ensemble " I classici italiani " » voluta dall'intendente del teatro G. Hillström e dal direttore dell'Istituto italiano A. de Masi, da me fondata e diretta sotto gli auspici della nostra Presidenza del Consiglio. Formata da attori professionisti svedesi, molti dei quali provenienti dal « Drammatico », recita in ita-

liano e ha già rappresentato *Un curioso accidente* e *Gli innamorati* del Goldoni riscuotendo un grande successo di critica e di pubblico. A Drottningholm, l'anno passato, è stato ospite il Piccolo Teatro di Milano che vi ha presentato — e questo trionfo non sarà più dimenticato in Isvezia — l'*Arlecchino servo di due padroni*.

Le altre grandi scene svedesi, in una gara di emulazione che spesso viene acutizzata ad arte dalla critica e dal pubblico, sono i cinque teatri comunali di Göteborg, Upsala, Malmö, Hälsingborg, Norköping-Linköping; indipendente da questi teatri è l'organizzazione del « Riksteater », il teatro di tournée, soprattutto attivo durante l'inverno e che offre quasi duemila rappresentazioni annue dalla Scania, la regione a sud, fino al Circolo Artico, servendosi non soltanto di attori presi in prestito dai teatri stabili ma, e sempre in maggior numero, di propri artisti. Nell'estate le tournées sono dirette dal centro dei parchi di divertimento, « Folkparkerna », Ente che da qualche anno si è dimostrato di una grande validità per la larga partecipazione di masse popolari che ha saputo procurare agli spettacoli di prosa; il « Programbolaget » s'interessa degli spettacoli organizzati dalle associazioni nazionali come, ad esempio, la lega per la temperanza e il « Bygdeteater » si occupa dei piccoli centri rurali. A Stoccolma, fondata nel 1942, esiste una speciale organizzazione, « Stockholmsparkerna », diretta dall'architetto Holger Blom, nella scelta del repertorio coadiuvato dal regista Hegerman, che durante l'estate programma nei parchi e nei giardini commedie svedesi e straniere. Quest'estate sono state date più di sessanta rappresentazioni; una delle caratteristiche di questi spettacoli è che sono offerti gratuitamente dal Comune ad un pubblico popolare che vi accorre numerosissimo; più intelligente e proficua « pubblicità » al teatro di prosa non si sarebbe potuta escogitare, e vorremmo sperare che anche da noi qualche assessore amante del teatro sappia trovare i mezzi e la buona volontà per attuarla, così come già vari Comuni, in Italia, hanno un proprio Teatro Stabile.

La Radio svedese, che non ha proprie compagnie, dà purtuttavia molta importanza al teatro, affidando la regìa e l'interpretazione ai maggiori artisti; la sezione teatrale, la cui direzione è affidata al commediografo cattolico Herbert Grevenius, coadiuvato da Palle Brunius, aliena da ogni forma di settarismo, si contraddistingue per una grande varietà di indirizzo e l'accentuazione al dibattito. Oltre ai maggiori drammaturghi e commediografi stranieri e svedesi (Strindberg, Bergman, Lagerkvist e gli altri Moberg, Siwertz, Dagerman, Arnér, Höijer) vengono presentate delle serie radiofoniche consistenti di otto o nove opere raggruppate in un unico tema: « Lo stato e l'individuo », « Dramma americano moderno », « Commedie della libertà », « Il teatro di Anouilh ». Le commedie programmate dalla radio vengono spesso pubblicate in speciali edizioni e inviate ai « circoli del teatro radiofonico » ove verrà

seguita la trasmissione dopo una discussione e un commento del testo. Per la cura dell'istruzione dei giovani aspiranti attori esistono in tutta la Svezia delle scuole private di recitazione, assai numerose a Stoccolma e qualcuna di una notevole serietà didattica come quella di Gösta Terserus; ma i maggiori centri di preparazione sono le scuole annesse ai teatri comunali e maggiore fra tutte, che si può considerare come un istituto superiore di perfezionamento, quella del « Drammatico », ora diretta con gran valore dal regista Stig Torslow e dalla quale è uscito un buon numero dei maggiori o più celebri artisti svedesi e fra questi la Garbo e la Bergman; l'accettazione è per concorso e l'insegnamento, gratuito, impegna gli allievi per tutta la giornata impedendo loro le piccole parti che il cinema potrebbe offrire, ma numerose sono le borse di studio, che permettono ai vincitori il loro mantenimento durante tutti gli anni di Accademia.

