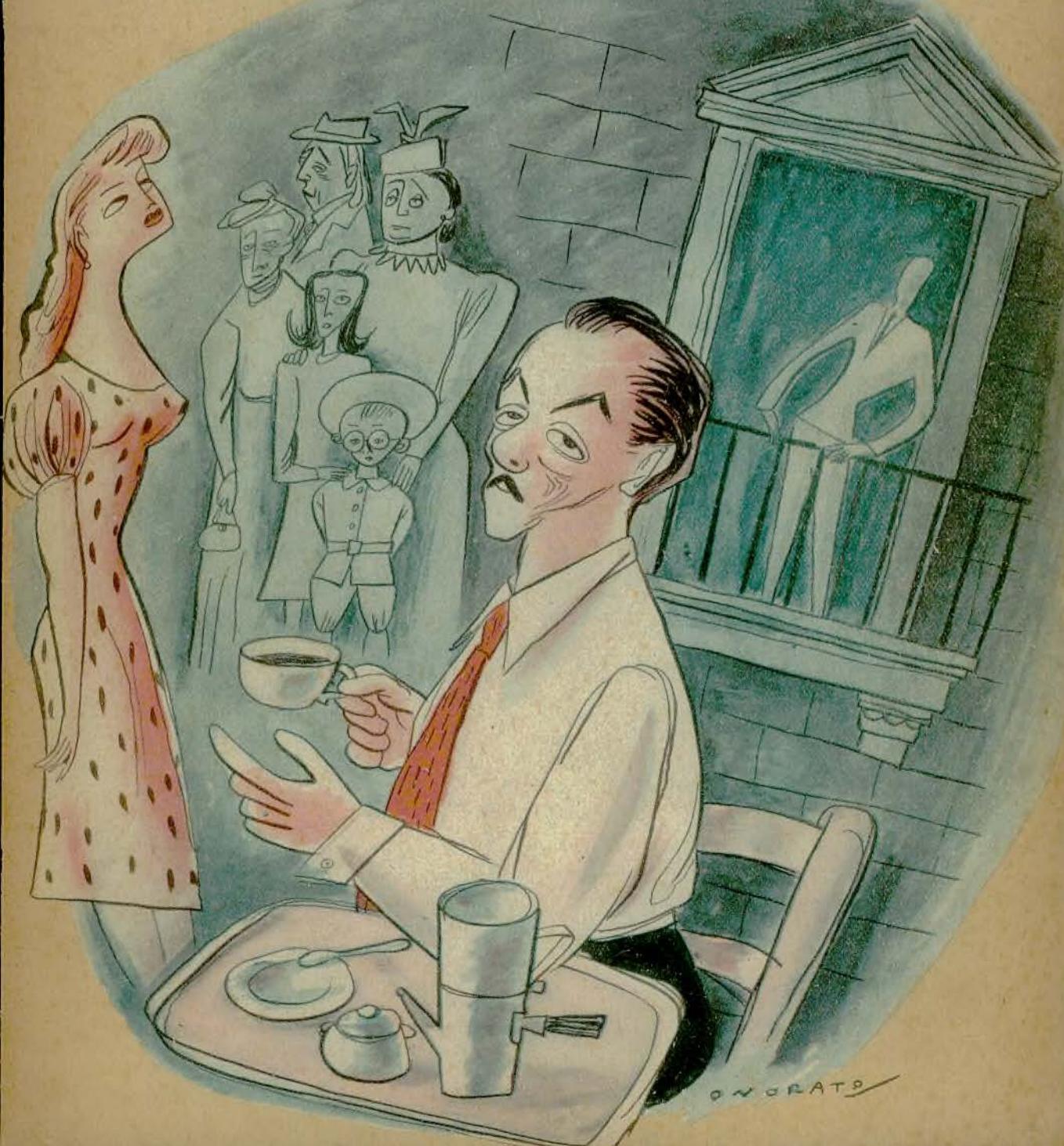


ANNO 22 - N. 16-17 (DOPPIO)
10 e 15 LUGLIO 1946

LIRE CENTO
Sped. in abb. postale (2° Gruppo)

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI





L'italiana di oggi

Linee semplici nell'abito e nell'acconciatura, ora, e la donna affascina per la sua grazia e la sua bellezza. Un tocco sapiente la ravviva e il soffio d'un profumo irreale la circonda per farne una visione di sogno.

TABACCO D'HARAR

R. Vi. P. M. ne
MILANO

Lux-film

PRESENTA UN FILM DIRETTO DA
CHRISTIAN JAQUE

RIBELLIONE
(BOULE DE SUIF)

*DUE CELEBRI NOVELLE DI
GUY DE MAUPASSANT
“BOULE DE SUIF” E “MADMOISELLE FIFI”
HANNO FORNITO LA TRAMA PER
QUESTO GRANDE FILM DRAM-
MATICO, INTERPRETATO DA*

MICHELINE PRESLE

ALFRED ADAM - LOUIS SALOU -
BROCHARD - BERTHE BOVY - LOUISE
CONTE - DENIS D'INES - SUZET MAIS

Questo grande film è presentato in Italia dalla Lux

LIBRERIA DEL TEATRO

BORGO SS. APOSTOLI 35r
FIRENZE

*

SCARAMUCCIA

Presentazione e disegni
di A. BRISSONI

*

Edizione in 16° di 120 pagine
con numerose illustrazioni

*

Vita e avventure del celebre
comico della Commedia dell'Arte

L. 80 —

Il catalogo 1946, contenente interessanti
novità e ristampe di letteratura drammatica,
di critica e storia del teatro e
tecnica cinematografica, gratis a richiesta

*

INDICE DEI FASCICOLI ARRETRATI

Le continue, insistenti richieste di
fascicoli arretrati (Prima Serie) ci
hanno indotti a pubblicare un « Indice »
dei numeri che abbiamo ancora
disponibili. Questa specie di catalogo,
che il lettore interessato conosce
già dai precedenti nella sua disposi-
zione (numero; titolo dell'opera;
autore; specifica) porta, questa vol-
ta, anche il prezzo di ciascun fasci-
colo. Noi abbiamo sempre dato gra-
tuitamente questo « Indice », ma
chi desidera il nuovo, già pronto,
dovrà inviarci una obblazione (mini-
mo venti lire) a beneficio della no-
stra sottoscrizione per la Casa di
riposo degli Artisti Drammatici. Non
è una speculazione, come si vede,
ma un richiamo ai nostri lettori per
associarli nella nostra opera di bene.

I C A P O L A V O R I

COLLANA DELLE OPERE TEATRALI DI AUTORI DI
RISONANZA MONDIALE DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

*Quali sono le opere
 contenute nel volume*

In questo stesso fascicolo presentiamo il volume « IBSEN ». Le opere teatrali più acclamate ed universalmente conosciute del grande norvegese » come risulta nella sua edizione di lusso, rilegata da amatore. Ma poichè qualche lettore scrive, domandando di voler conoscere con esattezza quali sono le opere contenute nel volume, diamo qui l'elenco preciso:

LA COMMEDIA DELL'AMORE (1862) - BRAND (1866) -
PEER GYNT (1867) - LE COLONNE DELLA SOCIETA' (1877) -
CASA DI BAMBOLA (1879) - SPETTRI (1881) - UN NEMICO
DEL POPOLO (1882) - L'ANITRA SELVATICA (1884) - ROS-
MERSHOLM (1886) - LA DONNA DEL MARE (1889) - EDDA
GABLER (1890) - IL COSTRUTTORE SOLNESS (1892) - IL
PICCOLO EYOLF (1894) - GIAN GABRIELE BORGGMANN
(1896) - QUANDO NOI MORTI CI DESTIAMO (1900).

Ogni opera ha una presentazione singola, mentre il volume è preceduto da un'ampia prefazione « Ibsen in Italia » di Lorenzo Gigli, nella quale i rapporti del grande norvegese con il nostro Paese, tramite il teatro italiano, sono particolarmente interessanti per il nome di Eleonora Duse, che non si può dissociare da un omaggio italiano ad Ibsen.

*Il volume di mille pagine, in formato grande, su carta spe-
ciale appositamente fabbricata, e stampato con nitidissimi carat-
teri, reca — alla fine — una Bibliografia, particolarmente inter-
essante: sono elencate le « prime rappresentazioni dei drammi
di Ibsen » nel mondo, dal 1850 al 1899; sono elencate le « prime
edizioni delle opere di Ibsen », da quella di Copenaghen dal
1871 ai giorni nostri. Infine, l'« Indice » è fatto con il riferimento
ai singoli atti di ogni opera pubblicata.*

*E' un libro che non può mancare in nessuna biblioteca pri-
vata; è il volume più indicato per un dono di amicizia. Il let-
tore che vuole regalare un esemplare da amatore del nostro
« Ibsen » a persona che abita in qualsiasi altra città, non avrà
che da indicarci il nome della persona, ordinando la copia e
versando l'importo. Noi stamperemo quell'esemplare « ad per-
sonam » e faremo recapitare il libro, accuratamente spedito per
posta raccomandata, avvertendo, con una lettera all'interessato,
del dono e del gentile donatore.*

R.E.F.

ROMANA EDITRICE FILMS

PRESENTERÀ PROSSIMAMENTE

*ADRIANA BENETTI - VITTORIO DUSE
LUISELLA BEGHI - ALDO SILVANI*

IN

* INQUIETUDINE *

CON

*ALDO DE FRANCHI - LIA GOLMARR
VITTORIO RIPAMONTI - JONE MORINO*

E

SILVIO BAGOLINI

SOGGETTO E SCENEGGIATURA

E. GRAS - G. PELLEGRINI

OPERATORE

M. DALLAMANO

REGIA DI

VITTORIO CARPIGNANO



STUDIO DRAMMATICO INTERNAZIONALE

“I NOMADI,”

TORINO **LONDRA**
Via Campana, 36 Teatro Buckmaster

★

Lo *Studio Drammatico Internazionale* "I Nomadi," è incaricato di far pervenire al Teatro Buckmaster di Londra, opere drammatiche (commedie, dramm, tragedie in uno o più atti), soggetti cinematografici, articoli letterari (teatro - letteratura - arte) di autori italiani, soprattutto della nuova generazione, scuola e tendenze moderne.

Si ricorda che le iscrizioni alla Scuola di recitazione sono ancora aperte. La Scuola ha - tra le sue varie esplicazioni - anche un corso di lingua inglese.



**PER INFORMAZIONI
ED ISCRIZIONI**

rivolgersi alla Segreteria dello Studio Drammatico Internazionale, Via Campana, 36, dalle ore 13,30 alle 15, tutti i giorni, esclusi i festivi.

I PROSSIMI DUE VOLUMETTI DI

TEATRO

RACCOLTA DI COMEDIE DI OGNI EPOCA DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

conterranee

P. A. CARON DE BEAUMARCHAIS
LA FOLLE GIORNATA
OVVERO
IL MATRIMONIO DI FIGARO

COMMEDIA IN CINQUE ATTI

Traduzione di GINO D'AMERINI

Prefazione di BENATO SIMONI

Questa versione della celebre commedia, che fu arditamente definita « la più bella commedia del mondo », è stata condotta con spirito di aderenza al testo e col massimo scrupolo, sull'edizione originale del 1785. Ad essa si aggiunge, in questa nostra nuova edizione, una presentazione ampia, dotta e illuminata del maggiore maestro di teatro del nostro tempo: Renato Simoni.

1

SHAKESPEARE
RICHARD III
TRAGEDIA IN CINQUE ATTI

Traduzione e riduzione di un testo del Secolo XVIII
in uso nei Teatri Reali di Drury-Lane e Covent-Garden
di Londra, a cura di **ODOARDO CAMPA**

Questo testo, adattato dal famoso attore e poeta laureato Colley Cibber (1671-1757), è quello di cui si son serviti dal 1700, a cominciare da lui, tutti i più sommi tragici inglesi, il Garrick in particolare, il Kean, il Macready, fino al 1877. In tale anno il celebre Henry Irving, obbedendo all'onorevole pregiudizio di voler conseguire una maggior dignità artistica, riesumò il testo tradizionale, senza ottenere maggior successo di quello ottenuto dai suoi predecessori col testo del Cibber, che rimase pertanto in uso in provincia. È stato tradotto per la prima volta in italiano, da un raro opuscolo stampato a Londra nel 1778.

I due nuovi volumetti, con copertina a colori di Mario Vellani-Marchi, porteranno i nn. 21 e 22, ed usciranno in giugno.



poligono

Società editrice in Milano - Via C. Battisti, 1 - Tel. 71.132 - 72.016

IL TEATRO NEL TEMPO

BIBLIOTECA SISTEMATICA
ILLUSTRATA DI TEATRO

Se il lettore italiano vuole un'opera di Racine o di Tolstoi (cittiamo a caso), o non la trova affatto o la trova in traduzioni antiquate e inadatte. La nostra Biblioteca offre, attraverso una successione di testi teatrali e rappresentabili di ogni epoca nazione e scuola, una storia della letteratura drammatica dalle tragedie classiche ai più attuali contemporanei. Ogni volume presenta due o tre opere teatrali corredate da un completo saggio introduttivo, dando un quadro sintetico di un autore o di un genere: è così uno strumento di conoscenza, di studio, di interesse e di lavoro. I volumi hanno carattere particolarmente teatrale e sono corredati di ampio materiale illustrativo, per avvicinare i lettori, anche attraverso le illustrazioni, alla letteratura drammatica interessandoli alla validità scenica dell'opera e non soltanto a quella letteraria. Scenografie inedite e originali compaiono pertanto fra le illustrazioni. *Il teatro nel tempo* per veste, per contenuto, per sostanza, per sistematicità, oltre indirizzare i lettori ad una cultura teatrale — viva e non filologica, attuale e non scolastica — è mezzo idoneo per lo studio e l'attività di quanti — professionisti o dilettanti — sono «uomini di teatro».



LA NUMERAZIONE DEI NOSTRI VOLUMI è segnata secondo il piano sistematico della collezione "Il teatro nel Tempo", (come è riportato in appendice di ciascun volume) in raggruppamenti di opere ed autori, per Nazioni. Riteniamo perciò utile, ora che più opere sono in vendita, precisare la loro vera numerazione, mentre prima, per semplificazione, era stata fatta in ordine cronologico. La numerazione dell'elenco qui accanto è perciò compiuta nella sua esattezza.

VOLUMI PUBBLICATI

79. Cèchov: *Zio Vania - Tre Sorelle - Il giardino dei ciliegi*: a cura di E. Ferrieri - formato 17×24, 232 pagine, con 16 illustrazioni in nero - Prezzo L. 350.

29. I Monologhi e i Coquelin: a cura di C. Cerati - formato 17×24, 172 pagine con 18 illustrazioni in nero e a colori - Prezzo L. 290.

62. Wilde: *Salomé - Il ventaglio di Lady Windermere - L'importanza di chiamarsi Ernesto*: a cura di G. Guerrasio - formato 17×24, 240 pagine con 16 tavole illustrate in nero e a colori - Prezzo L. 380.

13. Molière: *Tartuffo - Avaro - Misantropo*; a cura di G. Brera.

VOLUMI DA PUBBLICARE

1. Antico teatro ebraico: *Giobbe - Cantico dei Cantici*: a cura di E. Villa.

77. Ostròvski: *Povertà non è vizio - L'impiego redditizio - Il sogno di Balsàminov*: a cura di A. Iliina Barbetti.

26. Labiche: *Il cappello di paglia di Firenze - Un giovane frettoloso - Due ottimi padri*: a cura di V. Gassman.

31. Maeterlinck: *L'uccellino azzurro - Monna Vanna - Aglavina e Selisetta*: a cura di M. Vallini.

19. Hugo: *Ruy Blas - Hernani - Cromwell* a cura di D. Guardamagna.

12. Racine: *Fedra - Berenice - Les Plaideurs*: a cura di L. Budigna.

78. Tolstòi: *La potenza delle tenebre - Il cadavere vivente - I frutti dell'istruzione*: a cura di K. Antònov.

71. Calderon de la Barea: *La devozione alla Croce - Il mago prodigioso - Il gran teatro del mondo*: a cura di C. Bo.

CASA EDITRICE SONZOGNO - MILANO

È IN VENDITA IN TUTTE LE
LIBRERIE IL NUOVO ROMANZO DI

LUIGI NANNIPIERI

DIETRO AL CARRO

Luigi Nannipieri ha trascorso la sua prima giovinezza in palcoscenico, e ne conosce sofferenze e tormenti, speranze e rinunce, gioie, abbandoni, fatiche, illusioni. Ha scritto questo romanzo nel quale la verità domina l'ambiente teatrale e la vita tra le quinte; i segreti dei camerini e la solitudine delle camere ammobigliate; l'improvviso sorriso di un successo o la gioia di una parola d'amore. Tutto ciò è descritto con vena sorridente, anche se qualche volta una lacrima cade. * La vita di «Luisa Danti» la protagonista, è uguale a quella di molte altre attrici, che per raggiungere la gloria, rinunciano ed annullano in un primo tempo la loro esistenza femminile, ma una volta raggiunta la celebrità, ecco improvviso il desiderio di ritrovarsi; ecco la nuova suprema aspirazione: essere donna. Tutte le attrici, per questo, sono donne due volte. * *Dietro al carro* è un libro scritto col cuore e con l'esperienza di uno scrittore che per essere stato anche attore, ha saputo far rifiorire quella vita di palcoscenico, le cui attrattive, palesi o nascoste, sono ancora un miraggio. * Nannipieri ha ormai un pubblico fedele; questo romanzo lo porterà alla sua maggiore affermazione.

IL VOLUME DI 390 PAGINE CON ELEGANTE SOPRACOPERTA L. 200

CASA EDITRICE SONZOGNO - MILANO

Chiantore

*

MARIA DI FRANCIA I LAI

Testo originale con traduzione a fronte di *Ferdinando Neri*. In-8°, pagine XXXVI-422, con 9 tavole fuori testo a colori, 27 testate e 30 finalini in silografia. Stampa a due colori. Sovracoperta a colori. — LIRE 750

*

GAUTIER LA MADAMIGELLA DI M A U P I N

Traduzione di
Francesco Bernardelli

In-8°, pagine XLIII, 363, 3 tavole a colori, 10 in bistro tratte da opere del *Rubens*. 17 testate e finalini che riproducono composizioni di *Callot*, *Stefano Della Bella*, *Rubens*, ecc. Sovracoperta a colori. — L. 550

*

LEO FERRERO DIARIO DI UN PRIVILEGIATO SOTTO IL FASCISMO

In-16°, pagine XVI-207, un ritratto fuori testo. — L. 160

*

A TUTTI GLI ABBONATI DI «IL DRAMMA» l'editrice «Chiantore» concede lo sconto del 10% sulle proprie pubblicazioni. Per il controllo di tale diritto, l'abbonato alla Rivista non avrà che da mandare all'editrice «Chiantore», con l'ordinazione e l'importo, il numero della ricevuta di abbonamento.

Sottoscrizione

A FAVORE DELLA CASA DI RIPOSO ARTISTI DRAMMATICI

ALLA RICERCA DI VENTI MILIONI...

La realtà romanzesca dei venti milioni del conte Nicolò Piccolomini, ritorna nella cronaca teatrale dei giornali. Molti la ignorano; i più l'hanno dimenticata. È una storia che risale al 1942, ma per essere circoscritta al teatro e per le vicende belliche trascorse e, soprattutto, la separazione del Nord e Sud, sembra preistorica. Invece è di ieri, quanto mai viva. Si tratta di questo: una cospicua elargizione testamentaria del conte Nicolò Piccolomini, ardente appassionato del teatro, spirito eletto e studioso, perito giovanissimo e tragicamente nel 1942, con la quale lasciava un patrimonio di venti milioni (pare terreni e fabbricati) agli artisti poveri e vecchi della nostra scena. Di questo lascito si è sempre parlato vagamente, nè sappiamo se tutto quanto fu scritto, e noi ripetiamo a titolo di cronaca, risponde a verità. O per lo meno, se è tutta verità. Comunque, persone in grado di poterlo sapere da noi interrogate ci hanno riferito, sia pure con riserva, che di quel lascito beneficiano soltanto a Roma, gli appartenenti all'Accademia di Santa Cecilia. La Casa di Riposo degli Artisti Drammatici, con sede in Bologna, Opera Nazionale eretta in ente morale fin dal 1917, che assolve appunto il compito benefico e di previdenza, voluto dal donatore, ha sempre ignorato ed ignora il «lascito Piccolomini». I Conti Piccolomini della Triana, risiedono a Siena, e sono i soli che potrebbero comunicare al presidente della Casa di Riposo, avvocato Guido Re Riccardi, oppure al vice presidente Lorenzo Ruggi, che risiede a Bologna, le vicende del lascito stesso. Venendo a capo, in forma giuridica e conclusiva, del lascito stesso, sapremo se la Casa di Riposo di Bologna (come crediamo e speriamo) rientra nel beneficio — ed è la cosa più importante — mettendo altresì fine a tutto quanto di vago ed incerto, di favoloso e romanzesco, si continua a ripetere sul «lascito Piccolomini». Venti milioni nel 1942 erano già molti; quanti saranno, oggi? Con la speranza di un generoso domani, continuiamo da parte nostra, con infinita modestia, il

TREDICESIMO ELENCO DEI SOTTOSCRITTORI

«Amici di Remigio Paone, per la gioia di saperlo uscito con le sue gambe dalla camera 49» (continuazione del fascicolo precedente):	
Dott. Alberto Bianchi	L. 1000 —
Renato Perugia, auto multatosi, per aver versato con ritardo le mille lire che il dott. Bianchi gli aveva a suo tempo affidate	100 —
Ida Gasperini, terzo versamento di lire cinquemila (quest'ultimo è per la radio)	5000 —
Per la vendita del nostro «Indice» dei fascicoli arretrati	1570 —
Renato Perugia (per la radio della Casa di Riposo)	1000 —
Compagnia di Prosa della Radio di Torino (versamento di giugno)	1000 —
Una gentile attrice (per la radio della Casa di Riposo)	1000 —
Angelo Mazzucchelli	100 —
Mario Bonaca	100 —
Totali	L. 10.870 —
Totali precedenti	690.502,60
Totali ad oggi	L. 701.372,60

Ognuno può richiederci una «lista di sottoscrizione» e raccolgere fondi. Le «liste» con i nomi e gli importi devono essere rimessi unicamente al seguente indirizzo: Alfredo Falconi, Vice Direttore della Banca Commerciale Italiana, Sede di Torino, Via Santa Teresa. Per i versamenti non accompagnati da «lista» di sottoscrizione a stampa, indicare che si tratta di pagamento a favore della sottoscrizione di «Il Dramma» per la Casa di riposo degli Artisti drammatici.



NEL PROSSIMO FASCICOLO
PUBBLICHEREMO IL DRAMMA
IN DUE PARTI E SEI QUADRI DI

JOHN STEINBECK
LA LUNA È
TRAMONTATA

Versione italiana di Pilade e Paolina Vecchietti

rappresentato dalla Compagnia di Ruggero Ruggeri, con la regia di Vito Pandolfi. Il grande interesse suscitato da questo dramma, dovuto ad uno dei più grandi romanzieri americani, era dato, soprattutto, dal doverlo giudicare come autore drammatico. Se non che, *La luna è tramontata* è nata in origine come dramma, e divenne romanzo soltanto in un secondo tempo. Ma questo era noto a pochi. Nei due «tempi» di questa *Moon is down*, il carattere antitetorico dello Steinbeck si conferma una volta di più sulla scena, attraverso la tessitura lineare, sobria e pensosa del dramma. Il fascino del lavoro consiste nella sua obiettività: non solo nel contrasto centrale fra un mondo di guerrieri che si muovono pesantemente, come macchine decise allo sterminio, ed un piccolo paese di gente libera, laboriosa e tranquilla, che alla guerra non ha mai pensato e che si trova sopraffatta all'improvviso, come sorpresa nel sogno, dalla in cresciosa realtà; ma nella muta, e talvolta evidente, ribellione di alcuni fra quei giovani ufficiali al destino che incombe su di loro. C'è, acutamente osservato, un altro dramma nel dramma; minore, meno ingombrante, ma che interessa quanto il tema principale. E' un'opera altamente suggestiva e commovente, che segna una data nella Storia dell'Umanità, e che non poteva mancare in questa nostra rassegna di teatro, come documento di un'epoca che non potrà mai essere dimenticata.

IN UNO DEI PROSSIMI FASCICOLI
PUBBLICHEREMO IL DRAMMA SCRITTO
NEL 1936, POCHE GIORNI PRIMA DI
MORIRE, DA FEDERICO GARCÍA LORCA

**LA CASA
DI BERNARDA ALBA**

Solo a Parigi, nella stagione teatrale appena trascorsa, ed ancor oggi si replica, l'ultima opera del grande poeta spagnolo, è stata rappresentata allo «Studio des Champ-Elysées», nella traduzione di Jean Marie Creach, interprete Germaine Kerejean. In Spagna, per ovvie ragioni, la commedia non è mai stata recitata. *La Casa di Bernarda Alba* è perciò quasi sconosciuta in Europa, per quanto — almeno da noi — il desiderio di leggerla sia vivissimo. La nostra traduzione è stata condotta sul testo originale in possesso del nostro corrispondente da Buenos Ayres, dott. Amedeo Recanati, giornalista, scrittore, regista, uno degli uomini di teatro più in vista in quella capitale, avendola preferita, naturalmente al testo francese pure in nostre mani.

L'ultimo dramma di Lorca è il dramma dell'oppressione, della violenza contenuta. Circoscritto nella casa di Bernarda Alba, il sentimento che si nasconde in un episodio familiare, non è meno valido nell'istinto di liberazione. La vicenda si svolge interamente nella casa dove morirà Bernarda e dove vive la vedova con le cinque figlie. L'azione è tutta chiusa nella casa dove si consumano cinque cuori appassionati. Profumo di rinchiuso, ma profumo caldo: tutti gli odori della Spagna e tutti i richiami dell'amore. Il «patio» è aperto sul cielo, ma chiuso sulla città. In questa casa e nella commedia non vi sono che donne. Ma il personaggio più importante è invisibile e costantemente presente. Un giovane ronza intorno alla casa e ronza nel cuore delle vergini. Egli deve sposare la maggiore che è nata nel primo matrimonio ed è quella che ha il denaro. Ma è un'altra che egli ama e che seduce. Ed è una terza, ugualmente appassionata, che scopre la relazione scandalosa. Il dramma si annoda lentamente, con un rigore impeccabile e si snoda brutalmente in tragedia. E' un'arte profondamente umana e nello stesso tempo specificamente spagnola. Un'opera stupenda.



AVVERTIAMO editori, impresari ed attori che della commedia di Federico García Lorca «La Casa di Bernarda Alba» abbiamo l'esclusiva per l'Italia, di pubblicazione e di rappresentazione. E' perciò vietato a chicchessia qualsiasi altra versione dell'opera, anche dal testo francese (che sua volta è esclusivo solo per la Francia) e si diffida a servirsi, anche parzialmente, del testo originale dell'opera, per ogni divulgazione in lingua italiana.

IL DRAMMA

quindicinale di commedia di grande interesse diretto da Lucio Ridenti

N. 16-17 - 1° e 15 LUGLIO 1946

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - tel. 40.443 - Un fascicolo L. 50 - Abbonamenti: Anno L. 1050; Semestre L. 540; Trim. L. 275 - Conto Corr. Postale 2/6540 - Per la pubblicità: S.I.P.R.A., Via Arsenale, 33 - tel. 52.521 - Uff. concessionario: tel. 42.245

Soffochiamo. Una psicosi di «paura per il teatro» ha messo in allarme un certo numero di persone (non molte), ma che riescono ugualmente a far rumore perché hanno a disposizione dello spazio da riempire in giornali e riviste. Con i loro scritti propagano il contagio, scuotono i nervi dei più facilmente intossicabili, suscitando così nuovi allarmi, ed inducendo altri a considerarsi accolti e perciò aventi diritto di interloquire, escogitando — sempre in testa — nuovi rimedi per la salvezza del Teatro. Tutte queste persone non hanno interessi personali con la scena di prosa, o quanto meno ad essa sono legati dalla sola idealità di amatori, cioè da quel desiderio, soddisfazione o gioia che ogni persona spiritualmente educata, manifesta per la sanità di qualsiasi arte. In questo momento, dopo il «disastro finanziario della scena di prosa nella stagione 1945-46» (secondo l'espressione corrente) la loro paura è giunta al parossismo e si leggono titoli come «Il Teatro muore» (oppure: agonizza, è morto, ecc.); ed altri ancora scrivono: «Non andremo più a Teatro»; «Il Teatro scompare» (o «precipita»), ecc. E tutti, o quasi tutti, conti alla mano, sono pronti a giurare che non potremo assolutamente avere una prossima stagione teatrale; non si potrà formare una sola

Compagnia di prosa; non sarà aperto alcun teatro, ecc. Abbiamo perfino letto queste parole: «L'anno comico si chiude su un cimitero. Nei mesi che ci dividono da una ipotetica riapertura di stagione, potrà forse verificarsi qualche cosa di nuovo». A parte la terminologia da obitorio (non divertente) quale cimitero, cadavere, esumazione, ecc., con la quale si specifica gratuitamente il Teatro,

l'ansia dell'attesa dovrebbe diventare affannosa in questi due mesi estivi nei quali «potrà forse verificarsi», ecc. Il fatto nuovo per taluni potrebbe essere questo: che il governo si occupasse improvvisamente della scena drammatica, ed in sessanta o novanta giorni, come nei romanzi di Giulio Verne, di adolescente memoria, mettesse il Teatro in condizioni di funzionare come un congegno di cronometro svizzero. In quale modo? Inviando, su richiesta, vagoni completi di milioni, milioni e milioni. Ma poichè al governo non c'è ancora il Signor Bonaventura, tutto ciò, naturalmente, non avverrà. Come non avverrà alcun altro fatto nuovo; rimarranno tutti fatti vecchi: si formeranno le Compagnie (si stanno formando, infatti, ed alcune sono già complete); si riapriranno i teatri di Roma e Milano; si reciteranno molte commedie, alcune ottime, altre buone o mediocri, altre ancora inutili, straniere ed italiane; si continuerà a fare regia e critica esattamente come la stagione passata; si dirà del Teatro lo stesso bene e lo stesso male di oggi, di ieri, di sempre.

E potrebbe anche bastare, per noi, se non credessimo opportuno aggiungere rilievo a quanto sopra, per ciò che riguarda «si riapriranno i teatri di Roma e Milano». Ecco: la nostra questione teatrale, per ora, è localizzata in questa rinuncia al Teatro da parte delle altre città. Per ragioni varie, i due soli centri che danno all'industria del Teatro, più o meno ma con certezza, possibilità di vita sono Roma e Milano; le altre città vivranno di riflesso: quando e come sarà possibile. Come è già in parte avvenuto la stagione passata.

taccuino

COLLABORATORI

EDUARDO DE FILIPPO: QUESTI FANTASMI, apparizioni raccapriccianti in tre atti ★ **FRANK WEDEKIND:** RISVEGLIO DI PRIMAVERA, tragedia di ragazzi in tre atti, versione italiana di Giacomo Prampolini ★ **GASPARE CATALDO:** BUON VIAGGIO, PAOLO!, commedia in tre atti e sei quadri. Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di: VITO PANDOLFI; ERMANNO CONTINI; FERNALDO DI GIAMMATTEO; JANINE DELPECH; JEAN-LOUIS BARRAULT; LOUIS JOUVET; ALFRED KERR; LUCIO RIDENTI; VINICIO MARINUCCI ★ In copertina: ONORATO: Sintesi della commedia «Questi Fantasmi,, ★ Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie.

TEATRO DI EDUARDO:

QUESTI FANTASMI

« E' stata sera di gioia per tutti: in palcoscenico ed in platea ».

« I falsi fantasmi e lo spavento che suscitano, sono antichi ospiti della scena: da Plauto fino al tempo nostro, dalla commedia cinquecentesca fino a quella di Eduardo, quante volte essi hanno scatenato alla ribalta fughe, equivoci, grida, complicazioni lepidissime. In "Questi fantasmi!" essi hanno forse superato inilarità convulsa e grottesca i loro predecessori. Eduardo De Filippo è un commediografo che trasforma e inventa: inventa nuovamente, ove gli serve, anche la materia già per tradizione acquisita al teatro, tanto il suo estro la modella e la arieggià con personalissima novità, tanto il segno che egli vi imprime ha lievito, sapore, senso di originalità. Essa è tutta fiorente nella sostanza e nel verbo, quando egli la scomponе e ricomponе ».

« Il secondo atto, snodandosi, attorcendosi, sciogliendosi, ingroppandosi, ancora complicandosi sempre di più, mescolando tratti di finissima osservazione, di palpitante umanità, evidenti artifici e zampilli di comicità bellissima e lazzì e facendo confluire tutte le voci, tutte le ire, tutte le passioni, in una coralità perfettamente coordinata e in apparenza furiosa, ha toccato tali vertici di invenzione comica che, al calar della tela, ci fu veramente una corsa di spettatori gridanti e acclamanti verso la ribalta. Di rado s'è assistito al teatro a un successo simile ».

(Simoni: « Corriere della Sera »)

« Oggi il nostro teatro sorge all'orizzonte con questo spettacolo. Di qui pensiamo possa prendere l'avvio per un nuovo cammino: di qui gliene viene offerta la possibilità. Come oggi il nostro paese si chiede, e a volte angosciosamente, se giungerà a suscitare una libera convivenza di uomini, così il nostro teatro si pone per forza di cose la domanda se dovrà operare o esaurirsi in una progressione di stenti. Lo spettacolo di Eduardo gli dà diritto e dovere di esistere, gli porge corpo e spirito, materia e forma, pensiero e lotta, per sollevarsi e agire ».

« Nella forma essenziale e perenne dell'autore-attore, il dramma sgorga infine direttamente dal teatro della vita è la nostra epoca, nei suoi sentimenti di disperazione e di speranza ».

« Per provenienze opposte, qui e in Sartre, si è dannati. Ma in entrambi, la coscienza integra e rigida diviene libertà. Ribellione in Sartre, al seguito di una cultura miliennaria; ribellione in Eduardo, dalla natura stessa dell'uomo che il teatro destà dalle sofferenze quotidiane. In queste opere oggi il teatro ci offre una veritiera visione del nostro mondo ».

(Pandolfi: « Unità »)

La poesia a volte è profetica. Lo spettacolo teatrale, invece, constata e chiarisce. Come Hölderlin un secolo prima, Thomas Stearns Eliot fin dal 1922, nel poema The wasted land (Il paese devastato), vedeva le distruzioni e lo sconvolgimento di questi anni, all'interno come all'esterno di noi. Distingueva nella fitta oscurità le molteplici correnti che confluendo avrebbero precipitato, gli infiniti e ripetuti impulsi per le contraddizioni di ieri e di oggi, al disopra di ogni misura umana nella loro violenza, al di fuori di essa nella loro inconoscibilità.

Il terreno sconvolto che già sentiva prorompere Eliot, oggi il teatro lo descrive accogliendo gli aneliti del presente, lo sottopone, e sottopone noi stessi che ne siamo parte integrante, all'esame e alla meditazione.

Come nel resto d'Europa, in questi anni hanno tentato qua e là, dall'ambito di una visione antica e solenne dell'intera nostra conoscenza, da un lato Brecht, dall'altro Sartre e Camus, così Eduardo De Filippo, attore e autore, porta alla ribalta la situazione italiana, al margine e con ogni suo limite, ma sinceramente. Ascolta i moti degli animi. Le creature che individua e raffigura spezzano le sordi pareti che ancora ci separano dalla realtà del nostro terreno sconvolto.

Quali strumenti si offrivano a Eduardo, ancora suscettibili di intonazioni? Non la lingua letteraria, ma quella parlata, e quindi di natura dialettale, che è sottofondo continuo del nostro teatro, fino a che non si formerà nettamente una lingua parlata comune, dal Nord al Sud. È una tradizione teatrale che, da Ruzzante a Scarpella, accenna appena la caricatura o l'angoscia, su una diretta e perenne osservazione della realtà. Attraverso di essa si è innestata di volta in volta l'innata facoltà di mimesi del nostro popolano, con sviluppi scenici sempre inattesi: con l'istinto e l'arte del recitare, nella sua piena portata. Da queste fonti che furono, a detta dei suoi veri conoscitori, Gordon Craig ad esempio, la sua intima natura, il nostro teatro, che ora si sfianca e s'insabbia, può riprendere vita. Da esse, Eduardo De Filippo ha tratto i mezzi per il suo compito.

Negli spettacoli di Eduardo, vediamo perciò prevalere e trarre bocca la sua recitazione, come è sempre stato nel tipico teatro italiano.

In essa si coglie un ininterrotto punto d'incontro tra il comico e il tragico, ripetendo e rispecchiando a noi stessi la natura e le personalità dell'uomo e dell'italiano, ora colore della voce, ora agilità del gesto, ora sguardo mutevole. Questa fedele pre-

UN TERRENO SCONVOLTO

sentazione dell'esistenza, sorpresa inavvertitamente nelle ore in cui si pone in gioco il suo destino e la sua libertà, ne mette a nudo il senso finale, dà un risultato talmente tragico da apparire comico. Vita quotidiana, vissuta nei «bassi» napoletani. Cronaca offensiva ed umiliante. Nelle cadenze, come negli scatti e negli accenni mimici, ad ogni battuta, è lo squallore di quel mondo. La depressione d'animo di quei piccolo-borghesi, tormentati da istinti che hanno espressioni così grette — genaro gelosia, paura — eppure un vigore che non si può vincere, è depressione di fatto inerente all'esistenza.

Ma in tanto Eduardo la vive, in quanto cerca di disporla interiamente alla vittoria dei sentimenti contro le avversità che sono insite nella natura stessa della personalità umana e nelle sue condizioni obbiettive di vita. Il nucleo dei suoi impulsi al teatro, è patetico. La tecnica realistica della sua recitazione e delle sue commedie, non fa che riprendere spontaneamente, nelle inflessioni e negli atteggiamenti, la fisionomia tipica e quotidiana dell'uomo e del napoletano, con un metodo, in certo senso, induttivo: cioè, ogni momento della recitazione dà un dato parziale, e il suo significato non traspare, come in altri generi di recitazione, stilizzati e simbolici, ogni volta, ma dall'insieme, appena suggerito. I conflitti psicologici non risultano dall'impostazione, ma dallo scioglimento. E' loro sufficiente abito la vivacità espressiva del meridionale: un ammiccamento, le modulazioni in alto della voce con improvvisi abbassamenti che scuotono lo spettatore, il piegare geometricamente mani e ginocchia. Così nasce, sempre sottinteso, il potere raffigurativo di Eduardo.

Entra con passo elastico e quasi ritmato. Il suo ruolo fa corpo con la persona fisica, con la sua vitalità, senza che nulla si frapponga saldamente e appropriatamente. Non si avverte l'arte — anche quando la sfida simulando da un balcone sulla mimica del viso, le battute di un pettegolo interlocutore — ma ne sbocca invece la poesia, a sua insaputa, in un flusso sereno. I suoi personaggi, goffi

e penosi nelle mosse, stridenti nella parola, sono un'evidente e indicativa descrizione del tempo, fanno gettare lo sguardo sul terreno sconvolto dell'animo umano, in questi anni.

Eduardo De Filippo è attore-autore. Dopo Pirandello, e a molta distanza da lui, in Italia l'attore e l'autore si sono sentiti sempre inferiori alle circostanze storiche, agli avvenimenti, e ogni volta hanno fatto ricorso a mili, a simboli o comunque a pretesti culturali, che servivano a velare e a confondere la nostra realtà. Ma nell'animo degli oppressi e degli umili, che Eduardo porta alla luce, nelle forme dialettali e farsesche, può apparire forse una coscienza, dove ci si ascolti, ci si comprenda, ci si unisca: albeggiare una vaga speranza di certezza.

Naturalmente, dopo gli sconvolgimenti e le distruzioni, quando molti idoli si sono infranti, la recitazione torna ad essere istintivamente la matrice del testo teatrale. La sua improvvisazione scenica, ispirazione creativa. Ora che il trucco e la vernice del linguaggio poetico, come delle ideologie pseudo-religiose o semplicemente visionarie, sono cadute e hanno scoperto gli interessi che servivano, tutte, in ogni campo, non resta che la semplicità reale dell'esistenza, con i bisogni — vivere, generare, morire — di cui vivono i personaggi, e che lo spirito dell'uomo inavvertitamente rià alla ribalta, o in mezzo a una piazza, nel balzo di un clown, come nei falsi colloqui del ciarlatano, nelle danze di una festa: gli elementi di cui si vale anche Eduardo, e a cui si può credere, senza timore di essere traditi.

Nei suoi lavori, vediamo ancora le domande che ci si è posti angosciosamente in questi anni: non sono risolte, ma estese, fatte ancora più stringenti.

Natale in casa Cupiello: «Luca Cupiello considerava il mondo come un enorme giocattolo. Quando ha capito che con questo giocattolo ci doveva scherzare non più da bambino, ma da uomo... non ha potuto». Come Cupiello che scherzava e rideva con la gioia del presepio, fino a che non sentì manifestarsi clamorosamente la vergogna e la passione della figlia, e vi trovò una paralisi, la morte; così l'italiano me-



AMARA E PATETICA, CANDIDA E RISAPUTA, SCETTICA E SUPERSTIZIOSA,
REALISTICA E FANTASTICA, COME L'UNIVERSALE ITALIANO,
LA COMMEDIA "QUESTI FANTASMI", MERITA IL TITOLO DI CAPOLAVORO

dio, di qualsiasi ceto, non si accorgeva del cammino che stava percorrendo ad occhi chiusi con incoscienza ed ignoranza, fino a che non vide approssimarsi la guerra e successivamente la disfatta. L'innocenza di Luca Cupiello è grottesca e dolorosa, destinata a venir facilmente condannata e travolta. Questa e le altre figure di Eduardo sono come deboli e sprovvvedute dinanzi all'esistenza. Si esita a dirle colpevoli. La sventura le ha prese nelle circostanze stesse in cui sono state gettate: miseria, ignoranza, giocattoli in mano a forze superiori di uomini e di eventi. Non tanto però, e qui sta la parabola, da non poter intravvedere una via di scampo, un finale patetico, dove i sentimenti e gli affetti sopravvivano. Nel rantolo dell'agonia di Luca Cupiello, c'è un solfio d'amore.

Anche Pasquale Lojacono, l'uomo in lotta con i fantasmi, è perseguitato dalla sorte: ma non intende cederle. Le sofferenze si accrescono, gli uomini che lo circondano si accaniscono contro di lui, egli si trova sprofondato in vicissitudini caotiche e farsennate, cade ogni appiglio e ogni ragione di vita, la vergogna e il male vegetano dovunque e rigogliosamente: ma Lojacono li chiama fantasmi, perché sa che alla fine, dopo tante agitazioni, apparirà una soluzione in cui si può aver fiducia, la vita continuerà a vivere qualsiasi disperazione l'afferrì. Come il reduce di Napoli milionaria era riuscito, senza supporlo, a dar pace, almeno per l'istante in cui cala il sipario, alla sua famiglia sommersa dai traffici della borsa nera, e in procinto di affogare.

Eduardo ha creato un tipo, una fisionomia e un carattere ricorrente? O una serie di personaggi? E' piuttosto incerto, all'incrocio delle due strade: e questo forse costituisce uno dei suoi maggiori limiti. Non sa decidere se sacrificare tutto all'attore, o tutto all'autore, indebolisce così l'uno e l'altro, nella macchietta o nel bozzettismo: senza indagare e penetrare oltre i limiti abituali.

Ora alle spalle delle figure umane di Eduardo, non c'è più, dopo le devastazioni, che il deserto delle macerie. La libertà condizionata con cui si muovono,

è acquistata penosamente, accanto alla morte. I suoi eroi, ogni personaggio, anche laterale come un'ombra, sentono di vivere oggi come per il rotto della cuffia. Il dolore non è sedato, anche se non pesa tanto da impedire il passo, ora che lo conosciamo e non ci siamo affannati a nasconderlo rumorosamente come per il passato. Gli innumerevoli contrasti comici di questi esseri, che vivono nella miseria o nella falsa dignità, fra le loro stanze, più o meno sudice — tappezzate a fiorami e decorate da immagini sacre — marcano con lacrime reppresse i lenti passi di una liberazione. La loro esistenza è solo un estinguersi, infine, serenamente.

Gli avvenimenti che si svolgono nel susseguirsi delle scene, sono all'esterno poco meno che trascurabili: ma, per loro, assumono proporzioni così crude e pesanti, da non potersi tollerare. Eppure, ogni giorno si riapre all'alba e non c'è sosta al battito del tempo. Pasquale Lojacono può anche supporre per un istante di avere con sè la felicità, di aver vinto la solitudine e la sventura.

In Questi fantasmi l'intreccio e lo scioglimento delle situazioni, il progredire dei colpi di scena, si fa convulso, e segna un arrivo. Qui Eduardo ha fermato la visione del nostro stato d'animo attuale: un terreno sconvolto.

In questa opera egli solleva lo sguardo sgomento e lo dirige per ogni direzione, scostando ogni velo residuo. Con Eduardo ha parlato sommessamente la sorte di questi anni. Nel nostro teatro e nella nostra convivenza, crollate, o sulla via di farlo, le menzogne che ci avvolgevano, resta la realtà modesta e concreta della vita che conducono i suoi personaggi nei passaggi obbligati della società: le pareti fra cui sono chiusi, spesso fatte d'inganno e d'ignoranza, le difficoltà delle loro professioni, che danno poco pane, le pazzie del cuore.

E' in esse un innato e felice istinto di vita, la ragione d'essere, l'amore alla vita, che sono di ogni uomo, e che esse ci annunziano. Quanto è stato finora oppresso, mutilato, sconfitto: e si può liberare, ci suggerisce Eduardo dal suo palcoscenico.

Vito Pandolfi

QUESTI FANTASMI

APPARIZIONI RACCAPRICCIANTI IN TRE ATTI DI EDUARDO DE FILIPPO

LE ANIME

PASQUALE LOJACONO (*Anima in pena*) - MARIA, sua moglie (*Anima perduta*) - ALFREDO MARIGLIANO (*Anima irrequieta*) - ARMIDA, sua moglie (*Anima triste*) - GASTONE CALIFANO (*Anima libera*) - SILVIA e ARTURO (*Anime innocenti*) - SAVERIO CALIFANO, maestro di musica (*Anima stanca*) - MADDALENA, sua moglie (*Anima inutile*) - CARMELA (*Anima dannata*) - RAFFAELE, portiere (*Anima nera*) - Il professor SANTANNA (*Anima utile, ma non compare mai*) - DUE FACCHINI, DUE LAVANDAIE, UNA CARMELA, UN CUOCO (*Anime condannate*).

A NAPOLI

Grande camerone d'ingresso



Il camerone disimpegna tutte le camere dell'antico appartamento seicentesco. Per la vicenda, che mi accingo a narrare, la disposizione scenica d'obbligo è la seguente: ai due lati del boccascena, tra il proscenio e l'inizio delle due pareti, formando l'angolo per guadagnare la prospettiva dal pubblico e non offenderne la visibilità normale, fanno corpo a sé due balconi che, s'immagina, fanno parte della intera distesa del piano. Lo stile di essi è decisamente « seicento », ben conservato, al punto da non lasciare dubbio sulla perfetta conservazione di tutta la facciata dello stabile. Tanto alla parete di sinistra, quanto a quella di destra due porte che danno accesso alle altre camere. L'ingresso comune è in fondo a destra. Dalla parete di sinistra, a circa un metro dalla porta, parte, in linea orizzontale, un'altra parete che, quasi al centro del palcoscenico, forma l'angolo e va a chiudersi, diagonalmente, con la parete di fondo, accanto alla porta d'ingresso. Su quest'ultima parete un altro vano, con porta di legno grezzo, lascia vedere i primi due gradini di

una scalinata che si perde in quinta e che porta sul terrazzo. Infatti, da un finestrino « ad occhio » che si troverà sulla parete di fondo a sinistra, quella che parte in linea orizzontale da sinistra a destra, è possibile vedere e controllare chi sale e chi scende dalla terrazza. Sparsi, per la scena, vi saranno, alla rinfusa, ogni sorta di masserizie: cesti di stoviglie, utensili di cucina, candelieri, fagotti, involti grandi e piccoli e qualche mobile. Insomma, dal disordine e dalla varietà degli oggetti, si indovina che un nuovo inquilino sta effettuando la presa di possesso dell'appartamento stesso.

(All'alzarsi del sipario, la camera è completamente buia. Dopo poco si ode dall'interno rumori di passi e s'intravvede una tenue luce di candela).

RAFFAELE (*di dentro*) — E cammina avanti... bravo, così: tu cammini avanti ed io ti faccio luce dietro: ieri abbiamo fatto allo stesso modo quando abbiamo portato l'altra roba. Io debbo stare sempre dietro... Questo te lo devi mettere bene in testa... (Entra un facchino recando due sedie, una valigia e molti cappelli da uomo, infilati l'uno nell'altro, che a stento riesce a reggere in equilibrio sulla testa. Raffaele che lo segue a breve distanza, gli grida) Aspetta, fermati. Non hanno ancora dato la corrente, la roba è in mezzo alla camera e finisce che ci rompiamo il muso. Adesso apro le imposte del balcone... (Avanza incerto e preoccupato verso uno dei balconi. Dopo pochi passi si ferma e si volta repentinamente verso il facchino) Tu, però, non ti devi muovere... (Il tono della sua voce è alterato ed anormale) Te ne stavi andando... ma cos'è, hai paura? Entra, fatti avanti... (Il facchino avanza di qualche passo) Bravo. E non ti muovere... (Finalmente si è avvicinato al balcone di destra e lo apre. La scena si illumina a giorno) Oh, vivaddio la luce! (Apre l'altro balcone) Così va meglio. (Il facchino ha poggiato tutto in un angolo della scena e fa per andare. Quasi irritato ed investendolo) Proprio te ne vuoi andare?

FACCHINO — Vado a prendere l'altra roba.

RAFFAELE — Ed io resto solo. Bello, no?! Hai

fretta? Adesso sale il tuo compagno: quando viene lui scendi tu.

FACCHINO — E l'armadio? Come posso portare io da solo l'armadio? Pesa due quintali!

RAFFAELE — Ed allora aspettiamo la signora: quando viene lei ce ne andiamo noi, così qui dentro sola resta lei. (*Dall'interno entra l'altro facchino recando altre valige, una scopa, uno spolverino ed altri oggetti a piacere*) Posa tutto qua... per terra. (*Il secondo facchino esegue*) Di sotto che altro c'è?

FACCHINO — Ve l'ho detto: l'armadio. (*All'altro facchino*) Andiamo: facciamo quest'ultimo viaggio. (*I due fanno per andare*).

RAFFAELE — Ma sei cocciuto, sai: non vuoi capire che se ve ne andate vengo via pure io. La casa aperta non la posso lasciare perchè sono responsabile.

FACCHINO — Allora stiamo qui a perdere tempo?

RAFFAELE — Perchè, se tu guadagni tempo, mangi tempo? O se perdi tempo diventi povero? Non è meglio che lo perda il tuo tempo?... Aspettiamo che venga qualcuno: io resto con qualcuno e voi due andate a prendere l'armadio.

FACCHINO (*all'altro*) — E aspettiamo. (*I due facchini siedono*) Ma voi perchè non volete rimanere solo?

RAFFAELE — Sono affari che non ti riguardano. Soffro la solitudine.

GASTONE (*Gastone Califano è sui 34 anni. Simpatico, ma arrogante, entra dal fondo e si rivolge a Raffaele*) — Scusate, ci sono ancora altri piani sopra?

RAFFAELE — Nossignore: sopra c'è il terrazzo.

GASTONE — Ma il portinaio non c'è in questo palazzo? Ho domandato informazioni ad una donna sul portone, ma non mi ha saputo spiegare niente.

RAFFAELE — Una donna con i capelli bianchi?

GASTONE — Sì.

RAFFAELE — Quella è mia sorella: è scema.

GASTONE — E' scema e le fate fare la portinaia?

RAFFAELE — Ma io scendo subito, mi sono allontanato un momento. Il portinaio sono io: che desiderate?

FACCHINO — Allora noi andiamo a prendere l'armadio. (*I due facchini fanno per andare*).

GASTONE — Io me ne vado subito.

RAFFAELE (*gridando ai due facchini*) — Aspettate! Non sentite che se ne va subito?... (*I due facchini seggono di nuovo*).

GASTONE — Questo è il nuovo appartamento che ha preso in affitto Pasquale Lojacono?

RAFFAELE — Precisamente.

GASTONE — E lui non c'è?

RAFFAELE — Nossignore. L'appartamento l'ha preso in affitto da due mesi, i mobili li ha mandati, e sono a posto: la camera da letto, la camera da pranzo, il salotto... ma non si decide mai a venirci a dormire. Oggi ha mandato quest'altra roba e mi ha fatto sapere che stasera, finalmente, prende possesso della casa, lui e sua moglie.

GASTONE (*seguendo un suo pensiero*) — La moglie... già. Ed ha mandato molti mobili, roba di valore?

RAFFAELE — Roba di valore non mi pare. E i mobili sono pochi... Ve l'ho detto: ho messo a posto una camera da letto, una da pranzo, un salotto, questo ingresso... ma ci vuol altro! Questo è un appartamento di diciotto camere, tutte grandi...

GASTONE (*preoccupato come se lo riguardasse direttamente*) — Diciotto camere?!

RAFFAELE — L'appartamento gira tutto intorno al palazzo. Vedete questi due balconi? Come questi, ve ne sono sessantotto.

GASTONE — Ma questo è il palazzo reale!

RAFFAELE — Eh... non vi siete mica tanto sbagliato... Questo è un palazzo del Seicento, e chi lo fece fabbricare, a quell'epoca, era più che un re. Aveva dei soldati suoi, e quando gli veniva in mente faceva la guerra a chi gli era antipatico... Avete visto il cortile? Rodriguez Los De' Rios lo fece costruire per una damigella che era la sua amante. Eh, quant'era bella, signore... E siccome il suo desiderio era di possederla per tutto l'anno, ogni giorno, in una camera differente, il palazzo conta precisamente 366 camere.

GASTONE — L'anno è di 365 giorni.

RAFFAELE — Ha calcolato il bisestile. Durante, poi, la dominazione francese, diventò Corte di Francia: turchi, svizzeri; questo palazzo ne ha viste di tutti i colori... E non è finita. Ci sono sempre altre richieste... tant'è vero che noi ci siamo abituati. Al primo piano, per esempio è venuta ad abitare una bella famiglia di soldati americani...

GASTONE — Palazzo storico!

RAFFAELE — Altro che storico!

GASTONE — Ed ora questo appartamento l'ha preso in affitto Pasquale Lojacono... E quanto paga il mese?

RAFFAELE — Eh, questo non ve lo so dire.

GASTONE — Già, quanto paga, paga... che importa. (*Riferendosi ad un tizio e ad un caso che evidentemente gli sta a cuore*) Una volta l'ho detto a quella stupida: «Lo perdi; lo perdi!» fa il suo comodo, si diverte... (*A Raffaele come un avvertimento*) Il marito non si annoia... dice; ma i figli? I figli andranno per la loro strada... Pensasse a se stessa... Lo vedi? diciotto camere, palazzo antico... Tu come ti chiami?

RAFFAELE — Raffaele, per servirvi.

GASTONE — Raffaele, queste sono cinquecento lire: io debbo parlare con la moglie di questo Lojacono quando lui non c'è. Adesso me ne vado. Ritirerò oggi, domani, dopodomani... Tu mi dici: «La signora è di sopra»... Ed io salgo!

RAFFAELE (*intascando il denaro*) — Va bene...

GASTONE — Arrivederci... (*Tra sé, avviandosi*) Diciotto camere... palazzo antico... Io glie lo dicevo: «Lo perdi... lo perdi...». (Via).

FACCHINO (*sulle spine*) — Don Raffaele...

RAFFAELE — Lo so... un po' di pazienza... (*Gira un po' per la scena, si sofferma a rovistare in un*

cesto, tira fuori da esso dei fazzoletti colorati e delle cravatte. Osservando il tutto) Questa è roba ottima. (Cercando di non farsi scorgere dai facchini, intasca qualche cravatta e dei fazzoletti. Poi, disinvolto) Vediamo se viene qualcuno... (Si affaccia al balcone di sinistra) Aspettiamo. (Scorge e saluta rispettosamente, verso il pubblico, il professore Santanna che abita l'appartamento del palazzo di fronte) I miei rispetti, professore. (Rimane in ascolto per quello che gli sta dicendo il professore) Come no... Oggi prende possesso dell'appartamento... e, secondo me, non ci potrà resistere. (Rimane in ascolto per quello che gli sta dicendo il professore) Stanotte?... (c. s.) Una luce?... Dove, fuori di questo balcone? (c. s.) Quell'altro?... (Indicando il balcone di destra) Anche sul terrazzo?... Quando lo dite voi chi lo può mettere in dubbio? E la testa di elefante da quanto tempo non la vedete? (c. s.) Da venti giorni?... E il fumo? (c. s.) Ieri sera? Con le scintille?... E il guerriero... non si è fatto più vedere, il guerriero?... (Ascolta per poi concludere) Io per me gli faccio la consegna dell'appartamento, gli faccio tutte le raccomandazioni che mi ha detto il padrone di casa, e me ne vado.

FACCHINO (vedendo arrivare Pasquale) — Ecco il signore... (All'altro facchino) Su, alzati... (Si alzano).

PASQUALE (entra dall'ingresso. E' un uomo sui quarantacinque anni. Ha un viso tormentato, forse per la continua ricerca di una svolta, di una soluzione che gli permetta di vivere un po' di vita tranquilla, e di offrire a sua moglie qualche agio. Ha lo sguardo irrequieto dell'uomo scontento, ma che non si è mai dato per vinto. Insomma, le disgrazie non lo sorprendono mai. E' sempre pronto a ricominciare da capo. I foltissimi capelli sfoccano nei punti più impensati del suo crinio. Pallidissimo, veste senza ricercatezza, ma lindo. Porta con sè, e la stringe tra l'avambraccio destro ed il petto, una gallina. Da un dito della stessa mano, mediante un giunco, pende un melone imprigionato nel giunco stesso che forma anello alla sommità. Sotto il braccio sinistro un fascio di diversi bastoni e due ombrelli. Agganciata al mignolo della mano sinistra ciondola una gabbietta con dentro un canarino verdone. Il suo passo è incerto, cauto, guardingo come quello di Raffaele il portinaio. Rivolgendosi ai facchini) Voi siete qui? Avete lasciato l'armadio sul portone ed il carretto solo... ho aspettato pensando che sareste discesi, ma potevo aspettare un bel pezzo.

FACCHINO — Don Raffaele non ha voluto farci discendere. Ha detto che non voleva rimanere solo.

PASQUALE — Che esagerazione. Dov'è questo Raffaele?

FACCHINO — Fuori, sul balcone. (Lo indica).

PASQUALE (chiamandolo) — Raffaele.

RAFFAELE — Comandi. (Al professore) Permesso. (Rientra nella camera) Benvenuto, signore. (Alludendo agli oggetti che ha portato Pasquale) Datevi a me.

PASQUALE (poggiando la gabbietta sul tavolo e porgendo il melone a Raffaele) — Prendete questo melone. (Raffaele esegue).

RAFFAELE — Vi siete deciso, finalmente...

PASQUALE — Questa gallina dove si può mettere? L'avevo detto a mia moglie: Uccidiamola e mangiamola... « Nossignore, mi sono affezionata ». Come se fosse un cane.

RAFFAELE — La mettiamo sulla terrazza, date a me.

PASQUALE — Sì, ma bisogna tagliarle un po' le ali, altrimenti scapperà via. Questa tiene il diavolo in corpo. (Raffaele prende la gallina dalle mani di Pasquale).

RAFFAELE — Vieni qua, bella... vai a fare un po' di villeggiatura. (Si accorge che la gallina è morta) Don Pasquale, ma questa è morta.

PASQUALE — E' morta? Fammi vedere. (Osserva la gallina).

RAFFAELE — E' calda, la sentite? Questa è morta da pochi minuti.

PASQUALE — Appena entrato in questa casa: brutto segno.

RAFFAELE — Non impressionatevi. Forse l'avete portata stretta sotto il braccio; l'avete strozzata senza accorgervene.

PASQUALE — E' possibile. Ma quella gridava, mi dava fastidio a camminare. Strillava con una voce che sembrava Tamagno.

RAFFAELE (come per sacrificarsi) — Allora questa me la porto via, signore.

PASQUALE — Te la porti via? E perchè?

RAFFAELE (con un senso di disgusto) — E voi vi mangereste una gallina morta?

PASQUALE — Perchè, tu te le mangi vive?

RAFFAELE — No, ma voi siete un signore... ed io so che i signori non mangiano i polli se non li hanno visti uccidere.

PASQUALE — Quando non si conosce il decesso.

RAFFAELE — E già, quando non si conosce... quello che dite voi.

PASQUALE — Ma quando si sa come è morta... il volatile è morto per asfissia indipendentemente dalla sua volontà.

RAFFAELE — Già.

PASQUALE — E' stato un infortunio. Domani faremo il brodo.

RAFFAELE — Buona salute.

PASQUALE — Adesso l'appendiamo fuori al balcone.

RAFFAELE — Benissimo. C'è ancora un chiodo.

PASQUALE (va fuori al balcone di destra e cerca il chiodo) — Sì, c'è. (Appende la gallina) Resta qui stanotte, domani sarai più tenera.

RAFFAELE — E la signora quando viene?

PASQUALE — Tra poco. Stava mettendo a posto le ultime cose e stava discutendo con la padrona della casa che abbiamo lasciato. Non so, dice che le abbiamo ingorgato il lavandino... che c'è una fuga di gas... Quella, per tre camere e cucina, senza bagno, vuote, e per di più ricavate dal suo stesso

appartamento, e per questo l'avevamo sempre alle costole, aveva il coraggio di farsi dare da noi cinque mila lire il mese, e il portinaio a parte.

RAFFAELE — A proposito signore... noi, poi, ci metteremo d'accordo per il mio mensile.

PASQUALE — Ne parleremo.

RAFFAELE — Dal momento che ci stiamo parlando, perchè non ci mettiamo d'accordo adesso? Io non ci tengo, ma i soldi li voglio.

PASQUALE — Non ci tieni, ma i soldi li vuoi.

RAFFAELE — Ma in nome di Dio, signore mio, io come io non ci tengo, proprio non ci tengo, ma se però non ci tenessi a farmeli dare, alla fine del mese come faccio?

PASQUALE — Hai ragione. Ti sei spiegato benissimo. Non pensarci, ne parleremo.

RAFFAELE — A proposito, signore, vi debbo parlare da parte del padrone di casa, per certe raccomandazioni.

PASQUALE — Ed io pure ti debbo parlare.

RAFFAELE (*ai facchini*) — Ehi voi, giovanotti, vi siete incollati al pavimento?... Non andate a prendere questo armadio?

FACCHINO — Subito. Anzi, signore, siccome sono ormai le cinque e mezza e noi siamo digiuni da questa mattina... andiamo a bere un bicchiere di vino qui di fronte, e poi portiamo su l'armadio.

PASQUALE — Purchè facciate in fretta.

FACCHINO — Non dubitate. (*I due facchini escono*).

PASQUALE — Dunque, Raffaele, io ti debbo parlare seriamente.

RAFFAELE — Dite.

PASQUALE — Siedi. (*E siede a sua volta*).

RAFFAELE — Grazie signore. (*Siede di fronte a lui*).

PASQUALE (*dopo una piccola pausa durante la quale ha fissato negli occhi Raffaele*) — Raffaele, io non sono pazzo.

RAFFAELE — E chi mai ha detto questo?!

PASQUALE — Lasciami parlare. Se sono venuto ad abitare qui, vuol dire che ho le mie buoni ragioni. E se invece di trovare in questa casa diciotto camere, ne avessi trovate trentasei o settantadue, ci venivo lo stesso.

RAFFAELE — Voi siete il padrone.

PASQUALE — Raffaele, io conosco il mistero di questa casa, o meglio, la leggenda che da secoli ha creato la fantasia popolare: il fantasma, gli spiriti, le luci, i rumori, le catene...

RAFFAELE (*seriamente convinto, non nasconde la gravità della cosa*) — ... Il fumo, il guerriero, la testa di elefante.

PASQUALE — Sì. Insomma, tutte le sciocchezze che dice la gente. Tu sei un uomo e se ci mettiamo d'accordo, per l'avvenire, non te ne pentirai perchè io ti farò guadagnare molto bene. Nella vita ho tentato tutto, ho fatto perfino l'impresario teatrale... Tutto: ma non mi è riuscito niente. Sono ammogliato e devo dare da mangiare a mia moglie, come devo mangiare io. La vita è dura e nessuno ti aiuta... o meglio, c'è chi ti aiuta, ma una volta sola,

per poter poi dire: ti ho aiutato! Il proprietario di questa casa me l'ha ceduta gratis per poterla rivalorizzare. Me l'ha ceduta per cinque anni. Evidentemente aveva fatto salti acrobatici per affittarla, ma non c'è mai riuscito.

RAFFAELE — L'ha rinnovata, ha speso molto denaro, si è dato da fare in tutti i modi, ma non è valso a niente: non l'ha voluta nessuno.

PASQUALE — Io ho fatto i miei calcoli: se ci posso rimanere, come ne sono sicuro, perchè assolutamente non credo a ciò che si dice, metto dei mobili in tutte le diciotto camere e le affitto, facendone una pensione. Tu puoi immaginare quello che si guadagna oggi con questo genere di commercio, io mi ci adatto e faccio la vita da signore. A mia moglie non ho detto ancora niente, altrimenti non ci sarebbe venuta ad abitare. Si capisce che il proprietario mi ha messo delle condizioni che io osserverò scrupolosamente...

RAFFAELE — Ed io sono stato incaricato dal proprietario in persona di farle rispettare. Era questo che vi volevo dire, di non mettervi dalla parte del torto, altrimenti io perdo il posto. (*Come un avvertimento che non ammette repliche*) Un'ora al mattino ed un'ora alla sera, voi dovete affacciarsi a tutti i balconi dell'appartamento, per far vedere alla gente che avete di fronte, che la casa è abitata. I balconi della casa sono sessantotto.

PASQUALE — Morirò di stanchezza prima di aver finito il giro.

RAFFAELE — Questi sono i patti. Al mattino, almeno da due o tre balconi di ognuno dei quattro lati del palazzo, dovete battere quattro o cinque tappeti. La gente d'intorno sente il rumore, vi vede e si mette l'animo in pace.

PASQUALE — Sì, questo me lo ha detto anche il proprietario... ma è un bell'imbarazzo, perchè io non ho nemmeno un tappeto.

RAFFAELE — Ve lo procurate, ve lo fate prestare: con un solo tappeto girate dodici balconi. Quando vi affacciate dovete o fischiare o cantare. La gente vi deve vedere ridere fuori al balcone. La cosa più importante, poi, è questa: se per caso foste costretti a fuggire per la paura, non dovete mai dire a nessuno ciò che avete visto e sentito in questa casa.

PASQUALE — Sì, ma non ti preoccupare perchè io non scappo.

RAFFAELE — Non ditelo troppo presto. Qui dentro non ha potuto resistere nessuno. Chiunque ha voluto fare il coraggioso, dopo quattro o cinque giorni ha preso la porta, e l'abbiamo visto scappare come una lepre.

PASQUALE — Addirittura. Ma l'ingenuità della gente qualche volta è davvero commovente. Ma a te, è capitato di vedere qualcosa? Quali manifestazioni hanno accreditato le dicerie? Io non credo, ma sai... non ti nascondo che un poco preoccupato sono anch'io.

RAFFAELE — Quando siete entrato, avevate tanta paura che, senza accorgervene, avete strozzata la gallina.

PASQUALE — Che c'entra, non avevo badato che la stringevo. Dunque, tu puoi dire di aver visto qualcosa?

RAFFAELE (*accenna di sì col capo*) — Sì. Io non vi voglio impressionare, ma qui la faccenda è seria. La leggenda vuole che una damigella, amata alla follia da un Grande di Spagna, era in rapporti con un pallido e nobile cavaliere dai modi gentili e dalle gesta generose. Il Grande di Spagna, Rodriguez Los De' Rios, che è il nome di colui che ha fatto costruire il palazzo, quando subodorò l'odore di bruciato...

PASQUALE — Cosa brucia?

RAFFAELE — Non brucia niente... ma il Grande di Spagna aveva mangiato la foglia... ed allora si nascose; avuta la certezza di ciò che gli capitava fece murare vivi i due amanti nella camera stessa dove erano stati trovati a compiere la nefandezza.

PASQUALE (*un po' impressionato*) — Questa camera si trova in questo palazzo?

RAFFAELE — In questo appartamento; e non si sa quale sia.

PASQUALE (*guardandosi intorno*) — Allora potrebbe essere anche questa. (*Raffaele fa cenno di sì con il capo*) Ma non credo che facessero la nefandezza proprio nell'ingresso.

RAFFAELE — Non possiamo sapere come si usava a quell'epoca.

PASQUALE — Tutto questo va bene; ma tu, tu personalmente hai mai visto qualche cosa?

RAFFAELE — Io no, perchè io non sono mai entrato solo in questa casa. Neanche se mi uccidono io entro solo in queste stanze dopo la lezione che ebbe la mia povera sorella. Mia sorella era un fiore di ragazza quando fummo assunti come portinali in questo palazzo. Avete visto come è diventata?

PASQUALE — Come è diventata?

RAFFAELE — Non l'avete vista?

PASQUALE — No... non la conosco.

RAFFAELE — Ecco come è avvenuto: siccome questo appartamento è stato eternamente sfitto, la mia povera sorella veniva a stendere il bucato sul terrazzo. Un mattino, mentre lei era di sopra e noi di sotto, sentimmo gridare in un modo impressionante. Nessuno ha mai potuto capire che cosa fosse successo, ma la verità è che la poveretta salì bella come un fiore e ritornò giù con tutti i capelli bianchi, e scema.

PASQUALE — Scema?

RAFFAELE — Scema, sì, e più cretina di prima.

PASQUALE — Ma allora era già cretina.

RAFFAELE — No, ma è donna...

PASQUALE — Perchè, le donne sono cretine?

RAFFAELE — Non sono uomini... Quando racconta il fatto di quella mattina, la poveretta ad un tratto perde la favella e non si riesce a raccapazzarsi più delle sue parole.

PASQUALE — Ma il fatto lo racconta?

RAFFAELE — Sì, racconta tutto il fatto; ma non si capisce niente... qualche parola...

PASQUALE — E allora falla salire. Fa parlare con

me quella tua povera sorella... Vediamo se è possibile ricostruire il fatto.

RAFFAELE — Adesso che vado giù le dico di salire da voi. Si chiama Carmela... Allora noi siamo d'accordo... Ricordatevi le raccomandazioni e tanti auguri... (*Fa per andare verso il fondo*).

PASQUALE — E che fai... te ne vai?

RAFFAELE — Naturalmente, la casa è vostra, l'inquilino siete voi, e ormai qui dovete stare.

PASQUALE — Sì, certo, qui devo abitare... ti domandavo se andavi via... solo perchè volevo mettere questo uccellino fuori il balcone.

RAFFAELE (*indicando il balcone di sinistra*) — Qui c'è un chiodo al muro che ricordo benissimo. (*Prende la gabbietta, esce fuori al balcone di sinistra e, dopo averla appesa al chiodo, si rivolge a Pasquale che lo ha seguito*) Va bene così?

PASQUALE (*si volta a guardare*) — Sì, va benissimo.

RAFFAELE (*scorgendo il professore alle spalle di Pasquale, grida*) — Servo!

PASQUALE (*preso alla sprovvista dalla voce di Raffaele, ha paura e domanda*) — Raffaele, hai sentito?

RAFFAELE (*impauritissimo*) — Che cosa, signore?

PASQUALE (*simulando calma*) — Prima di tutto calma... deve essere entrato qualcuno... non hai sentito una voce di uomo che ha detto: « Servo »?

RAFFAELE (*riavendosi*) — Sono stato io.

PASQUALE — E perchè ti metti a gridare così!

RAFFAELE — Ho salutato il professore Santanna. (*Lo indica*).

PASQUALE (*guardando verso il professore*) — E' donna?

RAFFAELE — No, si chiama Santanna. Dà lezioni private a dei ragazzi; fa scuola in casa insomma. Era vedovo, ma si è ammogliato un'altra volta. Perse una sorella nel terremoto di Messina, possiede una piccola proprietà vicino a Salerno; ha un fratello in America da trentadue anni ed è ammalato di diabete...

PASQUALE — Raffaele, a me che me ne importa?

RAFFAELE (*mostrandolo Pasquale al professore*) — Il nuovo inquilino... speriamo bene... (*Fa un cenno di saluto*).

PASQUALE (*fa un cenno di saluto, poi al professore che gli avrà fatto gli auguri*) — Grazie, professore.

RAFFAELE — Se quello vi potesse dire ciò che vede dal suo balcone... Luci sul terrazzo, scintille, una testa di elefante, un guerriero...

PASQUALE — Chi è questo guerriero?

RAFFAELE — E' un guerriero antico, colle piume sopra l'elmo, una grande sciabola sfoderata, un mantello bianco, una tromba alle labbra e passeggiava sul cornicione del palazzo. Adesso, da quando è finita la guerra, non si vede più.

PASQUALE — L'avranno congedato.

RAFFAELE (*quasi rimproverandolo*) — Non scherzate signore mio, queste non sono cose da scherzare. Me ne saprete dire qualcosa voi, di ciò che vedrete in questa casa! Per esempio: fuori sentite piovere,

tuoni, lampi, tempesta, freddo, neve... un diluvio! Aprete il balcone e vedete il sole. Oppure... che so io... Un mattino vi svegliate con la casa piena di sole... una giornata di Paradiso. Indossate un bel-l'abito, chiaro, leggero, vi mettete le scarpette bianche... uscite dal palazzo: il Padreterno si è dimenticato dell'acqua che manda giù. Poi vedrete gli scherzi che vi fanno. Basta, io me ne vado. Arrivederci, signore. (Al professore) Permesso, professore!

PASQUALE (al professore) — Permesso. (E tutti e due rientrano nella camera).

RAFFAELE (avviandosi per la comune) — Allora è inteso: io vi mando mia sorella. (Fa per andare e poi ritorna) Ah, dimenticavo la cosa più importante: vi debbo avvertire, a scanso di equivoci e di responsabilità, che qui dentro sparisce qualunque cosa... Voi lasciate un cappello... non lo trovate più! Fazzoletti, cravatte, e specialmente la roba da mangiare. E se mai dovesse scomparire qualche oggetto di valore, sappiate che io non voglio storie... (Diventando serio e minaccioso) E che non vi venga mai in mente di andare a denunciare il furto altri-menti sono botte per voi. Qui si tratta di fantasmi, di spiriti; gente che non scherza: schiaffi, calci, botte in testa. Mentre scendete le scale, per esempio, un pugno invisibile vi manda a sbattere con la faccia contro il muro. Non denunciate i furti che debbono avvenire in questa casa perché sarebbe peggio per voi. Siamo intesi. (Ridiventando gentile ed ossequioso) Permettete, signore, e buona giornata... (Esce per la comune).

PASQUALE (rimasto solo incomincia a girare per la camera. Un po' fischieta tra sé, mette a posto qualche tavolo, qualche sedia. Appare, però, preoccupato: di tanto in tanto si volta su se stesso di scatto, come se qualcuno, alle spalle, lo avesse chiamato. Poi, con un sorriso melenso, ricomincia a ciondolare per la scena. Appare sempre più preoccupato. Infatti, ad un certo punto, esaltandosi nella sua stessa fantasia, comincia a correre per la stanza scacciando dal suo abito, come se lo spolverasse e specialmente dal di dietro della giacca, qualche cosa di invisibile che egli crede lo trattenga nella corsa. Finalmente, ansante e congestionato, trova scampo irrompendo fuori al balcone di sinistra, richiudendo violentemente dietro di sé il telaio a vetri ed i battenti di legno, in modo da determinare un fragoroso rumore. Evidentemente ha messo il panico anche addosso al professore Santanna, il quale avrà domandato, spaventato, cosa mai sia accaduto e quali visioni terrificanti abbia avuto Pasquale) — Niente, professore, niente! (Ride nervosamente e gestisce sproporzionalmente alla calma che dimostra) Proprio niente... calma completa... Sono tutte sciocchezze... Adesso batto i tap-peti... (Canta) Ah l'amore che fa fare... ah, l'amore è una bandiera... sì leggera... cambia il vento... e la fa' voltare...

CARMELA (entra dalla comune e guarda intorno come per cercare qualcuno. E' una donna di 45-50 anni, ma ne dimostra settanta. Veste da popolana,

trascurata e discinta. I capelli, scomposti ed arruffati, sono completamente bianchi. Dopo aver guardato intorno per un poco, si rassegna all'attesa e prende posto accanto ai gradini del terrazzo, assumendo una posa statica, come se un fotografo l'avesse pregata di posare).

PASQUALE (dopo essersi un po' ripreso, saluta col gesto il professore e con molta cautela spinge i telai a vetri e le imposte per rientrare. A tre passi dal balcone si accorge della presenza di Carmela. Lo spavento gli ferma il grido in gola e cade a sedere su di una sedia. Poi si alza e con passo svelto raggiunge l'altro balcone e fulmineamente vi irrompe).

CARMELA (si stacca dal suo posto come la figura di una tela antica, si avvicina al balcone di destra e con gesti scomposti e disconciuti, come il suo pensiero, invita Pasquale a rientrare).

PASQUALE — Che vuoi? Chi sei?

CARMELA — La sorella del portinaio. In che posso servirvi? (Ride un po' da ebete. Breve gioco grottesco che si protrae fino a quando Pasquale, capito che si tratta di Carmela la sorella di Raffaele, e non di un'anima dannata, accenna a rientrare).

PASQUALE (rientrando) — Il Signore ti benedica... Si domanda permesso quando si entra in una casa... Tu sei Carmela, vero?

CARMELA — Eeeh... (Come per assentire e negare insieme).

PASQUALE — La sorella del portinaio?

CARMELA (come sopra) — Eeeh!

PASQUALE — Hai capito o no?

CARMELA (come sopra) — Eeeh!

PASQUALE — Basta. Ti ho mandata a chiamare per avere qualche notizia sulla faccenda degli spiriti che vedesti sul terrazzo.

CARMELA (è l'unica cosa della quale si interessa, perciò capisce subito e si accinge a raccontare ciò che vide) — Aah!! Come al solito salii sulla terrazza a distendere il bucato. Entravo da questa porta... (e indica la comune) salivo da questa scala (la indica) ogni settimana. Un sabato non stavo tanto bene, la notte non avevo potuto dormire per una musica negli orecchi.

PASQUALE — Una musica?

CARMELA — Sì, una musica... Una musica che veniva di lontano, leggera leggera, tutta fatta di violini. Salivo le scale con questa musica dietro: tanto che mi domandavo: « Chissà dove stanno suonando... forse nella Chiesa vicina ». E, sempre con questa musica dietro, giunsi sul terrazzo. Io non ho mai avuto paura dei morti, tant'è vero che, quando voglio prendere un po' d'aria, quando voglio fare una passeggiata, me ne vado al cimitero. Lì trovo mia madre morta; lì trovo mio padre morto... è possibile che io debba aver paura di mio padre e di mia madre? Mentre distendeva il bucato vedo un uccellino... « Uccellino quanto sei bello, che cosa fai? ». (Senza alcuna previsione, repentinamente, emette un grido lacerante. I suoi occhi diventano fissi ed inespressivi assumendo il pauroso sguardo dell'ebete. Non parla più. Per espi-

mersi emette dei suoni scomposti e dei mugolii animaleschi. Il racconto diventa così incomprensibile e pauroso. Mentre grida e si agita, indica ora l'ingresso, ora il terrazzo. Lo spavento di Pasquale è al colmo quando Carmela, sempre gridando, scappa come se avesse visto ancora una volta la scena racapricciante di quel maledetto giorno. Pasquale, invaso ormai dal terrore, decide di scappare anche lui. Incomincia a raccogliere cappelli, ombrelli, valige, riuscendovi a stento. Mentre sta per raggiungere la porta d'ingresso, s'imbatte nei facchini che trasportano l'armadio.

FACCHINO (all'altro che lo aiuta a trasportare il mobile) — Verso di me... più piano... non farlo battere. Signore, dove lo volete mettere?

PASQUALE (rinfrancato dalla presenza dei facchini, si riprende. Calcola le dimensioni del mobile, che è un armadio guardaroba tutto in legno, con le dimensioni delle pareti dell'ingresso e decide di farlo appoggiare contro la parete di fondo a sinistra) — Qua... mettetelo qui... (I facchini eseguono).

FACCHINO — Signore mio, un altro poco e moriranno: quattro piani non finiscono mai!

RAFFAELE (dal fondo con pacchi ed altre valige) — C'è la signora... (Introducendo Maria) Entrate, signora, entrate e benvenuta in casa vostra.

MARIA (con borsa, pacchetti e piccola valigetta. E' una simpatica giovane sui ventisei anni, un po' triste. Forse perchè stanca e non ha voglia di parlare. A Pasquale) — La camera da letto quale è?

PASQUALE (indicando la porta a sinistra) — Questa. (Maria si avvia) Ti serve qualche cosa?

MARIA — Mi basta la roba che ha portato il portinaio. (Esce dalla sinistra).

PASQUALE (a Raffaele) — Dammela. (Raffaele gli porge il tutto. Poi ai facchini) Voi potete andare. Domani mattina venite a prendervi il resto dei soldi.

FACCHINO — Va bene. Buona giornata, e tanti auguri. (Esce dalla comune col compagno).

RAFFAELE — Io ritorno giù.

PASQUALE — Se ho bisogno ti chiamo. (Esce per la sinistra).

RAFFAELE (rimasto solo si guarda intorno, poi dilatato va al balcone di destra, stacca la gallina dal chiodo, la nasconde sotto la giubba ed esce).

La scena rimane vuota. E' il tramonto ormai. Dal balcone di sinistra la luce esterna invade tutta la stanza con un riverbero rossastro mentre un ultimo raggio di sole si posa sull'armadio. Pausa durante il lento movimento delle luci. Ad un tratto, come per incanto, le porte dell'armadio si aprono lentamente e contemporaneamente. Illuminata dal sole appare la figura di un giovane sui trentasei anni. Cautamente costui scende dal mobile, cerca di sottrarsi al sole che lo investe, disorientandolo; ha in mano un fascio di rose che non sa dove posare, ma poi si accorge di un vaso che è proprio al centro del tavolo, e vi infila i fiori. Sempre con accortezza e lentamente, ritorna all'armadio per prendervi un pacco ben legato con dello spago dorato: disfa il

nodo, apre il pacco per cavarne un magnifico pollo arrosto, che colloca in un piatto trovato a portata di mano. Depone il tutto nel cassetto di un mobile qualunque. Sempre lentamente ritorna nell'armadio rinchiuso verso di sé i battenti.

PASQUALE (dalla sinistra continuando a parlare con sua moglie) — Vado un momento giù a prendere un pacco di candele altrimenti restiamo al buio. La luce non l'hanno ancora data, e questa oscurità mi innervosisce... (Si avvia verso la comune, ma si accorge dei fiori e ne rimane vivamente sorpreso. Rivolgendosi verso sinistra) Maria...

MARIA (di dentro) — Che vuoi?

PASQUALE — Hai portato dei fiori tu?

MARIA (di dentro) — No.

PASQUALE (seguendo il suo pensiero) — Vuol dire che mi hanno preso in simpatia. Mi accolgono con i fiori. Vado a comperare le candele... (Fa per uscire, ma poi ritorna e guarda fuori al balcone) Bella serata... C'è ancora il sole. (Rientra, prende un ombrello ed esce per la comune).

L'armadio si riapre questa volta senza esitazione, anzi con sveltezza. Il giovane di prima, disinvolto, prende posto a destra del tavolo dove ha messo i fiori. Il giovane è Alfredo Marigliano. Il suo modo di parlare, il tono della sua voce, possono caratterizzarlo, a prima vista, come un essere nevrastenico ed esaltato; al contrario, però, egli è solamente un sentimentale cultore del libero pensiero e della sua personale indipendenza.

MARIA (dalla sinistra credendo di parlare ancora a suo marito) — Ma quali fiori?

ALFREDO (mostrandoli) — Questi.

MARIA (un po' sorpresa, mal celando un'intima gioia) — Mio marito dov'è?

ALFREDO — E' uscito per comperare delle candele. MARIA — Come hai fatto a salire?

ALFREDO — Ho preso l'ascensore... Ho dato mille lire ai facchini e mi sono rinchiuso nell'armadio. MARIA — Ah!

ALFREDO — Non potevo non vederti; sono due giorni che non ci vediamo.

MARIA — Con la faccenda del trasloco...

ALFREDO — E non dovevo portarti almeno un fiore per darti il benvenuto nella casa nuova?

MARIA — Ma tu mi vuoi bene veramente?

ALFREDO — Non ti rispondo; non meriti risposta. (Piccola pausa) Ed allora perchè sono qui; tutti questi rischi, tanti pericoli... perchè? E perchè da un anno e mezzo ho abbandonato mia moglie, i miei figli...

MARIA — Devi però convenire che non poche volte ti ho consigliato di ritornare in te stesso, alla tua casa...

ALFREDO — Così saresti a posto con la tua coscienza; così non avrai peccato... perchè è peccato, a detta degli uomini, seguire il proprio istinto e giungere dove ti porta il cuore. Però venivi da me di nascosto, quando il cuore ti diceva di sì. La gioia l'hai desiderata, l'hai voluta, l'hai avuta; poi ti si è presentata la coscienza. Credendo di met-

terti a posto con Dio mi hai detto: « Alfredo mio, smettiamola; torna a casa tua dai tuoi figli ». Vedi, Maria, io rispetto le tue idee, ma tu conosci le mie: non è colpa tua. Ce l'hanno detto, l'hanno predicato, lo sappiamo prima di nascere che queste cose non si possono fare che di nascosto. Ma il mio proposito non cambia. Se è vero che non si può cambiare da un momento all'altro tutto l'ordinamento della vita sociale, ti garantisco però che l'ordinamento di un piccolo mondo, quello nostro, lo cambierò. Con mia moglie ho parlato chiaro; i figli andranno per la loro strada. Sono già grandi. Pago, pago la penale per essere venuto meno ad un contratto. Un pezzo di carta che una volta firmato è come una condanna a morte, e ti incatena per tutta la vita. A chi lo vai a raccontare: « Non posso andare avanti... ». « E lo raccontate a noi?... ». « Nemmeno mia moglie ce la fa più a vivere con me ». « Ma a noi che importa... ». « Io l'ammazzo... ». « Meglio, metteremo in scena un grande spettacolo alla Corte di Assise... ». « Altrimenti la procedura penale che ci sta a fare? ». « Ma io divento pazzo ». « Ci sono i manicomì... Anche gli infermieri devono vivere... anche la loro è una professione ». Pago, pago, ma tu vieni con me... ».

MARIA — E mio marito?

ALFREDO — Tuo marito?... Mi hai detto che avrebbe intenzione di mettere su una pensione; di affittare le camere insomma... La metteremo su questa pensione, gli faremo una dote... Gli faremo affittare le camere... (Guardando intorno) L'ambiente è adatto. Questa è una bella anticamera, potrebbe diventare anche un salotto d'ingresso... Una radio con grammofono in quel punto là, con un bel corredo di dischi, starà proprio bene... Una piccola biblioteca, tavoli con riviste, giornali... Il telefono... Il telefono si potrebbe mettere là. (Indica un posto della scena, a caso) Quella piccola finestra lì sopra stona un po', ma togliendo le imposte, mettendoci una cassetta di zinco con delle piante grasse... sì, insomma, si può risolvere. Clienti che arrivano... clienti che partono... movimento di denaro... e tuo marito non ci pensa più. Se infine non volesse assolutamente convincersi di questa inevitabilità e preferisce diventare vittima del suo stesso egoismo, allora si spara e finisce di soffrire. Altrimenti i cimiteri che ci stanno a fare? Pure i beccchini, pure gli affossatori, pure le agenzie di pompe funebri con i loro bravi direttori di cortei, devono vivere.

MARIA — E glielo dovrei dire io?

ALFREDO — Quando sarà il momento glielo dirai tu... ma probabilmente dirà lui a te che preferisce gestire una pensione che raggiungere il cimitero. (Piccola pausa) Ed ora, mi vuoi fare un regalo?

MARIA — Dimmi pure.

ALFREDO — Tu non hai mangiato...

MARIA — Ho fatto colazione questa mattina.

ALFREDO — Lo sapevo che non avresti avuto il tempo per pensarci. (Prende dal cassetto dell'armadio il pollo arrosto e lo mostra a Maria) E' ancora tiepido, mangiane un po'. (Posa il piatto sul

tavolo) Ho anche portato un pacchettino di dolci. (Si avvicina all'armadio. Contemporaneamente, dalla comune, entra Pasquale con il pacco delle candele per metà aperto).