Per quanto riguarda le sovvenzioni statali e comunali, vogliamo riportare qualche cifra, *ricordando che le somme erogate dallo Stato sono costituite da fondi forniti da lotterie nazionali e concessi da uno speciale « Consiglio del Teatro », che s'interessa di problemi puramente amministrativi, senza avere alcun diritto di censura o intromissione per quanto riguarda la scelta del repertorio.* Durante l'anno teatrale 1954-55 il Teatro Drammatico di Stoccolma, che dispone di un capitale di riserva di 130 mila corone, è esente dal pagamento della tassa sugli spettacoli ed usufruisce gratuitamente dei locali, ha ottenuto dallo Stato un milione e trecentocinquantamila corone e dal Comune centotrentamila; inoltre nella primavera del 1954 il governo ha promosso per questo teatro, allo scopo di modernizzarne lo stabile, una speciale lotteria (i biglietti al prezzo non indifferente di cento corone furono tutti venduti in poche ore!) che ha dato un profitto di quattro milioni quattrocentomila corone. Il Teatro comunale di Göteborg ha ricevuto dallo Stato cinquecentodiecimila corone e dal Comune centomila corone usufruendo gratuitamente dello Stabile. Il Riksteater ha ottenuto un milione trecentomila corone, i « Folkparkerna » 875 mila corone, il « Programbolag » 350 mila e il Bygdeteater 300 mila. In Isvezia la professione dell'attore, sia che si esplichi nel teatro di prosa come nel cinema, se permette uno standard di vita molto dignitoso non offre mai grandi possibilità di guadagno. Il salario medio di un giovane buon artista è all'incirca di milletrecento corone (pari a 150 mila lire italiane) e per un grande attore di due o tremila corone, assai difficilmente superabili, ma in compenso gli è assicurata dopo venti anni di attività una pensione, approssimativamente del sessanta per cento sul suo salario massimo. Le vacanze sono generalmente di otto settimane, ma nel caso che l'attore voglia continuare in questo periodo la sua attività, ad esempio per i «Folkparkerna», dovrà lasciare al Teatro da cui dipende il suo introito. Abbiamo chiesto al direttore di un Teatro comunale la ragione dell'impossibilità per gli artisti

di maggiori guadagni, e ci è stato risposto testualmente: « In un paese che vuol considerarsi liberalsocialista, se vi deve pur sempre esistere una scala differenziata di salari, non è tollerata la forte sperequazione. Nel caso dell'attore, crediamo poi che a questi debba soprattutto interessare la salvaguardia della propria dignità sociale, la continuità del lavoro, l'assicurazione che non trascorrerà la sua vecchiaia nell'indigenza. Aggiungiamo inoltre che i grandi cespiti di guadagno lo impigriscono, lo distraggono dalla serietà della propria vocazione, lo spingono sempre più a commercializzare la sua arte ».

Per terminare questa rassegna, vogliamo sottolineare che il teatro svedese è oggi più che mai interessato alla nostra produzione drammatica; ultimamente sono state rappresentate diverse opere di Pirandello (*Liolà*, *La giara*, *Enrico IV*) e sono conosciuti, perchè rappresentati, Giovaninetti, Buzzati, Fabbri e Betti. Nella trascorsa Stagione, tre scene hanno avuto contemporaneamente in programma opere di Betti: il Teatro comunale di Malmö *Irene innocente*; quello di Hälsingborg e il Teatro Drammatico *La regina e gli insorti*; successo notevolissimo a Stoccolma, con due dei massimi attori, Gun Wallgren e Holger Löwenadler, anche se la regìa di Branner, che ha saputo creare uno spettacolo scenicamente suggestivo, svolse troppo soggettivamente le particolari tematiche del testo. Chi maggiormente si interessa in Scandinavia alla diffusione della nostra produzione drammatica è il Teaterförlag A. Englind, diretto con sagacità e sottile intelligenza dalla signora Lil Olsson che ha saputo anche quest'anno far accettare dalle direzioni dei teatri diverse nostre commedie; tra l'altro, il « Drammatico » rappresenterà prossimamente una nuova messa in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* per la regìa di Bengt Ekerot. Abbiamo chiesto alla signora Olsson quale sia il suo programma di diffusione per il prossimo avvenire e così ci ha risposto: « Innanzitutto un cordiale augurio al " Dramma " e al suo direttore Lucio Ridenti; la rivista, che è tra le migliori del genere che si stampino in Europa (1), mi è di grande ausilio per una reale conoscenza del vostro teatro. Desidero poi far sapere ai vostri commediografi che l'" Ente Italiano per gli scambi teatrali " diretto da Giacinto Giancola si prodiga con sollecitudine per far apprezzare qua da noi la loro produzione. Prossimamente spero di far rappresentare diverse commedie fra cui opere di Pirandello, Fabbri, De Filippo, Meano, Bacchelli e del giovane Pistilli ».

Non sempre le organizzazioni preposte alla diffusione della nostra cultura si « prodigano con sollecitudine » (sappiamo di un istituto romano che richiesto di un facile quesito da una università svedese ha risposto dopo... un anno!) e ci ha fatto quindi piacere, e lo riportiamo volentieri, il lusinghiero consenso al nostro Ente Teatrale.

Giacomo Oreglia

(1) N.d.R. - Vivissimi ringraziamenti, signora Olsson.

LOPEZ

■

Nella fotografia in alto: *Il principe azzurro* di Sabatino Lopez (musiche di Bixio) al Teatro alle Maschere di Milano. Sono in scena Edvige Cortesi, Serena Bassano, Adriana Montanari, Miriam Crotti, Franca Viglione. La caricatura accanto è del 1904: Sabatino Lopez al tempo della sua commedia *La morale che corre.*

Fausto Tommei ha riportato ad un vivissimo successo *Il principe azzurro* di Sabatino Lopez.

Qui sotto, Emilia Corti e Ottorino Guerrini in *L'arciduca*, di Borgese, al Teatro Stabile di Trieste.

Qui sopra, Nino Taranto in *Bello di papà*, di Marotta e Randone, al Teatro di Via Manzoni di Milano.