PASQUALE — Ecco le candele. (Alfredo non ha più via di scampo. Si ferma come per fare corpo unico con l'armadio, e Maria rimane impietrita) Un candeliere mi pareva di averlo visto. (Lo cerca fra gli oggetti della cesta ed infatti lo trova) Ecco qua. (Introduce una candela e si avvicina alla tavola. Qui scorge Alfredo; non crede ai suoi occhi e non vuole impressionare la moglie. Alfredo rimane immobile. Scorgendo il pollo il suo pensiero corre subito alla gallina; posa il candeliere sulla tavola e corre al balcone accertandosi che la gallina non è più al suo posto sotto il panno. Ritorna al tavolo facendo dei gesti di stupore e seguendo, nei gesti, la descrizione del miracolo della trasformazione. Vorrebbe parlare ma si accorge nuovamente della presenza di Alfredo. Tenta di accendere la candela senza riuscirvi; vi riesce soltanto dopo alcuni tentativi. Cerca di distrarsi e siede di fronte a sua moglie) Candele steariche non ce n'erano; avevano queste soltanto... (Guarda di nuovo Alfredo che è sempre impalato. Cerca di distrarsi con la speranza che, riguardando ancora Alfredo, la visione scompaia) E' un pollo arrosto questo?

MARIA — Sì. E' un pollo arrosto... (Si alza e rientra in camera sua).

PASQUALE (guarda di nuovo verso l'armadio. Questa volta Alfredo muove lentamente verso la comune. Pasquale lo segue con sgomento. Quando Alfredo giunge sulla soglia della porta, accenna un piccolo sorriso ed un lievissimo inchino a Pasquale, che ricambia come un automa. Alfredo scompare. Pasquale corre all'uscio e vi rimane fino a quando, dopo un altro saluto, si sente il rumore della porta di casa che si è richiusa dietro ad Alfredo. Pasquale, ormai dissipato ogni dubbio sulla natura della visione e valutandone la prodigiosa realtà, corre all'armadio e lo tocca come per farsi una ragione. Si sente mancare. Preso da un tremito di spavento impallidisce, balbetta qualche parola incomprensibile e, lentissimamente, come per non agitare nemmeno l'aria che lo circonda, incomincia ripetutamente a farsi il segno della croce assumendo l'aspetto dell'ispirato, dell'asceta, del predestinato, di colui che ha visto il fantasma).



La stessa scena
del primo atto

L'arredamento è completamente cambiato: tutto nuovo di zecca. La stanza presenta ormai i caratteri di una sala di soggiorno, non di lusso, ma decorosa. Qualche tavolo con sopra riviste e giornali, una piccola biblioteca, uno scrittoio. Telefono.

Un grande tappeto nel mezzo ed una lunga guida distesa per il corridoio d'ingresso; il tutto disposto secondo la descrizione di Alfredo, durante la scena con Maria nel primo atto. Anche il finestrino ha subito la trasformazione suggerita da Alfredo.

PASQUALE (beatamente seduto fuori del balcone di sinistra dello spettatore, ha disposto davanti a sé un'altra sedia con sopra una piccola macchinetta da caffè napoletana ed una tazzina. Mentre attende che il caffè sia pronto parla con il suo dirimpettaio, professore Santanna) — A noi napoletani è impossibile toglierci questo piccolo piacere di starcene fuori al balcone. Io, per esempio, potrei rinunciare a tutto meno che a questa tazzina di caffè presa tranquillamente qui fuori, dopo quell'oretta di sonno fatta dopo colazione. E me lo devo fare io stesso, con le mie mani il caffè. Questa è una macchinetta per quattro tazze, ma se ne possono ricavare quasi sei, e, se le tazze sono piccole, pure otto; per amici... il caffè costa caro. Mia moglie non condivide questa mia abitudine: sono cose che non capisce. E' molto più giovane di me, sapete, e la nuova generazione ha perduto queste abitudini che, secondo me, sotto un certo punto di vista, sono la poesia della vita... perché, oltre a farvi occupare il tempo, vi danno ancora una certa serenità di spirito. Ma, scusate... chi mai potrebbe prepararmi un caffè come lo preparo io, con lo stesso zelo, con la stessa cura... Capirete che, dovendo servire me stesso, seguo le mie esperienze e non trascurò niente. Sul becco... (Prende la macchinetta e la mostra) Lo vedete il becco? (Indicandolo) Questo, professore, questo... e voi domandate quale: ... questo... (Come rispondendo a qualcosa che il professore abbia detto) Io?... no... no... scherzate, scherzate pure. (Ripigliando il discorso) Sul becco, io ci metto questo cappuccetto di carta... sembra niente questo cappuccetto, eppure ha la sua funzione perché il fumo denso del primo caffè, che è poi il più carico, non si disperde. Come pure, professore, prima che l'acqua coli, secondo me, deve bollire per tre o quattro minuti almeno... prima che coli, vi dico, nella parte interna della capsula bucherellata, bisogna cospargervi un mezzo cucchiaiolo di polvere appena macinata: un piccolo segreto... Di modo che, quando l'acqua scende in pieno bollore, già si aromatizza per conto proprio... Professore, voi pure vi divertite qualche volta... perché spesso, vi vedo fuori al balcone fare la stessa cosa. (Rimane in ascolto) Ed io pure... Anzi, poiché come vi ho detto mia moglie non mi aiuta in queste cose, il caffè me lo devo tostare da solo. Anche voi, professore? E fate bene perché è poi quella la cosa più difficile: indovinare il punto giusto di cottura, il colore, che deve essere come la tonaca di un frate cappuccino... E' una grande soddisfazione, ed evitate anche di arrabbiarvi perché, se per dannata ipotesi, vi dovesse scappare di mano la parte superiore... unendosi con quella di sotto e mischiandosi così la posa col caffè... insomma

ne risulta una porcheria. Ma siccome, anche se succede questa disgrazia, l'ho tutta preparata con le mie mani, non posso prendermela con nessuno, mi convinco che il caffè è buono lo stesso e lo bevo. (Il caffè, ormai, è pronto) Professore, volete favorire?... (Versa il contenuto della macchinetta nella tazzina e beve) Perbacco, questo sì che è caffè... Sembra cioccolato. Vedete come ci vuol poco a rendere felice un uomo? una tazzina di caffè presa tranquillamente qui fuori, con un simpatico amico dirimpetto... perché voi siete simpatico, professore... (Beve ancora) Così, mezza tazzina me la conservo tra una sigaretta e l'altra. (Accende la sigaretta. Il professore gli avrà rivolto qualche domanda) Come?... Non ho capito. (Rimane in ascolto) Aaah... sì... sì... niente, professore. Ve lo dissi: sciocchezze! Non ho mai creduto a questo genere di cose, altrimenti non sarei venuto ad abitare qui. Ormai sono sei mesi che vivo in questo appartamento e qualche cosa avrei pur dovuto vederla. (Ascolta) E che vi posso dire... Non met... (La parola gli si ferma in gola come se venisse interrotto dal professore) ... Non met... (Come sopra. Tenta di parlare ancora) ... Non met... (Dopo due o tre volte, risoluto) Professore, e lasciatevi parlare! Non metto in dubbio quello che voi mi dite, ma in questa casa vi garantisco che regna la massima tranquillità. Tutto ciò che voi vedete sul terrazzo, sul cornicione, fuori ai balconi... a me non risulta. Sì, quello che posso dire è che, da quando sono venuto ad abitare qua, le mie cose si sono aggiustate, che questa casa mi ha portato fortuna, che se avessi richieste di camere la pensione potrebbe già funzionare: ma, fantasmi come fantasmi, è proprio il caso di dire nemmeno l'ombra!

RAFFAELE (entrando dalla comune con dei giornali) — Signore, i giornali. (Guarda intorno, non vede nessuno e ripete più forte) Signore, i giornali...

PASQUALE (al professore) — Il portinaio mi porta i giornali... Permesso... (Entra nella camera) Lasciami vedere...

RAFFAELE (porgendogli i giornali) — Tutti e due portano l'annuncio.

PASQUALE (leggendo l'annuncio) — «Pensione Lojacono. Massima comodità e pulizia. Camere da letto con acqua corrente. Cucina. Tre camere da bagno. Via Tribunali 176. Prezzi modici. Proprietario e gestore: Pasquale Lojacono». (Piegando i giornali) Io non capisco. Non si è presentato un cane: tutti i mediatori, tutte le agenzie sono informate... niente!

RAFFAELE — Signore, non dovete aver fretta. Sono appena tre giorni che avete fatto mettere l'annuncio sul giornale. E poi non dovete dimenticare che su questa casa c'è una leggenda: prima che la gente riesca a non pensarci più, prima che si metta l'animo in pace, ci vuole del tempo. Voi state sbattendo i tappeti?

PASQUALE — E' interesse mio... Mi hai sentito questa mattina? Sembravo una contraerea. E non

mi hai inteso cantare ieri sera?... « E lucean le stelle... ». Ho perfino mal di gola.

RAFFAELE — Ah, eravate voi?... Avete proprio una bella voce... Però, ad una certa ora, la dovete smettere perchè qui abitano anche impiegati, gente che va al lavoro... e la mattina presto io ho già il mio da fare...

PASQUALE — Ed io pure ho il mio da fare... La gente deve sapere che io abito qui e che sono contento... Ma, malgrado i miei sforzi...

RAFFAELE — Un po' di pazienza...

PASQUALE — Già, ma io sono arrivato con l'acqua alla gola. Ti sarai reso conto, con le spese che ho già fatte, che se non incomincio a vedere il frutto di ciò che ho seminato andrò in miseria.

RAFFAELE — Di spese ne avete fatte... Questo lo dicono tutti. A proposito di spese, signore, io ho portata la nota di quelle fatte stamattina: la bottiglia dell'olio, la carne, la verdura... e c'è ancora la rimanenza di ieri... milleduecentosettanta lire. (*Porge il conto a Pasquale*).

PASQUALE (osservandolo) — Così non si può davvero più andare avanti. Milleduecentosettanta lire per mangiare un giorno.

RAFFAELE — Mattina e sera, però.

PASQUALE — Lo so... ma è pur sempre una esagerazione.

RAFFAELE — Me le date adesso?

PASQUALE (compreso in un suo pensiero) — Te le dò adesso? Se te le posso dare. (*Si avvicina ad una giacca che si troverà appesa ad un attaccapanni, ad un punto indicato della scena. Rovistando in una delle tasche*) Lo vedi? In questa tasca non avevo guardato bene. (*Tira fuori dei biglietti da mille*) Tremila lire... sono spiccioli... Raffaele, io non dico niente a nessuno perchè io per il primo ho interesse a sfatare la leggenda... Il professore dirimpetto domanda sempre, vorrebbe sapere, ma dalla mia bocca non esce una sola parola: ma il fatto è vero... Non volevo crederci, ma mi sono dovuto convincere ed arrendersi. Non rumori, non dispetti, non manifestazioni sinistre, ma tutte cose benigne: si vede che mi hanno preso in simpatia...

RAFFAELE (equivoco) — E' possibile...

PASQUALE — Per esempio; spesso, io entro in una camera ed ho l'impressione di sentire un altro dietro di me che entri in un'altra camera... Una figura di giovane sui trentacinque, trentasei anni...

RAFFAELE (sornione) — Don Pasquale, anch'io l'ho visto... specialmente quando voi uscite...

PASQUALE — Davvero?

RAFFAELE — Sì. In principio, le prime volte, gli domandavo: « Dove andate? ». E lo domando ancora... Ma lui si ferma, mi guarda come se volesse dire: « Come, non lo sai, non l'hai capito dove vado? »... E sale. Tant'è vero che io, adesso, non domanderò più niente. Vedete un po' voi...

PASQUALE — E tu non domandare... Lascialo andare e venire, ormai... (*Convinto*) Il fatto è vero.

RAFFAELE — Come no!

PASQUALE — Tu la vedi quella giacca? (*La indica*).

RAFFAELE — Sì.

PASQUALE — Raffaele, quella non è una giacca qualunque: è una miniera; ci puoi trovare, nelle tasche, tutto quello che vuoi.

RAFFAELE — Davvero?

PASQUALE — La sera quando rincaso e la indosso, metto la mano in tasca e trovo biglietti da cinquanta, da cento, da mille... Tant'è vero, che io l'appendo là, e guai a chi la tocca: la indosso soltanto quando mi serve del denaro.

RAFFAELE — Che bella cosa! Io la pagherei chissà quanto una giacca simile!

PASQUALE — Adesso però, sono un po' preoccupato, perchè, data la facilità della fonte, mi sono sbilanciato. Per mettere su pensione con un certo decoro, ho fatto costruire tre camere da bagno... ho dato un anticipo, ma adesso non so dove andare a prendere il resto.

RAFFAELE — E voi guardate un po' nella tasca di quella giacca.

PASQUALE — Naturalmente che ho guardato... ma ho trovato sempre somme di poca importanza.

RAFFAELE — E guardate un po' nei mobili, nella cucina, nel camino... nel letto della signora!

PASQUALE — Figurati se io non guardo dappertutto. Che debbo fare? Aspetto: chi ha pagata l'altra roba, pagherà anche questa. Tu, quanto devi avere?

RAFFAELE — Abbiamo detto: milleduecentosettanta lire.

PASQUALE — Queste sono duemila lire, dammi il resto.

RAFFAELE — Subito. (*Prende del denaro dalla tasca*) Dovete avere settecentotrenta lire di resto.

PASQUALE — Precisamente.

RAFFAELE (conta il denaro e lo posa sul tavolo) — Ecco.

PASQUALE — E queste sono le duemila lire. (*Le mette sul tavolo*).

RAFFAELE — E per questa sera, vi serve niente?

PASQUALE — E' meglio che tu lo domandi alla signora.

RAFFAELE — Sta bene... (*Approfittando della distrazione di Pasquale, destramente, intasca di nuovo le 730 lire*) Tra poco risalgo e parlo alla signora.

PASQUALE (si è accorto del giuoco e lo seconda) — Precisamente. (*Si avvicina a Raffaele in modo da nascondere le 2000 lire che sono sul tavolo e poterle avere a portata di mano*) Se per caso ho bisogno di te prima, ti chiamo. (*Riesce a prendere le duemila lire e le intasca*).

RAFFAELE — Non fate complimenti.

PASQUALE — Ma ti pare?... Grazie.

RAFFAELE — Permesso... (*Fa per prendere i soldi*) E le duemila lire?

PASQUALE — Ed il mio resto?

RAFFAELE — Signore, io il resto l'ho messo qua. (*Indica un punto del tavolo battendovi sopra la mano aperta*).

PASQUALE (*imitandolo*) — Io le duemila lire le ho messe lì.

RAFFAELE — E come si spiega?

PASQUALE — Vuoi che lo sappia io?

RAFFAELE (*insiste, sicuro del fatto suo*) — Signore, io le duemila lire in tasca non le ho...

PASQUALE — Ed il resto in tasca mia non lo trovo... Non farci caso... Saranno scherzi di fantasmi.

RAFFAELE (*masticando amaro*) — Già, può darsi che il fantasma si diverta: avrà messo il vostro resto nella mia tasca e le mie duemila lire nella tasca vostra. Signore, tirate fuori le duemila lire.

PASQUALE — Se tu non metti fuori il mio resto, le duemila lire non si trovano.

RAFFAELE (*masticando amaro*) — Davvero? E va bene. (*Si fruga in tasca fingendo stupore*) Uuuuh!... Sentite, per quanto uno possa essere a conoscenza degli scherzi che fanno questi fantasmi, si rimane sempre intontiti. (*Mostra le 730 lire*) Vedete?... Da sopra al tavolo, sono passate in tasca mia.

PASQUALE — Davvero?... Fammeli vedere. (*Prende dalle mani di Raffaele le 730 lire*) Sono le stesse. E' incredibile! (*Le intasca*) Arrivederci, Raffaele, puoi andare.

RAFFAELE — Signore, per favore, volete vedere se nella vostra tasca ci sono le mie duemila lire?

PASQUALE — E come no, si capisce che vedo subito dopo questa prova... (*Rovistando nelle tasche*) No, Raffaele, non ci sono.

RAFFAELE (*che non intende sottostare al tiro di Pasquale*) — Non scherziamo, io ho visto.

PASQUALE — Che cosa hai visto?

RAFFAELE — Quando le duemila lire erano sulla tavola.

PASQUALE — E poi?

RAFFAELE (*fuori di sè*) — E poi sono sparite...

PASQUALE — Ed il mio resto, non è sparito?

RAFFAELE (*esasperato*) — Ma poi è ricomparso...

PASQUALE — E le duemila lire non sono ricomparse più. Con chi te le vuoi prendere? Sparisce tanta roba mia e non dico mai niente: cravatte, fazzoletti, asciugamani... e le lenzuola non sono sparite?... E la frittata dell'altro giorno, non è sparita?... E il melone che abbiamo messo insieme fuori al balcone quando entrai in questa casa, non è sparito?

RAFFAELE (*spazientito come se avesse ragione lui*) — Voi pensate ancora a quel melone? Ogni tanto lo fate entrare nel discorso...

PASQUALE — E la forbice? E il temperino? E le scarpe gialle e i cappelli? Con tanti cappelli che ho portato in questa casa mi toccherà andare senza...

RAFFAELE — Non riesco davvero a capire dove volete arrivare.

PASQUALE — Non voglio arrivare a niente, Raffaele. Le duemila lire, mettitelo bene in testa, sono scomparse: prenditela col fantasma.

RAFFAELE — E va bene. (*Rassegnato e minaccioso*) Io me ne vado. (*Si avvia per la comune*) Un fantasma fa scomparire duemila lire che appar-

tengono ad un povero uomo come me, e le fa sparire in modo che non ricompaiono più... Ma dove siamo arrivati? Significa non avere coscienza... significa proprio che è un fantasma disonesto, significa che siamo giunti allo schifo dei fantasmi... Questo siete... (*Esce per la comune borbottando*).

MARIA (*dalla sinistra entra silenziosa, prende una rivista e fa per sedersi ma, vedendo il marito, accenna a rientrare*).

PASQUALE (*osservandola*) — Maria, si può sapere che hai? Se non sei contenta, se devi dirmi qualche cosa, parla! Non è meglio parlarci?

MARIA (*non lo degna di uno sguardo*) — E ti conviene? (*Siede vicino al tavolo*).

PASQUALE — S'intende che mi conviene e dovrebbe convenire anche a te. Io, cara Maria, non ti nasconde niente. Ti dico sempre tutto, meno, s'intende, certe incertezze, certi progetti che io stesso giudico stravaganti e che debbono pesare soltanto su di me... E faccio male... sì, faccio male: perché, se avessi il coraggio di parlartene, mi sentirei più libero, più calmo, più sicuro.

MARIA — E allora parla!

PASQUALE — Io? Ma tu, soprattutto, dovresti parlare. D'altra parte, con chi te la vuoi prendere... Vivere è difficile, Maria... Ad un certo punto, chissà come, ci prendono delle fissazioni e ci formiamo un'idea sbagliata... Specialmente nel matrimonio succede quasi sempre così: « Chissà mia moglie che cosa pensa di me ». « Chissà mio marito che cosa ha pensato di me... perché ha fatto questo... ». Basterebbe domandare: « Scusa, tu perché ti sei regolato così? ». Si chiarisce, e si avanti. Ed invece l'orgoglio: « Io mi sento superiore ».... « Io sono maggiormente superiore ». « Deve parlare prima lei ». « Deve parlare prima lui »... Di questo passo i rapporti si raffreddano, nasce la sopportazione reciproca, perfino l'insofferenza che un bel momento si trasforma in odio. E lo posso anche capire, l'orgoglio... Per una donna specialmente... Ma tu hai esagerato, ti sei chiusa in te stessa come un riccio. Parla Maria, parla... Aiutami con uno sguardo, non dico sempre, ma una volta ogni tanto!

MARIA — Insomma, tu che vuoi da me? Ci siamo sposati cinque anni fa fidando sulle tue speranze di riuscire a vincere, come dicevi tu. Queste speranze ci hanno aiutato a vivere, Dio lo sa come, fino ad oggi... Ed ancora alla speranza stiamo affidando il nostro avvenire. Tu dici che io non parlo... E ringrazia Dio. Ti seguo, faccio quello che vuoi tu; ma che vita stiamo facendo? Questi denari di dove vengono?... Questi mobili, chi li ha portati in casa?... E chi è che spende, chi?

PASQUALE — E a te che cosa importa?

MARIA — Come, che cosa importa?... La gente domanda... dice: « Ma vostro marito, non parla? ».

PASQUALE — E perché la gente deve sapere i fatti nostri? Si capisce che io non parlo... sono cose che non si dicono... Non ne devo parlare. E nemmeno con te, specialmente con te. Tu sei di cattivo

umore per questo? Io l'avevo capito... Maria mia, tu ti vuoi spiegare troppe cose. Già, naturalmente... non saresti donna. Gelosia? Di la verità, non fare la bambina, Maria. Tu devi pensare a una sola cosa: mio marito non è sciocco. Finalmente siamo riusciti a metterci un poco a posto... Come?... Non ha importanza. Finalmente... ecco: c'è un'anima buona che ci aiuta... E speriamo che ci aiuti sempre più per l'avvenire. Tu sei felice, io sono contento... E chi vuole che Dio lo aiuti, se lo preghi per suo conto.

MARIA — Ma, allora, tu... mangi e zitto?

PASQUALE — E che, sono stupido? Si capisce che sto zitto.

MARIA (nuova e senza potersi più contenere) — Ma tu, che uomo sei? (Incalzante) Che razza di uomo sono costretta a tenermi accanto? (Gridando quasi sulla faccia) Ma come sei, tu?... Arriva una radio-grammofono con un corredo di dischi che non finisce mai... di questi tempi... e tu ti tieni tutto... Arriva il mobile bar... e tu zitto. (Fuori di sè) Arrivano i mobili per cinque camere da letto... Le ha portate la fata? Un anello con brillanti trovato così, per caso, e tu... (Imitandolo goffamente) « Uuuuh, hai trovato un anello con brillanti... ». Cinquantamila lire in un cassetto... cos'è, la bacchetta magica? E allora crediamo pure all'albero di Natale, alla Befana che scende dal camino, alla gallina che fa le uova d'oro... Perchè non metti la calza in capo al letto?... Ah, già, scusa, tu hai la giacca del pigiama... è poi lo stesso. In fondo, per me, sarebbe comodo... ma è l'orgoglio di una donna... l'amor proprio che ad un certo punto si ribella. E mi lusingavo, al principio dicevo: « Va bene, questo, forse l'ha potuto credere; quest'altro gli sarà sfuggito... questo ancora non l'ha potuto pensare... ». Ma tu, sistematicamente, qualunque cosa arrivi, qualunque cosa portino in questa casa, è tutto giusto, è tutto logico. Io poi domando: « Chi è che spende? ». « Che t'importa... Io sono contento, tu sei felice... C'è un'anima buona che ci aiuta... ». Ma se tu sei arrivato a questo punto, che niente più ti fa impressione, io no... io me ne vado: io per i fatti miei e tu con la gente come te... (Va sul limitare del balcone di sinistra).

PASQUALE — Ma è ridicolo, Maria... Scusa se te lo dico: è ridicolo... (Parlando va verso il balcone di destra e, vedendo il professore, con un risolino convenzionale) Professore... (Rientra facendo un gesto di fastidio) Ma sta eternamente fuori al balcone quell'individuo! (Alla moglie) In fin dei conti, poi, se c'è uno che dovrebbe domandare spiegazioni, permettmi di dire che quest'uomo dovrei essere io.

MARIA (ritornando) — E' naturale.

PASQUALE — E, dal momento che io non te le chiedo, l'incidente è chiuso... Non ti preoccupare per me... per... come entrano i soldi in casa, non c'è pericolo di andare in galera. La gente? Lasciala parlare... Dirà che io sono un farabutto, maligneranno magari sul tuo conto... e va bene: a poco a poco non ci penseranno più, e buonanotte... (Sua-

dente) L'accordo deve essere tra noi due. Tu devi pensare che se io taccio, ho le mie buone ragioni... Lo so chi spende... conosco la fonte, ma non posso parlare... Mi sono informato presso persone che si sono trovate nella mia stessa situazione, e tutti mi hanno detto: « Tacete, non parlate, altrimenti finisce tutto »... Ricorda bene, Maria: se noi parliamo chiaro, tu non rimani più accanto a me, te ne vai... ed io non posso perdere questa comodità. Ma tu credi che avremmo potuto continuare a vivere di miserie, di privazioni, di stenti... volendoci sempre bene come Giulietta e Romeo?... Io desiderando sempre un abito e tu non sapendo come fare per un paio di calze?... Dopo giorni e giorni, mesi e mesi di attesa sempre delusa, perchè non si è avverata la tale cosa, perchè Tizio è venuto meno alla promessa di un posto che mi aveva fatto intravvedere, con la morte nel cuore per aver convertito in rinunzia ogni più innocente desiderio, finalmente avremo, sistematicamente, soffocate le nostre amarezze in un amplesso completo e complesso di ogni sentimento: amore, tenerezza, bene e sensi compresi? Col ventre vuoto, Maria? Col ventre vuoto, Maria, i sensi si perdono!... Non dar retta... Giulietta e Romeo dovevano essere ricchi, avranno avuto delle rendite, altrimenti si sarebbero accapigliati il secondo giorno... Non dar retta ai romanzi... Al contrario, giunge in casa un poco di benessere e Donna Maria si ribella. Ma fammi il piacere! E guarda, t'avverto, che sarà bene non tornare più sopra questo discorso, e non fare più storie per l'avvenire, perchè non è finita. Io voglio vivere bene e voglio mangiare... voglio bere, voglio vestire bene, non voglio contare le sigarette... La domenica voglio il dolce... e tutto quello che mi serve. Non è finita! E no, cara, dell'altro ancora e molto altro, deve venire qua. (Gridando come per farsi sentire) Che cosa crede di aver fatto? Deve fare dell'altro. Dio sa come mi trovo in questo momento, proprio ora mi servono duecentomila lire... e me le deve dare... le voglio! Me le deve far trovare, non discuto... le lasci in un posto qualunque... (c. s.) Duecentomila lire... me le deve dare, le voglio! (A Maria) Tu sei una donna che vale, devi vivere bene e non ti puoi accontentare tanto facilmente. E lasciamo questi discorsi, queste sciocchezze tue che non servono a niente. Io vado fuori e ci starò meno di mezz'ora, vado all'Agenzia per sapere se ci sono novità per la pensione, prima che il tempo si guasti. (Si avvicina al balcone di destra per fare delle previsioni) Mi pare che si metta al brutto... Professore, saluti... (Rientra ed avviandosi per la comune) Chi spende?... I soldi da dove vengono?... I mobili... Ma perchè indagare?... Perchè voler mettere il naso sotto lo zucchetto di Monsignore... Lasciamo correre... Tiriamo avanti... (Esce per la comune).

MARIA (nuova, quasi piangente) — Che uomo... che vergogna!

ALFREDO (affacciandosi dal finestrino della parete di fondo a sinistra ed accendendo una sigaretta) — Finalmente! Non credo che avrai più dubbi sul

modo di pensare e sui sentimenti che aiutano il modo di campare di quell'individuo. (*Scende le scale interne ed entra nella stanza*) E tu non ci volevi credere... Quando te lo dicevo io, cambiavi discorso. Io capivo che ti dava fastidio e cercavo di rispettare il tuo sentimento: ma la cosa è talmente sporca...

MARIA — Ti prego, Alfredo... Cerca di capire e risparmiami l'umiliazione...

ALFREDO — Umiliare te?... (*Le si avvicina*) Ma nemmeno per sogno, Maria mia. Voglio solamente farti capire come le mie idee non erano del tutto sbagliate e che, soprattutto, i miei progetti sono più che logici per cui, metterli in pratica, non è più un nostro diritto, ma un nostro dovere.

MARIA (*come volendogli dimostrare l'assurdità delle sue parole*) — Ma Alfredo!

ALFREDO — Ma cosa aspettiamo, scusa? Posso lasciarti ancora nelle mani di questo sfruttatore? Ti dico sinceramente, che io non me ne sento la forza. Quando lui parlava, io sentivo tutto da quel finestriño... Ti giuro che, ad un certo punto, mi sono sentito talmente il sangue alla testa che ho pensato: « Adesso scendo e lo schiaffeggio... ». « E non è finita... Mi servono duecentomila lire... me le deve dare... me le deve far trovare... ». Sta fresco... Gli voglio dare tanti cazzotti sul muso... Ascolta me, Maria, io ho tutto pronto: andiamo via insieme...

MARIA — Alfredo, ma tu credi che sia facile?... Tu sei ammogliato... io ho un marito... Ce ne andiamo insieme... E poi, che succede?... O tua moglie o mio marito, si rivolgono alla polizia; ci fanno sorprendere ed arrestare.

GASTONE (*è entrato un poco prima ed è rimasto in osservazione della scena ascoltando qualche parola del dialogo. E' venuto dal terrazzo e si è fermato al finestriño*) — Proprio così... la polizia e... finisce il romanotto! (*I due si voltano a guardare Gastone. Alfredo lo ha riconosciuto e rimane maliissimo. Maria, al contrario, non comprende chi possa essere il nuovo venuto, che silenziosamente si avvicina ai due*).

ALFREDO (*interviene deciso*) — Bada, non offendere la signora altrimenti ti prendo a schiaffi.

GASTONE — Lascia stare gli schiaffi, Alfredo... Pensiamo, invece, a cose serie. Dio solo sa quanto io sia già nervoso... Ho un mal di capo tale, che stento a ragionare. Eh, sarà certo la stanchezza perché le mie notti le conosco soltanto io... E per colpa tua... Si capisce... Perchè io, sono stato sette giorni in campagna da tua moglie per farle un po' di compagnia. E, siccome quella casa è piena di bestie: grilli, mosche, zanzare... i miei nervi non posso descriverteli! Questa notte, all'improvviso, guardo sotto le lenzuola: una lucertola grossa così! Ho chiuso le due finestre e la porta per ammazzarla con la scopa, ho vibrato un gran colpo, convinto di averla uccisa... Ma tu credi che sia stato poi capace di trovare la lucertola morta? Non sono riuscito a rendermi conto di come sia andata la faccenda: porta e finestre chiuse, ho messo la camera sotto-

sopra... Niente, sparita! La lucertola non l'ho trovata più. Non ho potuto chiudere occhio per tutta la notte dall'impressione...

ALFREDO — Ma come hai fatto ad entrare in casa da quella scala?

GASTONE — Quelle non sono le scale del terrazzo?

ALFREDO — Sì.

GASTONE — E dal terrazzo, scavalcando un piccolo muretto ed attraversando un passaggio pensile, non si va a finire nella camera al quinto piano del palazzo accanto che tu hai preso in affitto per poter più comodamente vedere la signora?

ALFREDO — E chi te l'ha detto?

GASTONE — Tua moglie.

ALFREDO — Armida?

GASTONE — Armida.

ALFREDO — E come l'ha saputo?

GASTONE — Ma tu perchè mia sorella, quando parli, tace o magari risponde soltanto « sì », e rimane sempre tranquilla e sottomessa, credi di averla calmata? L'hai voluta segregare a Torre del Greco con la scusa che i tuoi figli dovevano fare i bagni: i bagni sono finiti dal mese di settembre, ed ora siamo alla fine di ottobre... Quella è andata e c'è rimasta... E tu credi che tutto vada liscio? Ti sbagli. Armida non si rassegna e soffre più di quanto possiamo pensare noi. Ti ha messo alle calcagna un agente di polizia privata, e conosce perciò, ogni tuo passo, ogni tuo respiro. Alfredo, mia sorella, tua moglie, possiede la pianta completa di questo palazzo e dell'appartamento dove tu hai preso la camera in affitto. Se non ti ha fatto sorprendere dalla polizia fino ad oggi, devi ringraziare me che sono riuscito a convincerla di non fare scandali e quindi peggiorare la situazione. Ed infine perchè, in fondo, povera donna, spera sempre in un tuo ritorno. Disgraziata!... E' diventata che non si riconosce più... anche i figli continuano a dimagrire perchè soffrono dei patimenti della madre. Costretti a vivere in una casa di campagna, senza comodità... per prendere un po' d'acqua devono andare fino al pozzo che si trova in mezzo alla masseria. L'altra notte è svenuta, crisi di nervi... si voleva avvelenare... Se tu sapessi quello che è successo... Cadde di colpo per terra e siruppe la fronte... I ragazzi gridavano, piangevano... La dovettero portare a medicare in farmacia. Non ti dico le peripezie per farsi aprire dal farmacista, in un piccolo paese, a quell'ora di notte... Ti voglio bene, lo sai, e puoi dire se sono stato per te un cognato affettuoso... senza pregiudizi, anzi, spesso ci siamo divertiti insieme... Io pure sono ammogliato, ho anch'io le mie debolezze, ma queste tue storie non le capisco, non le posso capire...

ALFREDO — Tu sì, tu sei un'altra cosa... ma tua sorella, scusa se te lo dico: è una donna impossibile. Non possiamo andare avanti, Gastone, non possiamo. A parte il fatto che in quindici anni di matrimonio mi ha sempre torturato con la gelosia...

GASTONE — Sentiamo, che altro c'è?

ALFREDO — ...Tutto e niente, Gastone; cose incon-

crete di cui, certe volte, mi vergogno io stesso. Quando la sposai, ero studente in un piccolo paese... sai da giovane si hanno certe idee. Lei figlia di ottima famiglia, gente per bene, il padre è un egregio maestro di musica... pensai che non c'era nemmeno da far paragoni con una donna di una grande città. A poco a poco, si capisce, la sua mentalità è venuta fuori... Niente di male, ma... certe cose, Gastone, non le sopporto. Veste malissimo, è fissata di avere una bella voce e, per farla sentire, pretende la mia complicità quando viene gente in casa, o quando, peggio ancora, andiamo in casa d'altri. Vedi, sembrano cose puerili, ma hanno la loro importanza. Poi è noiosa, assillante... gelosa...

GASTONE — E' vero, questo è vero... E non una, ma mille volte le ho detto: «Lascialo in pace... Lo perdi!... Lo perdi!...».

ALFREDO — E mi ha perduto, Gastone. Ti giuro che mi ha perduto!... Io a casa non ci torno.

GASTONE — Ma non dire eresie... E i figli?

ALFREDO — I figli?... Ma io non faccio loro mancare niente; ci metteremo d'accordo, qualunque cosa, non bado a cifre... Purchè finisca.

GASTONE — Già, e tu credi che ci si possa liberare di una famiglia con tanta facilità: moglie e due figli. E, si capisce... tu hai una posizione finanziaria invidiabile e puoi permetterti questo ed altro. Però, ricordati, che tutto ha un limite, che stai spendendo come un pazzo... che questa donna ti porterà alla rovina.

MARIA — Non posso rispondervi perchè sono dalla parte del torto: vi dico solamente di moderare i termini altrimenti mi costringerei a mettervi alla porta.

GASTONE — Non c'è bisogno perchè, vi assicuro, non vedo l'ora di uscire da questa casa. In quanto a te, ti accorgerai un giorno che genere di donna hai avvicinato.

ALFREDO — Gastone, modera i termini.

MARIA — Voi non sapete niente sul mio conto, non avete nessun diritto di giudicarmi.

GASTONE — No, io so tutto e posso giudicarvi; anzi, vi giudico: vostro marito è uno sfruttatore e voi siete una prostituta.

ALFREDO (gridando) — Basta! (A Maria che è scoppiata a piangere) Va dentro tu... E tu, Gastone, è meglio che te ne vada altrimenti finisce male... (Accompagnando Maria verso la prima a sinistra) Io faccio ciò che mi piace e non permetto a nessuno di impicciarsi nei fatti miei; e fammi la santa cortesia di lasciarci perchè ci dà un gran fastidio. (Esce a sinistra seguendo Maria che l'aveva preceduto).

GASTONE (commiserandolo) — Povero te... Imbecille!

PASQUALE (entra cauto, vedendo Gastone, diventa guardingo. Non riesce a comprendere se vede o intravvede) — Voi chi siete?

GASTONE — Chi sono non ha importanza. Ho fatto un'apparizione in casa vostra, ma sparisco subito.

PASQUALE — Va bene. (E' perplesso ed incomincia a credere di intravvedere; volgendosi non trova più Gastone il quale si è chinato sotto la balaustra della scala per allacciarsi una scarpa) Per fortuna se ne è andato subito. (Ma Gastone si alza e lo avverte della sua presenza).

GASTONE — Io so, invece, chi siete voi.

PASQUALE — Mi conoscete?

GASTONE — Perbacco: siete uno schifoso!

PASQUALE — Ma, spiegatevi meglio...

GASTONE — Meglio di come mi sono spiegato? Non so se ci siano parole per definirvi meglio. Voi non vedete perchè non volete vedere... (Pasquale lo guarda indifferente) Con quale coraggio vi presentate nel mondo degli uomini veri, onesti?... (Pasquale c. s.) Non sentite orrore di voi stesso? E' triste, molto triste dover constatare che un essere fatto di carne e di ossa, possa restare indifferente davanti a tutte le sozzure che gli sono intorno! (Pasquale c. s.) Siete un uomo da niente! (Pasquale c. s.) Rispondete... (Pasquale c. s.) Farabutto... Fate schifo... Rispondete!

PASQUALE (perdendo la pazienza e gridando più di lui) — Ma siete uomo, voi?

GASTONE — E lo mettete in dubbio?

PASQUALE — Avete detto che avete fatto un'apparizione e che dovete scomparire subito... Siete uomo o fantasma?

GASTONE — E avete il coraggio di scherzare?

PASQUALE (fuori dai gangheri) — Ma che scherzate... Se sei un fantasma, bene... se sei un uomo ti spacco la testa con questa seggiola.

GASTONE — Non fare il buffone... Parla seriamente. Ma già, non ti conviene: è troppo sporca la cosa!

PASQUALE (esasperato) — Ma quale cosa?

GASTONE — Non lo sai? E già, tu non sai niente... Ma io voglio avere il piacere di dirtelo in faccia, sarà una soddisfazione. Può darsi si risvegli in te un po' di amor proprio, se ancora un tantino te ne è rimasto. I denari che tu spendi, sono maledetti dalle anime innocenti!

PASQUALE (convinto) — Lo vedete che siete fantasma!

GASTONE — Sai perchè puoi fare le spese che fai e condurre la vita che conduci?... Perchè mio cognato... e te lo voglio proprio dire... mio cognato... (Non finisce di parlare, si ferma come per incanto con l'espressione e col gesto che accompagnavano l'ultima parola. Fissa gli occhi nel vuoto con sguardo di spavento come per una visione terrificante. E' un attimo. Poi comincia a fare una specie di danza orientale, ridendo come se qualcuno lo solleticasse, nel medesimo tempo emette un grido lacerante, cercando di colpire con tutte e due le mani qualche cosa che corre e cambia di posto sul suo corpo. Poi con piccoli salti e piroette, gridarelli istericici, esce per il fondo a destra).

PASQUALE (terrorizzato e divertito insieme, esce a sua volta, per la prima a destra).

Contemporaneamente, seguita da un uomo ed

una donna di una certa età, vestiti di scuro, ciascuno dei quali conduce per mano rispettivamente due ragazzi, un maschio ed una femmina, il maschio di dodici e la femmina di dieci anni, entra dalla scala del terrazzo, una donna sui quaranta anni. Il suo passo è lento, inesorabile, deciso. Veste un sobrio completo di colore scuro. Porta un cappellino calzato male, appena appoggiato sulla testa per via di una ferita che ha nel bel mezzo della fronte, medicata con un quadratino di garza ed una croce di cerotto. Il suo pallore terreo, i suoi occhi arrossati dal sonno, il suo incedere da sonnambula, formano un insieme di tristezza rassegnata e di amor proprio offeso. Non ha perduto, pertanto la dignità. La donna anziana, veste di nero, con una sciarpa sui capelli. La bambina che ha per mano veste di bianco, scarpe e calze comprese. Tutto bianco. Porta un fiocco verde alle estremità delle trecce striminzite. Tutta aggiustata come una « morticina siciliana ». Pallida, magra come un chiodo. Triste per natura, assente per debolezza. Il vecchio veste di nero con calzoni a righe. Il bambino che guida, invece, è tarchiato e panciuto: troppo basso per i suoi dodici anni. Calzoncini corti e giacca di colore incerto. Ha un tic nervoso: di tanto in tanto spalanca gli occhi e muove solo la testa allungando il mento come per raggiungere, con esso, l'omero della spalla destra, ripigliando poi, fulmineamente, il suo aspetto normale. Il tragico corteo si è fermato in fondo con le spalle alla porta d'ingresso. Inesorabile, attende. Il ragazzo non può contenere il suo tic: interrotto da brevi pause, ne è preso due o tre volte. Fuori il temporale è imminente.

PASQUALE (entra dalla sinistra. Scorgendo il gruppo ritorna sui suoi passi e scompare. Dopo poco entra di nuovo e, come nella scena del primo atto, con passi lenti prende posto a sinistra. Il gruppo è sempre lì, fermo, statico. Egli allora con voce tremante domanda) — Chi siete?

ARMIDA (con tono di voce opaco) — Signore, voi in me non vedete una donna, in queste figure non vedete una famiglia... Voi vedete cinque fantasmi!

PASQUALE (rassicurato dalla dolcezza della voce di Armida) — Accomodatevi. (Fuori il temporale comincia con tuoni sinistri e lontani, proprio nel momento in cui Armida incomincia a muoversi).

ARMIDA (accettando di buon grado l'invito) — Grazie... (I cinque siedono. Tuoni) Io sono morta un anno e mezzo fa. Queste due figure di adolescenti. (Li mostra) Pulisciti il naso tu... (Col fazzoletto pulisce il naso alla bambina) E tu... (al ragazzo che in quel momento è in preda al tic) smettila, controllati! Lo fai apposta... E' uno spirito di contraddizione!... Queste due figure di adolescenti, vi dicevo, sono due morticini. (Tuono più forte) Io fui uccisa mentre amavo, nell'istante in cui le vibrazioni del mio cuore, del mio animo, dei miei sensi... (a Pasquale) capitemi... toccavano l'acme della completa... capitemi... completa felicità!

PASQUALE — Proprio in quel momento?

ARMIDA — Uccisa, perchè murata viva in una casa fredda e triste!

PASQUALE — Voi siete la damigella?...

ARMIDA — Fui una damigella!... (I due vecchi emettono un suono di assenso: un lamento) La mia vita era tutta un sorriso, ignara del male, propensa al bene... Fiori e musica fu la mia esistenza!... (I due c. s. Armida canta un pezzo della Butterfly: « Gettiamo a mani piene mammole e tuberose... etc. ») Dopo il canto, un tuono fragoroso si fa sentire) Mai ombra di peccato sfiorò l'animo mio... (Al ragazzo che è preso dal tic) Sta fermo, altrimenti ti picchio a sangue... Dunque... (Non ricordandosi più, dice rivolta a Pasquale in tono normale) Che stavamo dicendo?...

PASQUALE (che è fisso a guardare il ragazzo) — Signora, non lo ricordo più...

ARMIDA — Gesù, allora non sentite?...

PASQUALE — Guardavo lo spiritello... (Come ricordando) Ah... che la vita vostra era un sorriso...

ARMIDA (riafferrando il filo del discorso) — Sì, sì... state zitto. Ecco... (Riprende il tono melodrammatico di prima) Mai ombra di peccato sfiorò l'anima mia. Ero fiorente, giovanile... Ma dopo un anno e mezzo di morte continua...

PASQUALE (reggendosi la testa con le mani) — Mi è venuto un mal di capo... (Ormai convinto che, in fin dei conti, si può parlare con i fantasmi come con persone vive) E il nobile cavaliere?

ARMIDA (rannuvolandosi) — E' morto... (Tuono più forte) E fu lui a volerlo. Cosa voleva? Cosa cercava?... che altro potevo fare per lui? Non gli facevo mancare nulla... (I due vecchi c. s. affermano) Gli piacevano tanto i cannelloni ripieni di spinaci e ricotta...

SAVERIO — Carogna!

PASQUALE — Si usavano anche allora?

ARMIDA — E come no. Glieli facevo con le mie mani... mi venivano i dolori nelle braccia... « Armida, sono usciti i peperoni ». E Armida faceva i peperoni imbottiti... « Armida, sono uscite le melanzane ». E Armida faceva la parmigiana... La macchia al vestito... La piega ai calzoni... Il fazzoletto in tasca e l'altro preparato là, a puntino, cosparso di « Cuoio Bulgaro » come piaceva a lui... Schifoso, lurido, puzzolente!... E la notte non rincasava, mi lasciava sola, povera e sconsolata, con queste due teste di morto... Accidenti a lui! Dice che io lo scocio... Che possa avere diecimila guai al minuto secondo... Lo scocio?... Lo scocio?...

PASQUALE — Sarà impressione.

ARMIDA — Perchè sono premurosa... grandissimo fetente! Perchè mi prendo cura di te... grandissimo schifoso! Si capisce, per lui è comodo. Mi ha lasciata sola con questi due ossessi... (indica i due ragazzi) che, dovete proprio credermi, sono stanca di sopportare... e sono la madre... E se l'è squagliata. E io?... Io? Che aspetto, le grazie di Cesare?... Quale vantaggio mi ha dato questa unione? Prima il Purgatorio, poi l'Inferno... perchè io sto all'Inferno...

PASQUALE — Adesso si spiega...

ARMIDA — Ma il Paradiso non è venuto mai...

PASQUALE — E non può venire, dite troppe parolaccie!

ARMIDA — Prima di unirci fu tutto un tormento la nostra vita... Mi toccava vederlo di nascosto, nottetempo, sempre col batticuore... c'era il divieto: in casa mi proibivano di vederlo...

PASQUALE — E aveva ragione.

ARMIDA — Chi?

PASQUALE — Il Grande di Spagna.

ARMIDA — Il Grande di Spagna?

PASQUALE (*per non urtare la suscettibilità del « fantasma » sorride quasi scherzoso*) — Quello che annusò l'odor di bruciato.

ARMIDA — L'odor di bruciato?

PASQUALE — Quando voi facevate nefandezza. (*Vedendo che i parenti si risentono delle sue parole*) E poi io che ne so. Cercate di scomparire perché io devo andare a dormire...

ARMIDA — Mi accorgo che volete scherzare e che vi divertite a prendermi in giro. E potete, voi sìgnore, dileggiare un insieme così pietoso?... (*Si avvicina al ragazzo che è in preda al suo tic e, senza perdere il tono del suo discorso, gli dà un ceffone. Il ragazzo barcolla*) Non sentite tenerezza per queste due creature che furono anch'esse miraggio di carezze paterne?... (*Scoppia in lagrime. Anche i suoi parenti si mettono a piangere. D'improvviso cambia tono, assume quello d'un presidente di Corte d'Assise che deve leggere il dispositivo di sentenza ad un condannato*) Pasquale Lojacono... (*Tuono e scarica elettrica*).

PASQUALE (*si inginocchia, poggia i gomiti sulla sedia con il volto tra le mani*) — Non mi fate del male...

ARMIDA — Siete Pasquale Lojacono, è vero?

PASQUALE — Come posso nasconderlo a voi che siete nel mondo della verità?...

ARMIDA (*con sufficienza*) — So tutto, tutto posso sapere. Pasquale Lojacono, so che tu sai... ma non voglio crederlo, ciò sarebbe mostruoso. E se non sai, apri gli occhi: tu solo puoi salvarci e darci pace... (*Anche gli altri si sono alzati a pretendono le braccia verso Pasquale, implorandolo*) Salvaci, Pasquale Lojacono, con un gesto, con un ritorno di coscienza, tu puoi salvare queste anime in pena... Lo puoi: fai resuscitare questa famiglia!

PASQUALE — Ma io non sono il Padreremo, come faccio?

SAVERIO — Fateci resuscitare!

ARMIDA (*insistente*) — Lo puoi!

PASQUALE — Io posso farvi dire delle Messe, faccio delle elemosine...

ARMIDA — Lo puoi... Mostrati a tua moglie quale sei, e se persiste, uccidila!

TUTTI — Oh no, no... (*Tornano verso destra e con le mani alzate formano gruppo*).

ARMIDA — Così, saremo salvi tutti! (*Tuono fortissimo e scarica elettrica*).

ALFREDO (*al termine del tuono entra nella stanza come il tuono stesso, investendo Armida*) — Finalmente, finalmente ti sei scoperta. Tu saresti l'anima buona, tutta religione, casa, chiesa e carità cristiana!? Una vipera sei!... Vuoi la tragedia... e un cadavere dovrebbe esserne il punto ammirativo?... (*Tuono c. s. Pasquale, incantato, gira da una parte all'altra della scena osservando ora l'uno ora l'altro. Il tutto gli dà l'impressione di uno spettacolo fantastico. Per vedere meglio sale sulle sedie, sui tavoli. Assiste come uno spettatore che ha pagato il biglietto*).

ARMIDA — Sei qua?... Lo sapevo, nobile cavaliere! E' in questa casa che vagate indisturbato...

ALFREDO — Sì, e vagherò sempre: è la mia condanna.

I DUE RAGAZZI (*piangendo, corrono verso il padre*) — Papà... (*I due vecchi vanno a prenderli e li riportano con loro verso destra*).

ARMIDA — Tu mi perdesti!

ALFREDO — Tu mi scocciasti. I giorni migliori mi hai intossicati... (*Gridando*) L'Inferno... l'Inferno!

GASTONE (*dal finestrino del terrazzo*) — Te lo dicevo: « Lo perdi!... Lo perdi!... ». (*Rientra, per essere in scena anche lui dopo poco*).

PASQUALE (*quando Gastone è sparito, per vedersi sale sul divano che è sotto al finestrino e con gesti fa capire che la visione è scomparsa*) — E' sparito!

ALFREDO (*in preda alla disperazione si schiaffeggia ripetutamente e grida disperato*) — Maledetta anima mia! Maledetta... (*Ripete con ossessione*) Maledetta!... Maledetta!... Maledetta!...

ARMIDA — Sì, mi perse! (*In preda ad una crisi isterica si agita e grida*) Non ne posso più! Non ne posso più! Distrutta, annientata, avvilita... Follia... Follia!... (*Spinge i figli verso Alfredo*) A te, prendi queste creature, io scompaio!... Il cadavere volevo che ci fosse... e ci sarà! (*Prende qualcosa dalla borsa e lo mostra a tutti col pugno chiuso*) Arsenico!

GASTONE (*precipitandosi verso Armida seguito dai due vecchi, Alfredo, i ragazzi, e Raffaele che è entrato poco prima con la sorella Carmela*) — No... no... (*Dal fondo entra una cameriera con la borsa della spesa. Evidentemente, per le scale, ha udito le grida e, trovata la porta aperta, è entrata per curiosare. Pure sulla porta del terrazzo sono due lavandaie con il bacile sotto il braccio, ed un cuoco che, affacciato al finestrino, segue la scena*).

ARMIDA (*sfugge cercando un posto dove possa mettere in atto il proposito di ingerire il veleno*) — Il cadavere!... (*Gastone la raggiunge e, insieme agli altri ed ai due ragazzi che piangono con le bocche spalancate, fa gruppo in un punto della scena impegnando una strenua lotta per evitare il peggio. Sono preghiere, imprecazioni, braccia tese verso il Cielo. Di tanto in tanto formano gruppi allegorici simili a quelle oleografie che presentano, in atteggiamenti diversi, le anime del Purgatorio. Il*

temporale è imminente. Le scariche elettriche si susseguono a ritmo accelerato. Carmela, la sorella di Raffaele, grida come un'ossessa e, come un'ossessa, si affanna a rifare la scena di quando vide il fantasma sul terrazzo. Pasquale, ormai atterrito, non riesce più a seguire le apparizioni. Sconvolto, trova scampo fuori di uno dei due balconi, chiudendo dietro di sé i battenti e spiando nell'interno della camera. Il temporale assume caratteri paurosi e la pioggia è imminente).

ALFREDO — Armida... Armida... smettila... Perdio!

RAFFAELE — Signora... per amor della Madonna!

I DUE RAGAZZI — Papà. (Armida è ormai svenuta: la trasportano a braccia Alfredo e Gastone, verso la comune. Ora gli scrosci d'acqua investono Pasquale che cerca di ripararsi alla meglio non osando entrare in casa. Il temporale è fortissimo. Data la disposizione della scena e la funzione dei due balconi, il pubblico deve avere la sensazione di trovarsi allo scoperto come Pasquale stesso. Tale effetto si potrà ottenere mediante un disco che riproduca tuoni fragorosi e scrosci di pioggia, disco che a mezzo di altoparlante può essere nascosto in un conveniente punto della sala).

GASTONE (ad Alfredo) — Pazzo, pazzo sei... (Ed altre parole analoghe con gli altri).

PASQUALE (spia nell'interno della camera, si ritrae spaventato. Si riaffaccia, ma la pioggia lo investe. Scorge il professore Santanna. Naturalmente si preoccupa di mostrarsi disinvolto, di buon'umore) — Tutto calmo, professore, tutto tranquillo! (Torna a spire e si ritrae di nuovo spaventato, poiché tutti nell'interno gridano e gesticolano come anime dannate. Si rivolge nuovamente al professore con risate isteriche e battimani infantili) Ah... ah... ah... Non è vero niente, professore... Ah... ah... ah... Non è vero! I fantasmi non esistono... li abbiamo creati noi... Siamo noi i fantasmi... (Cantando) Ah l'amore che fa fare... ah l'amore è una bandiera... etc... (Mentre le raffiche di vento e gli scrosci di pioggia si susseguono e aumentano e coloro che litigano nell'interno della camera, sempre gridando, giungono sul limitare dell'uscio d'ingresso, cala il sipario).

tonaco praticati dai chiodi e dai rampini estratti di fresco. E' sera inoltrata, quasi le otto e mezza. La camera è illuminata da un lume di candela. Sono passati due mesi.

(Quando il sipario si alza Maria e Gastone, l'una di fronte all'altro, sono seduti al tavolo centrale).

GASTONE (seguitando un discorso già iniziato) — ... l'ho dovuto accontentare. Capirete, ormai sono circa due mesi che si è riunito con la moglie ed i figli e conduce una vita tranquilla. Voi pure siete stata tanto buona ad agevolare il suo ritorno in famiglia... Di questo ve ne sono veramente grato e non trovo parole per ringraziarvi anche a nome di mia sorella che si è convinta, finalmente, di essersi trovata di fronte ad una signora. Però lui è come un pazzo. Io sono uomo e certe cose le capisco. Povero Alfredo, si è immalinconito, è diventato apatico. Per qualunque cosa dice sempre « sì », ma senza convinzione, senza entusiasmo. Ieri sera mi disse che voleva rivedervi e me lo domandò con parole così tenere che non ho saputo negarglielo.

MARIA — Non potevo regolarmi diversamente.

GASTONE — Una santa siete stata, ve l'ho detto: una santa! E... vostro marito?

MARIA — Più agitato che mai. In certi momenti mi fa paura... ha dei debiti, molti debiti; ha già venduto diversi mobili. La pensione, forse, avrebbe potuto anche rendere, già incominciava a venire qualcuno, ma sapete... manca diversa roba... Quello che ci fornì le stanze da bagno ci ha fatto il sequestro e... sapete che cosa ha detto mio marito, ieri sera?... « Non ti preoccupare, quello che mi faceva trovare il denaro non si è più fatto vedere... Ma vedrai che qui ritorna... ».

GASTONE — Ma costui è un vero farabutto. Ma che razza di uomo?... Non cerca di trovare un posto... di lavorare...

MARIA — Per il passato sì, ha fatto tutti i mestieri per vivere. Qualche volta ci riusciva, qualche volta no... Ma adesso è in un periodo che davvero non lo capisco più!

GASTONE — E lo capisco io... Signora cara, sono disgrazie!

MARIA — Dice che stasera vuole partire. Oggi ha preparato una valigia ed ha fatto dei telegrammi...

GASTONE — E dove vuol andare?

MARIA — Mah, chi lo sa... Per il passato, parlavamo raramente fra noi: ora non ci guardiamo nemmeno in faccia. Ha detto solamente: « debbo partire, debbo rintracciare un amico ».

GASTONE — Mio Dio, Signora... Non avrà mica intenzione di cercare Alfredo... di chiedergli del denaro, di parlargli?

MARIA — No, a questo punto non credo che giunga.

GASTONE — E chi ve lo ha detto?... Un uomo come lui... (Riprendendosi) Oh, scusate...

MARIA (abbassando gli occhi) — No, niente... niente.



La stessa scena
degli atti precedenti

Si nota solamente, un po' di abbandono, di disordine. Manca qualche mobile. Il radio-grammofono, ad esempio, non c'è più. Anche il mobile bar è scomparso; la piccola libreria è quasi vuota. L'apparecchio telefonico è stato staccato di recente; si notano infatti i due fili tagliati e ripiegati all'insù, nonché i buchi irregolari all'intorno dell'in-

GASTONE — Del resto, se parte è meglio. Non ci sarà pericolo di cattivi incontri. Allora signora, come vi ho detto, Alfredo questa sera vi vorrebbe vedere. La camera affittata nella casa attigua ce l'ha ancora perchè il contratto fu fatto per un anno. Stasera lui dorme là. Naturalmente mia sorella ha capito benissimo questo, ma io l'ho consigliata a fingere di non aver capito niente. A che ora parte vostro marito?

MARIA — Alle nove, almeno così ha detto.

GASTONE — Vuol dire che Alfredo alle nove e dieci verrà giù. L'accompagno io, così eviteremo cattivi propositi. Si calmerà un po' e troverà la forza di andare avanti qualche altro tempo.

MARIA — Già, ed io?

GASTONE — Anche voi... Che ci volete fare: è una disgrazia. Chi in un modo, chi in un altro, ognuno ha la sua croce.

MARIA — Anche voi vi lamentate?

GASTONE — Io?... No... Mia moglie ed io andiamo abbastanza d'accordo. Ma perchè?... Perchè io sono paziente e sempre pronto a transigere. D'altra parte, povera donna, che cosa volete che ne sappia lei della vita? Non si diverte davvero inchiodata in un letto...

MARIA — E perchè?

GASTONE — Cara signora, ve l'ho detto: in ogni casa una croce. Sono otto anni che mia moglie è paralizzata...

MARIA — E' giovane?

GASTONE — Trentun'anni!

MARIA — Povera signora!

GASTONE — Una pena, una grande pena. Darei non so che cosa pur di rivederla in piedi, perchè, voi capite, la sua disgrazia incide anche sul mio umore... Non vuol vedere nessuno... sempre in camera, in penombra... con molti sforzi riesce a dire qualche parola... Ed io che cosa posso fare?... Mi sono abituato a vivere solo: ho trentacinque anni e mi sono inaridito come un sughero.

MARIA — Non avrei mai pensato!

GASTONE — Come siamo diversi da quello che sembriamo... e come le aspirazioni e il nostro carattere devono subire modifiche non appena la esperienza della vita ci mette a contatto della realtà... Per il mio carattere, ad esempio, avrei desiderato una donna gaia, piacevole, lieta di divertirsi, amante dei viaggi... la compagna, insomma, che riempie la vita... ed invece... Ma io perchè vi dico queste cose, perchè vi affliggo?

MARIA — Dite, dite... Se avete bisogno di parlare, fatelo, vi farà bene. Lo farei tanto volentieri anch'io...

GASTONE — Grazie... Qualche volta, se me lo permettete, vi verrò a trovare... Se non vi dò disturbo, però...

MARIA — Anzi...

GASTONE — E ci racconteremo le nostre pene.

MARIA — Proprio così.

GASTONE — Basta, io me ne devo andare e vi ringrazio, ringrazio molto anche a nome di mia sorella... (Si alzano. Maria gli stende la mano che Gastone trattiene nella sua).

MARIA — Arrivederci.

GASTONE — Avete gli occhi stanchi, addolorati che denunciano la sofferenza del vostro cuore. Non posso far nulla per voi?

MARIA — Grazie. Qualche volta basta una parola... Grazie. (Con le lacrime in gola esce per la sinistra).

GASTONE (la segue con lo sguardo poi si avvia dicendo fra sé) — Povera donna! (Esce per le scale del terrazzo).

PASQUALE (dall'interno e con voce alterata a Raffaele che lo segue) — Raffaele, ti ho pregato... tu non mi devi annoiare. Se sapessi come ho i nervi a fior di pelle... (Entra seguito da Raffaele) Tu ogni volta che io entro in casa mi consegni una carta; questa carta, lo sai benissimo perchè lo vedi, è una citazione. Me le consegni con una faccia che non esprime niente, anzi... no; esprime un'intima gioia... sembra che ti faccia piacere... Se rientrassi in casa dieci volte il giorno, tu mi daresti dieci citazioni ed andresti a rubarla, pur di darmi l'undicesima. Tu andresti in Pretura a rubare i moduli delle citazioni pur di potermele consegnare.

RAFFAELE (arrogante e spazientito) — Ed allora le dovrei nascondere quando le portano?... O me le dovrei mangiare?... Se portano citazioni, io citazioni vi dò, e se avessi la virtù di prendere una citazione, benedirla e trasformarla in biglietti da mille, lo farei. Oggi, per esempio, è venuto un'altra volta quello che ha messo le stanze da bagno. Voi vi seccate... (Gestisce come rivolgendosi a persone che lo ascoltano e che gli danno ragione) Sarebbe come essere portinaio e non fare il portinaio... ma io portinaio sono...

PASQUALE — Mio Dio, quante storie! Non ti sembra vero di suscitare uno scandalo...

RAFFAELE — Scandalo?... Ma lo scandalo l'ha già fatto quello dei bagni...

PASQUALE — Ma tu gli hai detto che deve tornare domani?

RAFFAELE — E domani quello farà un'altra storia... Quello, oggi, ha messo a soqquadro il palazzo... Io, poi, mi mortifico... certamente...

PASQUALE (ironico) — Tu ti mortifichi?

RAFFAELE — E sì, perchè io di queste figure non ne ho mai fatte.

PASQUALE — Ed io sì... Perchè io il commercio che fai tu non l'ho mai fatto... E stiamoci zitti...

RAFFAELE (per evitare) — E stiamoci zitti... Voi avete detto che dovete partire stasera, domani quello ritorna, non vi trova e ci vado di mezzo io... quello non vuole sentire ragione e mi impedisce di parlare; impedendomi di parlare mi indispettisce e finisce che io litigherò seriamente. Ma non ca-

pisco: il telefono ve l'hanno tolto... la luce ve la hanno tagliata... l'acqua ve l'hanno già chiusa... nella tasca della giacca non trovate più niente... E che aspettate? Lasciate la casa e andatevene...

PASQUALE — Questi sono affari che non ti riguardano. Nella giacca di casa non ho trovato più niente da quella maledetta sera delle anime dannate.

RAFFAELE — Me l'avete detto. E da quella sera non si è più visto?

PASQUALE — Chi?

RAFFAELE — Il fantasma, il nobile cavaliere!

PASQUALE — Niente. E non mi ha mai più fatto trovare una lira.

RAFFAELE — Eh, naturalmente; era lui che provvedeva.

PASQUALE — Ed io per questo parto. Adesso vedremo chi vince. (Prende il cappello e va verso sinistra chiamando) Maria.

MARIA (entrando) — Che vuoi?

PASQUALE (prende la valigia che era in scena e rivolto alla moglie) — Io parto per una faccenda urgente che forse può risolvere la nostra posizione avvenire. Vado via con una macchina di amici. La valigia mi serve se per caso sarò costretto a ritardare. Ti saluto... (Maria non lo degna di uno sguardo) Maria, ti saluto.

MARIA — Sì.

PASQUALE — E non mi auguri nemmeno buon viaggio? Non mi dài un bacio?

MARIA (allontanandosi) — Arrivederci.

PASQUALE — Arrivederci, Maria... (Maria siede vicino al tavolo) Come ci siamo ridotti... Che tristezza... Come finisce l'amore, tutto l'entusiasmo... Mesi e mesi senza scambiare una parola, un pensiero... estranei... E pensare che tutte le volte che si esce il pericolo è in agguato. Può accadere qualcosa... finire sotto un'automobile, essere schiacciati da un camion, un colpo di rivoltella per sbaglio... Insomma il pericolo continuo di non rivedersi più... Niente, ma si finisce per abituarsi. E' tanto tempo che non sento più una parola gentile! Non ricordi più niente, Maria; nemmeno quando facevamo l'amore? Ci guardavamo negli occhi senza parlare, per timidezza, ma gli sguardi ci dicevano tante cose. Io mi sentivo infelice nel senso che capivo di essere goffo vicino a te, perché mi sentivo niente... E quando uno si sente «niente» tutto diventa più facile, più piacevole... Per qualunque cosa si trova il rimedio: anche la morte diventa bella. Si ride, si scherza senza quel preconcetto di superiorità... Ed invece, no... si deve mantenere il proprio punto di vista. E forse ci portiamo un cuore gonfio di amarezza, di tristezza, di lagrime, solo perché non siamo capaci di avere un attimo di slancio. Se riuscissimo ad aprire uno spiraglio di comprensione l'uno con l'altra... Ma niente... deve essere chiuso, sprangato... Ad un certo punto si perde perfino la

chiave dello scrigno dei nostri sentimenti... Proprio così come abbiamo fatto noi due Maria... Abbiamo perso la chiave... (Si avvia triste).

RAFFAELE (offrendosi di portare la valigia) — La valigia...

PASQUALE — Me la porto io... Che tristezza, Maria... che tristezza. (Esce per la comune).

RAFFAELE — Signora... io ho capito. Lui parla della chiave del cuore, non di una chiave reale. Lui ha fatto come un corrispettivo di assistenza sociale tra la chiave vera e quella ideale: che sarebbe poi quella vera! Succede che ad un certo punto fra marito e moglie nasce la noia della convivenza. Ma lasciamo andare... Dipende, dipende da tante cose: oggi ti vedo, stasera ti vedo, domani ti vedo; apro gli occhi al mattino e ti vedo; apro gli occhi per conto tuo... e mi vedi... E ci vediamo a Natale, e ci vediamo a Pasqua... Viene così quella sazietà che finisce per dare nausea. Sì, è vero, soprattutto anche il bene, che non è più quello stesso di prima, non è più amore, ma nemmeno capriccio: un bene più sostanzioso. Ma la donna non lo comprende, la donna ha sempre un poco di grilli per il capo, e le piccole attenzioni, le gentilezze, anche se sono fatte di niente, le sono sempre gradite. Naturalmente, quando queste vengono a mancare, intristisce. Voi parlate e lei non risponde... che è la peggiore delle cose. La buon'anima di mia moglie si comportava allo stesso modo, ma io riuscivo a farla parlare, perché io le volevo bene. Quando vedevi che le prendeva la malinconia e per due o tre giorni non parlava... io allora, tranquillamente, le davo un bel po' di ceffoni. Allora la povera donna, me lo ricordo benissimo, si gettava subito nelle mie braccia, mi baciava, mi bagnava il viso di lacrime e di sangue che le usciva dal naso... Voi, per esempio, signora, avete bisogno di un po' di ceffoni. Vi farebbero bene... anche un po' di sangue dal naso, perché è quel sangue pazzo che se esce, andandosene via, dopo vi fa bene. (A questo punto Pasquale cercando di non farsi scorgere, attraversa il fondo da destra a sinistra) Basta, signora, io vado giù: se avete bisogno di qualche cosa, chiamatemi e non fate complimenti. Non mi sento tanto bene... ho dei dolori... io sto bene solo d'estate, ma quando viene l'inverno... Ma per qualunque cosa, non avete che da chiamare. (Esce per il fondo).

MARIA (prende il lume ed esce per la sinistra).

La scena rimane buia. Pasquale, dopo una pausa durante la quale i raggi lunari hanno investito i due balconi, entra dal fondo camminando in punta di piedi. Spia per un attimo nella camera di Maria, si avvicina cauto al balcone di sinistra, ed esce fuori richiudendo con attenzione i battenti dietro di sé. Apre la valigia, ne estrae una coperta colorata con la quale fa da paravento alla ringhiera per aver modo di rannicchiarsi dietro e non farsi scorgere dagli inquilini della casa di fronte, e specialmente dal professore. Dalle scale del terrazzo entra Alfonso. Gastone lo segue.

GASTONE — Mi raccomando, sbrigati... Non farmi fare tardi perchè mia moglie mi aspetta. Ha combinato con certe amiche sue, di andare a teatro... Tu sai, quella non resiste una sera in casa... ed io la devo accompagnare... Se puoi, vieni anche tu... (Ad un gesto negativo di Alfredo) Va, allora, fa presto. (Scompare per le scale del terrazzo).

ALFREDO (lo ringrazia e non appena Gastone scompare per le scale del terrazzo, lentamente si avvicina alla porta della camera di Maria e la chiama sottovoce) — Maria...

MARIA (entra subito. La scena è illuminata solamente dal riverbero della luna che entra dal balcone di destra) — Alfredo...

ALFREDO (a frasi smozzate ma ben chiare) — Non posso parlare, mio cognato mi sorveglia... Comprendimi subito; ho provveduto a tutto: automobile, denaro, tutto... Va ad indossare un soprabito e torna subito.

MARIA (smarrita) — Alfredo... ma...

ALFREDO — Maria, va...

MARIA (decisa come per liberarsi) — Sì... (Esce per la sinistra. Alfredo guarda, sorvegliando, la porta del terrazzo, poi si avvicina al balcone di destra e distrattamente si affaccia).

PASQUALE (riconoscendo nella figura di Alfredo, illuminata dalla luna, quella del fantasma del primo atto, vince con tutte le sue forze il terrore che lo invade e riesce a gridare) — Fermati... ti debbo parlare. (Però non regge all'emozione, scoppia in un pianto dirotto, tragico e comico insieme. Alfredo si ferma perplesso non riuscendo a comprendere dove l'altro voglia arrivare) Io tremo come una foglia... Il cuore, il cuore... Madonna Santa, non farmi morire... (Comprime con tutte due le mani il cuore. Piano piano si riprende, e incomincia a parlare) Ho inventata la partenza sperando che, di notte, ti avrei finalmente rivisto. Lo sapevo, lo sapevo che non mi avresti abbandonato. Quando venni in questa casa mi dissero che c'erano i fantasmi... Ma io non ci credevo... E ti domando perdono! Ma adesso sì, adesso ci credo perchè ti vedo... perchè ti parlo... e sono contento. Dal momento che posso credere mi sento forte e la forza mi dà fiducia, speranza. La casa me l'hanno data gratis per accreditarla. Non ho detto niente a mia moglie per non spaventlarla. Infatti tu ti facevi vedere da me, ma da lei no. In seguito mi hai aiutato, soldi quanti ne volevo... poi, da un momento all'altro sei sparito e non ti sei più fatto vedere. Tu mi hai messo su un piano di vita che, da solo, non posso sostenere. Aiutami, continua ad aiutarmi! Tu sei un'anima buona e mi devi capire: non ho mai potuto regalare a mia moglie un braccialetto, un anello... nemmeno nel giorno della sua festa. Non sono mai riuscito a mettere insieme i soldi per portarla in campagna, ai bagni... Certe volte sono stato costretto, a malincuore, a doverle negare un paio di calze. Se tu sapessi quanto è umiliante e triste, per un uomo, dover nascondere la propria miseria fingendo di scher-

zare, con una risatina, una barzelletta... Il lavoro onesto è doloroso ed è misero... e non sempre si trova... Ed allora la perdo... la perdo ogni giorno di più... Ed io non posso perdere Maria; non voglio perdere Maria. Maria è la mia vita, e tu comprendi che non ho più il coraggio di dirglielo, perchè il coraggio te lo dà il denaro, e senza denaro si diventa paurosi, timidi, di una timidezza imbarazzante, cattiva... La perdo... Perchè, ad un certo punto, il bene, l'amore, si deve pur trasformare in un oggetto che dia soddisfazione, in una pietra preziosa, in un abito elegante... in biancheria di seta... in un oggetto d'oro. Altrimenti tutto si perde... finisce... muore! Con un altro uomo, con un uomo come me, di carne, come sono io, non avrei parlato; ma con te sì, con te posso parlare, con te è un'altra cosa. Tu sei al disopra di tutti i sentimenti che ci condannano e posso parlare, aprire il mio cuore come io sento di essere disposto ad ascoltare il tuo. Con te non sento invidia, orgoglio, superiorità, finzione, egoismo. Parlando con te mi sento come vicino a Dio, mi sento piccolo, piccolo... mi sento niente! E mi fa piacere di annientarmi, di sentirmi niente... così posso liberarmi del peso del mio essere che tanto mi opprime. (Si abbandona sulla ringhiera. Non piange, ma è felice, contento. Ed attende).

ALFREDO (ha ascoltato a testa bassa senza muoversi: inchiodato allo stipite del balcone. Ora incomincia a parlare come a se stesso) — Grazie, hai sciolta la mia condanna... Sul tavolo, guarda sul tavolo... E' venuto il momento che devo scomparire, non mi vedrai mai più! (Quasi repentinamente rientra nella stanza. Prende dalla tasca un pacco di biglietti da mille e lo mette sul tavolo. Lentamente si avvia per la comune, ed esce. Gastone, dalla terrazza, lo vede uscire e lo segue).

PASQUALE (si solleva dalla ringhiera e guarda verso l'altro balcone) — E' sparito! (Entra nella camera, guarda sul tavolo e trova il pacco di biglietti di banca. Invaso dall'ansia e dalla gioia vorrebbe vedere immediatamente qualcuno per poter raccontare il nuovo straordinario episodio. Esce fuori al balcone di destra. Fortunatamente scorge il professor Santanna ed a lui rivolto) Professore, professore, avevate ragione voi... I fantasmi esistono... Si, l'ho visto il fantasma, gli ho parlato... Come mi avete consigliato voi... mi sono nascosto in casa... pensavo di aspettare tutta la notte... invece si è mostrato subito... Mi ha lasciato una somma di denaro... però dice che ha sciolto la sua condanna, che non si farà mai più vedere... Come?... Non ho capito... Sotto altre sembianze?... E' probabile, professore, è probabile...

FINE

Tutti i diritti sono riservati all'autore. Le varie traduzioni di «Questi fantasmi» sono dovute: per la Francia (Paolo Teglio); per l'America Latina (Amedeo Recanati); per il Portogallo (Gino Saviotti); per la Spagna (Cesare di Biscieglio). Le rappresentazioni in questi rispettivi Paesi avverranno nella prossima stagione teatrale.

QUESTI FANTASMI



EDUARDO, AUTORE

non è soltanto un commediografo: è un artista per il quale la materia, anche se per tradizione è già acquisita al teatro, ridiventava nuova per l'invenzione, il segno, il sapore, l'estro inconfondibile della sua personalità.



EDUARDO, DIRETTORE



Atto 1^o - *Raffaele* - Questa gallina è morta da pochi minuti.

Pasquale - Appena entrato in questa casa: brutto segno.

Atto 1^o - *Pasquale* - È un pollo arrosto questo ?

Maria - Sì. È un pollo arrosto...



EDUARDO, ATTORE



Atto 2^o - *Pasquale* - Professore, non metto in dubbio quanto voi dite, ma tutto ciò che voi vedete a me non risulta: di fantasmi, è proprio il caso di dire, nemmeno l'ombra.



Atto 2º - *Pasquale* — Maria, sì può sapere che
hai? Se non sei contenta, se devi dirmi
qualche cosa, parla.
Maria — E ti conviene?

Atto 2º - *Pasquale* — S'intende che mi conviene
e dovrebbe convenire anche a te. Io, cara
Maria, non ti nascondo niente.



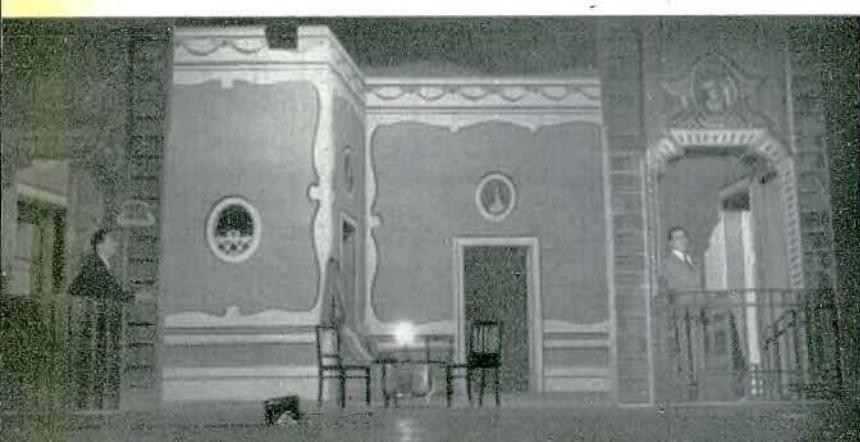
Atto 2º - *Armida* — Signore, voi in me non
vedete una donna.



Atto 2º - *Armida* — Perchè sono premurosa... grandissimo fetente! Perchè mi prendo cura
di te... grandissimo schifoso



Atto 3º - *Pasquale* (riconoscendo il fantasma del
primo atto) — Fermati... ti debbo parlare lo
tremo come una foglia... il cuore... il cuore...



Atto 3º - *Pasquale* — Lo sapevo... lo sapevo, che non mi avresti abbandonato. Quando venni
in questa casa mi dissero che c'erano i fantasmi... io non ci credevo... E ti domando perdono!



Atto 3º - *Pasquale* — È sparito! (Entra nella
camera, guarda sul tavolo e trova il pacco
dei biglietti di banca).

Dialeto e linguaggio

CONDIZIONE ESSENZIALE DEL TEATRO

La lotta sorda che nella seconda metà del passato ventennio fu ridicolmente condotta contro il teatro dialettale, reo di mantenere vivi quei regionalismi che, non si sa perché, erano ufficialmente considerati antinazionali, non è riuscita a soffocare una forma artistica che ha da noi tradizioni gloriose e antichissime. Il dialetto ci riporta infatti non soltanto alle più lontane vicende della nostra storia, ma alle origini stesse del nostro teatro. Ora che tale lotta è cessata e che la libertà protegge ogni spontanea manifestazione del genio e del carattere popolare, c'è da augurarsi che il teatro dialettale ritrovi la floridezza di un tempo arricchendo con il suo sviluppo la vita della nostra scena di prosa. Bisognerà fare di tutto, anzi, per favorire e attivare quest'arte tipicamente italiana che così fervido contributo ha dato in tutti i tempi alla storia del nostro spettacolo da costituirla in alcuni periodi l'elemento unico o per lo meno fondamentale.

In nessun'altra nazione esiste una così vetusta, continua e ricca fioritura di rappresentazioni in vernacolo quale si trova da noi. In ogni modo, anche quando i pochi esempi che se ne possono trovare all'estero non rispondono a transitorie contingenze dell'evoluzione linguistica, sarebbe difficile poter sostenere che essi raggiungano l'importanza di una vera e propria validità artistica e un interesse non strettamente locale. Se si tolgono l'immensa messe delle varie specie di rappresentazioni sacre composte nel primo medio evo al sorgere dei linguaggi moderni, e i tentativi paesani di spettacoli popolareschi informi ed ibridi, poco o nulla rimane di questo genere fuori d'Italia.

A ricercar le ragioni di un tal fenomeno ci sarebbe d'andar lontano. Sarebbe un'indagine assai interessante che varrebbe la pena di fare seguendo le vicende storiche e sociali che fraktionarono il corrompersi della lingua latina imbastardendola nelle diverse regioni secondo la natura delle popolazioni, le loro attività, i loro interessi, l'apporto delle immigrazioni, delle invasioni, delle guerre, fino a concretarsi in idiomi disparati.

Le dominazioni barbariche, le repubbliche marinare, i Comuni, le signorie, le lotte alle quali diedero luogo isolando e differenziando profondamente nuclei etnici spesso ristrettissimi, furono gli elementi catalizzatori della grande varietà vernacola maturata nel secolare travaglio del medio evo. Ogni città ebbe così la sua lingua e in quella lingua scrisse le leggi e cantò in poesia secondo le proprie esigenze.

Quando col Rinascimento, pur tra le innumerevoli divisioni politiche, l'Italia trovò un'ideale unità nella splendente florita di civiltà che ne fece il centro propulsore e irradiatore dell'Europa e del mondo, i dialetti erano già formati e il fervore degli scambi non poté che mescolarli in una pittoresca varietà cosmopolita la quale si raversò e si rispecchiò negli spettacoli popolari. Per questo, contrariamente a quanto avviene oggi, il teatro dialettale non fu, in principio, né tutto in dialetto, né tutto in uno stesso dialetto: si può anzi dire che era costituito da una varia mescolanza di idiomi avvicendati secondo proporzioni diverse. Quest'uso cooperava a differenziare meglio i tipi e i caratteri dei vari personaggi e a conferire alle commedie una maggiore vivarezza e naturalezza rappresentativa. Da questa caratterizzazione prendono indubbiamente fisionomia e rilievo quei personaggi fondamentali i quali dovranno, più tardi, fissarsi nelle maschere della commedia dell'Arte.

In verità si potrebbe andar a cercare l'origine del teatro in dialetto nelle atellane che furono il solo genere di spettacolo drammatico indigeno e che nacquero, come si sa, nella Campania. Farse provinciali e russe di importazione urbana, le atellane furono dapprima recitate in osco anche a Roma e poi, assai spesso, in quel gergo plebeo che differiva non poco dal latino ufficiale dei letterati e dei magistrati. Ma se non si vuole saltare, dietro alle lusinghe delle apparenze, il vuoto di quei secoli che interrompono la continuità di tali spettacoli dal

basso impero ai Comuni, sarà sufficiente rifarsi alle forme popolari derivate dai misteri o dalle improvvisazioni dei saltimbanchi e dei ciarlatani. Quello che è certo è, in ogni modo, che il teatro dialettale fu da noi prevalentemente comico, tale carattere essendosi mantenuto costante in tutte le sue lunghe e travagliese vicende.

Le recite popolaresche trovarono il loro primo nutrimento nel realismo comico degli episodi profani i quali si infiltrarono nelle sacre rappresentazioni trasformandole e soppiantandole a mano a mano che dalla liturgia e dalle basiliche passarono alla letteratura profana e agli improvvisati palcoscenici di sabborgo. Ogni regione aveva le sue e certamente ancor prima delle farse cavaiole, dei gliommeri, del Caracciolo, dell'Alione e della Congrega dei Rozzi, i dialetti vi dominavano. E' col Ruzzante, però, al principio del Cinquecento, e in seguito col Calmo e col Braca, che il teatro dialettale trova il suo pieno sviluppo, il suo assestamento e un'autentica consistenza artistica. La commedia dell'Arte doveva di lì a poco incaricarsi di dargli superba vitalità e, tra splendori mirabili, diffusione europea immettendovi, al servizio di attori specializzati e per la prima volta professionisti organizzati, il vario e ricco materiale della commedia erudita e della novellistica. Dopo due secoli di gloriose affermazioni, questa decadde e il teatro dialettale si vide a poco a poco costretto a tornare nelle baracche dei quartieri popolari. Esaurito da una decadenza che andò sempre più accentuandosi, esso giunse ai nostri tempi in condizioni miserande che ne facevano temere imminente la fine.

In tutto il secolo passato, mentre languivano gli ultimi Stentorelli, Pulc'nelli et similia, non sorse che grandi attori italiani. (Non si faintenda questo aggettivo: esso non vuol menomare la profondissima italianità di coloro che recitano in dialetto; ma soltanto convenzionalmente distinguere da quelli che recitano in lingua). Ma ecco che d'improvviso, alla fine del secolo, in pieno trionfo verista, appaiono nuovamente grandi attori dialettali: Ferravilla, Zago, Scarpetta, Benini. Il teatro vernacolo — che, si badi bene, fu sempre legato al valore e alla personalità degli interpreti — ritrova così nuove in-

sperate fortune con la pronta adesione di scrittori di valore i quali gli dedicarono talvolta il meglio di sé stessi lasciando opere non inadegne di figurare tra le migliori del loro tempo. Da quel momento gli autori si moltiplicarono dalla Aguglia alla Niccoli, dalla Balestrieri alla Bragaglia, dai Grasso al Musco al Pandolfini, dal Giachetti al Micheluzzi al Baseggio, dal Monaldi al Petrolini, dai Vianini ai De Filippo, dal Govi al Casaleggio.

Forse il coincidere di questa floritura con la decadenza del teatro in lingua — come effetto di una causa, s'intende — non è del tutto fortuito; ma forse ancor meno fortuito è il suo diffondersi, l'uscire dall'angusta cerchia provinciale e il trovare vasta e pronta eco in quella nazionale proprio negli anni in cui il paese andava ritrovando l'unità morale dopo aver raggiunta quella politica.

Il teatro dialettale, prosperato sulle divisioni che di ogni provincia avevano fatto una nazione e di ogni dialetto una lingua, non avrebbe che accentuato e perpetuato le diverse caratteristiche regionali e di conseguenza quello spirito campanilistico fatalmente restio al livellamento ideale che era necessario per attuare la seconda collaborazione attraverso la quale si poteva raggiungere l'indipendenza. Non per altro il Bersezio si rifiutò a lungo a scrivere in dialetto piemontese. Non c'è dunque da stupire se per una di quelle misteriose adesioni della natura alla storia, tutte le forze vive dell'intelletto si trovarono spontaneamente convogliate al servizio del grande sogno patriottico cercando di mettere in evidenza tutto ciò che era comune e che affrattellava, a cominciare dalla lingua, e di soffocare tutto quanto era particolare e poteva dividere, a cominciare dai dialetti. I fasti letterari dei nazionalismi provinciali erano finiti col Belli e col Porta.

Dopo il '70 accadde il contrario. Fatta la nazione, i dialetti riacquistarono il loro valore e la loro funzione: e il teatro che ne derivava poteva attivamente correre ad avvicinare ancor più le regioni lontane, a familiarizzarle con i rispettivi caratteri. Ma soprattutto poteva servire a mantenere vivo per quanto era possibile l'amore di quei patrimoni di usi e di costumi che ogni città e ogni terra si erano formate nel corso dei secoli e che la vita mo-

derna, così intensa di scambi, tende purtroppo a cancellare con una mostruosa standardizzazione umana. Quando la nazione è unita in una compatta rispondenza di aspirazioni, di opere, di dolore, di storia, ha tutto da guadagnare nel salvaguardare i suoi vari caratteri tradizionali e provinciali: l'armonia, è bene ricordarlo, nasce soltanto dall'accordo di elementi disparati. E' per questo che non si può non essere lieti della fine del ridicolo ostracismo decretato al teatro dialettale. Nella grave crisi che oggi attraversa la nostra scena di prosa, esso può rappresentare un vivaio di forze vive e nuove che andranno a tutto vantaggio del teatro nazionale. Ricordiamo quanto ebbe a dire Luigi Capuana difendendo il teatro siciliano: « Io credo che bisogna passare per i teatri dialettali se si vuole davvero arrivare al teatro nazionale ». Ciò che accadde in tutti gli altri paesi di Europa al principio dell'uso moderno.

Tale discorso può essere vantaggiosamente continuato con qualche considerazione sul linguaggio teatrale. E' lungi da me l'intenzione di sostenere che il teatro abbia bisogno nel dialogo di una lingua particolare: sarebbe come affermare che è un genere d'arte a sé e che le leggi che lo regolano si diversificano perciò da quelle degli altri modi di espressione letteraria ed artistica. Il tempo di siffatte distinzioni è tramontato da quando gli studi sull'estetica hanno definitivamente sgombrato il terreno dai vecchi pregiudizi e dagli equívoci che ne derivavano. Il problema del linguaggio è il problema stesso dell'espressione e chi lo solleva nei riguardi del teatro è portato non soltanto a identificare una delle ragioni per le quali difetta all'Italia una produzione drammatica continua, schietta, ricca e vigorosa, ma addirittura a mettere in stato di accusa buona parte della nostra produzione letteraria e a indicare le cause che la rendono talvolta così poco viva e vitale.

Alcuni anni or sono Luigi Pirandello, ricercando i caratteri della nostra letteratura, riassumeva in due lineamenti fondamentali lo sviluppo della sua storia e delle sue tendenze: « Possiamo seguirli a mano a mano, accanto e opposti, fino ai nostri giorni: Dante e Petrarca, Machiavelli e Guicciardini, Ariosto e Tasso, Manzoni e Monti, Verga e d'Annunzio. E se guardiamo ben addentro in queste due discendenze o famiglie di scrittori per ciò che riguarda la famosa, eterna questione della lingua, vediamo negli uni la lingua come vive, o non vive, scritta, letteraria; e negli altri sentiamo un sapore idiottico, dialettale, a cominciare da Dante che nei dialetti, appunto, vedeva risiedere il volgare. Dialettale, sì. Ma come è proprio che si sia dialettali in una nazione che vive soltanto, propriamente, nella varia vita e, dunque, nel vario linguaggio delle sue molte regioni ». Non si sarebbe potuto precisare meglio un fenomeno che è osservabile presso tutti i popoli e tutte le letterature, ma che in Italia trova la sua più precisa e spiccatà manifestazione: la tendenza accademica a fissare con una grammatica normativa le regole del ben parlare e del bello scrivere, a creare una lingua modello imbrigliata da regole immutabili, cristallizzata nell'auticità di un formalismo che ripudia la vivida spontaneità discorsiva per legarsi ad una tecnica astrattamente convenzionale e, di conseguenza, a elaborare componimenti non generati da un'urgente necessità creativa, non rispondenti all'imperativo di aperti e vivaci interessi umani, ma gratuitamente formulati secondo schemi intellettualistici e come esercitazioni professionali nel chiuso di laboratori letterari.