IL MARCHESE DI PRIOLA SENZA CRAVATTA

Dai « Servizi Culturali ed Amministrativi » (maiuscole loro; ma guarda a che boriose diciture portano le sovvenzioni) della Compagnia Stabile di Palermo, riceviamo una fotografia di Luigi Cimara con preghiera di pubblicazione in « relazione — testuale — al premio che è stato assegnato all'esimio attore dalla SIAE e dal Sindacato Nazionale Autori Drammatici ». Hai letto bene, Gigetto caro? dice proprio esimio. E tu sei un grande attore e il Servizio Culturale del teatro dove ti hanno scritturato non lo sa. Ma tu sei paziente, e questo lo sappiamo noi. Dunque, ci hanno mandato una fotografia da pubblicare; vorremmo, naturalmente, pubblicarne dieci tutte in una volta di fotografie di Cimara, ma dell'illustre attore ne hanno scelta una senza cravatta e con il colletto della camicia sbottonato. Cose da far rabbrividire Claudio Tridenti Pozzi e mettere Ridenti di cattivo umore per una intera giornata. Poiché Cimara non è soltanto un grande attore, ma anche l'uomo più elegante d'Italia, ci rifiutiamo di pubblicare la foto scelta dai « Servizi Culturali » della Stabile di Palermo e la sostituiamo con altra incravattatissima: una immagine cara al cuore di Gigetto mentre recita il Marchese di Priola *di Lavedan.*

DIANA TORRIERI IN "FEDRA" DI RACINE

Al Teatro a scena centrale di Milano — Sant'Erasmo — l'otto novembre 1957, la Compagnia stabile del teatro stesso, con Diana Torrieri e Carlo Ninchi, ha rappresentato Fedra *di Racine, tragedia non più recitata in Italia dopo Adelaide Ristori.*
L'articolo di Vittorio Vecchi, nostro critico da Milano, comparirà nel prossimo fascicolo perché il testo di questo era tutto stampato al giorno della rappresentazione, ma in questa pagina possiamo anticipare la cronaca del successo vivissimo ottenuto da tutti gli attori e principalmente dalla maggiore interprete Diana Torrieri. Eligio Possenti ha scritto per lei, nel Corriere: *« Diana Torrieri ha fatto di* Fedra *una figura viva, ora languida, ora fremente, ora farneticante o sgomenta o smarrita o imprecante o supplice con un vigore di tonalità, una vigilata sincerità d'espressione da quella ardente attrice che è ». E Carlo Terron aggiunge nel* Lombardo: *« E' stato un grande, personale successo di Diana Torrieri che ha superato il tremendo cimento con un'interpretazione bruciante, frutto di profondo studio e di vibratile sensibilità, di cui ogni moto interiore dell'eroina è riuscito illuminato ». Il capolavoro di Racine è stato registrato nella smagliante traduzione di Ungaretti e con la regìa di Corrado Pavolini.*

DUE AUTORI DUE

Al Teatro di via Manzoni a Milano, il 22 ottobre 1957, la Compagnia di Nino Taranto ha rappresentato la commedia in tre atti di Marotta e Randone: « Bello di papà ».

■ Se i capocomici, i registi, gli attori (primi attori) italiani vedessero un po' più in là del loro naso, e dei loro interessi (le riduzioni di autori estinti sono tutti diritti da incassare), affitterebbero la coppia Giuseppe Marotta-Belisario Randone. Commissionando ai due commedie su commedie sarebbero certi della puntualità nella consegna come sicuri del successo. C'è invece chi si azzuffa in dollari per carpire un lavoro straniero e lasciar sul lastrico gli autori nostrani.

Come i due, dei quali parliamo, si sian trovati, intesi e messi insieme a tavolino, a tessere scene ed atti, è cosa che merita qualche considerazione. La narrativa di Marotta già offriva personaggi e situazioni di per sé teatrabili. Per conto suo Randone (che si chiama anche Lucio) soggettista, traduttore, esperto conoscitore delle scene europee, ed a sua volta autore, dev'esser stato un po' il sollecitatore di un teatro da farsi in comune. Può aver visto nelle opere di Marotta il germe da trapiantare sul palcoscenico; un sapor nostrano di vita, una galleria di tipi, un linguaggio non comune da proporre al pubblico. Anche il teatro di Pirandello, con una evoluzione e rivoluzione che il grande siciliano compì da solo, è nato dalla rilettura delle proprie novelle. E dai picchi che alla porta del « professore » dava buffonescamente Angelo Musco, che, a suo modo, aveva capito. I nostri « intellettuali » del teatro non diano in ismorfie di sufficienza se abbiamo invocato Pirandello a proposito di Marotta e Randone. Quello che ci preme è la identificazione del fenomeno, vedere il salir delle linfe per cui la pianta teatro cresce in terra nostra.

Le commedie che conosciamo del tandem sono: un enorme *Califfo Esposito*; *Il medico per tutti*, che vinse il torneo degli atti unici, ed una terza che l'anno passato ha ricevuto da parte di organizzatori teatrali tante buone letterine, ma è stata tenuta lontano dalle scene. Quello che si intravvede, presagisce da queste opere è che si punta decisamente su un personaggio che ha estri, bizzarrie che sono, in proiezione, i nostri. Tolto dalle novelle vien fatto viver a tutto tondo davanti al pubblico, con casi, vicende che assumono un preciso assetto teatrale, e fan scattare la sorpresa e l'invenzione. La « napoletanità » che è al fondo e alla superficie detta la felice risolvente del linguaggio. Marotta e Randone scrivono in lingua ma con giro di frase napoletano. In esso troviamo i sali, le analogie, il ragionar furbesco, gli abbandoni, le felicità e anche le malinconie partenopee.

Bello di papà la commedia che Nino Taranto ha rappresentato a Milano, al Teatro di via Manzoni, ci fa conoscere il bel tipo del conte Gondrano, così fissato nel far da padre al contino Emanuele che non lo ha abbandonato neppure quando, in quel di Pinerolo, il giovane è andato di leva. Una sbucciatura del rampollo fa precipitare i medici in casa, in un primo atto che ha, per coro, gente in preghiera che guarda il pendolare di un lampadario a capire se un terremoto si ripeta. Al « bello di papà » si tratta di far fare i primi esercizi d'amore per via della salute: vien scelta una sicura istitutrice che dà al contino Emanuele la favilla dell'amore. Di qui il suo infiammarsi per Graziella, figlia di Mimma che del padre è l'amante. La delusa abitudine della coppia degli anziani contrasta con l'amore dei giovani, i quali si sposano. « Tradimento! » grida il conte Gondrano, anzi non lo grida, ma dà in manìe, quali la ricostruzione di episodi rievocanti il tempo nel quale lui ed il figlio erano una sola anima. Si tratta di riportare nella villa i tempi di Pinerolo, quando il contino era di sentinella ed il conte padre lo assistette. Si cercano comparse per la scena ed il prescelto si rivela un « orfano d'oro ». Uno, che a sua volta ha perso il padre, pur vivendo, questi, lontano nelle Americhe, ricco sfondato. Ha bisogno di un genitore, come il conte Gondrano, a sua volta, vuole il figlio. Il gioco delle rievocazioni si prolungherà fino alla fine: nel bel mezzo di un accampamento di « Aquila Nera » dovrà figurare un bambino. Così truccato gli presenteranno il nipote, nato dalla lontananza di Emanuele e Graziella; e si è già

COSTUME

Il quotidiano « La notte » di Milano, del 29 ottobre 1957, ha pubblicato la fotografia di un giovane che ha appuntato sul petto il ritaglio di un articolo del giornale stesso, visibilmente riferentesi alla critica televisiva. Sulla fotografia, il titolo « Il vero Silvestro » e, sotto, le seguenti parole:
« Questa fotografia è giunta ieri nella nostra redazione con la seguente dicitura: "Il regista della TV Blasi, in polemica con un articolo apparso su un giornale cittadino, riguardo il suo lavoro teatrale 'Piccolo mondo antico' si è recato al lavoro vestito a lutto". Il giornale cittadino è il nostro. Blasi — Silverio — ha preso cappello. Esagerato, se non presuntuoso. Rimane allora stabilito che il lutto si addice a Silverio, ma a Fogazzaro no ».

capito come si conclude la faccenda.

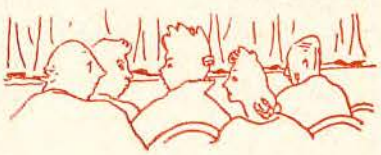
La commedia a soppesarla è a sorpresa, eterogenea; si prende infinite libertà con quel suo andare dal passato al presente, ha soprassalti e commozioni, passa dall'eccentrico al sentimentale, ma è tutta da godere, dà scintille di talento ad ogni passo. Si capisce quel che Marotta e Randone sono e ciò che potrebbero essere. Nino Taranto è attore che si è adeguato al gioco del personaggio con tali risorse da farci vedere come cresca sempre più in corpo e statura. E come promette suo figlio! Il resto della brigata (tutti bravi e concordi) pareva una famiglia dei comici dell'arte. La regìa di Mario Ferrero, acuta, sensibilissima ha allineato coefficenti dispersi, dando bella unità allo spettacolo. Molti applausi.

Al Teatro Odeon di Milano, il 29 ottobre 1957, la Compagnia diretta da Ernesto Calindri, con Lia Zoppelli e Laura Solari, ha rappresentato la commedia in tre atti di Alan Melville: « Simone e Laura ».

■ Dunque, la televisione! Poiché è la televisione che spadroneggia in questa commedia. Fa da diavolo zoppo, è il *deus ex machina*. Il suo occhio vede oltre la pelle degli uomini, scruta il particolare. Nel caso di *Simone e Laura* si è appena occupata di veder bene quali sono i rapporti di una coppia d'attori che vive (come tutte le coppie d'attori) stravaganze e ripicchi e gelosie, condite di tenerezze. Ma la televisione, che ha anche una sua retorica alla quale il pubblico si abbevera, vuol fare di questa coppia la coppia esemplare, protagonista di una serie di trasmissioni, riprese tra le domestiche pareti. E intese ad esprimere una felicità esemplare. Entrano in campo pure la sceneggiatrice ed il regista; il temperamento, il narcisismo dei protagonisti va in euforico bollore. La vecchia macchina del teatro funziona a dovere e ci mostra le cose che accadono davvero, e quelle invece che si fingono per il pubblico. E' in questo gioco, in questa schermaglia, che l'autore, Alan Melville, dà a vedere un sottile talento ed una vena umoristica. Satirica, anzi. C'è una eleganza sopraffina nel tratteggiare questi variegati caratteri, complicarli fino alla prova della passione, quasi dell'adulterio, e semplificarli poi, per riportare tutto ad un buon finale. Una commedia d'attori: istrionica dunque, e condotta sfruttando il nuovo machiavello della telecamera.

Date un'opera cosiffatta da interpretare ad Ernesto Calindri, Laura Solari, Lia Zoppelli, Giulio Oppi, Mercedes Brignone ed avrete estri scenici tali, da comporre con perfetta sincronia la girandola che dovrà, alla fine, trasformarsi — per il piacere degli spettatori — in perfetto fuoco d'artificio. Abbiamo visto consumatissime bravure personali, ma anche le virtù dell'affiatamento e dell'intesa. Regista di buona mano Giacomo Vaccari. Molto successo.