L'origine di un tal fenomeno, che si riallaccia anche al carattere culturale di gran parte della letteratura umanistica da cui prese avvio la nostra civiltà letteraria, va evidentemente ricercata in quella divisione fra arte popolare e arte erudita che ebbe luogo in quasi tutti i paesi al nascere del mondo moderno. Da noi le particolari condizioni politiche e sociali che angustiarono e avvilitrono il paese dopo il gran rigoglio rinascimentale, interrompendone la formazione unitaria e la maturazione morale, accentuarono una tal situazione. Lo scadere dell'istruzione, il decadere delle istituzioni, la mancanza di una coscienza nazionale, le divisioni regionali intorno a piccole corti malferme e rivali, le dominazioni straniere, le guerre, l'adattamento alla miseria e all'ingegnosità mantennero alla letteratura quel carattere di *hortus conclusus*, di fatto culturale, di dilettazione accademica, di sfogo personale che le derivava dal mantenersi « au

dessus de la mêlée», schiva dell'aria aperta, chiusa in cenacoli specializzati, lontano dalla trista e dura esistenza dei più. Si accrebbe in tal modo il dualismo fra lingua parlata e lingua scritta che divise un po' da per tutto gli scrittori nelle due discendenze indicate da Pirandello (scrittori di parole e scrittori di cose) e che non è una delle ultime ragioni per le quali la letteratura italiana seguitò ad essere poco popolare anche in tempi recenti.

(Letteratura, come stentiamo a riconoscere, che è impopolare perché troppo spesso fine a se stessa, raffinatamente formalistica, soggettiva, estetizzante, limitata alle esperienze personali di un dilettantismo da torre d'avorio, nella quale la luce dei vasti orizzonti e le voci dei grandi travagli arrivano smorzate e appena percettibili; letteratura, insomma, provinciale per origine, per tono e per risonanza, che raramente si eleva su di un piano universale e più raramente ancora conquista il diritto ad un'universale cittadinanza. Quali e quanti sono infatti i nostri scrittori tradotti? Quali e quante le opere entrate nella letteratura mondiale?

Questa situazione fu particolarmente sensibile nel teatro che visse generalmente di riflesso, nella imitazione dei latini o dei narratori, in forme accademiche e scolastiche, lontano dalle passioni e dagli entusiasmi delle folle, ampollosamente o sciattamente mortificato da un linguaggio tanto più letterario e generico quanto meno genuina era la sua germinazione. Poche eccezioni si possono fare a questa regola: le sacre rappresentazioni, il Machiavelli, la commedia dell'Arte, il Goldoni; e in ognuno di questi casi si può facilmente constatare che l'originalità delle forme e dei modi si accompagna all'originalità della lingua di schietta derivazione dialettale, cioè parlata e viva, ricreata in uno stile personale e vigoroso nel Machiavelli e nel Goldoni, riflessa nella sua immediata e saporosa freschezza dalle sacre rappresentazioni e dalla commedia dell'Arte.

Il teatro fu sempre vivo quando fu popolare (popolare, si badi, non popolaresco) e fu vivo e po-

polare quando si espresse con un linguaggio diretto, colorito, sincero, funzionale, poetico, in una parola, connaturato ai sentimenti ed ai personaggi che portava sulla scena. L'originalità della lingua partecipa dell'originalità stessa degli autori e delle opere.

Proprio in questi giorni, mettendo in ordine vecchi ritagli di giornale, m'è capitato sotto gli occhi un articolo di Renato Simoni che dice, in proposito, cose assai interessanti: «S'è tanto desiderato l'avvento di una lingua teatrale realistica e idealistica, italiana-mente pura, ma discorsivamente viva, che si sarebbero voluti rivolti anche a questa bella ricerca l'ingegno e il gusto di tutti gli scrittori di commedie». Ora non soltanto questa ricerca non s'è fatta, ma si è riscontrato un fatto assai grave: «che il dialogo di molti autori dialettali aveva perduto la spontaneità, la schiettezza, la semplicità concreta e colorata, il sale e l'estro, l'intimità e familiarità della parlata popolare; si che era venuto in uso un falso dialetto che era quasi una traduzione dell'italiano; mentre, se mai, è proprio il contrario che ci si deve augurare: che la lingua si giovi degli apporti del dialetto e non questo celi entro la propria naturalezza le voci e i modi già elaborati dalla letteratura».

Essendosi quindi chiesto se hanno ragione di esistere le compagnie drammatiche dialettali, Simoni afferma che nel grandioso processo che di secolo in secolo, di generazione in generazione rinnova la lingua, il teatro dialettale «che non sia un espeditivo comodo di scrittori e di attori, il teatro dei dialetti che più hanno contribuito allo svolgimento della lingua italiana, può avere una certa utile parte spargendo fra i pubblici, dalle ribalte, le sue parole che hanno la realtà delle cose della vita e del lavoro quotidiano; può offrire al patrimonio verbale italiano precisioni, incisività, vaghezze, movenze, speditezze, scorci vigorosi». Perchè se è il dialetto che sempre e dovunque ha creato la lingua, è anche il dialetto che sempre e dovunque la ricrea dato che non può fermarsi in una compiutezza perfetta senza morire a poco a poco. Si guardi alla Fran-

cia la quale è riuscita a forgiare, grazie perfino ad immissioni di «argot», quel linguaggio teatrale così comunicativo e sciolto da sembrare vivo anche quando è meccanico e manierato. Si guardi all'Inghilterra che ha forse la lingua più instabile del mondo, in continuo studio di trasformazione, alimentata senza tregua da neologismi e da barbarismi, da parole composte e da abbreviazioni in cui lo sforzo espressivo dello scrittore trova un fertile campo di innovazione e di invenzione. Si guardi all'America che s'è fatta una lingua letteraria nella quale confluiscono apporti di tutte le lingue del mondo e che è così vicina a quella parlata da sfuggire a tutte le nomenclature lessicali e a tutte le codificazioni grammaticali. E potrei dire, ne son certo, di guardare anche alla Russia dove la ricchezza delle sue cento e più lingue nutrisce indubbiamente la nuova letteratura tanto volutamente vicina alla sensibilità, al gusto e alle esigenze del suo popolo.

Simoni conclude osservando: «Naturalmente la lingua italiana ha la sua unità che non può essere né romanesca, né fiorentina, né bolognese, né veneziana, né piemontese, né napoletana, né siciliana; ma poichè può disporre di tante inesauribili miniere, è bene che da quelle buone traggia e scelga i metalli buoni». E alle stesse conclusioni giungeva, sia pure per vie diverse, Pirandello quando osservava: «Da noi avvenne ciò che in nessun altro paese è avvenuto: che ogni regione o anche solo una città fu piccola e pure spesso grandissima nazione, e Roma anche il mondo. Il che non è difetto, ma anzi ricchezza di vita, ricchezza di forme e di costumi, ricchezza di caratteri; e stolido è per l'arte volervi rinunziare». Non sarà quindi una colpa degli scrittori italiani, ma anzi un gran merito se, staccandosi dalla teorica uniformità letteraria, andranno finalmente a cercare nella varietà regionale, nell'immediatezza del dialetto anche plebeo, nella vivarezza del parlare familiare, nel pittoresco dell'eloquio di strada, la realtà delle cose che vogliono dire. Per vivere nel consenso delle folle il teatro ha anche bisogno di questo.

Ermanno Contini

IL PRIMO GENUINO PANORAMA DELLA VITA TEATRALE DELL'UNIONE SOVIETICA

U.R.S.S.

Il primo capitolo di questo panorama del Teatro Sovietico, è apparso nel fascicolo precedente. Era l'introduzione a quanto pubblichiamo questa volta; ogni capitolo, in ogni fascicolo, sta anche a sè, può essere quindi letto senza troppo scapito da chi non fosse già edotto sul pubblicato.



Salvatore Fiume: "La sorella nera," di Tukozile

GLI SCRITTORI DEL REALISMO SOCIALISTA

La grande importanza che in Russia viene attribuita al fattore teatrale nel quadro della società nuova, il vivissimo interesse di tutti i popoli (anche dei più arretrati culturalmente) delle repubbliche sovietiche per ogni forma di manifestazione scenica, lo stimolo continuo del governo attraverso premi cospicui e facilitazioni di ogni genere: questi elementi, ed altri, rintracciabili con minore facilità, hanno indotto numerosi scrittori orientati in campi letterari diversi, ad occuparsi con intensità via via crescente della produzione teatrale. La scarsa di repertorio moderno che Norris Haughton aveva notato nel visitare i teatri moscoviti nel 1937, era un dato puramente contingente, superato e annullato negli ultimi anni.

Vi sono in Russia, attualmente, almeno venti drammatiografi di primo piano ed una cinquantina di minori, i quali lavorano con una certa regolarità e con risultati in complesso buoni. I migliori, dopo la morte di Maxim Gorki e di Aliexandr Afinoghenov, sono giovani. Macleod, che è giunto a questa conclusione

dopo aver consultato un abbondantissimo materiale, vede due sole eccezioni: quelle di Treniev e di Alexiej Tolstoi.

Kostantin Andreievic Treniev è, per formazione, il tipico letterato prerivoluzionario, lo scrittore che giunge al teatro attraverso una sua chiusa e libresca esperienza piuttosto che dalla vita tumultuosamente vissuta in mezzo al popolo. V'è un certo distacco in lui, una sorta di estraneità più istintiva che voluta, che non gli permettono di adeguarsi completamente alla nuova estetica del «realismo socialista» e rendono fin troppo palese nelle sue opere lo sforzo realizzativo fra poli d'attrazione contrastanti.

La sua prima opera drammatica è del 1925 (la carriera letteraria l'aveva iniziata nel 1914, con un volume di racconti): essa rappresenta pure il primo tentativo di teatro sovietico. Era un teatro ancora incerto, non del tutto svincolato dalle formule del cosiddetto teatro borghese e non bene acclimatato nella realtà nuova. L'opera s'intitolava *La ribellione di Pugaciov*, e trattava di una rivolta di contadini nel secolo diciottesimo, capeggiata dal cosacco Jemilian Pugaciov.

Due anni dopo Treniev scriveva *Treno corazzato*, dramma che valse ad assicurargli un posto premiante sulle scene dell'U.R.S.S. Da allora la sua attività di drammaturgo non conobbe più soste.

Su un argomento della guerra civile, da poco terminata, e che aveva ispirato tanti altri autori, Treniev scrisse *Liubov Jarovaia*, che divenne in breve tempo l'opera sua più popolare. Fu rappresentata la prima volta al Teatro Maly.

Vennero in seguito *La moglie*, *L'esperimento*, *Scolari*, *Lampo d'estate* (le ultime due sono commedie per ragazzi, messe in scena nel 1936 al Teatro dei Giovani Spettatori) e *Sulle sponde della Neva*, che narra gli avvenimenti di Pietrogrado nel 1917. In questo dramma compare due volte la figura di Lenin.

Nel 1936 Treniev rifece e ampliò la sua *Liubov Jarovaia*, aumentando gli atti da quattro a cinque, ed elaborando secondo una concezione più umana e maggiormente ricca di significato psicologico, le azioni dei personaggi. La protagonista, Liubov, è una maestra dalla mente aperta e sveglia, che lotta per l'affermazione delle teorie rivoluzionarie. Il marito, tenente Jarovoj, è stato dato come disperso nel corso di un combattimento sul fronte tedesco. Durante la guerra civile, la donna, che per difendere gli interessi della classe lavoratrice, presta la sua abile

IL TEATRO RUSSO, OGGI

opera nei ranghi dell'esercito rosso, scopre che il marito è ancora vivo e combatte, pur essendo socialista convinto, insieme ai bianchi.

L'azione si snoda in una serie di concitati episodi, pieni di mordente e di vivezza, sino alla risoluzione dell'umano dramma di Liubov, appassionata amante e combattente fedele ai principi della rivoluzione. Nella tragica alternativa (tradire il marito o la propria causa) la donna coscientemente sceglie la prima soluzione e sacrifica il marito che è indegno di lei. E il tenente Jarovoij, nell'ultima scena, viene condotto alla fucilazione.

Questo il nucleo di Liubov Jarovaia. Attorno alla figura dominante si agita tutta una folla di personaggi minori stupendamente cesellati dalla mano di Treniev: la dattilografa Panova, che odia tanto i rossi quanto i bianchi, ma si schiera dalla parte di questi ultimi per salvare la propria posizione; il marinaio Scvandia, un entusiasta della rivoluzione; il disgraziato Pikalov, contadino istupidito dagli anni passati al fronte, incapace ormai anche di ridere, e molti altri che emergono con sì straordinario spicco da creare tipi di valore assoluto. Per questo, ma non soltanto per questo, Liubov Jarovaia ha da essere considerata un'opera classica del teatro sovietico.

Dell'eccellenza della propria opera, l'autore ebbe anche un riconoscimento ufficiale, nel dicembre del 1940, quando vennero conferiti alcuni « Premi Stalin » per opere letterarie e artistiche, che avessero avuto uno spicco particolare negli ultimi dieci anni. I premi di prima classe ammontavano a 100 mila rubli, quelli di seconda a 50 mila; l'importanza del fatto culturale era balzata agli occhi, in tutta la sua fondamentale evidenza, ai dirigenti della Russia sovietica. Il giudizio sulle opere fu accurato e ponderato, come risulta da parecchie testimonianze in proposito e come viene chiaramente rivelato dall'elenco degli artisti segnalati e proposti all'attenzione del pubblico russo. Tre furono i premi di prima classe conferiti agli scrittori di teatro: uno di questi toccò a Kostantin Treniev per la sua Liubov Jarovaia.

Treniev — afferma Macleod esplicitamente — non può, tutto sommato, ritenersi un novatore nel pieno senso della parola, ma a diritto può essere chiamato il padre della drammaturgia russa post-rivoluzione. Ancor oggi egli si trova ad uno dei primi posti del



Salvatore Fiume: "L'amore delle tre malarance,, (maschera)

teatro sovietico, e della sua continua validità ha dato conferma con l'opera più recente, Anna Lucinina, rappresentata al Teatro Maly di Mosca.

Alessio Tolstoi non ha scritto molto per il teatro, ma ha al suo attivo qualche successo di risonanza considerevole. Si ricorda di lui un Pietro il Grande e soprattutto Il sentiero della vittoria, che ha tra gli altri personaggi Lenin e Stalin, caratterizzati efficacemente. Meglio la figura di Stalin, tuttavia, che non quella di Lenin. Tolstoi ha anche scritto un adattamento del nostro Pinocchio, intitolato La chiave d'oro, ed un mediocre dramma, La campagna con le quattordici potenze.

NICOLAJ POGODIN

Fra i giovani primeggia, per serietà d'intenti e potenza creativa, Nicolaj Fedorovic Pogodin, il cui nome è noto ormai anche in Italia. Ha iniziato la sua attività da umile cronista per giornalini di provincia, rivelandosi analizzatore acuto della realtà sociale e della condizione umana che di quella è il lievito e



Salvatore Fiume: "L'amore delle tre melerance,, (maschere)

il pretesto; possedeva inoltre qualità di umorista succoso e brillante, a volte addirittura farsesco.

Ebbe, per questo, il favore popolare sin dal primo momento in cui si dedicò al teatro. Incominciò nel 1930 con un lavoro di buona fattura, *Impertinenza*, che disgraziatamente non fu mai rappresentato, nonostante che fosse stato messo in programma dal Teatro d'Arte di Mosca.

Seguirono altre quattro opere, a poca distanza l'una dall'altra: *Tempo*, *Il mio amico*, *Poema di un'ascia e Neve*. In esse si delineò con maggior precisione la personalità di Pogodin, fatta di gentilezza e di umanità, di ottimismo adombrato spesso nella vena comica: prima e vaga indicazione, giacchè quei quattro drammì erano troppo tenui e superficiali per servire di base a un giudizio. Il tema della redenzione dei traditori e dei rifiuti della società, che troverà ampio sviluppo nella sua opera posteriore, viene a più riprese accennato in alcuni personaggi secondari.

Tempo è la storia della costruzione di una fabbrica di trattori a Stalingrado, cui presiede un ingegnere americano. Il *Poema di un'ascia* s'accentra sulla figura di un fabbro della Russia asiatica, il quale ha scoperto un processo per fabbricare un acciaio inossidabile, resistentissimo e nello stesso tempo più flessibile di qualsiasi altro. Fece un paio di tenaglie con questo acciaio, ma un suo nemico gli le trafugò, ed egli ora non sa più ripetere l'esperimento, avendo dimenticato il sistema di fabbricazione.

Il mio amico è l'apologia del cittadino sovietico che si batte per imporre i principi nuovi. Neve è, delle quattro, l'opera che più rivela le tendenze sociali di Pogodin e più chiaramente ci mostra la sua preferenza per determinati tipi umani; protagonisti sono

un disertore, un sabotatore, un uomo accusato di essersi lasciato corrompere, un uomo insoddisfatto, un ladro.

Qualche anno più tardi, Pogodin, scrisse il dramma che, dopo la rappresentazione al Teatro Vahtangov nel 1934 e quella al Teatro Krassnja Pressnaja, diretta da Ohlopkov, gli diede fama mondiale: *Gli aristocratici*. È il dramma della redenzione dei criminali, degli uomini ridotti allo stato di bruti dalla ipocrita organizzazione della società capitalistica e borghese (Gli aristocratici si possono leggere in italiano nella traduzione di Giorgio Kraiskj, ed è perciò inutile riferirne in questa sede).

Nel 1937, in occasione del ventesimo anniversario della rivoluzione d'ottobre, andò in scena al Teatro Vahtangov un altro lavoro di Pogodin, *L'uomo con il fucile*. È un'opera degna della massima attenzione: Macleod la giudica notevole non soltanto per se stessa, ma anche per lo stupefacente sviluppo — che qui si appalesa — della sensibilità e della comprensione dell'autore e per la nuova abilità che egli dimostra nel mettere a fuoco i vari caratteri nel corso dell'azione.

Epoca: ottobre 1917. Vita di trincea, ambiente di squallore e di depressione. Sciadrin, un giovane contadino (la cui sorella è al servizio della famiglia del capitano, a Pietroburgo) ha fatto domanda per ottenere una licenza.

Uno dei soldati sta leggendo ad alta voce un articolo di Lenin su un giornale clandestino; tutti approvano. Giunge all'improvviso il capitano, s'infuria per l'atto di indisciplina commesso dai soldati e annulla la licenza di Sciadrin. Immediatamente dopo una cannonata nemica uccide il capitano.

La seconda scena si svolge nella casa dei parenti milionari del capitano. La moglie di Sciadrin si reca a visitare la propria cognata e si presenta in casa in un momento di grande animazione dei padroni e della servitù per un banalissimo incidente. Alla fine entra un «giovane generale» per annunciare che Kierenski è scomparso, che la città pericola e che il capitano è stato ucciso.

Nella scena seguente (un esterno notturno sulle sponde della Neva, dinanzi alla casa del capitano) arriva, armato di tutto punto, Sciadrin dal fronte, per abbracciare sua sorella. Il portiere gli impedisce di entrare. Sopraggiunge Cibisov, un bolscevico, e concorda con Sciadrin un piano per entrare in casa malgrado il rifiuto del portinaio.

In una stanza della casa adibita a ufficio, gli amici del padrone discutono sul modo più acconci per affrontare la grave situazione del momento e decidono di accogliere un emissario tedesco «per salvare lo stato russo». Entrano improvvisamente Sciadrin e Cibisov, i quali, con i fucili puntati, si impadroniscono dell'edificio per ordine del comitato militare rivoluzionario. Sciadrin, dopo essersi incontrato con la sorella, che lo prega invano di tornare alla fattoria, parte insieme a Cibisov per Smolni.

Nel secondo atto Sciadrin ha iniziato la sua nuova vita di soldato della rivoluzione. Egli discute ora con i compagni, legge e approva entusiasticamente il decreto del 26 ottobre che abolisce la proprietà privata. Esce infine per cercare del tè. Nel corridoio nessuno si occupa di lui, eccetto un ometto calvo con la barba, dai modi vivaci. Prima di indicare a quel soldato sconosciuto dove può trovare del tè, l'ometto si intrattiene con lui a discorrere, e lo tratta affettuosamente. Quell'ometto è Lenin.

Seguono due scene, sagacemente congegnate e sostenute da un ritmo ammirabile, sulla febbre attività di Lenin come organizzatore. Occorre trasportare munizioni al Forte di Pietro e Paolo, ma non si trova nessuno: Lenin organizza sui due piedi una squadra di carrettieri. In queste scene acquistano bella evidenza le riposte sfumature del carattere di Lenin: il suo ascendente sui compagni di lotta, il dominio dei propri nervi, la rapidità nelle decisioni, l'imperturbabilità, il sarcasmo, la lucidità di mente. In un terreno così pericoloso, disseminato com'è di mille trabocchetti e allettamenti retorici, Pogodin procede con mano ferma. Un esempio. Un commissario da poco nominato chiede a Lenin:

— Scusami, io non capisco niente. Sono stato nominato commissario. Che cosa devo fare?

— Che vuoi che ne sappia io? — risponde divertito Lenin.

— Come, tu non lo sai?

— Parola d'onore non lo so. Non sono mai stato commissario e non ho la più pallida idea di ciò che essi facciano.

Lenin, instancabile, continua a lavorare: telefona alla Pravda per chiedere dei giornalisti che sappiano scrivere con semplicità sull'eroico comportamento del popolo, telefona a Stalin per elogiarlo della dichiarazione sui diritti delle nazionalità.

La moglie e la sorella di Sciadrin, che sono alla ricerca di lui, sono giunte dinanzi al palazzo del comando, e si perdono in mezzo a una folla di gente che variamente partecipa agli avvenimenti. Entra Stalin, che si reca a conferire con Lenin, scambia qualche parola con Sciadrin e poi parte per il fronte.

Terzo atto: al fronte. Sciadrin, Cibisov e un tenente discutono i piani d'azione. Decidono di negoziare con il nemico, di passare nelle sue file e di convincere i soldati dell'insania della loro lotta. Sciadrin, che prima si era schermito dicendo di non avere mai tenuto un discorso in vita sua, parla ai soldati bianchi, ma viene arrestato da un ufficiale. Anche gli altri vengono arrestati. Un bolscevico giunge poco dopo per avvertire che, se i loro comandanti non saranno immediatamente liberati, i rossi apriranno il fuoco. Da questo momento i soldati bianchi cominciano a tennere, a sbandarsi, a disertare.

L'opera termina con un discorso di Lenin a Smolni. « La gente dice che non dobbiamo aver timore dell'uomo con il fucile, perché egli difende il popolo lavoratore ». Pogodin prima di scrivere L'uomo con



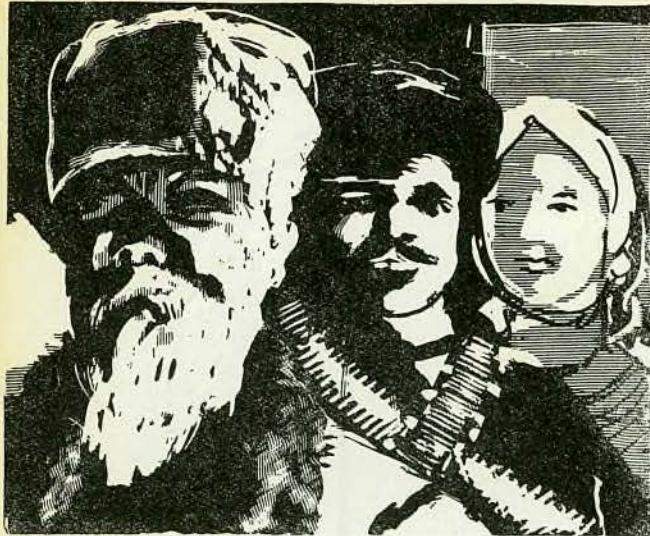
Salvatore Fiume: "Il Revisore", di Gogol

il fucile volle documentarsi con la maggiore ricchezza possibile sulla figura centrale del dramma, e consultò una cinquantina di biografie su Lenin, degli autori più disparati. Passò intere giornate al Museo Lenin, dove sono raccolti i cimeli e i ricordi riguardanti lo statista: durò tutta un'estate questo lavoro, e permise a Pogodin di farsi una preparazione storica di prim'ordine. Egli tuttavia non volle per il momento sfruttarla a fondo e preferì, per le linee principali del personaggio, attenersi al breve opuscolo redatto da Stalin in memoria del suo predecessore.

Ne L'uomo con il fucile il ritratto di Lenin è vero e vivo, ma è un ritratto parziale che illumina alcuni aspetti soltanto della sua personalità: qui Lenin è unicamente l'amico dei soldati e dei contadini, il saggio comandante che li sa condurre alla vittoria. Dell'opera di pensiero di Lenin qui non vi è traccia. Questa voluta limitazione, tuttavia, non nuoce, ma contribuisce, anzi, con la stretta visuale che impone, escludendo digressioni e complessità, alla messa a fuoco, netta e puntuale, del personaggio e a giustificare con argomenti semplificati l'atteggiarsi mutevole della folla che lo circonda.

L'uomo con il fucile ebbe in Russia un immenso successo. Negli anni che hanno preceduto la seconda guerra mondiale è stato rappresentato centinaia di volte in undici repubbliche dell'Unione, dal Don alla Mongolia. Pogodin ha per esso ricevuto, nel 1940, il premio Stalin per la letteratura.

La figura di Lenin è stata affrontata una seconda volta dall'autore nella sua più recente commedia: Armonie del Cremlino, messa in scena nel 1942 al Teatro d'Arte di Mosca. A differenza dell'Uomo con il fucile, questa rappresenta il tentativo di creare un quadro completo, di presentare, nell'unità del perso-



Salvatore Fiume: "L'uomo con il fucile", di Pogodin

naggio, vibrazioni multiformi e scorci psicologici indicativi non solo dell'uomo e dell'organizzatore, ma anche dello statista e del pensatore. Tentativo audace e complesso che Pogodin, dopo il *lusinghiero* risultato precedente, ha iniziato con grande passione e con robustezza di metodo.

Lenin appare nella seconda scena della commedia (nella prima vediamo un cacciatore, un marinaio e un campanaro, che parlano affettuosamente di lui e della sua opera), vestito da caccia, con il fucile imbracciato: è uno dei suoi giorni di riposo. Entra nella capanna del cacciatore, parla e scherza familiarmente con le donne e gioca con una bambina nient'affatto intimidita da questo modesto e dignitoso signore, che ella non conosce.

Durante questa sua vacanza, Lenin fa un meraviglioso sogno: sogna di poter distribuire l'elettricità a tutta l'Unione Sovietica, anche nei paesi più sperduti della steppa, anche nelle valli lontane degli Urali, in Siberia, sui monti impervi del Caucaso. «Dobbiamo guardare dinanzi a noi — egli dice — e sognare. Sì, sognare, compagni, con una grande fiducia in noi stessi, con la volontà di sognare, ora che dentro di noi non esiste alcun ostacolo per la realizzazione del sogno, ora che con le nostre mani possiamo trarre la vita dal sogno; e la vita da noi creata è il sogno sgorgato dai pensieri magnifici e felici dell'umanità. Nulla, nessuno deve attendere».

Al sogno, la realtà risponde. Lenin si avvicina alla gente più diversa, e con ognuno si comporta in maniera differente. A un ingegnere eletrotecnico, che non crede nella rivoluzione e nei soviet, egli risponde con astuzia, pur mantenendo nella voce una impercettibile inflessione di disprezzo, perché ha fiducia di poter convertire questo che, malgrado

tutto, è un «cittadino sovietico» in embrione. Con il vecchio fabbricante di orologi, colui che dovrà mutare le «armonie del Cremlino», egli sa essere arguto e delicato, dicendogli che non vi è da costruire soltanto un orologio, ma un grande meccanismo che metta in moto tutto il paese.

Si abbocca con Stalin, con Zerscinski, perfino con H. G. Wells. Tratta quest'ultimo con cortese sostenutezza. Wells gli confida che sta preparando un saggio su Marx. Lenin sorride enigmaticamente. Wells, per un attimo, istintivamente, abbandona il suo atteggiamento diplomatico: «Marx mi dà ai nervi», sbotta. E Lenin risponde pronto, con asprezza mal contenuta, con sarcasmo feroce, e licenzia l'interlocutore.

Sono quadri staccati, come si sarà notato, senza un filo conduttore esterno, motivati unicamente dalla continuità della figura del protagonista. Ogni quadro vive di vita propria, ché l'azione e il movimento scenico totali quasi passano in sott'ordine dinanzi all'impulso drammatico ed evocativo del particolare.

Le altre opere di Pogodin sono meno importanti e impegnative. Le elenchiamo: Santa Lucia, rappresentata al Teatro Realistico di Ohlopkov; La caverna argentea, storia d'un avamposto dell'esercito rosso nell'Estremo Oriente; La gioconda, ambientata in una casa di riposo per contadini. Nessuna di queste — conclude Macleod sull'autore — è pari in popolarità alle due opere su Lenin. Pogodin è un giovane che ha già alle spalle una lunga serie di dramm. Sia che egli mantenga, sia che non mantenga la grande promessa implicitamente formulata in ogni sua pagina, potrà sempre darci molte altre opere interessanti.



Legno inciso di Vladimir Favorsky, nell'edizione russa dell'«Amleto»

KARNEICIUK E LEONOV

Un altro giovane dotato di mezzi espressivi non indifferenti è lo scrittore ucraino Aliexandr Evdokimovic Karneiciuk. In Russia lo considerano un po' l'enfant prodige degli intellettuali. Era ancora ragazzo quando entrò a far parte della «Giovane Lega Comunista», dalla quale, due o tre anni dopo, passò, d'un salto solo, nel Soviet Supremo dell'Ucraina socialista e nel Soviet Supremo dell'U.R.S.S. per il distretto di Zvenigorod.

La passione è la molla più forte e il difetto capitale delle sue commedie: l'atmosfera che vi domina, d'altra parte, è apertamente e talvolta crudamente realistica. Sulle prime due, *Sull'orlo* e *L'isola pietrosa*, si hanno scarse informazioni: è da supporre che esse non abbiano incontrato soverchio favore e siano state presto dimenticate.

La terza, invece, intitolata *La distruzione della Squadra*, ebbe grandissimo successo di critica e di pubblico. Ciò è dovuto, oltreché alla impostazione di buon impegno ed al valore innegabile di certe parti, alla, diciamo, tempestività della sua apparizione, nel momento in cui il dramma sovietico otteneva i primi risultati positivi ed era salutato con intuibile fierazza dai fautori del «realismo socialista». La vicenda ha per base le trattative e gli sviluppi politici che condussero alla pace di Brest Litowsk, e tratta in particolare la distruzione delle navi da guerra della flotta del Mar Nero. La distruzione della squadra fu presentata al Teatro Centrale dell'Esercito Rosso e ripresa in seguito, con la regia di Akimov, al Teatro drammatico di Leningrado e al Teatro dei Lavoratori di Mosca. Da allora è divenuta opera di repertorio.

Un anno più tardi, nel 1935, Karneiciuk scrisse un'altra opera di successo, *Platon Krecet*: protagonista un chirurgo il quale — secondo le parole del critico Fomenko — «pensa da filosofo e agisce da bolscevico», mosso da sincero amore verso i propri simili e dal desiderio di prolungare la loro vita. Questa commedia fece il giro di tutta l'Unione Sovietica.

Nel 1937 apparve, di Karneiciuk, un dramma dal titolo *La verità*, costruito con un nobile e robusto stile che non poco si differenzia dalle precedenti opere dello scrittore. V'è in esso una scena che merita di essere citata: la supplica che un contadino, prima di partire per il fronte, rivolge a Lenin per essere ammesso nel partito bolscevico. L'azione si svolge in Ucraina e a Pietrogrado; vi appaiono, oltre Lenin, Kerenski, Zinoviev, Zerscinski.

Dopo una commedia in tono leggermente inferiore, *Il banchiere*, Karneiciuk scrisse un potente dramma storico, *Bogdan Melnitski*. Questi era un eroe ucraino che guidò, nel 1648, una rivolta popolare contro gli oppressori polacchi. Vi sono figure di popolani felicemente scolpite, figure che dominano la scena, di volta in volta, come e forse più dello stesso protagonista: in loro si sente vibrare, con forte immediatezza, l'anima del popolo ucraino.

Recentemente Karneiciuk ha fatto rappresentare al Teatro Franko di Kiev una, se così possiamo chiamarla, edizione rammodernata e riambientata in Russia della shakespeariana *«Giulietta e Romeo»* intitolata *Nelle steppe dell'Ucraina*. Il conflitto fra le due famiglie è qui dato dall'antagonismo che spinge l'uno contro l'altro, un contadino «collettivista» e

un contadino «individualista». Su questo piano si sviluppa la vicenda d'amore dei due giovani, figli dei contadini nemici. Nella risoluzione del dramma compare, inopinato *deus ex machina*, il Maresciallo Budionni.

A sentire la critica sovietica, Nelle steppe dell'Ucraina è un'opera gracile, spesso gratuita nello svolgimento e decisamente al disotto delle possibilità di Karneiciuk. L'ultimo suo lavoro di cui si ha notizia è un dramma che ha per tema un episodio della lotta contro gli invasori tedeschi: Partigiani nelle steppe dell'Ucraina.

Si sarà osservato come una buona parte delle commedie che abbiamo fin qui citato prenda lo spunto da episodi della guerra civile. Tutti gli scrittori, si può dire, sono passati per questo vicolo obbligato e molti ancora vi rimangono. L'unico che in teatro abbia evitato questi argomenti è Leonid Leonov, nome che non riesce nuovo in Italia per la riduzione e la presentazione che Edgardo Macorini ha fatto del suo *Sciutarevski*.

I drammi più recenti di questo autore sono *Il lupo* e *I frutteti dei Polovsti*. Nel *Lupo*, Leonov imposta un doppio conflitto psicologico tra i membri della famiglia Rosckin. Gregorio Rosckin ha una moglie, Xenia, dalla quale è diviso da parecchio tempo, e vive ora con Jelena che era stata in precedenza fidanzata di Luca Sandukov. Questi, che è il fratello di Xenia, è il personaggio antisociale, colui che non crede, e apertamente osteggia l'operato del bolscevismo. Jelena nel liberarsi di Luca volge risolutamente le spalle a tutta la concezione prebolscevica della vita, e lo stesso fa Gregorio nell'allontanarsi da Xenia e dal padre di lei.

Luca è un uomo malaticcio, scontento, un misantropo che per codardia accetta ancora la vita. Il giorno fissato per il matrimonio, ormai sfumato, con Jelena, egli si presenta da lei nelle vesti di ingegnere. Jelena sospetta immediatamente e riesce, con un'abile manovra, a dimostrare che egli è una spia. Luca, smascherato, confessa nell'ultima scena del dramma che egli odia la nuova vita e l'umanità, e che preferisce andarsene ramingo come un lupo nelle foreste. Viene arrestato, tenta di fuggire sui tetti, ma precipita e si uccide.

Nel dramma vi è, accanto ai protagonisti, la figura di un vecchio prete, passatista per istinto e per cocciutaggine, che l'autore disegna con una singolare efficacia. Tutti i personaggi sono, ognuno sulla base del proprio mondo umano, immersi nella nuova realtà sociale: psicologia e politica si fondono per naturale e logica attrazione. I postulati del «realismo socialista» paiono realizzarsi qui nella forma migliore.

Il duplice conflitto familiare e sociale del *Lupo* si ripete, con grande somiglianza, nei *Frutteti dei Polovsti*. Dopo diciotto anni di assenza, Pilaiev ritorna alla terra natale e si fa accogliere nella casa di un

uomo debilitato, che vive in condizioni di tremenda indigenza, Makkaveiev. Pilaiev tenta vigliaccamente di ricattare la donna che egli un tempo amava, Aliexandra Ivanovna, moglie di Makkaveiev, creando nella casa una opprimente atmosfera di sfiducia e di sospetto. Sempre di più egli si rivela traditore e spia, e viene preso in odio da tutti i membri della famiglia, non soltanto per il suo ignobile comportamento nei riguardi di Aliexandra, ma anche per la sua azione moralmente e socialmente disgregatrice. Quando le sue responsabilità sono ben chiare, vengono ad arrestarlo. Egli si ribella rabbiosamente, ma invano: un uomo come lui non può sottrarsi alla giusta espiazione.



Legno inciso di Vladimir Favorsky, nell'edizione russa dell'«Amleto»

VLADIMIR SOLOVIOV

Negli ultimi anni si è affermato, tra gli altri giovani, Vladimir Alexandrovic Soloviov. Iniziò la sua carriera riducendo per le scene Umiliati e offesi di Dostoievskij e Nella voragine di Čekov, e traducendo il Cyrano de Bergerac. Le prime sue opere originali furono Vita personale e Amicizia, rappresentate da Popov al Teatro della Rivoluzione; erano commedie su temi di attualità, che denunciavano nell'autore un buon temperamento di uomo di teatro.

Nel 1940 Soloviov scrisse un dramma storico, Il maresciallo di campo Kozutov che è stato giudicato come la cosa sua migliore. Protagonista non è l'eroe del titolo (sostituito all'originale A.D. 1812 alla vigilia della «prima») ma la massa dei contadini oppressi sotto il regno di Alessandro I, i quali, senza alcuna speranza di liberazione, combattono sotto i loro oppressori per un sublime amore di patria.

Finita la guerra, Soloviov ha scritto una commedia che ha per protagonista il musicista russo Dimitri Sciostakovic, ritratto mentre lavora alla sua Settima Sinfonia nell'interno di Leningrado assediata. La commedia s'intitola, appunto, Un cittadino di Lenigrado.

Dei giovani drammaturghi sovietici restano ancora da nominare O. Litovski, che ha scritto tra l'altro l'eccellente dramma Mio figlio (forte accusa contro l'oppressione fascista in Europa), Batherev, Razumovskij e Korn.

Degli anziani v'è ben poco da dire. Alexandr Afanogienov, di cui si ricorda soprattutto La paura, Il

ritratto e Località sperduta, cadde dopo quest'ultima opera, in disgrazia presso i dirigenti del partito comunista e dovette interrompere il lavoro. Lo riprese, chiarita la propria posizione, nel 1940 con Mascenka, commedia che fu inscenata da Zavadski al Teatro Mossoviet. Morì durante un'incursione aerea su Mosca, lasciando, quasi completa, un'altra opera, Alla vigilia, che fu rappresentata contemporaneamente in tre dei maggiori teatri dell'Unione Sovietica. È la vicenda di un operaio fonditore e della sua famiglia, che abitano in una casetta di un sobborgo di Mosca raggiunto dall'invasione tedesca.

V. N. Bill Bielotzerkovski, dopo La vita chiama, scrisse Frontiere, un dramma sulla vita delle guardie confinarie. Vsevolod Ivanov ha fatto rappresentare di recente due opere di scarso rilievo, Le colombe vedono partire gli incrociatori, ambientato nell'Estremo Oriente, e Parkhomenko, sulla figura di un eroe della guerra civile. Katajev ridusse per il teatro un suo romanzo (Io, figlio del popolo lavoratore), che venne inscenato con il titolo Un soldato torna dal fronte.

Da questa rapida rassegna pensiamo risulti con sufficiente chiarezza qual'è il tono fondamentale del teatro sovietico, e si possa comprendere come praticamente si attui nelle opere degli scrittori la formula del «realismo socialista». I drammi degli individui non rappresentano che il riflesso umano del più grande e importante dramma: la lotta di classe.

V'è una specie di euforia in Russia - dice Macleod - segno di un illimitato amore per la vita. «Gioia di vivere» è un'espressione che continuamente ricorre nella stampa e nella letteratura sovietiche. Gioia di vivere: o che deriva dalla cessazione delle crudeltà e delle sofferenze, o sia motivata dalla sicurezza che la strada intrapresa è quella giusta, e dalla propria volontà dipende il mantenerla sgombra e netta, o perchè non si può non essere lieti di vivere quando si sta costruendo una nuova vita, o anche soltanto per la fanciullesca eccitazione di duecento milioni di individui che sentono di essere prossimi a raggiungere la loro adolescenza storica. Il teatro è di questa atmosfera l'immagine più fedele.

F. Di Giannatteo



V. N. Krasilinsky: legno per "Ul'iana",

(Continua nel prossimo fascicolo).



Spettacolo di una Compagnia appositamente formata per girare nei Kolkhoz: si rappresenta un atto di Fonvesin

U.R.S.S.

IL PANORAMA DELLA
VITA TEATRALE DEL-
L'UNIONE SOVIETICA
CONTINUA NEL PROS-
SIMO FASCICOLO



Tra gli attori russi più importanti, primeggiano per eccezionali qualità interpretative, L. Zenkovskaja, Koukmene e Toltkauov. Sono, in ordine, i tre attori qui presentati, nel dramma storico *Il Grande Sovrano* di Soloviov. Il grande sovrano, è "Ivan il Terribile", il cui nome dà il sottotitolo al dramma.



RIBALTA

STRANIERA NEI TEATRI DI MILANO E ROMA



TERESA RAQUIN di ZOLA

Nelle prime tre fotografie, una scena del dramma (Randone-Maltagliati) e due espressioni di Evi Maltagliati, interprete principale

DESIDERIO SOTTO GLI OLMI DI EUGENE O' NEILL



Anche in questo dramma di O' Neill, della cui ripresa a Milano è detto in altra parte del fascicolo, Evi Maltagliati ha ottenuto un vivo successo. Nelle foto sopra, l'attrice in due aspetti del suo personaggio; nelle foto in basso e a destra è con Tino Carraro.





Ambiente e personaggi del dramma: sono in scena gli attori Randone, Hinrich, Bella Starace Sainati, Feliciani, Sivieri.



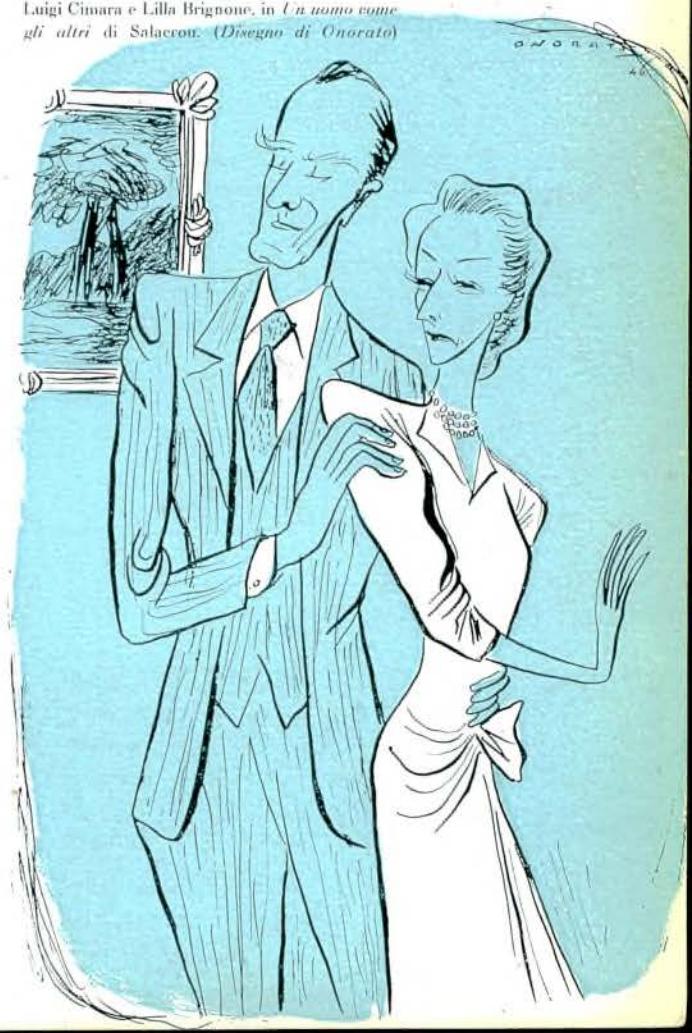
Le varie espressioni di Bella Starace Sainati, nella tragica vicenda conclusiva di *Teresa Raquin*. Il verismo della signora Sainati ha avuto il suo meritato effetto sul pubblico, che ha molto festeggiato l'attrice.



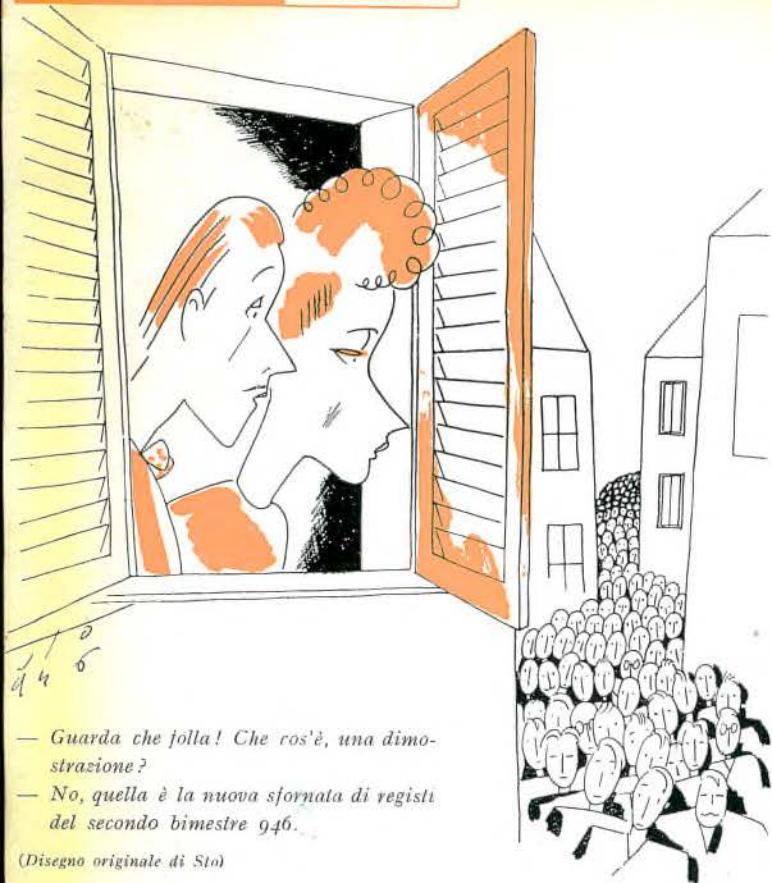
Luigi Cimara e Lilla Brignone, in *Un uomo come gli altri* di Salacrou. (*Disegno di Onorato*)



Nella foto in alto, Evi Maltagliati e Salvo Randone, nel dramma di O'Neill; nella foto qui sopra, una scena di *Il ritratto di Dorian Gray* riduzione da Oscar Wilde, con Carminati, Oretta Fiume, Laura Gore. (Tutte le foto di *"Teresa Raquin"*, e *"Desiderio sotto gli olmi"*, sono di Signorelli, esclusive per noi).



La caricatura E IL TEATRO



- Guarda che folla! Che ros'è, una dimostrazione?
 — No, quella è la nuova sfornata di registi del secondo bimestre 946.

(Disegno originale di Sto)



Un esperimento del nuovo

GRAND GUIGNOL

AL TEATRO NUOVO DI MILANO



Nino Besozzi, Ernesto Calindri e Roberta Mari, nell'atto di John Grey *La pendola si è fermata*.



Gianni Agus, Dante Maggio, Ernesto Calindri, Federico Collino, Lia Zoppelli, nell'atto di Teissier e Fodiansky *Gli eroi volano in alto*.



Esperia Sperani, Besozzi, Calindri, Collino, la Riva, la Mari, la Zoppelli ed Agus, nella tarsa di Fodiansky *La bustaia di Parigi*.



Antonio Gandusio, la Marchiò e Santuccio nella riduzione di Cocco e Convalli *Il cappello a tre punte* di Alarcón, recitato al Teatro del Castello di Milano. (Per la cronaca di questi spettacoli, leggi «Risata italiana»)



(Disegno di Wild)

Conoscenze

GABRIEL MARCEL

Janine Delpech ha interrogato Gabriel Marcel, uno degli uomini più importanti per la cultura della Francia contemporanea. Il nome di questo autore è giunto a noi, tramite il teatro, dopo la rappresentazione allo «Sperimental» di Genova del suo dramma *Un uomo di Dio*, ma non è certo «nuovo» agli iniziati, giacchè al suo nome resta legata la posizione fondamentale dell'esistenzialismo. Marcel Gabriel è, soprattutto, l'autore del *Journal métaphysique*, una delle opere più indicative della cultura contemporanea. Critico teatrale delle «Nouvelles littéraires», Marcel ha scritto vari saggi sul teatro, uno dei quali, su Armand Salacrou, abbiamo pubblicato in uno dei fascicoli scorsi.

■ La passione per il teatro è innata in me. Quando da ragazzo i miei genitori mi portavano, una volta all'anno, all'«Odéon» o alla «Comédie» era per me una festa indimenticabile. Figlio unico, e trovando triste il non aver sorelle o fratelli, presi presto l'abitudine di popolare la mia solitudine di creature immaginarie con le quali mi intrattenevo senza fine. A quindici anni scrisi una commedia d'ispirazione ibseniana, e non era quello il mio primo tentativo. Mio padre amava molto il teatro e leggeva mirabilmente: ho conservato un ricordo preciso delle sue osservazioni sulle commedie che mi si permetteva di vedere. Interrogato sul perché non avesse scelto la carriera d'autore drammatico malgrado il suo amore per il teatro, Gabriel Marcel ha risposto: *Non*

vi ho mai pensato. Tuttavia non mi disinteressa del tutto delle mie commedie delle quali una, *Le chemin de Crète*, deve essere rappresentata prossimamente. Voi che avete scritto il *Journal métaphysique* approvate l'attuale tendenza di introdurre la metafisica al teatro? Affatto. In questo modo si scrivono soltanto delle commedie didattiche che falsano completamente lo spirito del teatro. Questo è sempre stato per me una reazione anarchica contro il pensiero costituzionale. Ciò che in esso ha importanza sono i personaggi e, soprattutto, i rapporti che li uniscono. Noi, al contrario, assistiamo ora ad un'invasione dell'astrazione che io considero la grande nemica, non soltanto al teatro, ma anche in filosofia. Giraudoux ha incoraggiato, per non dire suscitato, questa tendenza per l'utilizzazione dei suoi miti, e la sua influenza è da temersi sugli autori privi di qualità. Anche la bellissima commedia di T. S. Eliot, *Assassinio nella cattedrale*, rischia d'avere una posterità massacrante. Occorre, per ricondurre il teatro verso il concreto, una magia poetica eccezionale. Il pubblico, oggi, pare rassegnato ad annoiarsi: esiste un prestigio anche nella noia che in Francia, soprattutto, appare sorprendente. Ma io credo che se venisse fuori un autore comico di talento, avrebbe un grande successo. Temo però molto che possa comparire, giacchè l'epoca non gli è favorevole. Vi sono state poche commedie gare nel periodo dell'occupazione, ed anche dopo. I tentativi — e sono sempre molti in ogni stagione — non si preoccupano di far ridere. E questo io lo deploro giacchè la comicità è sempre legata alla salvaguardia della libertà di spirito. Più la vigliaccheria e l'ingenuità si spandono, più la società diventa impermeabile al comico. Non vi sono state, a quanto mi consta, delle commedie gare in periodo fascista.

Questo distacco dal comico non è dovuto alla decadenza del teatro d'osservazione? Senza dubbio. Molti autori sono giovanissimi: essi non hanno avuto il tempo di studiare gli uomini e trovano più facile presentare delle specie di manichini senza entità e senza calore. E' molto più facile adattare i miti al gusto attuale e metterli al servizio delle dottrine filosofiche o politiche, che creare dei personaggi dotati di vita propria. I no-

stri contemporanei sembrano avere sempre maggiori difficoltà a comprendersi gli uni con gli altri e mancano di simpatia per i loro simili. Siete pessimista sulle sorti del teatro? Non trovo il suo stato così preoccupante e così scoraggiante come dicono. Da ogni parte si stanno facendo delle ricerche interessanti, ma quando si rileggono i «vaudevilles» che ebbero tanto successo quaranta o cinquanta anni fa, si diventa bruscamente fierissimi delle opere attuali. E poi nel teatro, come nella vita, vi sono sempre delle sorprese. Ed a proposito di sorprese, sarete senza dubbio stupiti di sapere che è stata una mia commedia, *La grazia*, a rivelare Charles Boyer. Egli doveva avere per compagna d'arte, al teatro della «Grimace» nel 1921, Germaine Dermoz che all'ultimo momento non recitò. La commedia ne soffrì, ma la critica, severa con me, portò alle stelle il talento del giovane Boyer.

■ Ciò che si sviluppa dall'opera teatrale di Gabriel Marcel, come da tutta la sua persona e dalla sua opera filosofica, è l'ostinata fede nella dignità dell'uomo, malgrado le contingenze umilianti, e nel potere del suo pensiero. Non che l'autore di *Un uomo di Dio* cerchi di fare degli eroi di tutti i suoi personaggi, ma egli conosce bene le comode maschere dell'egoismo maschile e l'arte sottile con la quale tante donne sanno travestire le loro cupidige e le loro astuzie. *Le chemin de Crète* l'ultima commedia di Gabriel Marcel, che speriamo di veder presto rappresentata, è molto caratteristica nella sua concezione drammatica che non deve riprodurre una parte di vita arbitrariamente tagliata, ma far vedere l'evoluzione profonda di esseri in stato di crisi. L'autore ci presenta non delle marionette simboliche, ma degli uomini e delle donne il cui comportamento è loro dettato dalla loro profonda natura. Molti dei personaggi di Gabriel Marcel sono dei musicisti d'una sensibilità esacerbata, ed è proprio ad una composizione teatrale che fanno pensare queste opere in cui i personaggi differiscono tra loro come il pianoforte dal violino, in cui ognuno eleva il proprio lamento o canta il proprio desiderio, mentre la vita, cattivo maestro d'orchestra, non perviene mai a stabilizzare un'armonia durevole.

Janine Delpech

Jean-Louis Barrault

L'ATTORE, MEZZO ESSENZIALE DELL'ARTE DRAMMATICA

Jean-Louis Barrault, una delle più giovani personalità in vista del teatro francese — attore, regista, scenografo, scrittore — si domanda e domanda: Se il Teatro non esistesse, sentiremmo il bisogno di inventarlo?

Lo strumento di cui deve servirsi il commediografo per praticare l'arte drammatica, è l'attore. L'attore è dunque un essere umano specializzato per servire di strumento all'arte del teatro; specializzato nello sviluppo della volontà, nel determinato assorbimento del suo corpo, del suo respiro, della sua voce e della sua dizione, attraverso studi particolari sulle diverse espressioni estetiche e vocali.

Tutte le arti, per osservare la vita, scelgono un certo angolo che è loro personale. Così un musicista osserva la vita sotto l'angolo dei suoni, il pittore sotto quello dei colori, lo scultore sotto quello dei volumi, ecc. Sotto quale angolo deve porsi il commediografo e di quale mezzo deve egli servirsi per ricreare la vita? Sono queste le due questioni pratiche che più spesso vengono poste. Di solito non sono spontanee, perché si pongono soltanto quando si è in dubbio; e questo dubbio viene a poco a poco, dopo tutte le riflessioni che si odono sull'arte drammatica. L'arte drammatica non è che un'arte minore, dicono gli uni; altri aggiungono che è soltanto un ramo della letteratura. Per tal'altri ancora, il teatro è prima di tutto un bel testo. (Bernstein dichiarò un giorno che mai gli attori o una rappresentazione avevano aggiunto qualche cosa alle sue commedie). Secondo Baudelaire, invece, l'arte drammatica è l'arte dell'azione contrapposta a quella del verbo, oppure soltanto una distrazione. Un letterato affermò anche che riteneva il teatro un'arte assolutamente inutile, giacché a lui, bastava, ad esempio, sedersi su una poltrona, prendere il suo Racine e leggere una tragedia perché la sua immaginazione creasse le più belle rappresentazioni che nessun teatro avrebbe mai potuto dargli; che tutti i suoi sensi erano già soddisfatti dalle altre arti e che il teatro era, tutt'al più, una specie di succedaneo della letteratura. In ogni caso, una manifestazione inutile. Viene quindi spontaneo il chiederci se il teatro è proprio un'arte necessaria ed indipendente, paragonabile alle altri arti e cioè se, in altre parole, provremmo noi il bisogno di inventarlo qualora non esistesse, e perché. Esaminiamo la questione portandola sul piano personale e cominciamo col vedere se vi è in me un angolo non soddisfatto da tutte le altre arti. Posseggo libri grazie ai quali la mia immaginazione vagabondeggia; alla domenica vado al concerto a farmi acuire un po' i nervi con le onde sonore di una sinfonia; alla sera posso andare a fare un bagno di ritmi da ballo. Rientro in casa, gusto un liquore, accendo una sigaretta prima di coricarmi, guardo un bel quadro, accarezzo il mio cane, mi svesto, mi gratto con soddisfazione, mi corico e, prima di sprofondare nell'innocente sonno, balsamo degli spiriti sofferenti, abbraccio mia moglie, le accarezzo una guancia, poi le volto la schiena, felice di aver avuto, durante la giornata, tutti i sensi soddisfatti e tutte le mie ghiandole servite. La vista, l'udito, il tatto, il gusto, l'odorato, il cervello ed il midollo, tutto ha avuto il suo conto senza ch'io abbia avuto il bisogno di andare a teatro. Tuttavia un piccolo angolo di me stesso è stato lasciato in disparte: un desiderio di vivere in un certo modo che non è riuscito a tradursi in stato cristallizzato. Queste sensazioni di vista, d'udito, di tatto, di gusto e d'odorato, io le ho avute *successivamente*, le une dopo le altre. Vorrei, invece, almeno per una volta, artificialmente, sentire, vedere, udire, respirare ed essere in contatto, nello stesso tempo e nello stesso istante, col *presente*. Quante cose esistono *simultaneamente*! Perchè non dovrebbe esistere un'arte che traduce e ricrea questa simultaneità che si subisce nel presente, una specie d'arte sintesi comprensiva, ad esempio, lo scricchiolamento di una poltrona, ciò che io penso del lettore, ciò che il lettore pensa di me, quei due sguardi che si sono incontrati laggiù e quel nuovo amore che nasce, il claxon

della strada, qualcuno che tossisce, mille rumori che si propagano, mille azioni che si snodano e quell'improvviso silenzio che prende forma come attraverso una cristallizzazione, quella specie d'arresto durante il quale i nostri sensi sono colpiti da quella simultaneità e nel quale appare la prima goccia della cristallizzazione teatrale; quella frontiera irraggiungibile che separa il futuro dal passato e che si nomina il più rapidamente possibile affinchè il Presente non sia già il passato. E' questo arresto che a teatro si cerca di ampliare per afferrarne il movimento. Nessuna arte riesce a tradurre essenzialmente il presente nella sua simultaneità quanto la ricreazione della vita alla presenza di un pubblico per mezzo di una compagnia. Le altre arti agiscono, in un certo senso, per corrispondenza; infatti un quadro esiste in se stesso e non prende forma nell'istante preciso in cui lo si guarda. A teatro, invece, allo stato permanente esistono soltanto dei canovacci e delle polveri teatrali il più spesso sotto forma di un opuscolo stampato o di un libretto e spartito per la danza, e subito ha luogo l'avvenimento teatrale: gli attori donano, il pubblico riceve e rimanda, gli attori subiscono e rimandano a loro volta: e la vita è ricreata. Poi l'istante passa, il pubblico esce, gli attori cessano di vivere la loro vita artificiale, la polvere ricade e non rimane più che il deposito iniziale, l'opuscolo o lo spartito. Il teatro, dunque, vive e non può vivere che nel presente. Questa prima osservazione basterebbe da sola a fare del teatro un'arte necessaria. Vediamo se esistono ancora altre ragioni. Che lo si voglia o no, nella vita subiamo tutti, chi più chi meno, due fenomeni che le altre arti non traducono e che appartengono essenzialmente all'arte drammatica. Questi due fenomeni sono il mimetismo e l'animismo. Il mimetismo è la possibilità che ciascuno ha di uniformarsi al luogo in cui vive e di adattarsi alla forma e alle caratteristiche di questo luogo. Chi non ha notato, infatti, come al cinema viene spontaneo di ripetere la espressione di qualche personaggio che appare sullo schermo e se un attore fa

delle smorfie di dolore, tutta la sala fa smorfie? E' quindi evidente che è da questo fenomeno di mimetismo che è nata l'arte dell'imitazione.

Il secondo fenomeno che sabbiamo è quello dell'animismo. L'animismo è una particolare disposizione della immaginazione, che ci spinge a prestare un'anima ed una volontà umana agli oggetti che ci circondano. Certi pittori hanno la tendenza ad animare gli oggetti che dipingono. Ricordiamo, a questo proposito, quegli alberi di Gustavo Doré dall'aspetto di cattivi personaggi mentre stendono le loro braccia per afferrare il bambino che attraversa, impaurito, la foresta. L'arte essenziale della pittura non è, tuttavia, fondata sull'animismo e perciò è necessario inventare un'arte che traduca questo animismo. Quest'arte non può essere che il teatro. Vivere nel presente in comunione con i miei simili (simultanetà); non sapere più se io sono loro o se loro sono me (mimetismo); amare collettivamente e dare un'anima a tutto ciò che mi circonda (animismo); dare, ricevere e scambiare (movimento): ecco in che consiste il teatro che, per queste ragioni, diventa un'arte necessaria. Ed ora un'ultima osservazione che può darci un'idea dell'utilità del teatro. Vi è un punto a cui le altre arti non s'interessano particolarmente ed essenzialmente, punto che possiamo chiamare l'Idea di Giustizia: la giusta soluzione, cioè, di ogni questione. Nella vita tutti aspiriamo alla giustizia, voglio dire alla giustizia universale: un vasto regolamento di conti, cioè, dopo il quale la macchina universale è rimessa in equilibrio, la terra gira e gli uomini vanno più diritti. L'uomo, per la sua dismisura, tende costantemente a rompere l'equilibrio e falsa la bilancia universale. Questa dismisura piega ed intacca quella specie d'armonia universale che noi sogniamo. Ogni conflitto pone una questione di diritto che il teatro deve regolare, dopo di che l'equilibrio è ristabilito e la vita rinforzata. L'arte drammatica è, dunque, un'arte vivificante.

Ed ora passiamo alla seconda questione. Se il teatro è un'arte autonoma, fine a se stessa, necessaria e utile, con quale mezzo

praticarla? Cioè, per meglio dire, qual è il suo strumento? Le altre arti, infatti, si praticano tutte con lo sfregamento più o meno stridente d'una materia inerte su una materia inerte partendo, cioè, da materie inanimate per riprodurre la vita. Così lo scultore prende un blocco di pietra, uno scalpello ed un martello e si mette a battere con forza. E se vogliamo anche osservare bene un violino, vediamo che la sua forma è simile a quella di un busto di donna morta sui cui nervi incartapeccoriti il musicista si mette a grattare per ridar loro un'eco di vita. Tutte le arti, insomma, partono dalla morte per far rivivere, e le loro opere sono come echi della vita: una corsa a raggiungere il presente. Solo nei capolavori il presente è raggiunto, e quando lo è, comincia ad irradiare una presenza magica, una specie di silenzio che è lo scopo ideale di tutti gli artisti. Certi quadri di Picasso, certi grafismi di Mallarmé, infatti, diventano degli oggetti silenziosi, drammatici. Questo silenzio non è altro che la sede dell'arte drammatica.

Per trovare lo strumento che idealmente conviene al teatro, è necessario ricordare che dovendo ricreare la vita sotto l'angolo del presente, del divenire, del simultaneo, della presenza, dell'ampliamento improvviso ed effimero di un brevissimo istante, il teatro viene ad essere posto sotto l'angolo generale del *movimento*. Questo movimento è composto dal: tracciato (spostamento); dallo scambio (tema fondamentale dell'azione) e dal ritmo (orchestrazione di questo movimento). Dove trovare uno strumento che comprenda nel presente, simultaneamente e sotto comando, il tracciato, lo scambio ed il ritmo? Fino ad ora non si è trovato di meglio che l'*Essere umano* nel quale la sede del tracciato, o movimento propriamente detto, è la colonna vertebrale; lo scambio l'apparato respiratorio, ed il ritmo è nelle pulsazioni. Soltanto l'essere umano, dunque, risponde alle condizioni generali che lo strumento ideale dell'arte drammatica richiede. Solo attraverso l'essere umano in conflitto in un certo spazio, infatti, la vita può essere teatralmente ricreata. E' dunque necessario un luogo ed un essere umano. Certuni obbietteranno certo che l'essere umano allo stato bruto, ad esempio, non saprebbe essere uno strumento degno di servire un'arte che, come abbiamo visto, deve servirsi di materia morta. Esatto. In questo caso, infatti, il teatro verrebbe ad essere soltanto una scimmiettatura. L'arte teatrale deve dunque essere praticata con degli esseri specializzati e divenuti, con lo sviluppo della volontà, delle specie di «Robot» capaci di rispondere in maniera precisa quanto un violino od un colore, alle esigenze dell'artista. E qui si innesta all'arte teatrale una seconda arte propriamente detta «l'arte dell'attore». L'arte, cioè, di diventare strumento. Il mezzo essenziale dell'arte drammatica è dunque, e non può essere altri che l'attore. Il teatro non è un luogo d'appuntamento in cui si ritrovano, venendo da punti diversi, un dialogo, delle illuminazioni, dei gesti, delle decorazioni, della musica ed un soggetto; ma parole, gesti, sviluppo ed azioni che, partendo da un essere umano, costituiscono la materia dell'arte drammatica che viene in seguito inquadrata nella leggiadria e nell'illuminazione e quindi avvolta, come si avvolge un mazzo di fiori nella carta, in una decorazione.

L'attore è dunque composto di tre centri principali: la colonna vertebrale, l'apparato respiratorio ed il cuore. Uno strumento composto da un mantice ed uno scudiscio che subisce, allo stato permanente, il ritmo assediante di uno stregone. Da questi tre centri, che sono rispettivamente il movimento propriamente detto, lo scambio ed il ritmo, trae origine la tavolozza di cui deve servirsi il commediografo.

Ma basta con la teoria che, alla fine, diventa massacrante. Diciamo anche noi, come Sabbatini (1), il celebre capo macchinista del XVII secolo che, dopo aver descritto tutta l'alchimia del macchinario teatrale, termina il suo studio così: «La teoria non è difficile; ma più facile ancora è la pratica».

Jean-Louis Barrault

(1) Nicola Sabbatini da Pesaro, antico architetto di S. A. S. il duca Francesco Maria della Rovere: *Pratica per fabbricare le scene e le macchine teatrali* (Ravenna, presso Pietro di Paoli e S. B. Giovanelli, stampatori di Corte - 1638).

Questo antico e pregevole libro italiano, conosciuto in Italia solo dagli iniziati, ha avuto invece la diffusione di una superba edizione numerata su carta a mano, nel 1942, da «Ides et Calendes» di Neuchâtel, nella traduzione di Maria e Renée Canavaggio e Louis Jouvet, con introduzione di Louis Jouvet. Stampata a Zurigo, in mille esemplari, oltre i fuori commercio su carte varie (N.D.R.).



POETA

IL VECCHIO TRISTAN BERNARD

La nuova generazione francese (soltanto francese?) non vuole più sentir parlare dei vecchi idoli. Li ritiene superati, oppure ha soltanto paura? Non sapremmo dire qual genere di timore hanno i giovani dei vecchi, ma siamo certi che si sentirebbero come liberati se li sapessero tutti morti. Alcuni di questi vecchi non seguono che il loro cadavere, ma non sono ancora dei cadaveri. Tristan Bernard, ad esempio, sa ancora sorridere. Tutta la vita ha riso, fino al giorno che, arrestato dai tedeschi, fu internato nel campo di Dracy. E qui divenne poeta; meglio ridivenne poeta, dopo esserlo stato da giovinetto. Su quel primi versi passò poi mezzo secolo di letteratura: tutto il mondo lo conobbe umorista, romanziere, commediografo, propagandista sportivo, conferenziere, giornalista, filosofo. Ed ecco — egli dice — « che io termino la mia vita come ho incominciato: poeta »: Sta per uscire, infatti, un suo libro dal titolo sorridente: « Soixante années de lyrisme intermittent ». Due immagini di Tristan Bernard illustreranno questo suo nuovo volume: la prima è di Toulouse Lautrec, che lo presenta al tempo de' suo esordio nella vita artistica; la seconda è di Vuillard, che lo ritrae ora, in veste di poeta, con tunica antica e lyra in mano. « Anche questo mio nuovo volume vi farà sorridere » aggiunge Tristan Bernard, ma c'è nella sua voce un'infinita malinconia, che non riesce a nascondere nella sua grande barba tutta bianca. Il campo degli internati di Dracy è fermo nei suoi occhi. Davvero, davanti a lui, non si riesce a ridere più. Ha otant'anni, Tristan Bernard, e scrive versi. Il suo volume è preceduto da questa quartina:

Où donc est-il ce temps charmant?
où le mot arrivait si vite;
le mot venait d'abord et la pensée
[ensuite,
j'étais un poète vraiment.

« Sono un poeta che vorrebbe ancora divertire il pubblico. Ma otant'anni sono una lunga vita — conclude — anche per Tristan Bernard ».

Louis Jouvet: Nulla

Gli assidui della nostra rivista, ricorderanno l'articolo pubblicato nel fascio del 1º marzo, dal titolo « Un grande amore ». Riportavamo, in esso, alcuni brani di una conferenza tenuta da Louis Jouvet all'« Athénée » di Parigi; conferenza nella quale l'illustre attore-regista-scrittore, finalmente felice di ritrovarsi nel suo Paese dopo il forzato esilio dal 1941 al 1945 — trascorsi nei Paesi dell'America Latina, con i suoi compagni di tournée — dichiarava come « partiti per un giro predisposto soltanto per breve tempo, dovette essere forzatamente prolungato per anni, senza basi, finché volle la guerra. Difficoltà infinite furono superate, non solo, ma quei comici ormai alla ventura riuscirono a trasformare il loro giro in vera missione, dando un miracoloso e mirabile esempio della funzione che il Teatro ha nel mondo e della missione cui gli attori sono chiamati ».

Sono trascorsi, da quella conferenza entusiasmante, poco più di sei mesi. In questo tempo Jouvet ha vissuto nella Francia di oggi, evidentemente non meno tormentata del nostro Paese, come di molti altri Paesi della disgraziata Europa. Jouvet ha ora scritto in « America » una lettera ai suoi amici dell'America Latina, cioè a tutto il popolo Latino; parole che riteniamo salutare far conoscere, soprattutto da noi dove qualcuno vorrebbe che il Paese, teatro compreso, risorgesse per virtù magica in uno splendore che, d'altronde, ci era sconosciuto anche avanti la prima guerra mondiale. Ed il peggio venne dopo.

Un porto distrutto, degli immensi docks diroccati e delle case rovinate, non sono state sufficienti a diminuire la radiosa gioia del nostro ritorno. I primi incontri, i primi silenzi e le prime riserve su una banchina minata del Vecchio Porto; la febbre che colora gli uni, la magrezza che rode gli altri, non riescono ad alterare il nostro ottimismo di esiliati. Eravamo riusciti finalmente, i miei compagni ed io, a mettere piede su quella dolce riva promessa e sperata: avevamo raggiunto la felicità. E malgrado l'incertezza dell'avvenire, la nostra estasi non diminuiva; malgrado i commenti ed i discorsi evasivi sugli scali, malgrado i giornali parsimoniosi ed i molli disinganni di coloro che non credono mai all'avvenire, noi vi credevamo. Vi credevamo in quel mattino assolato di Marsiglia, in quel mattino nel quale finalmente mettevamo piede sul vecchio suolo, il cervello ebbro e l'anima colma di speranze e di certezze. Cari amici Latini, nell'istante in cui ritrovavamo il nostro Paese, noi pensavamo a voi, il cui affetto e fervore ci avevano convogliati ed accompagnati. E nel momento in cui le nostre angosce ed i nostri dubbi ci abbandonavano, nasceva in noi una gioiosa e definitiva fiducia nell'avvenire.

Sei mesi sono passati da quel primo giorno, sei mesi mi hanno allontanato da quelle incantevoli ore in cui, nel prolungamento dei mari, della ferrovia e attraverso le campagne rivierasche, io ritrovai il teatro dell'« Athénée », il mio camerino, il mio palcoscenico. Il piacere del ritorno e dell'arrivo, le prime esaltazioni per la pace riconquistata e per il rinnovamento tanto atteso, la ricompensa di un prossimo lavoro, tutto è oggi svanito. Durante questo semestre, la nostra estasi e la nostra ebbrezza si sono spente. Credo ancora nell'avvenire, ma in modo diverso. La nostra gioia infantile si è dissipata. Con una ingenuità, una fiducia ed una pigrizia riprovevoli, noi volemmo credere a compiti agevoli, ad una comoda docilità, ad una gentilezza nuova delle circostanze e delle cose, ad una discrezione ed onestà degli uomini e delle istituzioni che, in un sol colpo, in uno slancio di rinnovamento, avrebbero dovuto distruggere e cancellare il passato. Senza rendercene conto, la nostra fede nell'avvenire era una fede nella facilità. Sei mesi del sole di Francia hanno sbaragliato ogni ottimismo e ristabilito, nella sua verità e forza, la certezza che la vita è indocile. La vita è indiscreta. La vita è difficile. La vita è dura. Ed è terribilmente quotidiana.

La guglia dorata della Sainte-Chapelle, svettante su dal tetto di un vecchio palazzo, la Senna e le sue rive, le prospettive dei giardini, del-

è cambiato; meglio così

l'Arco di Trionfo, delle architetture che avevano, rivedendole, riempito i nostri occhi e le nostre anime d'un immenso piacere, ristabiliscono ora una realtà che ci era sfuggita nell'entusiasmo e nella gioia del ritorno. Nulla è cambiato. Meglio così. Tutto ci dice, ora, che l'ordine dell'arte vince sul disordine e l'indisciplina della vita. Tutto ci ricorda che nulla si modella da sè e che tutto è da modellare. Nulla si organizza e si appiana da sè. Tutto ciò che è vivente resiste... e la vita non è fatta che di problemi.

Eccomi dunque nel mio studio, lontano ormai da quella felicità nella quale le difficoltà mi parevano tutte abolite. Il cassiere è con me e mi fa vedere un bilancio impossibile; il telefono e la posta non mi dicono che notizie strabilianti sui materiali, sul loro prezzo e sui regolamenti; i giornali non sono sempre ottimisti; il fisco e la sicurezza pubblica hanno messo sotto tutela ogni attività. La benevolenza che io speravo e la comprensione che sembrava prossima non le spero più. Gli uomini non hanno cambiato. Sono essi che sono rimasti gli stessi. Meglio così. Non oso pensare al domani, non oso stabilire delle dilazioni e trovare un programma. Tutto è inquietante come prima. Oggi sarà come ieri... Dopo tutto, meglio così. Le sollecitazioni e le esigenze della vita ostacolano tutti i progetti e tutte le previsioni. Mettono alla prova, provocano, svegliano: prove, provocazioni, risvegli, sono gli ausiliari e le molle della vita. E sono anche i motori della Francia ritrovata. E' la stessa Francia, popolata di lottatori risvegliati. Essa rumoreggia di discussioni e di ricerche. Si esamina, si interroga, esamina, propone e forma progetti. Anch'essa non è cambiata. Meglio così.

A teatro, tutto è in gioco. Le nostre più antiche istituzioni cercano di ritrovare una stabilità che hanno perduto. Ciascuno, nella sua professione, si agita attorno a problemi ed a preoccupazioni nuove. Anche il teatro non è cambiato ed è sempre vivo. Meglio così.

Nella città e nella società, le stesse questioni, gli uguali piccoli torti, la medesima musica, le stesse querele ed obbiezioni, agitano e preoccupano, si riuniscono e si urtano. Anche la società non è cambiata. Meglio così.

Nulla è facile in Francia. Tutto è in gioco perché nulla è cambiato. A poco a poco si è costituito in me non più un ottimismo nuovo, ma una nuova certezza: la certezza che la responsabilità ed il costringimento sono ancora i nostri beni più efficaci e le nostre più sicure risorse. Nel disordine obbligato del ritorno, ciò che forse abbiamo trovato di più prezioso è la necessità di vivere, cioè di lottare, la permanenza dello sforzo, il bisogno di mettere l'ordine in questo disordine, di raddrizzare ciò che zoppica, di continuare...

Amici Latini, miei cari amici, questa fiducia e questa confessione è a voi ch'io la rivolgo, oggi in cui il vero combattimento si inizia e nel quale la vita si misura. Nei lucidi scrupoli e nei tormenti precisi in cui viviamo, io penso a voi, amici fedeli ed ospiti accoglienti del nostro esilio. Un'identità fraterna ci raccoglie e ci unisce. Per questa sollecitudine e questa calda amicizia che vi avvicina a noi, ai nostri spettacoli, ai nostri autori, voi cercavate di presentire e prevedere ciò che noi avevamo dimenticato. Non era soltanto la vostra predilizione che vi rendeva così: voi cercavate di sapere, attraverso le nostre testimonianze e nella nostra presenza, se la Francia aveva dimenticato le sue qualità, i suoi difetti, se poteva essere cambiata e se era possibile che potesse cambiare. Vi posso assicurare, oggi. La Francia vive.

(Versione italiana di Claudina Casassa)

Louis Jouvet

1945

TUTTO IL RAPPRESENTATO A

PARIGI

Chi per interesse o per curiosità volesse conoscere quante e quali commedie nuove sono state rappresentate a Parigi nel 1945, una «Guide de Spectacle» pubblicata da «Horizons de France» ne dà esatta notizia in stile telegrafico. Ecco i titoli (in ordine alfabetico, come si conviene ad una «guida» che non vuol dispiacere nessuno) con i rispettivi autori, le «critiche» ed i teatri:

L'AGRIPPA, d'André Barsacq. E' la storia di un impostore-scroccone. L'interpretazione di Jean Davy è stata eccellente. Blanchette Brunoy e Simone Valère, come la commedia: semplici e graziose. André Barsacq, l'autore = Salacrou + Anouilh (Atelier).

ANTIGONE, d'Anouilh. Né una traduzione, né un adattamento, ma una creazione. Capolavoro del maestro del nuovo teatro. (Atelier).

ANTIGONE, 1850, di Robert Garnier. Ci si domanda se Thierry Maulnier è riuscito a forza di tagli, raccordi, sapienti compressioni e pie fusioni, ad adattare la tragica statistica della Rinascenza alle esigenze dei nostri tempi. Ha fatto tutto quanto è possibile, ma non ha potuto trasformare le tirate in azione né sostituire ai dialoghi il movimento. (Vieux-Colombier).

ARSENICO E VECCHI MERLETTI, di Kesselring, adattamento di Pierre Brive. Una famiglia di pazzi, di affascinanti avvelenatrici e di squisiti cadaveri che vivono dinanzi ai vostri occhi una storia d'una stramberia macabra. Ma fa ridere molto. (Athénée).

AURELIE, di Germaine Lefranc. Ripresa di una commedia che avrebbe potuto essere buona se Germaine Lefranc non avesse trasformato in vaudeville il dramma della sua eroina, vecchia damigella di classe che si dichiara «presa dal desiderio dall'età di 14 anni». Fortunatamente vi è Marguerite Pierry. (Renaissance).

LES CLEFS DU CIEL, di L. Ducreux. Il binomio Ducreux-Roussin in una commedia semiriuscita sulla prossimità della morte per degli aristocratici rifugiatini in una

casa di salute durante la rivoluzione. (*Athénée*).

CALIGULA, d'Albert Camus. Un « Quo vadis » rivisto da Giraudoux e corretto da Jean-Paul Sartre. Commedia di un intelligente intellettuale. Più da leggere che da vedere. (*Hébertot*).

LA DAME DE MINUIT e **LA FESSEE**, di J. de Létraz. Commedie pseudo-pornografiche per bottegai che hanno generosamente mangiato e desiderano digerire bene, divertendosi. Tre, contemporaneamente, in tre teatri di Parigi: una è la celebre *Fessée*; l'altra *La Dame de Minuit* che diverrà certamente, con *Bichon*, un classico del genere. Per rispetto al teatro, non sarebbe il caso di ricordare qui le opere di Létraz. (*Palais-Royal*).

LE DINER DE FAMILLE, di Bernard Luc. L'autore si chiama Jean-Bernard Luc. Gabriella Dorzat gli presta il concorso della sua intelligente ed elegante crudeltà. Gli altri interpreti sono Michel Vitold e Renée Devillers. Due buonissimi atti di una disputa attiva, serrata, sostenuta. Il terzo non si regge. La commedia studia il problema dell'autorità; passione che ha bisogno di vittime e... di scuse. (*Michodière*).

ELISABETH LA FEMME SANS HOMME, di André Josset. Commedia costruita con molta abilità, una specie di melodramma psico-patologico che termina con una confessione un tantino oscena. (*Renaissance*).

EMILY BRONTE, di Simone. Una biografia « teatralizzata », messa in scena da Gaston Baty. Uno spicchio di vita in uno spicchio di casa. (*Montparnasse*).

UNE GRANDE FILLE TOUTE SIMPLE, di A. Roussin... o la vita privata degli attori, odiosi ed adorabili. Una serata che passa troppo presto. Un dialogo « argento vivo » dedicato a rapire attraverso Madeleine Robinson, Mercanton e Jean Wall. (*Ambassadeurs*).

FEDERICO, di Laporte. Opera interessante e strana. Matrimonio felice tra il reale ed una certa poesia. (*Mathurins*).

LES FIANCES DU HAVRE, di Salacrou. L'autore, che è soprattutto un inquieto, scrivendo per la « Comédie Française » si è messo d'impegno. Si è tanto studiato di essere se stesso, che davvero sembra imitato. Alla loro volta, gli attori si sono un poco imitati nella propria parte (Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud e Denise Grey). (*Comédie Française*).

LE FLEUVE ETICELANT, di Morgan. Commedia di romanziere. Contrappunto d'intrighi. Al centro: gli ufficiali della Royal-Navy. Henri Rollan, pieno di smorfie. Jan-

deline assume un'aria da star. Serrata seria, ma piacevole. (*Pigalle-Ambassadeurs*).

LE GRAND POUSET, di C. A. Puget. Pouset è cresciuto. Che cosa diventerà il Gran Pouset? Marguerite Jamois ha voluto esibirsi travestita. La commedia rimane ugualmente buona. (*Montparnasse*).

LES GUEUX DU PARADIS, di Maertens. Una buona farsa ingenua, truculenta, chiara, messa in scena molto bene e benissimo recitata. (*Studio e Ambigu*).

LES HAUTS DE HURLEVENT, dal romanzo di E. Bronte. Un monumento di noia in un fiume di parole. Assenza di mistero. Utilizzazione commerciale d'un titolo che non spetta affatto all'autore dell'adattamento teatrale. Jany Holt e Georges Marchal si danno da fare per salvare ciò che non può essere salvato. (*Hébertot*).

HOLLYWOOD, di Bodlet. L'autore ha voluto raccontare una piccola storia nè brutta nè piacevole. L'ha però raccontata bene, giacché non ci si annoia neppure per un istante. Clima della capitale del cinema, un giovane lord simpatico, un cameriere degnamente devoto alla famiglia che i suoi antenati servirono da sempre... Jacques-Henri Duval interpreta la parte del cameriere. Onestamente non possiamo dire che si tratta di grande arte. (*Ambigu*).

HUIS CLOS, di J. P. Sartre. La filosofia di Sartre a teatro, interpretata e messa in scena in modo eccellente. Un'opera di primo piano. Ma è ancora teatro. (*Vieux-Colombier*).

L'INVASION, di Leonid Leonov. *Premio Stalin 1943*. Un buonissimo lavoro commerciale; ma poiché russo, si è anche parlato di arte. Intenzioni eccellenti. Degnissima messa in scena; creazione dell'atmosfera di Douking. (*Carrefours*).

LES 13, di R. Ferdinand. Cinquecento rappresentazioni. Quaranta-cinquemila spettatori. Un successo, come si vede; ma sempre un successo da Roger Ferdinand. (*Bouffes-Parisiens*).

JEAN-BAPTISTE LE MAL AIME', d'André Roussin. Jean-Baptiste... Poquelin, detto Molière. Commedia molto attesa che è stata messa in scena male. Un buon compito di retorica di André Roussin. Gaby Silvia, Louis Ducreux e l'autore hanno recitato questa dissertazione dialogata colma di pie intenzioni. (*Vieux-Colombier*).

JUDITH, di Peyret-Chapuis. Serrata noiosissima. Due personaggi. Tre atti di chiacchiere. Del Giraudoux per i poveri. Valentine Tessier fa del suo meglio. (*Hébertot*).

LORENZACCIO. Dopo Piérat e Falconetti, Marguerite Jamois si è attaccata a Lorenzaccio di Musset. Ne ha fatto una creazione tanto sobria quanto intelligente. Testo

mutilato, ma spettacolo regolato da Baty con una minuzia da orologio di precisione. Costumi storici in velluto nero. (*Montparnasse*).

LES MAL AIMES, di Mauriac. Un'opera mauriacciana per eccellenza, forse meno scenica di *Asmodée*, giacché i protagonisti di questo foso dramma, interpretato da Aimé Clariond, Madeleine Renaud e René Faure, sono dei caratteri da romanzo, più che personaggi di teatro. (*Comédie Française*).

LE MALENTENDU, di Albert Camus. Scosceso, ma sostanziale. Intenzioni filosofiche inserite in un foso fatto: in un albergo, una donna aiutata dalla figlia, strangola i viaggiatori. Un giorno, fra questi, si trova suo figlio che non riconosce. L'autore ha voluto far pesare su queste creature il doppio peso della fatalità e dell'assurdità di un mondo in cui gli uomini non possono comprendersi. (*Mathurins*).

LE MOUSQUET DU VICOMTE, di C. Couturier. Genere di sconcezza spirituale. (*Michel*).

LA PATRONNE, di L. Luguet. Una piacevole commedia da « boulevard » scritta senza pretese e molto graziosamente interpretata dall'autore. (*Nouveautés*).

LE PRINTEMPS DE LA SAINT-MARTIN di Noël Coward. Una piacevole commedia adattata da Claude-André Puget per il piacere di coloro che non cercano mezzogiorno alle 14. Un primo atto lunghetto. Due altri che fanno ridere senza interruzione grazie all'interpretazione di Meg Lemonnier e Suzy Prim. (*Potinière*).

REVES D'AMOUR, di R. Fauchois. Sembra che vi siano stati degli uomini e delle donne che hanno fatto, per dei mesi, la coda dalle 7 alle 11 del mattino per avere un posto per *Rêves d'amour*. Gli uomini venivano per Annie Ducaux; le donne per Pierre-Richard Wilm. Evidentemente il pubblico ama il teatro. (*Gymnase*).

ROSIERS BLANCS, di Simone. Commedia grigia, lenta e noiosa non priva, tuttavia, di talento. È servita a rivelare la diciassettenne Lise Topart. (*Mathurins*).

VIENT DE PARAITRE, di E. Bourdet. Divertente commedia sui costumi dell'altro dopo guerra. Pierre Fresnay intelligente, Yvonne Printemps graziosa: rispettivamente in parti non adatte per loro. Da vedersi ugualmente. (*Michodière*).

VIRAGES DANGEREUX, di Priestley. Commedia poliziesca a prolongamento psicologico. Prima parte: basta una parola per sganciare il meccanismo delle rivelazioni catastrofiche. Seconda parte: la parola si perde nel brusio delle conversazioni. Tutti rimangono al coperto delle loro piccole menzogne personali. Interpreti: Raymond Rouleau e la Perdrière. (*Oeuvre*).

RISVEGLIO
DI PRIMAVERA

Alfred Kerr: dove sarà oggi? Dal principio della guerra non se ne hanno più notizie.

Per trent'anni, dall'inizio del secolo all'avvento del nazismo, tenne la critica teatrale sul «*Berliner Tageblatt*», un grande quotidiano d'informazioni berlinesi, acquistandovi una salda e indiscussa autorità, che ne fece, in taluni momenti critici, la guida più sicura dell'intero teatro teatrale.

La sua formazione culturale è di stampo fine secolo, ancorata ad un intelligente e comprensivo estetismo che gli faceva aborrire la dannunziana «Francesca da Rimini», a prediligere invece la soffusa e nostalgica armonia di von Hoffmannstahl, come l'austero canto di Stefan George.

L'arte sovente per Kerr tende a confondersi con un eletto gusto culturale. Gliene sfuggono i compiti e gli slanci vitali. Ma il suo lavoro critico — che raccolse nel'ampia raccolta «*Der Welt in Drama*» — si giova grandemente di questa sua struttura culturale, del suo rigore, del suo stile letterario e ideologico: resta il maggior documento del largo e duro sforzo compiuto dal teatro tedesco contemporaneo, nella sua drammaturgia e nei suoi spettacoli. Kerr fra l'altro minò le complicate impalcature della lingua tedesca. Ne frantumò i periodi, neruppe le ossa sintattiche, ne sciacquo vigorosamente il vocabolario. Ha creato un nuovo iraseggiare e un nuovo stile critico che, come il lettore avrà modo di constatare, è fatto di continui e scintillanti paradossi, di grottesco e di amaro, nascondendo sotto la scorsa quella profondità che così volentieri la «Kultur» sparse in superficie, concettosamente e insisitivamente, «ad infinitum».