Vittorio Vecchi



■ *Il Teatro del Convegno di Milano ha inaugurato la nuova Stagione Teatrale con una prima europea, portando alla ribalta il dramma in quattro atti di Eugene O'Neill* Una luna per i bastardi, *l'opera alla quale noi abbiamo dedicato il fascicolo doppio di settembre (n. 251-52), pubblicandola ancora inedita. Nel nostro fascicolo, precede il testo un saggio:* Eugene O'Neill e il genio val più del talento *di Joseph Wood Krutch, uno dei maggiori critici americani e particolarmente versato allo studio del teatro di O'Neill. Inoltre, abbiamo corredato il testo con le illustrazioni degli interpreti della rappresentazione americana: Cyril Cusack, Wendy Hiller, Franchot Tone. Il successo, al Teatro del Convegno, diretto da Enzo Ferrieri è stato eccellente e la critica unanime nel riconoscere i meriti dell'opera. Orio Vergani si è espresso con entusiasmo anche per gli interpreti: « L'interpretazione è di un modellato potente, che arriva alla poesia. Carla Bizzarri ha avuto una decisa scattante veemenza e un pronto illuminarsi poetico quando la sua anima entra nella melanconica luce della notte di luna. Luciano Alberici ha detto con intensità il racconto del giovane alcolizzato che mescola il ricordo del lutto per la morte della madre con l'ansia della ricerca di una voluttà cieca. Augusto Mastrantoni ha dato giusti colori al tipo del vecchio beone intrigante. Vari applausi a scena aperta, e larghissimi consensi al calare del sipario dopo i due "tempi". Una battaglia non facile che Ferrieri può mettere al suo ottimo attivo ».*

COSTUME

"Vada a un Amleto di Gassman, per esempio. Ci si addormenti"

« Torni da Rascel. Credo di essere un uomo di buon gusto. Ma da qualche tempo a questa parte si è sviluppata in me una passione per Rascel, che la coscienza mi rimprovera. - M. G., La Spezia.

Ebbene, la sua coscienza stavolta ha torto. Perché è vero che Rascel fa delle cose leggere e non destinate certo all'immortalità; ma le fa con l'impegno e la bravura di un grande attore. Se alla Sua coscienza questa replica non basta, la taciti andando a sentire un altro attore che interpreta un lavoro pesante. Quale? mi dirà Lei. Amico mio, non c'è che l'imbarazzo della scelta: i teatri italiani ne sono pieni. Vada a un *Amleto* di Gassman, per esempio. Ci si addormenti. E, con la coscienza purificata da quella po' po' di penitenza, torni, dia retta a me, da Rascel ».

Su « L'Europeo » n. 45, del 10 novembre, nella rubrica « I nostri affanni » firmata Marmidone.

GIOVANI INDIGNATI

Colin Wilson, il giovane scrittore londinese, autore dell'ormai famoso libro di critica letterario-filosofica The Outsider (« *L'estraneo* »), *e uno dei capi del movimento dei « Giovani indignati », è da qualche tempo, più che indignato, furibondo. Gli è stata infatti respinta da un teatro londinese, il « Royal Court », una commedia, la sua prima, che si intitolava* La morte di Dio.

*E' un individuo alquanto bizzarro. Prima ancora della pubblicazione dell'*Outsider, *che ha avuto un enorme successo e che è effettivamente un libro di notevole valore, i giornali avevano parlato di lui quando l'irato genitore di una sua giovane amica aveva minacciato di fustigarlo in pubblico. E' il tipico intellettuale « bohémien »; per un certo periodo di tempo usava dormire in un sacco a pelo nel parco di Hampstead.*

« Oggi, in compenso — scrive un giornale — ha l'aria di abitare in un maglione da sci », che è, naturalmente, l'emblema della sua ribellione contro tutte le convenzioni sociali. Colin Wilson sta ora lavorando a un romanzo che, egli dice, sarà uno dei più importanti, se non il più importante del secolo. Ma aveva abbandonato temporaneamente il romanzo per scrivere, dietro suggerimento del direttore del « Royal Court », una commedia. Il « Royal Court » è un teatro sperimentale che aveva, fra l'altro, lanciato l'altro e più famoso « Giovane indignato », John Osborne (di cui si è parlato di recente in relazione a un suo attacco alla monarchia). Look back in anger (*la prima commedia di Osborne*) *era stata infatti « scoperta » dal « Royal Court ».*

Wilson, evidentemente, sperava di ottenere con il suo nuovo lavoro, un successo non inferiore a quello del suo amico. Ma la commedia gli è stata respinta con una nota che diceva semplicemente che essa era « priva di vitalità drammatica ». Wilson ha risposto a questa lettera con una pubblica dichiarazione, nella quale, fra l'altro, chiede che, per lo meno, gli venga data una spiegazione esauriente del rifiuto di mettere in scena La morte di Dio. *Egli inoltre protesta in termini violenti per avere dovuto perdere del tempo per lui così prezioso.*

La dichiarazione di Wilson ha provocato, a sua volta, una bruciante risposta del drammaturgo Ronald Duncan che, insieme al direttore del teatro, George Devine, e a Lord Harewood (un cugino della regina Elisabetta, che si occupa attivamente di teatro) aveva giudicato il dramma di Wilson.

« Il signor Wilson — ha detto Duncan — si domanda come mai non lo abbiamo accettato come un nuovo Shaw, quale egli evidentemente si considera. La verità è invece che egli dovrebbe fare l'agente pubblicitario per una ditta di detersivi. Il suo dramma si svolge nell'anno 2000, mentre infuria la guerra atomica: un dittatore demente viene sottoposto a interminabili discussioni religiose. I personaggi non fanno altro che parlare e non succede mai niente.

LA CULTURA TEATRALE

La cultura a teatro risulta sempre pericolosa, rischia di soffocarvi la vita, che ne costituisce la vera fonte. Ad ogni modo, se la cultura vi deve intervenire, e non può non farlo per l'incapacità stessa in cui oggi ci troviamo di affrontare sulla scena direttamente la vita, gradiremmo che fosse autentica, severa, e non si confondesse col gusto, cioè col pessimo gusto. Così accade troppo spesso sulle nostre scene, invece, e la riprova ce ne è fornita dal confronto diretto che si può compiere tra la cultura teatrale esprimentesi nelle rappresentazioni, e quella che si può constatare nella nostra attività editoriale (dove si resta sostanzialmente liberi, come lo si è ben di rado sulla scena). Per quanto il numero degli amanti del libro non risulti nel nostro Paese davvero confortante, le nostre edizioni teatrali possono dirsi ottime sotto ogni riguardo, sia per l'aspetto scientifico che per quello estetico, sia per qualità che per quantità, sia nei periodici che nelle collezioni di classici e nelle collezioni, recentemente fondate, di studi teatrali. Fin da quest'inizio di stagione possiamo registrare varie novità: dalla traduzione del fondamentale studio di Francis Fergusson *Idea d'un teatro* (Guanda), opera complessa e ardita di cui converrà occuparci ampiamente in altra occasione (essa ci rivela, affiancandosi agli studi di Eric Bentley già conosciuti da noi, una cultura teatrale statunitense, vitale nei suoi strumenti e nei suoi risultati) al volume che Manlio Dazzi ha dedicato alla *Poetica sociale di Carlo Goldoni* (editore Einaudi). Lo studio di Dazzi si presenta ricco di prospettive, inquadrato com'è da un nuovo punto di visuale, e ci fornisce elementi preziosi per lumeggiare adeguatamente la grande « commedia umana » goldoniana, un panorama ben più complesso e multiforme di quanto comunemente si supponga. Avremmo desiderato una attenta sistematicità e una esposizione dettagliata dell'ampio materiale informativo raccolto dall'autore: e cioè accanto alla parte brillantemente saggistica, l'esposizione ordinata del fondamento storico. Ma anche in questa forma di agile e conclusivo tratteggio di una situazione, di una figura, di un'opera, lo studio appare utilissimo e di vivo interesse. E' assai opportuno che alla grande edizione curata dall'Ortolani, la sola a permetterci di esplorare in ogni suo angolo l'operato goldoniano, si affianchino studi di questo genere che ne scoprono sia le origini che la portata nell'ambito storico. Altrettanto importante sarebbe, ad esempio, uno studio che ne ritracciasse il cammino nella pratica teatrale del tempo, a cui Gol-

doni fu strettamente legato, com'è noto, nel corso stesso degli spettacoli, del pubblico, delle compagnie.

Un prezioso sussidio alla diffusione della cultura teatrale viene oggi offerto dalle diverse « universali » (Rizzoli, Mondadori, ed ora Cappelli) in cui i testi teatrali occupano un largo spazio, e vanno dai più conosciuti ad altri di uguale importanza culturale, ma finora introvabili o conosciuti solo da specialisti.

L'« universale » Cappelli si è inaugurata in questi giorni con tre testi particolarmente attiranti: *Corruzione al Palazzo di Giustizia* di Ugo Betti (a cura e con prefazione di Federico Doglio); *Don Giovanni* di Molière (traduzione di Fernanda Turvani, introduzione di Roberto Rebora; *Medea* di Seneca (traduzione e introduzione di Lidia Motta). La caratteristica di questa collana, curata nella parte teatrale da Federico Doglio, sta nella attenzione particolare che in essa viene data alla parte introduttiva e alla teatralità delle versioni. L'introduzione di Doglio al dramma di Betti, traccia una obiettiva disamina di tutta l'opera dell'autore, seguendone il lungo cammino ed illuminandone i riposti significati, con stringata e penetrante lucidità d'analisi. Roberto Rebora ha presentato con acume l'opera più problematica di Molière, nella traduzione fedele e brillante di Fernanda Turvani. Il lavoro più complesso e meditato lo si deve a Lidia Motta che ha affrontato la versione della *Medea* con spirito modernamente poetico, e al tempo stesso schiettamente teatrale, corredandola di un'introduzione ricca di dati inediti e di considerazioni convincenti. Il difetto generale di queste « universali », che offrono il loro contenuto al pubblico più semplice, è in genere quello di presentarsi senza una adeguata impostazione critico-informativa. E' merito di Federico Doglio di aver superato questi limiti e di aver dato alla sua collezione basi che oltre ad essere divulgative offrono anche un impegno culturale: questa direzione merita di essere non solo seguita ma anche sviluppata.

Vito Pandolfi

I QUADERNI DEL T.R.E.