Alfred Kerr visse in lunga comuneione di spirito con Max Reinhardt e con i maggiori attori della sua generazione. Dopo la prima grande guerra mondiale, aveva smentito a seguire i nuovi moti e le nuove esigenze: com'è fatale.

Ma l'intelligenza e la facoltà di penetrazione dei suoi «leumeions» critici, rimanevano sempre esemplari e significativi. Valsero più d'una volta a dissipare passeggiere esaltazioni, come a confermare taluni tra i più saudi dei nuovi valori. Per quanto social-democratico di destra e assai temperato, anch'egli era inviso ai nazisti, e ne fu perseguitato perché israelita e perché uomo di cultura con accanimento testardo e feroce, certo in modo davvero sproporzionato alla portata politica della sua opera, che è molto marginale. Vagò a lungo in Austria, in Cecoslovacchia, in Svezia, in Francia. Sarà forse scomparso nelle vicissitudini di questi anni, travolto dalla tragedia del suo popolo? Kaiser, morto in esilio; von Nuru, scomparso; Toller, suicida a New York. Walter Hasenlever, suicida in Francia, nei giorni dell'invasione tedesca; Piscator esule e lontano; Brecht esule e nostalgico, dopo dieci anni di lotta accanita; Max Reinhardt, morto in esilio; Wedekind proibito tassativamente sulle scene, nelle biblioteche, nelle memorie: il teatro tedesco, massacrato nei suoi uomini e nel suo animo. Ma la loro eredità di cui Kerr fu tra i principali artefici, non andrà persa.

Il risveglio di Wedekind. È veramente sorprendente come, fin dal primo lavoro, si sia potuto delineare un'intera vicenda poetica. Mi venne fatto di pensare ad un grande, eppure analogo precedente: Lassalle, a sedici anni, trascriveva nel suo diario i discorsi che teneva col padre. Ne era oggetto la lotta per i più sacri ideali dell'umanità. Il padre gli aveva chiesto perché volesse diventare un martire. Ed egli scrive nel diario, a sedici anni: «Perchè devo diventare proprio un martire? Certo, però, che se ognuno di noi parlasse a questo modo e si ritirasse così vilmente, come potrebbe sorgere un combattente? Perchè devo diventare un martire? Perchè? Perchè Dio mi ha messo nel petto una voce che mi chiama alla lotta! Perchè Dio mi ha dato quella forza, lo sento, che mi rende capace di combattere! Perchè io posso soffrire e posso lottare per un nobile scopo! Perchè non voglio defraudare Dio di quelle forze, che mi ha dato per un determinato fine. Perchè, in una sola parola, non posso fare altro!». A sedici anni. Questo è il caso che mi ha colpito di più. E Wedekind, che non ha certo alcun legame con Lassalle, delinea con la massima precisione in un lavoro di adolescenti, tutta la sua opera futura. È il dramma della vita di un ragazzo, che oramai giace in stato quasi di decomposizione in un cimitero, di notte. «Ci siamo innalzati, in eguale misura, sopra il dolore e sopra la gioia». Oppure: «Noi sappiamo che tutto quello che fanno gli uomini, e tutto quello a cui aspirano è sciocco, e ne ridiamo». Oppure: «Noi stiamo in alto, molto in alto, sopra tutto quello che è terreno, ognuno per sé solo». Chi parla così non è il ragazzo morto, ma il vivo Wedekind che su queste premesse prepara già il corso dei suoi drammi futuri. Quale è stata la prima impressione che mi ha fatto la natura di Wedekind quando ho letto questo dramma di primavera? Questa: «Sta al disopra delle marionette terrestri e vede quanto siano comici il loro stacolo, i loro sforzi, la loro miseria, le loro felicità. È fuori del mondo». E il giovane enunciatore del suo programma, era già fuori del mondo.

■

Alunni di ginnasio e scolare quattordicenni. Piccoli Faust e piccole Gretchen. Piccoli Amletti e piccoli Faust della pubertà. È difficile definire gli umori che vi sono mescolati. Qualche dettaglio ricorda anche Jean Paul Friedrich Richter di Wunsiedel, ammuffito e scomparso, ingiallito e dimenticato, eppure immortale. Ma l'umore dei due autori ha pochi punti di contatto, come gli avvenimenti che si svolgono nelle loro opere. In Jean Paul c'è un senso di adempimento, un muto sguardo carico di lacrime, la calma. In Wedekind: una tensione costante verso il demoniaco.

■

Fin da allora Frank Wedekind non esita talvolta nel discorso a parlare piuttosto in punta di lingua. Ma la sua opera è quella di un genio, in certi passaggi che provengono... direi: da un poeta; ma sono la quintessenza di un poeta. Sono gemme e ger-

mogli del ceppo del genio. I rapporti dei bambini con quello che a loro è tenuto nascosto, qui diventano la tragedia del generare. Mi viene in mente la conclusione della «Educazione sentimentale» di Flaubert, quando nella vigna un felice ragazzetto, nell'età della masturbazione, insieme ad un amico, si fa sfiorare il collo dai grappoli e dice: «Quando fra trent'anni ripenseremo ad una serata come questa, forse ci sembrerà incredibilmente bella». Questa è la vita. Quel ragazzo ha un precedente... dove? Là, dove si nasconde il canuto e disperato compositore di Wedekind, per spiare il cantante da camera, in Musica da camera... Hanschen Rilow sommerge nel «locus» le leggiadre immagini sorte dagli stimoli della sua fantasia. «Sommergi, sommergi...», comincia una lirica di Brahms.

Non avrei timore che una simile scena fosse rappresentata davanti ad una platea di pochi spettatori internamente maturi, o davanti ad uomini mediocri; davanti a pochi; davanti a molti.

I giovani autori drammatici non avranno molto da imparare da questa opera; però impareranno molto dall'autore. Passate oltre. Non vi preoccupate né di Dio, né del mondo. Ma di una cosa sola: di dare una forma a quello che c'è dentro di voi. E (se in voi c'è qualcosa) ricordate queste parole, il grande segreto di ogni vittoria: Non vi curate di niente.

Io ritrovo qui, come sempre in Wedekind quando il suo filo conduttore si intoppa, del dilettantismo. E assieme un congiungimento quasi shakespeariano col poeta tedesco di Gretchen. Allievi di ginnasio e scolare quattordicenni fanno le stesse esperienze che fece il dottor Faust con una ragazza borghese. Quel caso che è uguale in ogni caso. Un pesante respiro è sospeso sopra l'opera dello sventato e indeciso autore, un alito che soffia contro il muro maestro dell'esistenza. Faust e Gretchen. Sì, sono proprio i piccoli Faust della pubertà che fanno conquiste, diventano colpevoli, ma muoiono innocenti. Oppure si pongono silenziosamente in disparte, con la mente tormentata dal grande indovinello della sessualità. Oppure continuano a vivere vispi e felici, fino a ottanta anni.

E' straordinario come nelle emozioni umane di questi ragazzi sia mescolato l'elemento spirituale: domande che nessun ottantenne potrebbe porre con maggiore intelligenza. In esseri sulle cui spalle incombe la questione spinosa del còmpito scolastico, dell'America Centrale, Ludovico XV e il tema di tedesco. E' straordinario come il piccolo Faust che

si precipita addosso a Gretchen nel fieno, anche in quel momento scevro di qualsiasi calcolo, bisbigli alla ragazza che lui sa che l'amore non esiste e che tutto è ricerca di noi stessi. «Io ti amo tanto poco quanto mi ami tu». La quattordicenne a questo discorso replica quello che è cura di ogni Gretchen di rispondere: «No! No, Melchior». Melchior la chiama un'altra volta per nome. Lei risponde: «O Melchior! No, no!».

Comincia a delinearsi la vicinanza del suicidio, legata al sorgere della sessualità. Sono tutti cugini, su un tono fra il lirico e lo scurrile, della scura, defunta Edwige Ekdal di Ibsen. In Wedekind non viene presentato nessun sacrificio cosciente, ma soltanto quello involontario della propria vita; per il volere di un acerbo, suppurato, segreto stimolo dei sensi. Bambini che diventano colpevoli, muoiono innocenti e silenziosamente si annullano. Tra gli altri un essere perduto che continua a vivere nel dubbio, barcollando, fin che può, Ilse...

E' un assaggio anticipato dell'esistenza, per anime acerbe, per esseri maturati troppo rapidamente, che attraverso gli stipiti della porta sublime che dovrebbero varcare (sì, appena varcare) in un attimo di concentrata intensità invecchiano di cento anni. E ne muoiono. Notte di morte. Ragazzi morti che frequentano i vivi. «Nelle case noi ci rannicchiamo vicino al camino e dietro alle tende del letto». Ragazzi (e cioè: esseri solitari) frequentano altri ragazzi, uniti dal lutto e dall'amicizia. Ed è tutto completamente attendibile: come se poco prima non si fosse manifestata una condizione trascendentale... I ragazzi non sono poi così lontani da quello che cade sotto il dominio della nostra coscienza, dal mondo che a noi è comprensibile. I ragazzi sono forse più vicini di noi alla soglia, al traguardo d'arrivo. Il dialogo notturno che Melchior Gabor, il piccolo Faust dell'amore, tiene al cimitero col suo compagno che si è ucciso, ci appare quasi naturale. I due ragazzi, quello che respira come quello che giace li esangue, sembrano lontani da questo nostro mondo adulto e fattivo, di cui noi siamo poi costretti a fare l'esperienza per un certo periodo di tempo. Fino a quando ricadremo in uno stato di rinnovata infantilità, di calcinazione, fino a quando diventeremo dei vecchi imbecilli, tormento dei nostri figli, maestri di scuola, abbrutiti senza senso, istupiditi senza grazia, tirannici senza uno sconvolgente desiderio di conoscenza. E laggiù ci sono i piccoli Amleti e i piccoli Faust. Lottatori che soccombono alla vita prima ancora di vivere. Un genio li ha fermati.

PISVEGLIO DI PRIMAVERA

TRAGEDIA DI RAGAZZI IN TRE ATTI A QUADRI DI FRANK WEDEKIND

TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA: FRUHLING'S ERWACHEN — VERSIONE ITALIANA DI GIACOMO PRAMPOLINI

L E P E R S O N E

WENDLA - MELCHIORRE - MAURIZIO - SIGNORA BERGMANN - THEA - MARTA - GIANNINO RILOW - OTTONE - GIORGIO - GASTONE - ROBERTO - ERNESTO - LEMMERMEIER - SIGNORA GABOR - SIGNOR GABOR - ELSA - PROFESSOR CINTURADIFAME - PROFESSOR OSSOROTTO - PROFESSOR STRUTTODISCIMIA - PROFESSOR GROSSORANDELLO - PROFESSOR COLPODILINGUA - PROFESSOR MOCAMORTA - PROFESSOR COLPODISOLE, rettore - ASPETTACHEVENGA, bidello - PANCIANUDA, pastore - STIEFEL, possidente - L'AMICO MUNGICAPRE - LO ZIO PREVOSTO - INA MUELLER - DOTTOR POLVEREFFECTESENTE - DIETHELM - RHEINHOLD - RUPRECHT - HELMUTH - DOTTOR PROCUSTE - IL SIGNORE MASCHERATO - UN FABBRO.

QUADRO PRIMO

Un salotto

alto 1°

WENDLA — Mamma, perchè mi hai fatto il vestito così lungo?

SIGNORA BERGMANN — Perchè oggi hai compiuto quattordici anni!

WENDLA — Se avessi saputo che tu mi facevi un vestito così lungo, avrei preferito non averli compiuti.

SIGNORA BERGMANN — Ma non è troppo lungo, Wenda. Come lo vorresti dunque? Ne ho colpa io, se la mia bambina cresce ad ogni primavera, di due palmi? Ora che sei una signorina, non puoi più portare l'abitino sui ginocchi.

WENDLA — Ma mi sta sempre meglio il mio abi-

tino «princesse» che questa camiciona lunga. Mamma, lasciamelo portare ancora una volta! Ancora per questa estate. Questa veste da penitente, che io abbia quattordici o quindici anni, mi andrà sempre bene. Serbiamola per il mio prossimo compleanno; ora la calpesterei camminando.

SIGNORA BERGMANN — Non so che cosa dire. Io ti conserverei volentieri come sei, bambina. Le altre fanciulle alla tua età sono grandi e grosse. Tu sei proprio il contrario; chissà come sarai quando le altre saranno cresciute.

WENDLA — Chissà. Forse non ci sarò più.

SIGNORA BERGMANN — Bambina, bambina, perchè di queste idee?

WENDLA — Non rattristarti, mammina, non rattristarti.

SIGNORA BERGMANN (baciandola) — Mio tesoro!

WENDLA — Sono idee che mi vengono alla sera, quando non dormo subito. Non mi rendono affatto triste, e so che poi dormo meglio. E' peccato, mamma, pensare a cose simili?

SIGNORA BERGMANN — Va', va', e appendi la veste da penitente nell'armadio! Mettiti ancora il tuo abitino corto. Gli attaccherò al di sotto un palmo di balza.

WENDLA (appendendo la veste nell'armadio) — No, allora vorrei già avere venti anni....

SIGNORA BERGMANN — Purchè tu non abbia troppo freddo! A suo tempo era piuttosto lungo, ma ora...

WENDLA — Ora che viene l'estate? O mamma, come si può essere così paurosi? Con gli anni che ho io, non si sente il freddo, almeno nelle gambe. Sarebbe forse meglio, mamma, che avessi troppo caldo? Ringrazia il buon Dio, se il tuo tesoro un bel mattino non si taglia via le maniche e qualche sera non ti viene incontro senza scarpe e calze. Quando metterò la mia veste da penitente, mi vestirò come la regina degli Elfi... Non sgridarmi, mammina! Allora nessuno lo vedrà!

SECONDO

(*Una strada, di sera. E' domenica.*)

MELCHIORRE — E' troppo noiosa questa roba. Non la guardo più.

OTTONE — Allora potremmo smettere anche noi! Hai i compiti, Melchiorre?

MELCHIORRE — Continuate pure a divertirvi.

MAURIZIO — Dove vai?

MELCHIORRE — A passeggio.

GIORGIO — E' già buio.

ROBERTO — Hai già fatto i compiti?

MELCHIORRE — E perchè non dovrei andare a passeggio, al buio?

ERNESTO — America Centrale! Ludovico XV! Sessanta versi di Omero! Sette equazioni!

MELCHIORRE — Maledetti compiti!

GIORGIO — Che almeno il tema di latino non fosse per domani!

MELCHIORRE — Non si può pensare a nulla, senza che vi sia frammezzo un compito!

OTTONE — Io vado a casa.

GIORGIO — Io pure, a fare i compiti.

ERNESTO — Anch'io, anch'io!

ROBERTO — Buona notte, Melchiorre.

MELCHIORRE — Dormite bene! (*Si allontanano tutti tranne Maurizio e Melchiorre*) Poter sapere, per che cosa propriamente siamo al mondo!

MAURIZIO — Preferirei essere un ronzino che andare a scuola! Per essere esaminati! E perchè siamo esaminati? Per essere bocciati! Bisogna bene che sette siano bocciati, se l'aula ne contiene solamente sessanta. Da dopo Natale mi sento così strano... se non fosse per papà, mi pigli il diavolo se oggi stesso non farei fagotto e me ne andrei ad Altona.

MELCHIORRE — Parliamo d'altro. (*Vanno a passeggio.*)

MAURIZIO — Vedi là quel gatto con la coda ritta?

MELCHIORRE — Credi ai presagi?

MAURIZIO — Veramente non so. E' venuto di laggiù, non vuol dir niente.

MELCHIORRE — Io penso che sia una Cariddi, in cui precipita chiunque si è strappato allo Scilla della follia religiosa. Mettiamoci qui sotto i faggi. Il vento del sud spazza i monti. Io vorrei ora essere una giovane Driade lassù nel bosco, che si lascia dondolare e cullare l'intera notte sulle più alte vette...

MAURIZIO — Slacciati il panciotto, Melchiorre!

MELCHIORRE — Oh, come si gonfiano i vestiti!

MAURIZIO — Il buio è così pesto, che non si vede la mano davanti agli occhi. Tu, dove sei? Non credi anche tu, Melchiorre, che il pudore sia solo un prodotto dell'educazione dell'uomo?

MELCHIORRE — Ci pensavo ancora l'altro ieri. Pur tuttavia esso mi sembra profondamente radicato nella natura umana. Pensa, tu non oseresti spogliarti del tutto dinanzi al tuo migliore amico.

Tu non faresti ciò se non lo facesse lui pure contemporaneamente. E' anche più o meno questione di moda.

MAURIZIO — Io ho già pensato che, quando avrò dei figli, tanto i bambini che le bambine, li farò sin da principio dormire nella stessa camera, possibilmente anche in un unico letto, li farò aiutarsi a vicenda, alla mattina e alla sera, a vestirsi e a spogliarsi e, nella stagione calda, di giorno, tanto ai maschi come alle bambine, non farò portare che una corta tunica di lana bianca, stretta alla vita da una cintura di cuoio. Mi sembra che essi, crescendo a questo modo, dovranno poi essere più calmi di quanto noi altri per solito non siamo.

MELCHIORRE — Ne sono certo, Maurizio! La questione è soltanto se le ragazze avessero dei figli: allora?

MAURIZIO — Come, dei figli?

MELCHIORRE — Per riguardo a questo io credo ugualmente in un certo istinto. Io credo che, se per esempio si rinchiusono insieme sin dalla prima età un gatto e una gatta e si tengono entrambi lontani da ogni relazione col mondo esterno, cioè si abbandonano del tutto unicamente ai loro impulsi, presto o tardi un bel giorno la gatta resta incinta, quantunque nè essa nè il gatto abbiano avuto alcun esempio che potesse aprir loro gli occhi.

MAURIZIO — Fra le bestie alla fine questo dovrebbe accadere di per sé: l'istinto.

MELCHIORRE — E più che mai, secondo me, tra gli uomini! Senti un po', Maurizio: se i tuoi bambini dormono in uno stesso letto con le tue bambine, quando saranno colti all'improvviso dai primi stimoli, io penso che...

MAURIZIO — Puoi benissimo aver ragione. Ma tuttavia...

MELCHIORRE — E lo stesso accadrebbe per le tue bambine nell'età corrispondente. No, chè per le ragazze propriamente... già, di ciò non si può giudicare esattamente... ad ogni modo è probabile che... e la curiosità non mancherebbe di fare quanto è in suo potere.

MAURIZIO — Una domanda, intanto.

MELCHIORRE — Sarebbe?

MAURIZIO — Mi risponderai?

MELCHIORRE — Diamine!

MAURIZIO — Davvero?

MELCHIORRE — Lo giuro. Allora, Maurizio, parla liberamente! Non c'è nessuno qui che ci senta o ci veda.

MAURIZIO — S'intende che i miei figli dovrebbero di giorno lavorare in cortile e in giardino, o svagarsi con giochi che producano una fatica fisica. Dovrebbero andare a cavallo, far ginnastica, arrampicarsi, e soprattutto non dormire di notte così mollemente come noi. Noi siamo spaventosamente effeminati. Io credo che non si sogna affatto, quando si dorme profondamente.

MELCHIORRE — Io, sin dopo la vendemmia, dormì soltanto nella mia amaca. Ho messo il letto dietro la stufa. E' di quei letti che si possono chiudere. Lo scorso inverno sognai una volta di aver frustato la nostra Lolo così a lungo che non poteva più alzare un dito. E' il sogno più orribile che io abbia mai fatto. Perchè mi guardi così stranamente?

MAURIZIO — Tu li hai già provati?

MELCHIORRE — Che cosa?

MAURIZIO — Come li chiamavi?

MELCHIORRE — Gli stimoli...

MAURIZIO — M... hm...

MELCHIORRE — Senza dubbio!

MAURIZIO — Anch'io.

MELCHIORRE — E' già da molto tempo; da quasi un anno.

MAURIZIO — Fu come se mi colpiscesse il fulmine.

MELCHIORRE — Avevi sognato?

MAURIZIO — Ma un attimo appena... di gambe in maglia celeste che salivano sulla cattedra; per essere sincero, volevano scavalcarmi. Ma le ho viste solo di sfuggita.

MELCHIORRE — Giorgio Zirschnitz sognò di sua mamma.

MAURIZIO — Te lo ha detto lui?

MELCHIORRE — Sì.

MAURIZIO — Se tu sapessi, quanto ho sofferto da quella notte.

MELCHIORRE — Rimorsi?

MAURIZIO — Di più. Angoscia mortale...

MELCHIORRE — Mio Dio...

MAURIZIO — Mi stimavo inguaribile. Credevo di avere una lesione interna. Alla fine mi calmai solo scrivendo ogni cosa sul mio diario. Sì, caro Melchiorre; le tre ultime settimane sono state un calvario per me.

MELCHIORRE — Per parte mia, io mi ero più o meno preparato. Mi vergognavo un po'. Ma nulla più.

MAURIZIO — E dire che sei più giovane di me di un anno!

MELCHIORRE — Di questo, Maurizio, io non mi sarei affatto impensierito. Secondo la mia esperienza non vi è un'età precisa per il primo apparire di tale fantasma. Conosci il lungo Lemmermeier, quello coi capelli color paglia e il naso aquilino? Ha tre anni più di me. Ebbene, Giannino Rilow dice che anche ora non sognava che del pan di Spagna e della gelatina alle albicocche.

MAURIZIO — Ma senti, che cosa può saperne Giannino Rilow?

MELCHIORRE — Glielo ha domandato.

MAURIZIO — Glielo ha domandato? Io non avrei osato domandar di queste cose.

MELCHIORRE — Eppure a me le hai chieste.

MAURIZIO — Già, è vero! E' curioso come ci ingannano. E per di più dobbiamo mostrarcene riconoscenti. Io non ricordo di aver mai provato no-

stalgia per simili eccitamenti. Perchè non mi hanno lasciato dormire in pace, finchè tutto fosse ritornato calmo? I miei cari genitori avrebbero potuto avere cento figli migliori di me. Ecco che sono uscito io; non so come, e devo giustificarmi di essere venuto. Non hai ancora mai pensato, Melchiorre, in che modo propriamente capitiamo in questa baronda?

MELCHIORRE — Ma non lo sai ancora, Maurizio?

MAURIZIO — Come dovrei saperlo? Vedo le galline che depongono le uova, e sento dire che la mamma mi avrebbe portato sotto il cuore. Può bastare questo? Mi ricordo anche che già a quindici anni diventavo impacciato se qualcuno scoprisse la dama scollata di cuori. Questo sentimento ora è scomparso. Intanto oggi io non posso quasi più parlare con una fanciulla qualsiasi senza pensare a qualcosa di sensuale, e - te lo giuro, Melchiorre - non so come questo avviene.

MELCHIORRE — Ti dirò tutto io. L'ho imparato in parte sui libri, in parte dalle illustrazioni, in parte dalle osservazioni sulla natura. Tu ne sarai sorpreso; io da parte mia diventai ateo. L'ho detto anche a Giorgio Zirschnitz! Giorgio Zirschnitz voleva dirlo a Giannino Rilow, ma Giannino Rilow aveva già imparato tutto da bambino dalla sua governante.

MAURIZIO — Io ho letto il « Piccolo Meyer » dall'A alla Z. Parole, nient'altro che parole e parole. Non una semplice spiegazione. Oh quel pudore! Fanno un'encyclopedia, e senza rispondere alle più elementari questioni della vita.

MELCHIORRE — Hai mai visto due cani rincorrersi per la strada?

MAURIZIO — No! Ma avrei più caro che per oggi non me ne parlassi più, Melchiorre. Ho da digerirmi ancora l'America Centrale e Luigi XV. E per giunta i sessanta versi di Omero, le sette equazioni, il tema di latino; domani farò di nuovo cattiva figura. Per potere sgobbare con buon successo, devo essere idiota come un bue.

MELCHIORRE — Sali dunque da me. In tre quarti d'ora preparo Omero, le equazioni e due temi. Ti correggo qualche strafalcione innocente, tanto il compito è ancora in matita. La mamma ci prepara una limonata, e noi discorreremo tranquillamente del nostro argomento. E' interessante.

MAURIZIO — Non posso. Non posso discorrere tranquillamente della procreazione. Se vuoi farmi un piacere, dammi i tuoi ammaestramenti per iscritto. Scrivimi ciò che sai. Scrivi, quanto più puoi, breve e chiaro e mettimi domani i tuoi fogli fra i libri, nell'ora di ginnastica. Li porterò a casa senza sapere di averli. Li ritroverò un giorno insperatamente. Non potrò trattenermi dallo scorrerli con occhio stanco... se è assolutamente necessario, puoi anche aggiungere qualche disegno in margine.

MELCHIORRE — Sei come una ragazza. Del resto,

come vuoi! Per me è sempre un lavoro interessante. Una domanda, Maurizio.

MAURIZIO — Hm?

MELCHIORRE — Hai già visto una ragazza?

MAURIZIO — Sì!

MELCHIORRE — Tutta?

MAURIZIO — Naturalmente!

MELCHIORRE — Anch'io! Allora non c'è bisogno di illustrazioni.

MAURIZIO — Alla festa del tiro a segno nel museo anatomico di Leilich! Se questo si fosse saputo, mi avrebbero cacciato dalla scuola. Bella come la luce del giorno e... così vera!

MELCHIORRE — L'estate scorsa ero con la mamma a Francoforte... ma tu vuoi andartene, Maurizio?

MAURIZIO — A fare i compiti. Buona notte.

MELCHIORRE — Arrivederci.

TERZO

(Thea, Wendla e Marta vengono su per la via, a braccetto).

MARTA — Come va l'acqua dentro nelle scarpe!

WENDLA — Come soffia il vento sulle guance!

THEA — Come batte il cuore!

WENDLA — Andiamo sul ponte! Ha detto Elsa che il fiume trasporta cespugli ed alberi. I maschi hanno gettato una zattera sull'acqua. Melchi Gabor deve essere stato iersera sul punto di annegare.

THEA — Oh, ma sa nuotare!

MARTA — Lo credo bene, bimba!

WENDLA — Se non avesse saputo nuotare, sarebbe annegato di certo.

THEA — Marta, la tua treccia si scioglie, si scioglie!

MARTA — Uff! Lascia che si sciolga! Mi fa stizzare giorno e notte. Portare i capelli corti come te, non posso, portarli sciolti come Wendla, non posso; portare la frangia, non posso, e a casa devo anche arricciarmi i capelli; tutto per causa della zia!

WENDLA — Domani mi porto una forbice nell'ora di dottrina. Mentre tu reciti «bene avrà chi non muta», ti taglio la treccia.

MARTA — Per carità, Wendla! papà mi batterà e mamma mi chiuderà per tre giorni nel bugigattolo del carbone.

WENDLA — Con che cosa ti batte, Marta?

MARTA — A volte mi pare che dovrebbe mancar loro qualcosa, se non avessero un cattivo soggetto come me.

THEA — Battere una ragazza!

MARTA — A te hanno mai permesso di portare un nastro celeste nella camicia?

THEA — Uno di raso rosa! Mamma afferma che il rosa mi sta tanto bene, coi miei occhi così neri.

MARTA — A me il celeste stava d'incanto! Mamma mi trascinò per la treccia sino al letto. Così, caddi sul pavimento con le mani in giù. Mamma prega tutte le sante sere con noi...

WENDLA — Al tuo posto, già da tanto tempo io sarei fuggita via da loro, per il mondo!

MARTA — ...Ecco il motivo! Ecco! Oh, ma vedrai, vedrai!... A tua madre, almeno, un giorno non potrai fare alcun rimprovero...

THEA — Uh... uh...

MARTA — Puoi immaginare, Thea, che cosa penserebbe la mamma di ciò?

THEA — Io no. Tu, Wendla?

WENDLA — Io glielo avrei domandato senz'altro.

MARTA — Io ero per terra e piangevo ed urlavo, Venne papà. «Presto, giù la camicia!». Io, fuori dalla porta! «Ah! Così vuoi andare per la strada?»...

WENDLA — Ma questo non è vero, Marta.

MARTA — Gelavo. Ho aperto la porta del bugigattolo. Ho dovuto dormire tutta la notte nel sacco.

THEA — Io non potrei in vita mia dormire in un sacco.

WENDLA — Volentieri dormirei al tuo posto nel sacco.

MARTA — Pur di non essere picchiata.

THEA — Ma si soffoca là dentro.

MARTA — La testa rimane fuori. Lo si lega sotto il mento.

THEA — E poi ti battono?

MARTA — No. Solo se capita qualcosa di particolare.

WENDLA — Con che cosa ti battono, Marta?

MARTA — Che discorsi! Con tutto. Anche tua mamma giudica sconveniente mangiare un pezzo di pane a letto?

WENDLA — No, no.

MARTA — Io penso sempre, che essi ci godano, se anche non lo dicono. Quando io avrò dei bambini, li lascerò venir su come la gramigna nei nostri giardini. Di essa nessuno si cura, e pure cresce così alta, così folta, mentre le rose nella aiuole sui loro steli fioriscono sempre più intristite ad ogni nuova estate.

THEA — Quando io avrò dei bambini, li vestirò tutti di rosa. Cappelli rosa, vestine rosa, scarpe rosa. Soltanto le calze: le calze nere come la notte! Poi, quando andrò a passeggiare, li farò camminare davanti a me. E tu, Wendla?

WENDLA — Ma sapete, se avrete dei bambini?

THEA — Perchè non dovremmo averne?

MARTA — La zia Eufemia non ne ha.

THEA — Ochetta! perchè essa non è sposata.

WENDLA — La zia Bauer si è sposata tre volte e non ne ha nemmeno uno.

MARTA — Se tu, Wendla, dovessi averne, che cosa preferiresti, maschi o femmine?

WENDLA — Maschi, maschi.

THEA — Io pure dei maschi.

MARTA — Io pure; piuttosto venti maschi che tre bambine.

THEA — Le bambine sono noiose.

MARTA — Se non fossi già nata ragazza!

WENDLA — Secondo me è questione di gusto, Marta! Io ogni giorno mi rallegra di essere fanciulla. Credimi, io non cambierei con un figlio di re. Però, vorrei anch'io soltanto dei maschi!

THEA — Ma sono sciocchezze quelle che tu dici, Wendla!

WENDLA — Ma senti, bimba, deve essere mille volte più bello essere amati da un uomo, che non da una fanciulla!

THEA — Non vorrai però sostenere che il referendario forestale Pfelle ami Melitta più che lei non ami lui!

WENDLA — Non lo nego, Thea! Pfelle è superbo. Pfelle è superbo di essere referendario forestale, perciò Pfelle non riceve nulla. Melitta è « felice » perché riceve diecimila volte di più di quello che è lei.

MARTA — E tu non sei superba di te, Wendla?

WENDLA — Sarebbe davvero sciocco.

MARTA — Come vorrei essere superba io, al tuo posto!

THEA — Ma guarda soltanto, come posa i piedi, come guarda diritto; che portamento, Marta! Se questa non è superbia!

WENDLA — Ma di che cosa poi? Sono così felice di essere una donna; se non lo fossi mi ucciderei, perché la prossima volta...

MELCHIORRE (*passa e saluta*).

THEA — Ha una testa meravigliosa.

MARTA — Tale mi figuro il giovane Alessandro, quando andava a scuola da Aristotile.

THEA — Oh Dio, la storia greca! Io so ancora soltanto che Socrate stava nella botte mentre Alessandro gli vendeva l'ombra dell'asino.

WENDLA — Deve essere il terzo della classe.

THEA — Il professore Ossorotto dice che se volesse potrebbe essere il primo.

MARTA — Ha una bella fronte, ma il suo amico ha uno sguardo così spirituale!

THEA — Maurizio Stiefel? Quello sì che è un dormiglione!

MARTA — Io mi sono sempre trovata bene con lui.

THEA — Fa fare cattiva figura a chi va con lui. Al ballo dei ragazzi in casa Rilow mi offrse delle « pralines ». Immagina, Wendla, che erano molli e calde. Lo crederesti?... Mi disse che le aveva tenute troppo nella tasca dei calzoni.

WENDLA — Pensa che Melchi Gabor m'ha detto una volta che egli non crede in nulla: nè in Dio, nè nell'al di là, e tanto meno in nulla di questo mondo.

QUARTO

(*Parco davanti al ginnasio. Melchiorre, Ottone, Giorgio, Roberto, Giannino Rilow, Lemmermeier*).

MELCHIORRE — Sa dirmi, uno di voi, dove si è ficcato Maurizio Stiefel?

GIORGIO — Gli andrà male! Oh, se gli andrà male.

OTTONE — Va tanto avanti nelle cose, finchè una volta la paga a dovere!

LEMMERMEIER — Non vorrei trovarmi nei suoi panni in questo momento.

ROBERTO — Che sfacciata e che impudenza!

MELCHIORRE — Ma... ma... ma che cosa sapete dunque?

GIORGIO — Che cosa sappiamo? Già, a te lo vengo a dire...

LEMMERMEIER — Io non vorrei aver detto nulla.

OTTONE — Anch'io, lo sa Dio!

MELCHIORRE — Se subito ora non me lo...

ROBERTO — Alle corte, Maurizio Stiefel si è introdotto nella « Sala del Consiglio ».

MELCHIORRE — Nella sala del Consiglio?...

OTTONE — Appena finita l'ora di latino.

GIORGIO — Era l'ultimo: è rimasto apposta indietro.

LEMMERMEIER — Mentre svoltavo pel corridoio, l'ho visto aprire la porta.

MELCHIORRE — Il diavolo ti...

LEMMERMEIER — Purchè non lo pigli ora lui, il diavolo!

GIORGIO — Evidentemente il direttore non aveva tolto la chiave.

ROBERTO — Oppure Maurizio Stiefel s'è portato un grimaldello.

OTTONE — E' capace di tutto.

LEMMERMEIER — Se gli va bene, sta rinchiuso un'intera domenica...

ROBERTO — Oltre ad avere un biasimo sulla pagna.

OTTONE — Purchè con una simile osservazione non venga cacciato dalla scuola.

GIANNINO — Eccolo!

MELCHIORRE — Sembra un tovagliolo, tanto è bianco. (*Maurizio giunge, al colmo dell'eccitazione*).

LEMMERMEIER — Maurizio, Maurizio, che cosa hai fatto?

MAURIZIO — Nulla... nulla...

ROBERTO — Hai la febbre!

MAURIZIO — ... Dalla gioia... dalla felicità... dalla beatitudine...

OTTONE — Ti hanno sorpreso?

MAURIZIO — Sono promosso! Melchiorre, sono promosso. Oh, ora può cascicare il mondo! Sono promosso! Chi l'avrebbe detto che sarei stato promosso? Non me ne convinco ancora! Venti volte

I'ho letto! Non posso crederlo... Buon Dio, eppure sì! Eppure, sì! Sono promosso! (Ridendo) Non so, provo una strana cosa, il terreno mi gira intorno... Melchiorre, Melchiorre, se tu sapessi che cosa ho provato!

GIANNINO — I miei rallegramenti, Maurizio! Buon per te, che te la sei cavata così!

MAURIZIO — Tu non sai, Giannino, non hai un'idea di ciò che era in gioco. Erano tre settimane che mi avvicinavo quattro quattro alla porta come alla bocca dell'Inferno. Ed ecco oggi vedo che è accostata. Credo che nemmeno se mi avessero offerto un milione, avrebbero potuto tenermi! Mi fermo in mezzo alla sala, apro il registro, sfoglio, trovo... e per tutto quel tempo... mi vengono i brividi...

MELCHIORRE — Per tutto quel tempo?

MAURIZIO — E per tutto quel tempo dietro a me la porta rimane spalancata. Come sono uscito, come ho fatto le scale... non lo so.

GIANNINO — Anche Ernesto Röbel è promosso?

MAURIZIO — Ma certo, Giannino, certo! Anche Ernesto Röbel è stato promosso.

ROBERTO — Allora tu non devi aver letto giusto. Tolto il banco degli asini, con te e Röbel siamo in sessantuno, mentre l'aula non ci può contenere che in sessanta.

MAURIZIO — Invece ho letto perfettamente giusto. Ernesto Röbel è promosso come me; entrambi, è vero, in via provvisoria. Durante il primo trimestre deve poi risultare chi dei due ha da cedere il posto. Povero Röbel! Grazie al cielo, non ho più paura. Questa volta ci ho pensato troppo seriamente.

OTTONE — Scommetto cinque marchi che sei tu che cedi il posto.

MAURIZIO — Non accetto. Non voglio derubarti. Dio del cielo, se sgoberò d'oggi in poi! Ora ve lo posso pur dire, mi crediate o no, ora tutto mi è uguale, ed io, io lo so, quanto è vero: se non fossi stato promosso, mi sarei ucciso.

ROBERTO — Spaccone!

GIORGIO — Coniglio!

OTTONE — Avrei voluto vederti!

LEMMERMEIER — Dategli uno schiaffo!

MELCHIOME (glie ne dà uno) — Vieni, Maurizio. Andiamo verso la casa del guardiaboschi!

GIORGIO — Credi a tutte quelle storie?

MELCHIORRE — T'importa questo?... lasciali dire, Maurizio! Su, su, andiamo in città! (Passano i professori Cinturadifame e Ossorotto).

OSSOROTTO — Non riesco proprio a spiegarmi, caro collega, come i migliori dei miei scolari si sentano attratti proprio verso i peggiori.

CINTURADIFAME — Neppur io, egregio collega.

QUINTO

(Pomeriggio di sole. Melchiorre e Wendla s'incontrano nel bosco).

MELCHIORRE — Ma sei proprio tu, Wendla? Che cosa fai tutta sola quassù? Sono tre ore che giro il bosco per lungo e per largo, senza incontrare anima viva, ed ecco che ad un tratto tu mi vieni incontro dal fitto del bosco.

WENDLA — Sì, sono io.

MELCHIORRE — Se non ti conoscessi per Wendla Bergmann, ti avrei scambiata per una Driade caduta dai rami.

WENDLA — No, no, sono Wendla Bergmann. E tu, di dove vieni?

MELCHIORRE — Vado dietro ai miei pensieri.

WENDLA — Io sto cercando mughetti. La mamma vuol preparare il vino bianco drogato. Dapprima voleva accompagnarmi. Ma poi all'ultimo momento è venuta la zia Bauer che non ha voglia di camminare. Così sono uscita sola.

MELCHIORRE — E ne hai già trovati di mughetti?

WENDLA — Tutto il cestino pieno. Di là, sotto i faggi, sono folti come trifogli. Ora stavo proprio guardando intorno per dove uscire. Mi sembra di aver perso la strada. Sapresti dirmi che ora è?

MELCHIORRE — Le tre e mezza sonate. Per che ora ti aspettano?

WENDLA — Credevo fosse più tardi. Ho riposato un bel po' sul muschio, in riva al Goldbach, ed ho sognato. Il tempo mi è volato. Temevo si facesse sera.

MELCHIORRE — Poichè non ti aspettano ancora, sdraiiamoci qui ancora un po'. Il mio posto prediletto è là, sotto la quercia. Appoggiando la testa al tronco e fissando il cielo tra i rami, si resta ipnotizzati. Il suolo è ancora caldo del sole del mattino. Son già parecchie settimane che volevo farti delle domande, Wendla.

WENDLA — Ma io debbo essere a casa prima delle cinque.

MELCHIORRE — Dopo ce ne andiamo insieme. Ti porto il cestino e prendiamo la strada del torrente: in dieci minuti siamo sul ponte. A stare sdraiati per terra, la fronte poggiate sulla mano, vengono i più strani pensieri... (Si sdraiano entrambi sotto le querce).

WENDLA — Che cosa volevi chiedermi, Melchiorre?

MELCHIORRE — Ho sentito dire, Wendla, che tu vai spesso dalla povera gente. Porti loro del cibo, ed anche vesti e denaro. Fai così, spontaneamente, o è la mamma che ti manda?

WENDLA — Il più delle volte è la mamma. Sono povere famiglie di operai, con tanti bambini. Spesso il marito non trova lavoro, e allora hanno freddo e fame. Noi abbiamo ancora negli armadi e nei cassettoni tanta roba degli anni scorsi, che non usiamo più. Ma come ti viene in mente questo?

MELCHIORRE — E quando tua mamma ti manda da costoro, ci vai volentieri o no?

WENDLA — Tanto volentieri! Come puoi domandarlo?

MELCHIORRE — Ma i bambini sono sporchi, le donne malate, le stanze luride; gli uomini ti odiano perché tu non lavori...

WENDLA — Non è vero, Melchiorre, e se anche fosse vero, vi andrei ancora di più.

MELCHIORRE — Perchè ancora di più, Wendla?

WENDLA — Troverei ancor più gioia nel poterli soccorrere.

MELCHIORRE — Allora tu vai dai poveri, perchè ti piace?

WENDLA — Vado da loro, perchè sono poveri.

MELCHIORRE — Ma se non fosse una gioia per te, vi andresti ancora?

WENDLA — Ne ho colpa forse io, se ne provo gioia?

MELCHIORRE — E così ti guadagni poi il Paradiso! Allora, è proprio vero ciò che da un mese non mi dà requie! Ne ha colpa l'avarso, se non prova gioia nel trovarsi fra bimbi poveri e sporchi?

WENDLA — Oh, per te sarebbe certamente la più grande delle gioie!

MELCHIORRE — E così egli deve morire della morte eterna! Scriverò una dissertazione e la manderò al pastore Pancianuda. Egli ne è la causa. Che cosa ci viene a cianciare dello « spirito di sacrificio »! Se non sa rispondermi, non vado più al catechismo e non mi lascio più comunicare.

WENDLA — Perchè vuoi rattristare i tuoi genitori? Lasciati comunicare; non ne va di mezzo la testa. Se non fosse pei nostri orribili abiti bianchi e pei vostri calzoni molli, forse ci si potrebbe sentire ancora trasportati a questo.

MELCHIORRE — Il sacrificio non esiste! L'abnegazione non esiste! Io vedo i buoni rallegrarsi di cuore, vedo i cattivi tremare e gemere. Vedo te, Wendla Bergmann, scuotere i tuoi riccioli e ridere, ed io divento grave come un esiliato... Che cosa hai sognato dianzi, Wendla, mentre eri sull'erba in riva al Goldbach?

WENDLA — Sciocchezze... follie...

MELCHIORRE — Ad occhi aperti!?

WENDLA — Sognavo che ero una piccola mendicante, povera, povera, che mi mandavano per le strade, ancor prima dell'alba, che dovevo mendicare tutto il giorno sotto la pioggia e il vento fra uomini di cuore duro, rozzi. E che tornavo a casa la sera, tremante di fame e di freddo, senza quei soldi che voleva mio padre, e allora ero picchiata, picchiata...

MELCHIORRE — Lo so, Wendla, di ciò devi ringraziare le scioche storie che si raccontano ai bam-

bini. Credi a me, non esistono più uomini così brutali.

WENDLA — Oh no, Melchiorre, ti sbagli. Marta Bessel la picchiano ogni sera, tanto, che il giorno dopo si vedono le lividure. Quanto deve soffrire. C'è da sudar freddo, a sentirla raccontare! Ne provo una pena così forte che spesso, nel cuore della notte, io piango fra i guanciali. Da mesi penso al modo di venirle in aiuto. Con gioia vorrei prendere il suo posto per otto giorni.

MELCHIORRE — Si dovrebbe senz'altro denunciare il padre. Allora gli toglierebbero la figlia.

WENDLA — Io, Melchiorre, non sono mai stata battuta in vita mia, non una sola volta. Riesco appena ad immaginarmi che cosa voglia dire essere battuta. Mi sono già battuta da sola, per sentire che cosa si prova. Deve essere una sensazione orribile.

MELCHIORRE — Io non credo che un ragazzo si possa correggere in tale modo.

WENDLA — In quale modo?

MELCHIORRE — Picchiandolo.

WENDLA — Con questa bacchetta, per esempio. Oh, come è sottile e robusta!

MELCHIORRE — Batte a sangue!

WENDLA — Non vorresti battermi una volta sola con essa?

MELCHIORRE — Chi?

WENDLA — Me.

MELCHIORRE — Ma che ti salta in mente, Wendla?

WENDLA — E che male sarebbe?

MELCHIORRE — Taci!... Io non ti batto.

WENDLA — Ma se te lo permetto io!?

MELCHIORRE — Neppure, bambina!

WENDLA — E se ti pregassi, Melchiorre?

MELCHIORRE — Hai perso la testa?