Il Teatro Stabile della Regione Emiliana (T.R.E.) diretto da Carlo Alberto Cappelli e Giuseppe Pardieri, ha dato vita ad una lodevole iniziativa: l'istituzione di una collana di « Quaderni », prima manifestazione di un programma culturale che affianca l'organizzazione dell'allestimento degli spettacoli. La Collana si propone la trattazione di problemi e argomenti generali, sotto un aspetto morale, artistico ed organizzativo, che abbiano una loro attualità nel settore del teatro italiano e straniero; come pure la pubblicazione di curiosità storiche, aneddotiche di fatti, personaggi e figure del mondo teatrale emiliano. La Collana, infine, non pretende di esaminare i temi trattati con spirito di definitiva argomentazione critica e storica, ma vuole essere una indicazione di importanza artistica, sociale e storica.

Sono già stati pubblicati in veste tipografica di molto gusto e accuratezza, tre « Quaderni »: 1) Carlo Alberto Cappelli: *Ragioni e scopi delle mostre del Libro teatrale* (è il testo del discorso pronunciato da Cappelli al Convegno delle Piccole Scene, a Pesaro il 29 giugno 1957); 2) Giuseppe Pardieri: *Tre personaggi bolognesi di teatro* (Leonardo Scorzoni, Francesco Albergati-Capacelli, Domenico Biancolelli); 3) Giuseppe Pardieri: *Teatro e Società* (ragioni della « crisi » in cui si dibatte il Teatro drammatico).

AGITATISSIMO MEMO ANCHE DOPO MORTO

Come diventa difficile poterti seppellire degnamente. Sappiamo però che il 2 novembre « qualcuno » ti ha portato un fiore. Noi stiamo adoprandoci affinché si riesca a « racimolare » — è la parola — quel minimo indispensabile per una bisogna, tristissima invero, che richiede un minimo di spesa necessaria, senza per questo « innalzare un monumento ». Ma avere sì la certezza di un loculo duraturo, di una tomba sistemata degnamente. Massimo Dursi ha ripetuto, sul suo giornale « Il resto del Carlino », un appello al Sindaco di Sorbolo, ma non sappiamo ancora se abbia ricevuto risposta. Temiamo molto di non doverla attendere più tale risposta, ma saremmo lieti di ingannarci. Intanto, Giuseppe Pardieri, del Teatro Regionale Emiliano, ci comunica che — con Carlo Alberto Cappelli — stanno preparando il quarto fascicolo dei loro Quaderni (di quelli già usciti ci occupiamo qui sopra) dedicato a Memo Benassi, riservandone il ricavato della vendita alla nostra sottoscrizione. Quando il prossimo mese sarà pronto e messo in vendita, ne daremo comunicazione affinché in molti si possa acquistarlo. Noi per primi. Speriamo che qualche compagno d'arte di Benassi (pare che nessuno abbia mai recitato con Lui) compri almeno il « Quaderno », visto che pochi, anzi pochissimi, sono coloro che hanno mandato qualche lira. Nel fascicolo scorso abbiamo detto di aver incassato fino a quel momento 551.500 lire, ma bisogna far presente che di tale somma, ben trecentomila erano state date generosamente dalla RAI - Radiotelevisione Italiana. Aggiungiamo che mentre la pratica per ottenere quanto spontaneamente offerto dalla Direzione Generale del Teatro (se ne stanno occupando l'avv. Nicola De Pirro e il dott. Franz De Biase) abbiamo ricevuto la conferma del contributo della Società Italiana degli Autori ed Editori. Il Presidente, Mario Vinciguerra, ci ha gentilmente comunicato che nella riunione del 22 ottobre del Consiglio di Amministrazione della Società « è stata deliberata la concessione di un contributo per la sistemazione della tomba di Memo Benassi, rendendo omaggio alla memoria dell'illustre Attore che ha onorato il Teatro Italiano ». Subito dopo tale comunicazione, ci sono pervenute 250.000 lire con una squisita lettera del Direttore Generale della Società Autori, Antonio Ciampi, che si associa alla nostra Sottoscrizione in nome della Direzione Generale della Società Autori.

La somma totale a tutt'oggi ha raggiunto, quindi, L. 808.500, poiché alla somma già esistente ed a quella della Società Autori vanno aggiunte L. 5000 della signora Noemi Moretti e L. 2000 di Guido Garbin, nostri lettori.

Per la Casa di Riposo degli Artisti Drammatici

Avendo ricevuto soltanto le consuete 40.000 lire di Lorenzo Ruggi, con in più le altrettanto consuete 5000 lire di Armando Rossi per la « Piccola Ribalta » di Torino, rimandiamo al prossimo numero, conteggiando naturalmente queste somme in deposito presso di noi, il terzo elenco del sedicesimo milione.

E poiché il lettore Libero Anfossi, collezionista della nostra Rivista, ci domanda perché nel N. 242 abbiamo scritto che la sottoscrizione della Casa di Riposo è stata iniziata nel 1947, mentre lui, attento com'è, se la trova in atto fin dal N. 1 nuova serie del 15 novembre 1945, precisiamo con questa cronistoria:

Ripubblicando « Il Dramma », dopo la parentesi bellica, iniziammo, nel N. 1, una sottoscrizione per la Casa di Riposo proponendoci « allora » di raggiungere ben un milione. Col N. 30-31 del 1° marzo 1947, avevamo raggiunto 1.101.701, chiudendo la sottoscrizione. Ma dopo pochi mesi, stanti le necessità dell'Istituto di Bologna, ci proponemmo di raggiungere un altro milione, ricominciando da capo. Poi non ci siamo fermati più, e siamo così giunti « ai giorni nostri ». Affermando, quindi, che stiamo per concludere il sedicesimo milione, siamo in errore perché abbiamo sempre dimenticato quello di prima: sono effettivamente diciassette. Grazie, caro lettore, di averci ripreso su un argomento che ci è particolarmente caro.

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

CASANOVA

A VENEZIA DOPO IL PRIMO ESILIO

DI GINO DAMERINI

PREFAZIONE DI J. RIVES CHILDS

un volume definitivo su Casanova

IL LIBRO RICOSTRUISCE, SULLA SCORTA DELLE RICERCHE, DELLE FONTI E DEI DOCUMENTI, IN GRAN PARTE INEDITI, LA VITA DI UN UOMO PER MOLTI ASPETTI INTERESSANTE, MA CHE FU TALVOLTA GIUDICATO A TORTO

448 pagine con 86 illustrazioni litografiche originali a colori. Pregevole rilegatura da amatore con fregi in oro e custodia rigida sovrastampata. Formato 14,5 × 22

41 riproduzioni a colori di quadri e affreschi di BATTAGLIOLI - G. BELLA - CANALETTO - ROSALBA CARRIERA - CROSATO - F. GUARDI - P. LONGHI - MORLAITER - NAZZARI - TIEPOLO direttamente eseguite dagli originali, in collezioni private, a Ca' Rezzonico, alla Querini-Stampalia, a Palazzo Grassi

IL VOLUME È ARRICCHITO DA RIPRODUZIONI DI INCISIONI, LACCHE POLICROME, SCULTURE LIGNEE, STAMPE, FRONTESPIZI DI EDIZIONI RARE, COFANETTI, OGGETTI PREZIOSI, INTERNI PERFETTAMENTE CONSERVATI IN PALAZZI VENEZIANI

PREZZO L. 7500

uno splendido volume edito e stampato dalla

ILTE

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE
C. Bramante, 20 - Torino - Tel. 690494 - C/c postale 2/56

Domandatelo in tutte le librerie e, non trovandolo, chiedetelo direttamente alla ILTE

CASANOVA A VENEZIA DOPO IL PRIMO ESILIO di Gino Damerini, fa parte della «Biblioteca Storica» della Ilte, nella quale sono già comparsi questi volumi: «Badoglio racconta» di Vanna Vailati; «L'ultima battaglia politica di Cavour» di Ettore Passerin d'Entrèves; «Lettere d'amore» di Camillo Cavour.

Renato Simoni

Trent'anni di cronaca drammatica

Renato Simoni

UN GRANDE MAESTRO DEL TEATRO LA CUI OPERA SI CONSULTA COME LA SOLA DEL GENERE PERFETTA E DEFINITIVA

■

In « Il Tempo » di Roma, del 22 ottobre 1957, il critico drammatico di quel quotidiano, Giorgio Prosperi, ha scritto un articolo dal titolo « Lo stupore di Aligi » che inizia con queste parole:

« Che Aligi, lo stupefatto protagonista de *La figlia di Jorio* di D'Annunzio, sia un personaggio enigmatico è difficile mettere in dubbio. Di qui le difficoltà dell'interpretazione. Neppure la regia di Talli, che, assicura Renato Simoni, fece sentire in ogni scena il mistero, l'allucinazione, il presentimento di maleficio oscuro che il poeta chiedeva, garbò completamente a D'Annunzio; " forse avrebbe voluto ", dice Simoni, " un maggiore distacco da ogni realtà, un più estatico, sognante, orante profondamento della tragedia in evi remoti e arcani ". Analizzate da par suo le fonti della tragedia, Simoni conclude che Aligi è una figura ardua da impersonare; " la poesia e la norma interpretativa della tragedia sono in lui " ».

In « Trent'anni di cronaca drammatica » di Renato Simoni, il Maestro si occupa del Teatro di Gabriele d'Annunzio con tre capitoli nel primo volume — interamente dedicati al Poeta — analizzando tutta l'opera. Poi, man mano, nello stesso volume, come nei due successivi già pubblicati, ogni volta che la ricorrenza di una nuova rappresentazione o di una ripresa gli diedero modo di giudicare, e ritornare, anche dopo anni su quel primo giudizio, l'opera del Poeta.

■

« Trent'anni di cronaca drammatica » di Renato Simoni è opera di consultazione indispensabile agli attori, ai critici, a tutti coloro che si occupano di teatro sul piano culturale, ma non a questi soltanto perché la materia è così vasta da poter tornare utile a chicchessia, per una data, il riferimento ad un autore, un interprete, un teatro. Il primo volume di « Trent'anni di cronaca drammatica » comprende la critica dal 1911 al 1923; il secondo volume comprende gli anni dal 1924 al 1926, ed il terzo volume dal 1927 al 1932. Il quarto volume è in corso di stampa. Ogni volume costa 3800 lire. Il primo è esaurito.

■

Di Renato Simoni abbiamo pubblicato, in un volume del medesimo formato delle « Cronache », anche « Le commedie »: Tramonto - La vedova - Carlo Gozzi - Matrimonio di Casanova (in collaborazione con Ugo Ojetti). Il volume « Le commedie » di Renato Simoni, con una smagliante introduzione dello stesso Simoni, costa 1500 lire.

■

« Trent'anni di cronaca drammatica » e « Le commedie » sono in vendita da tutti i librai, ma non trovando i volumi, rivolgersi direttamente alla ILTE - corso Bramante, 20 - Torino. Servirsi del c/c postale n. 2/56, intestato a ILTE - Industria Libraria Tipografica Editrice.

■ *IL PRIMO VOLUME DI « TRENT'ANNI DI CRONACA DRAMMATICA » È ESAURITO*

Le commedie