WENDLA — Non sono mai stata battuta in vita mia!

MELCHIORRE — Come puoi pregarmi di questo?

WENDLA — Ti prego!

MELCHIORRE — Ti insegnereò io a pregare... (La batte).

WENDLA — Dio! Non sento assolutamente nulla!

MELCHIORRE — Lo credo... Con tutte le tue vesti...

WENDLA — Battimi nelle gambe allora!

MELCHIORRE — Wendla! (La batte più forte).

WENDLA — Ma tu mi accarezzi!...

MELCHIORRE — Attendi, strega. Ti libererò io da Satana! (Getta da parte il bastone e la tempesta di pugni a tal segno che essa dà in un grido orribile. Egli non se ne cura ma la batte come infuriato, mentre grosse lagrime gli scorrono per le guance. Ad un tratto dà un balzo, si afferra con le due mani le tempie e si precipita nel bosco, singhizzando disperatamente).



QUADRO PRIMO

*Sera, nello studio
di Melchiorre*

(La finestra è aperta, la lampada arde sulla tavola. Melchiorre e Maurizio conversano, sul divano).

MAURIZIO — Ora sono di nuovo contento; soltanto un po' eccitato. Ma nell'ora di greco ho dormito come Polifemo ubriaco. Mi meraviglio che il vecchio Colpodilingua non mi abbia preso per l'orecchio. Stamattina sono stato ancora sul punto di giungere in ritardo. Il mio primo pensiero, svegliandomi, furono i verbi della malora: Cielo - Dio - Diavolo - Accidenti. Ho coniugato mangiando e durante la strada, tanto che mi girava la testa. Appena suonate le tre, devo aver finito tutto. Ecco che la penna mi ha fatto un'altra macchia sul libro. La lampada fumava, quando mi ha svegliato Matilde. Nei lillà sotto la finestra, fischiavano i merli, allegrissimi. Ritornai molto triste. Mi misi il colletto, mi ravviai i capelli. Ma lo si sente, quando si deve fare uno strappo alla propria indole!

MELCHIORRE — Posso prepararti una sigaretta?

MAURIZIO — Grazie, non fumo. Purchè tutto possa continuare così! Voglio lavorare e lavorare fino a tanto che non mi escano gli occhi dalla testa! Ernesto Röbel, interrogato dalle vacanze in qua già sei volte, non ha saputo rispondere tre volte in greco, due durante la lezione di Ossorotto e una nella storia della letteratura. Io sono stato solamente cinque volte in tali condizioni; ma da oggi in avanti ciò non succederà assolutamente più! Röbel non ha il coraggio di uccidersi. Röbel non ha genitori che sacrificino tutto per lui. Egli può, quando vuole, farsi soldato, cow-boy, marinaio. Se io sono bocciato, a papà gli viene un colpo, e mamma va al manicomio. Non sopporterebbero tanto! Prima degli esami ho supplicato Dio che mi facesse diventare tisico, ma mi risparmiasse l'amaro calice. Ho dovuto subirlo. Sebbene ancor oggi la sua aureola mi splenda innanzi da lontano, così che giorno e notte non oso alzar lo sguardo. Ma ora che ho un punto d'appoggio sicuro, saprò bene lanciarmi in alto anch'io. Di ciò mi assicura l'irrimediabile conseguenza, che se casco mi rompo l'osso del collo.

MELCHIORRE — La vita è di una sorprendente volgarità. Avrei quasi voglia d'impicarmi ad un albero. Ma che cosa fa mamma con quel tè?

MAURIZIO — Il tuo tè mi farà bene, Melchiorre! Tremo tutto. Mi sento così strano. Toccami. Io vedo. Odo. Sento benissimo. Eppure tutto, come in sogno, è così pieno d'armonia! Il giardino come si stende là nel chiaro di luna così quieto, così folto, così infinito! Fra i cespugli avanzano figure velate,

guizzano nelle radure veloci e anelanti e scompaiono nella penombra. Mi sembra che ci debba essere un'adunanza sotto i castagni. Vogliamo scendere, Melchiorre?

MELCHIORRE — Aspettiamo di aver preso il tè.

MAURIZIO — Le foglie stormiscono. Mi pare di sentire la povera nonna raccontare la storia della « regina senza testa ». Era una bellissima regina, bella come il sole, la più bella fra le fanciulle del paese. Solamente che, poveretta, era venuta al mondo senza testa. Non poteva mangiare, bere, vedere, non poteva ridere e nemmeno baciare. Riusciva a intendersi col suo seguito soltanto per mezzo delle sue morbide manine. Dichiarava guerre e condannava a morte, sgambettando sui graziosi piedini. Ma un bel giorno fu sconfitta da un re che aveva due teste, le quali non facevano che bisticciarsi tutto l'anno e disputare con tanto calore che l'una non lasciava dire una parola all'altra. Allora il primo mago di corte prese la più piccola e la mise alla regina: le stava a meraviglia. Dopo di che il re sposò la regina, e non vi furono più bisticci, ma si baciavano sulla fronte, sulle guance, sulla bocca e vissero felici tanti e tanti anni e con letizia... Benedetta follia! Dalle vacanze in qua la regina senza testa non mi lascia più. Se vedo una bella fanciulla, la vedo senza testa... Può darsi che debbano metterne una ancora a me! (Entra la signora Gabor col tè fumante, e lo depone sulla tavola, innanzi a Maurizio e Melchiorre).

SIGNORA GABOR — Ecco ragazzi, è ottimo. Buona sera, signor Stiefel, come sta?

MAURIZIO — Bene, grazie, signora Gabor. Ascolto la danza di laggìù.

SIGNORA GABOR — Eppure non ha un bell'aspetto. Non si sente forse bene?

MAURIZIO — Non è nulla. Sono andato a letto un po' tardi queste sere.

MELCHIORRE — Pensa che ha studiato tutta la notte.

SIGNORA GABOR — Non deve far così, signor Stiefel. Deve avere riguardo. Deve pensare alla sua salute. La scuola non le ridà la salute. Faccia spesso delle passeggiate all'aria aperta! Alla sua età è meglio che star troppo sui libri.

MAURIZIO — Farò delle passeggiate. Ha ragione. Si può riflettere anche mentre si va a passeggiare. Non ci avevo ancora pensato. I compiti scritti però debbo pur sempre farli a casa.

MELCHIORRE — Quelli li farai con me; così pesteranno meno a tutti e due. Sapevi, mamma, che Massimo di Trenk era ammalato di tifo? Oggi a mezzogiorno Giannino Rilow è andato dal direttore Colpodisole, per annunciarigli che Trenk era appena spirato proprio davanti a lui. « Come - dice Colpodisole - dalla settimana scorsa non dovevi stare due ore di più a scuola per castigo? Ecco il

biglietto per il bidello. Fa che questa faccenda sia messa presto in chiaro! Tutta la classe deve partecipare ai funerali». Giannino rimase come paralizzato.

SIGNORA GABOR — Che libro è quello, Melchiorre?
MELCHIORRE — Il « Faust ».

SIGNORA GABOR — L'hai già letto?

MELCHIORRE — Tutto ancora no.

MAURIZIO — Siamo proprio alla notte di Valpurgis.

SIGNORA GABOR — Quanto a me, io avrei aspettato ancora un anno o due.

MELCHIORRE — Non conosco altro libro, mamma, in cui io abbia trovato tante bellezze. Perchè non avrei dovuto leggerlo?

SIGNORA GABOR — Perchè non lo capisci.

MELCHIORRE — Tu non lo puoi sapere, mamma. Sento benissimo che io non posso ancora comprendere l'opera in tutta la sua grandezza...

MAURIZIO — Noi leggiamo sempre in due; così il libro riesce immensamente più facile.

SIGNORA GABOR — Alla tua età, Melchiorre, puoi già distinguere quello che è giovevole e quello che è dannoso. Compi quelle azioni di cui puoi rispondere innanzi a te. Io sarò la prima a compiacermi se tu non mi darai mai motivo di doverti rifiutare qualche cosa. Tuttavia vorrei dirti solamente che anche le cose migliori possono recar danno quando non si possiede la maturità necessaria per accoglierle. Io confiderò sempre piuttosto in te stesso che in qualsiasi altro mezzo educativo. Se vi occorre qualcos'altro, ragazzi, vieni su tu, Melchiorre, e chiamami. Io rimango nella mia camera. (Via).

MAURIZIO — Tua mamma alludeva alla storia di Rita.

MELCHIORRE — E noi a quel punto non ci siamo fermati che un momento!

MAURIZIO — Faust stesso però non ha potuto rimanere insensibile!

MELCHIORRE — L'opera d'arte non eccele dopo tutto in quel particolare scandaloso. Faust avrebbe potuto promettere alla fanciulla di sposarla, e abbandonarla più tardi, che ai miei occhi non sarebbe per nulla colpevole. Per parte mia Rita avrebbe ben potuto morire di crepacuore. A vedere come tutti si fermano sempre a quel brano si direbbe che l'intero mondo gira intorno ai sensi.

MAURIZIO — Se devo essere sincero, Melchiorre, la penso così anch'io, dopo che ho letto il tuo lavoro. Mi è capitato fra le mani durante i primi giorni delle vacanze. Stavo studiando il « Plötz ». Sprangai la porta e scorsi le righe sfogoranti, come un gufo destatosi in terrore vola per un bosco in fiamme. Credo che per la maggior parte ho letto ad occhi chiusi. Le tue spiegazioni suonavano ai miei orecchi come una trama di confuse me-

more, come una canzone che da bambino, uno ha cantato fra sè gaiamente e che proprio mentre sta morendo egli oda, straziato, dalla bocca di un altro. Ciò che più mi ha fatto vibrare di intensa simpatia, è quanto hai scritto sulla donna. E' un'impressione di cui non mi libererò più. Credimi, Melchiorre, è più dolce dover soffrire il male che farlo! Sopportare senza averne colpa e tacendo è così dolce male che mi sembra il vertice di ogni umana felicità.

MELCHIORRE — Io non voglio la mia felicità in elemosina!

MAURIZIO — Ma perchè, no?

MELCHIORRE — Io non voglio nulla che io non mi sia preso lottando.

MAURIZIO — Ma non è anche questo un piacere, Melchiorre? La donna, Melchiorre, gode come gli dei beati. La donna si difende col suo talento. Essa si conserva libera da ogni amarezza sino all'ultimo momento, per vedere d'un tratto tutti i cieli irrompere su di lei. La donna ha paura dell'inferno ancora nell'attimo in cui vede aprirsi un paradiso. La sua sensazione è fresca come la fonte che sgorga dalla roccia. La donna afferra una coppa che nessun alito terreno ha ancora sfiorata, un calice di nettare, di cui trangugia d'un fiato il contenuto, che arde, fiammeggi... Il soddisfacimento che vi trova l'uomo, me lo immagino logoro, sciupato.

MELCHIORRE — Immaginate, come vuoi, ma tientelo per te. A me non piace immaginarmelo...

SECONDO

(Lo stesso salotto del primo atto, quadro primo).

SIGNORA BERGMANN (con il cappello in testa, la mantiglia addosso, un cestino al braccio. Entra con viso raggiante dalla porta di mezzo) — Wendla! Wendla!

WENDLA (appare in sottanina e busto, dalla porta di destra) — Che c'è, mamma?

SIGNORA BERGMANN — Sei già alzata, bimba mia? Brava, brava!

WENDLA — Eri già uscita tu?

SIGNORA BERGMANN — Su, fa presto a vestirti! Devi andare subito da Ina, devi portarle questo cestino.

WENDLA (che finisce nel frattempo di vestirsi) — Sei stata da Ina? Come sta Ina? Non migliora ancora?

SIGNORA BERGMANN — Pensa, Wendla, pensa che stanotte c'è stata da lei la cicogna a portarle un bambino.

WENDLA — Un bambino? Un bambino! Oh, che bellezza! Ecco perchè quella noiosa influenza.

SIGNORA BERGMANN — Uno splendore di bambino.

WENDLA — Bisogna che lo veda, mamma! Così sono diventata tre volte zia. Zia di una bambina e di due bambini.

SIGNORA BERGMANN — E che bambini! Ma non può succedere che così, quando si vive vicino a Dio. E non sono che due anni domani che essa ha salito l'altare nella sua veste di mussola!

WENDLA — C'eri tu, quando glielo ha portato?

SIGNORA BERGMANN — La cicogna era appena volata via. Non vuoi metterti davanti una rosa?

WENDLA — E tu perché non ci sei andata un po' prima, mamma?

SIGNORA BERGMANN — Ho però una mezza idea che abbia portato qualcosa anche per te. Una spilla, o chissà...

WENDLA — Che peccato.

SIGNORA BERGMANN — Ma se ti dico che ti ha portato una spilla!

WENDLA — Ne ho già tante di spille...

SIGNORA BERGMANN — Sii contenta anche così, bambina. Che cosa vorresti ancora?

WENDLA — Avrei voglia di sapere se è volata via per la finestra o per la cappa del camino.

SIGNORA BERGMANN — Lo devi chiedere a Ina. A Ina devi chiederlo, tesoro. Ina ti dirà tutto esattamente. Ina ha parlato con la cicogna una buona mezz'ora.

WENDLA — Glielo domanderò, appena ci andrò.

SIGNORA BERGMANN — Ma non dimenticartelo, sai, testolina d'angelo! Preme tanto anche a me, di sapere se è venuta per la finestra o per la cappa del camino.

WENDLA — O non sarebbe forse meglio che lo domandassi allo spazzacamino? Chi meglio di lui può saperlo?

SIGNORA BERGMANN — No, no, allo spazzacamino, bambina, no! Che ne sa lui della cicogna? E' capace di raccontarti un'infinità di stupidaggini alle quali non crede lui stesso... Ma... che hai da guardare così fissa nella strada?

WENDLA — Mamma, mamma, un uomo. Alto tre volte un bue, con dei piedi come barche...!

SIGNORA BERGMANN (*precipitandosi alla finestra*) — Non è possibile!... Non è possibile!

WENDLA (*subito*) — Tiene una cassapanca sotto il mento, e vi suona sopra come su un violino la « Guardia al Reno ». Ecco, svolta l'angolo...

SIGNORA BERGMANN — Sei e sarai sempre una gran bambina! Far spaventare così la tua vecchia mamma. Su, mettiti il cappello. Mi meraviglierò davvero se un giorno ti verrà il giudizio. Ne ho perduta la speranza.

WENDLA — Anch'io, mammina, anch'io. E' una triste cosa pensare al mio giudizio. Ecco, ho una sorella sposata da due anni e mezzo, sono zia per la terza volta, e non ho la minima idea di come avviene tutto ciò... Non arrabbiarti, mammina, non arrabbiarti! A chi dovrei chiederlo se non a te? Te ne prego, mamma cara, dimmelo, mammina! Io mi vergogno per me stessa; su, mammina, ti prego,

parla! Non sgridarmi perché ti domando una cosa simile. Rispondimi. Come avviene ciò? Come succede tutto questo? Non è possibile che tu pretendendo sul serio che a quattordici anni io creda ancora alla cicogna.

SIGNORA BERGMANN — Ma, buon Dio, sei ben strana! Che idee ti vengono? Non posso ancora dirti ciò che domandi.

WENDLA — Perchè no, mamma? Perchè no? Non ci deve essere nulla di brutto, se è una festa per tutti!

SIGNORA BERGMANN — Dio... Dio me ne guardi! Mi meriterei, sì... Su, va, vestiti, bambina, vestiti!

WENDLA — Vado... E se la tua bambina lo andasse a chiedere allo spazzacamino?

SIGNORA BERGMANN — Questa sì che sarebbe una pazzia! Vieni, vieni qui, te lo dirò io! Ti dirò tutto... Oh misericordia divina! Soltanto, oggi no, Wendla! Domani, dopo, la settimana ventura... Appena lo vorrai tu, tesoro!

WENDLA — Dammelo oggi, mamma; dimmelo ora! Qui, subito! Ora che ti ho vista così spaventata, non posso più essere tranquilla.

SIGNORA BERGMANN — Non posso, Wendla!

WENDLA — Oh, perché non puoi, mammina! Io m'inginocchio qui ai tuoi piedi e ti metto la testa in grembo. Tu mi copri col grembiule e, racconti, come se tu fossi tutta sola nella stanza. Io non mi muoverò, non griderò. Ascolterò pazientemente, qualunque cosa possa avvenire.

SIGNORA BERGMANN — Sa il cielo, Wendla, che io non ne ho colpa! Mi conosce il cielo! Vieni, in nome di Dio! Ti racconterò, bambina, come sei venuta al mondo. Ascoltami, Wendla...

WENDLA (*sotto il grembiule*) — Ascolto.

SIGNORA BERGMANN (*come in estasi*) — Ma non è possibile, bimba! Io non posso perdonarmelo; meriterei che mi mettessero in prigione, che ti togliessero a me...

WENDLA — Fatti animo, mamma!

SIGNORA BERGMANN — Allora, senti...

WENDLA (*sotto il grembiule, tremando*) — Dio... Dio...

SIGNORA BERGMANN — Per avere un bambino... m'intendi, Wendla?

WENDLA — Presto, mamma. Io non reggo più.

SIGNORA BERGMANN — Per avere un bambino... bisogna amare... l'uomo a cui si è sposate... Amarlo, come dirti? Amarlo come si può amare soltanto un uomo! Bisogna amarlo « con tutta l'anima » come... Come non è possibile dire! Bisogna « amarlo », Wendla, come tu alla tua età non puoi ancora amare... Ecco, ora sai tutto.

WENDLA (*alzandosi*) — Dio grande del Cielo!

SIGNORA BERGMANN — Ora sai quali prove ti aspettano.

WENDLA — Ed è tutto?

SIGNORA BERGMANN — Quanto è vero Dio! Ed ora prendi il cestino e va da Ina. Là ti daranno la cioccolata e la torta, anche. Vieni, che ti guardi ancora. Gli stivaletti, i guanti di seta, l'abito alla marinara, le rose nei capelli... La tua veste però, è davvero troppo corta, Wendla!

WENDLA — Hai già portato la carne per colazione, mammina?

SIGNORA BERGMANN — Il buon Dio ti guardi e ti benedica, ma bisogna proprio aggiungere alla veste un palmo di balza.

TERZO

GIANNINO (con un lume in mano, spranga la porta dietro di sè, ed apre lo scrittoio) — Hai già detto le preghiere della sera, Desdemona? (Leva dal petto una riproduzione della Venere di Palma il Vecchio) Ma tu non mi hai l'aria di paternostro, creatura soave, che attendevi contemplativa il predestinato, come nel soave attimo in cui germoglia la beatitudine, quando ti vidi nella vetrina di Gianna Schlesinger; ma anche ora ugualmente affascinano queste membra flessuose, questa dolce curva delle anche, questi giovani seni prepotenti... Di quale gioia deve essersi inebriato il grande maestro all'avere dinanzi agli occhi disteso sul divano la modella di quattordici anni!? Verrai anche qualche volta a visitarmi in sogno? A braccia aperte ti accoglierò, e ti bacerò tanto che resterai senza respiro. Tu ti insinui al mio fianco come la leggendaria signora nel suo desolato castello. Il portone e gli usci si aprono come per mano invisibile, mentre giù nel parco comincia a gorgogliare giocondamente la fontana... E' la necessità. Che io non uccido per frivoli sentimenti, te lo dice il terribile battito nel mio petto. Mi si stringe la gola al pensiero delle mie notti solitarie. Sulla mia anima ti giuro, fanciulla, che non è perchè mi domini la stanchezza. Chi vorrebbe vantarsi, di essersi stancato di te! Ma tu mi succhi il midollo dalle ossa, tu m'incurvi le spalle, tu rubi ai miei giovani occhi l'ultimo splendore. Tu sei troppo esigente con me, nella tua inumana modestia, troppo estenuante con le tue immobili membra! O tu o io! Ed ho vinto io. Se dovessi contarle, tutte le Estinte, con le quali ho qui combattuto sempre la stessa lotta!: Psyche del Thumann, l'ultimo ricordo di quello stecco di Mademoiselle Angelique che è stata il serpente a sonagli nel paradiso della mia fanciullezza; Io del Correggio; Galatea del Lossow; poi un Amore del Bouguereau; Ada di J. van Beers, quell'Ada che ho dovuto sottrarre a papà da un nascondiglio del suo scrittoio per incorporarla nel mio harem; una tremante, palpitante Leda di Makart, che ho trovata per caso fra le dispense di università di mio fratello. Sette, o fiorente moritura, ti hanno preceduta per questo sentiero, nel

Tartaro! Che ciò ti porti conforto, e non cercare con quei tuoi sguardi supplichevoli di accrescere all'infinito il mio spasimo. Tu muori non per i « tuoi », ma per i « miei » peccati. Per legittima difesa io compio col cuore che mi sanguina il settimo uxoricidio. Vi è qualche cosa di tragico nella parte di Barbableu. Io credo che le sue mogli uccise tutte insieme, non soffrivano quanto soffriva lui a strangolarle una per una. Ma la mia coscienza diverrà più tranquilla, il mio corpo si rinvigorirà, quando tu, o Diabolica, più non riposrai sui cu scini di seta rossa del mio scrigno. Invece di te io farò entrare nel sontuoso luogo di piacere la Lorelei di Bodenhausen o l'« Abbandonata » di Linger o la Loni di Defregger; così tanto più presto mi rimetterò! Ancora tre mesetti forse, e il tuo svelato Giosafat, dolce amore, avrebbe cominciato a struggere il mio povero cervello, come fa il sole con un pezzo di burro. Era proprio tempo di ottenere la separazione di letto e di mensa. Brr, io sento in me un Eliogabalo! « Moritura me salutat! ». Fanciulla, fanciulla, perchè serri così le tue ginocchia? Perchè, ancora?... Forse perchè ti trovi innanzi all'imperscrutabile eternità? Un fremito, e ti lascio libera! Una mossa femminea, un segno di lascivia, di simpatia, fanciulla! Ti metterò in una cornice d'oro, ti appenderò sopra il letto! Non indovini dunque, che soltanto la tua « castità » è la causa della mia lussuria? Maledetta, maledetta l'inumana! Ci si accorge pur sempre di avere ricevuto un'educazione perfetta. Lo stesso è di me. Hai già detto le preghiere della sera, Desdemona? Mi si stringe il cuore... Sciocco!... Anche sant'Agnese è morta per colpa del suo pudore e non era nuda nemmeno la metà di te! Un bacio ancora sul tuo fiorente corpo, sui tuoi seni prepotenti di bimba, sulle tue soavi rotonde crudeli ginocchia... Il momento è giunto, è giunto, cuore mio! Ch'io non pronunci il suo nome, o pure stelle! Il momento è giunto!... (Il ritratto cade nel vuoto; egli chiude lo scrittoio).

QUARTO

(Un fienile. Melchiorre giace supino sul fieno fresco. Wendla sale per la scala a pioli).

WENDLA — Ti sei nascosto qui? Ti cercano tutti. Il carro è ancora fuori. Tu devi aiutare. Viene il temporale.

MELCHIORRE — Via, va via.

WENDLA — Ma che hai? Perchè nascondi la faccia?

MELCHIORRE — Vattene, vattene, se no ti butto giù sull'aia.

WENDLA — Allora proprio non vado. (Gli si inginocchia accanto) Perchè non vieni anche tu fuori sul prato, Melchiorre? Si soffoca qui, qui c'è buio. Se anche ci bagneremo sino alla pelle, che importa?

MELCHIORRE — Il fieno odora forte... Il cielo fuori deve essere nero come una coltre funebre. Vedo soltanto il papavero splendente sul tuo seno; e sento battere il tuo cuore.

WENDLA — ...Non baciarmi, Melchiorre, non baciarmi!

MELCHIORRE — ...Il tuo cuore... lo sento battere.

WENDLA — Ci si ama... quando si bacia... no, no!...

MELCHIORRE — Oh credi a me, non esiste l'Amore! Tutto è interesse, tutto è egoismo! Io amo te così poco, come tu ami me.

WENDLA — ...No! ...no, Melchiorre!...

MELCHIORRE — ...Wendla!

WENDLA — O Melchiorre!...no...no...

QUINTO

(La signora Gabor, seduta a scrivere).

Caro signor Stiefel: dopo aver pensato e ripensato ventiquattro ore a tutto quanto lei mi scrive, prendo ora la penna col cuore gonfio. Non posso mandarle la somma per la traversata in America - gliene dò la mia sacrosanta assicurazione - prima di tutto, perchè non potrei disporre di tanto: poi perchè sarebbe il più grave dei peccati fornirle il mezzo di attuare una sconsideratezza così grave di conseguenze. Lei mi farebbe un vero torto, signor Stiefel, se vedesse in questo mio rifiuto un segno di scarso amore. Commetterei, al contrario, una mancanza assai grave al mio dovere di amica materna, se dal suo abbattimento di questi giorni mi lasciassi indurre ad atti inconsiderati e ad abbandonarmi ciecamente al mio primo immediato impulso. Io son ben disposta - se lei vuole - a scrivere ai suoi genitori. Cercherò di persuaderli che durante questo trimestre ha fatto tutto quanto ha potuto, che ha esaurito le sue energie a tal segno che un rigoroso giudizio della sua sorte non solo sarebbe ingiustificato, ma soprattutto potrebbe recare fortissimo danno alle sue condizioni fisiche e morali. La minaccia poi alla quale accenna, di volersi togliere la vita se non le è resa possibile la fuga, sia detto con franchezza, mi ha alquanto meravigliata, signor Stiefel. Per quanto una disgrazia possa essere immitata, mai e poi mai si deve abbandonarsi alla scelta di un mezzo illecito. La particolare maniera con cui vorrebbe render responsabile di un eventuale orribile gesto per parte sua, me che non le ho additato mai altro che il bene, farebbe pensare, nel giudizio di chi fosse inclinato a malevolenza, a una sorta di ricatto. Devo confessarle che da nessuno men che da lei, che pure conosce i doveri che l'uomo ha verso se stesso, mi sarei aspettata un simile contegno. Nutro pur tuttavia la ferma convinzione che sia troppo ancora soggiogato dal primo sgomento, per potere avere la piena coscienza del suo modo di agire. E però anche spero con fiducia, che queste mie parole la trove-

ranno già in una disposizione d'animo più pacata. Accolga la cosa com'è. Secondo me è affatto inammissibile giudicare un giovane considerando le sue pagelle. Abbiamo troppi esempi di pessimi scolari diventati uomini illustri, e al contrario di eccellenti scolari che non hanno fatto una gran bella prova nella vita. Ad ogni modo le dò assicurazione che la sua disgrazia, per quanto dipende da me, non modificherà in nulla i suoi rapporti con Melchiorre. Mi farà sempre piacere di vedere mio figlio in compagnia di un giovane che, lo giudichi pure il mondo come vuole, è stato capace di guadagnarsi tutta la mia simpatia. E così, animo, signor Stiefel! Ognuno di noi attraversa crisi simili, e per l'appunto deve superarle. Se tutti ricorressero subito al pugnale ed al veleno, in poco tempo non ci sarebbe più un uomo al mondo. Mi dia ancora presto sue notizie e riceva l'affettuoso saluto della sua affezionata: amica materna Fanny G.

SESTO

(Il giardino dei Bergmann nello splendore del sole mattutino).

WENDLA — Perchè sei uscita così piano dalla tua camera? Per cercare viole. Perchè la mamma mi veda sorridere. Perchè non congiungi più le labbra? Non so. Non so, non trovo parole... Il sentiero è come un tappeto di velluto: non un sassolino, non una spina. I miei piedi non toccano terra... Oh, come ho dormito lieve stanotte! Erano qui le viole. Mi sento grave come una monaca alla comunione. Soavi violette! Stai cheta, mammina! Metterò la mia veste da penitente. Dio! se venisse qualcuno, a cui gettar le braccia al collo e raccontare!

SETTIMO

(Crepuscolo. Il cielo è leggermente nuvoloso, la strada serpeggiava fra cespugli bassi e giunchi. Un poco distante si ode scrosciare il fiume).

MAURIZIO — Meglio così! Io non mi ci trovo. Facciano come vogliono. Io chiudo la porta dietro di me e mi libero da tutto. A me piace poco lasciarmi opprimere. Io non mi son imposto. Perchè dovrei ora impormi? Io non ho alcun patto col buon Dio. Voltino pure le cose come vogliono. Mi hanno oppresso. Non ne rendo responsabili i miei. Pur tuttavia avrebbero dovuto esser preparati a tutto. Erano abbastanza vecchi per sapere che cosa facevano. Io ero un lattante quando son venuto al mondo, altrimenti, sarei ben stato abbastanza furbo per diventare un altro. Perchè dovrei espiare io, se già c'erano tutti gli altri! Dovrei essere pur sciocco... se uno mi manda in regalo un cane arrabbiato, io glielo rimando indietro il suo cane arrabbiato, e se egli non vuole ripigliarselo, allora io sono discreto e... Dovrei essere pur sciocco! Si nasce puramente per caso e non si dovrebbe dopo le più

mature riflessioni... è cosa da ammazzarsi! Il tempo, almeno, ha avuto riguardo. Tutto il giorno pareva che volesse piovere, ma ora si è rimesso al bello. Regna una pace rara nella natura. Niente all'intorno di chiassoso, di eccitante: cielo e terra sono come una trasparente ragnatela ed ogni cosa sembra stare così bene! Il paesaggio è soave come una ninnananna « dormi, mio principino, dormi », come cantava la signorina Snandulia. Peccato, che tenesse i gomiti con tanta poca grazia! L'ultima volta che ho ballato è stato alla festa di Cecilia. Snandulia balla solo coi buoni partiti. Il suo abito di seta era scollato davanti e di dietro. Dietro, sino alla cintura, davanti sino a svenirne. Non credo che portasse la camicia... Ecco una cosa che potrebbe ancora interessarmi. Più per curiosità che per altro. Deve essere una sensazione strana... come di esseri trascinati da una corrente... non dirò a nessuno che sono ritornato senza aver fatto nulla... Ce n'è abbastanza per sentirsi alquanto umiliato; essere stato uomo, senza aver conosciuto le cose più umane. Lei viene dall'Egitto, egregio signore, e non ha visto le Piramidi? Oggi non voglio più piangere. Non voglio più pensare al mio funerale... Melchiorre mi porrà una corona sulla cassa. Il pastore Panciunuda conforterà i miei genitori. Il direttore Colpodisole citerà esempi dalla storia. Una lapide probabilmente non me la faranno. Io avrei voluto avere un'urna in marmo bianco sopra uno zoccolo nero; ma, pazienza, non la rimiangerò. I monumenti sono pei vivi, non per i morti. Ho impiegato un buon anno a congedarmi da tutti col pensiero. Non voglio piangere. Sono contento di potere guardare indietro, senza amarezza. Quante belle sere ho passato con Melchiorre! Sotto i salici alla riva; alla casa forestale; fuori sullo stradone, dove ci sono i cinque tigli; su al castello del monte, fra le quiete rovine del Runeburg. Quando giungerà l'ora, voglio pensare con ogni mia forza alla panna montata. La panna montata lascia la bocca buona... Anche gli uomini, me li ero immaginati infinitamente più cattivi. Non ne ho trovato uno che non cercasse di fare del bene. Ne ho compianti parecchi per colpa mia. Cammino all'altare come l'adolescente della antica Etruria, l'ultimo rantolo del quale otteneva ai fratelli prosperità per l'anno seguente. Io gusto compiutamente tutto il misterioso brivido della liberazione. Io singhiozzo di tristezza sulla mia sorte... la vita mi ha voltato le spalle. Da laggiù vedo farmi cenno gravi occhi amorosi: la regina senza testa, la regina senza testa... la Pietà, che mi attende con le morbide braccia... I vostri divieti valgono per i minorenni; io porto con me la mia immunità. Il guscio cade a terra ed ecco ne vola fuori la farfalla: il fantasma non dà più noia. Voi non dovete ingannarci in così folle modo. La nebbia svanisce: la vita è una questione di gusto.

ELSA (*le vesti stracciate, un fazzoletto a colori intorno alla testa, lo afferra alle spalle*) — Che cosa hai perduto?

MAURIZIO — Elsa?!

ELSA — Che cosa cerchi qui?

MAURIZIO — E tu perché mi spaventi così?

ELSA — Che cosa cerchi? Che cosa hai perduto?

MAURIZIO — Perchè mi spaventi in questo modo?

ELSA — Vengo dalla città. Vado a casa.

MAURIZIO — Non so che cosa ho perduto.

ELSA — Allora, non vale cercare. Son quattro giorni che manco di casa.

MAURIZIO — Silenziosa come una gatta!

ELSA — Perchè ho le scarpe da ballo. Che occhi farà la mamma! Vieni con me a casa nostra!

MAURIZIO — Dove hai vagabondato ancora?

ELSA — Per la Priapea!

MAURIZIO — Priapea?

ELSA — Con Rohl, con Fehrendorf, con Padinsky, con Lenz, Rank, Spühler, con tutti insomma... Oh, quella ballerà!

MAURIZIO — Fai la modella?

ELSA — Fehrendorf mi dipinge come stilista. Sto ritta su un capitello corinzio. Fehrendorf, ti dico io, è un gran brutto soggetto. L'ultima volta gli ho calpestato il cilindro. Lui mi pulisce il pennello nei capelli. Io gli lascio andare uno schiaffo. Lui mi tira la tavolozza sulla testa. Io gli butto per aria il cavalletto. Lui mi corre dietro con l'appoggiamano, oltre il divano, il tavolo, le sedie, tutto intorno per lo studio. Dietro la stufa c'era uno schizzo; « fa' il bravo, o te lo straccio! ». Lui giurò tregua e alla fine mi ha sbaciucchiata da far paura, te lo dico io!

MAURIZIO — Dove passi la notte, quando resti in città?

ELSA — Ieri siamo stati da Rohl; ieri l'altro da Bojokevic; domenica da Oikonomopoulos. Da Padinsky c'era lo spumante. Valabreges aveva venduto i suoi « Appestati », Adolar bevve nel portacenere. Lenz cantò l'« Infanticida » mentre Adolar massacrava la chitarra. Io ero così ubriaca, che hanno dovuto portarmi a letto. E tu vai sempre a scuola, Maurizio?

MAURIZIO — No, no... questo trimestre finisco la scuola.

ELSA — Fai bene. Ah, ma come vola il tempo, quando si guadagna! Ricordi ancora, quando giocavamo ai ladri? Wendla Bergmann e tu ed io e gli altri, quando uscivate la sera per venire a bere da noi il latte di capra appena munto? Che cosa fa Wendla? L'ho vista ancora, all'inondazione. Che cosa fa Melchi Gabor? Guarda ancora così melanconico? Alla lezione di canto eravamo di faccia.

MAURIZIO — Fa il filosofo.

ELSA — C'era pure Wendla e ha portato alla mamma della marmellata di pomo. Ho posato di

giorno da Isidoro Landauer. Mi dipinge come Vergine Maria, madre di Dio, con Gesù bambino. È uno stupido antipatico. Ah, che banderuola! Ma, hai la nausea della sbornia?

MAURIZIO — Da ieri sera! Abbiamo trincato; siamo rincasati verso le cinque traballando.

ELSA — Basta guardarti. C'erano anche delle ragazze?

MAURIZIO — Arabella, la Ninfa della birra, l'Andalusa! Il padrone ci ha lasciato l'intera notte soli con loro.

ELSA — Basta guardarti. Io non conosco malesse di sbornia. Il carnevale scorso per tre giorni e tre notti non sono andata a letto né mi sono spogliata. Dal veglione al caffè, a mezzogiorno al Bellavista, alla sera al teatro di varietà, di notte al veglione, c'era con me Lena e la grossa Viola. La terza notte mi ha trovata Enrico.

MAURIZIO — Ti aveva cercata?

ELSA — Inciampò nel mio braccio. Giacevo svegna sulla neve per la strada. Allora andai a stare con lui. Per quattordici giorni gli sono stata in casa. Un orribile periodo! Alla mattina dovevo infilarmi la sua veste da camera persiana e alla sera girare per la camera in un costume nero da paggio, con risvolti bianchi di pizzo al collo, alle ginocchia e alle maniche. Ogni giorno mi fotografava in un diverso abbigliamento; una volta come Arianna sulla spalliera del sofà, un'altra come Leda, un'altra come Ganimede, una volta carponi come il femmineo Nabucodonosor. Per di più fantasticava di ammazzare, sparare, uccidersi, asfissiarsi. Una mattina presto, mentre eravamo a letto, prese la pistola, la caricò e me la puntò sul petto: « Se batti le ciglia, sparò! ». E avrebbe sparato, Maurizio, oh, se avrebbe sparato! Poi si poggiò la pistola alla bocca, e disse: « questo sveglia l'istinto di conservazione ». E poi - brr - la pallottola mi sarebbe passata per la spina dorsale.

MAURIZIO — Vive ancora Enrico?

ELSA — Che ne so io? Sopra il letto v'era uno specchio incastrato nel soffitto. Lo studio sembrava alto come una torre e chiaro come un teatro dell'Opera. Ci si vedeva pendere dal cielo in carne ed ossa. Che orribili sogni ho fatto di notte! Pensavo: Dio, Dio, almeno facesse giorno!... Buona notte, Elsa - mi diceva -; se dormi, sei tanto bella che vien voglia di ucciderti!

MAURIZIO — Vive ancora questo Enrico?

ELSA — Volesse Iddio di no! Un giorno mentre era andato a comperare del liquore mi getto sulle spalle il suo cappotto e sgattaiolo in strada. Il carnevale era finito: mi acciuffa la polizia, mi chiede che cosa volevo fare visita da uomo! Mi portarono al corpo di guardia, ma là vennero Rohl, Fehren-

dorf, Padinsky, Spühler, Oikonomopoulos, tutta quanta la Priapea, si fecero garanti di me. Poi mi trasportarono in carrozza nello studio di Adolar. Da allora in poi sono rimasta fedele alla compagnia. Fehrendorf è una scimmia, Rohl è un porco, Bojokevic un barbagianni, Loison una iena, Oikonomopoulos un cammello. Pure voglio bene a tutti, all'uno come all'altro, e non saprei affezionarmi a nessun'altra persona, anche se il mondo fosse pieno di arcangeli e milionari!

MAURIZIO — Io devo tornare indietro, Elsa.

ELSA — Vieni con me sino a casa nostra.

MAURIZIO — ... A far che?

ELSA — A bere il latte di capra appena munto. Ti farò i riccioli col ferro e ti attaccherò al collo un campanello. Abbiamo anche un cavalluccio col quale potrai giocare.

MAURIZIO — Devo tornare indietro. Ho ancora sulla coscienza i Sassanidi, la predica sul monte e il parallelepipedo. Buona notte, Elsa!

ELSA — Dormi bene!... Andate ancora alla cappanna indiana dove Melchi Gabor ha sotterrato il mio Tomahawk? Brr! Prima che venga il vostro turno, io sarò già nella spazzatura. (Se ne va in fretta).

MAURIZIO (solo) — ... Sarebbe bastata una parola. (La chiama) Elsa! Grazie a Dio, è già lontana. Non sono in vena. Bisogna avere la testa sgombra e il cuore allegro. Peccato, peccato, l'occasione è perduta! ... Le direi che io avrei dei grandi specchi di cristallo sul mio letto; che mi sarei allevato un indomabile puledro; che l'avrei fatta incedere superba innanzi a me sul tappeto, con lunghe calze di seta nera, con scarpe di vernice nera, con lunghi guanti di pelle, con un velluto nero intorno al collo... che in un impeto di follia l'avrei strangolata fra i miei cuscini... riderei quando si parlerebbe di lussuria... riderei... Urlare... Urlare... Essere te, Elsa! Perdere i sensi! Questo mi toglie la forza! Questo raggio di gioia, questa figlia del sole, questa fanciulla di piacere sul mio cammino d'angoscia!... Oh!...

(Nel cespuglio, vicino alla riva).

L'ho pur ritrovato senza volerlo, il sedile di terra erbosa. I verbaschi sembrano cresciuti da ieri. La vista tra i salici è ancora la stessa. Il fiume cola pesante come piombo fuso. Che non mi dimentichi... (Leva di tasca la lettera della signora Gabor e la brucia) Come vagolano le scintille, qua e là, in tutti i sensi! Anime! Stelle cadenti! Prima che dessi fuoco, si vedevano ancora le erbe e una striscia all'orizzonte. Ora si è fatto buio. Ora non torno più a casa.

allo 3^o

QUADRO PRIMO

Sala del Consiglio:

Alle pareti della sala sono appesi i ritratti di Pestalozzi e di J. J. Rousseau. Intorno a una tavola verde, su cui ardono diverse lampade a gas, siedono i professori Struttodiscimmia, Grossorandello, Cinturadifame, Ossorotto, Colpodilingua e Moscamorta. In capo alla tavola, su una sedia più alta, il direttore Colpodisole. Accoccolato vicino alla porta il bidello Aspettachevenga.

COLPODISOLE — ...Ha qualcuno di lor signori da fare qualche altra osservazione? Signori! Se noi siamo indotti a proporre l'espulsione del nostro colpevolissimo scolaro ad un alto Ministero della Pubblica Istruzione, questo succede per gravissime ragioni. Siamo indotti a questo, e perchè sia di espiazione alla sciagura accaduta, e anche per salvare il nostro Istituto da simili disavventure nel futuro. Siamo indotti a punire il nostro colpevolissimo scolaro per l'influsso dannoso che egli ha esercitato sopra il suo compagno; per ultimo dobbiamo far questo, per impedirgli di esercitare il medesimo influsso sugli altri suoi compagni. Lo dobbiamo fare - ed ecco, miei signori, l'argomento più grave - per un motivo che distrugge ogni obiezione, perchè noi abbiamo da difendere il nostro Istituto dagli squallori di un'epidemia di suicidio, che già ha fatto la sua apparizione in diversi ginnasi e sino ad oggi si è beffata di tutti i mezzi tentati per ricondurre gli studenti alle loro condizioni di vita di uomini bene educati. Ha qualcuno di lor signori da fare qualche altra osservazione?

GROSSORANDELLO — Io non posso ormai più nascondere la mia convinzione che sia giunto il momento di aprire una finestra.

COLPODILINGUA — Re-re-regna qui dentro un'a-a-atmosfera come sottoterra nelle cata-catacombe, come nella sa-sala degli atti della « quondam » Co-Co-Co-Corte d'appello di Wetzlar.

COLPODISOLE — Aspettachevenga!

ASPETTACHEVENGA — Comandi, signor Rettore!

COLPODISOLE — Aprite una finestra! Grazie a Dio c'è abbastanza aria fuori. Ha qualcuno di lor signori da fare qualche altra osservazione?

MOSCAMORTA — Se i miei egregi colleghi vogliono che si apra una finestra, per parte mia non ho nulla in contrario. Solo li pregherei di non volermi aprire proprio la finestra che ho dietro le spalle.

COLPODISOLE — Aspettachevenga!

ASPETTACHEVENGA — Comandi, signor Rettore!

COLPODISOLE — Aprite l'altra finestra! Ha qualcuno di lor signori qualche altra osservazione da fare?

CINTURADIFAME — Senza volere per parte mia aggravare la controversia, mi permetto di rammentare che l'altra finestra è stata murata sin dalle vacanze d'autunno.

COLPODISOLE — Aspettachevenga!

ASPETTACHEVENGA — Comandi, signor Rettore!

COLPODISOLE — Lasciate chiusa l'altra finestra! Io mi vedo obbligato, miei signori, a mettere ai voti la proposta. Perciò invito quei colleghi che sono favorevoli a che sia aperta l'unica finestra di cui può essere fatta discussione, ad alzarsi dai loro posti. (Conta) Uno, due, tre; uno, due tre. Aspettachevenga!

ASPETTACHEVENGA — Comandi, signor Rettore!

COLPODISOLE — Lasciate chiusa anche quella finestra! Io per parte mia nutro la convinzione che per riguardo all'aria non vi sia niente da desiderare. Qualcuno di lor signori ha qualche altra osservazione da fare? Miei signori! Supponiamo che noi traslassiammo di proporre l'espulsione del nostro colpevolissimo scolaro ad un alto Ministero della Pubblica Istruzione, esso non mancherà di render responsabili noi della sopravvenuta sventura. Tra i vari ginnasi invasati dall'epidemia del suicidio, quelli nei quali il numero delle vittime fu del 55 per cento fra gli alunni, sono stati sospesi dall'alto Ministero. Risparmiare tali disgrazie al nostro Istituto è nostro dovere, quali guardiani e custodi dell'Istituto stesso. Profondamente ci addolora, miei egregi colleghi, di non potere ammettere come circostanze attenuanti i voti precedenti del nostro sciarato scolaro. Un comportamento indulgente, che pure fosse giustificabile nei riguardi del sopraddetto, non si potrebbe nel tempo stesso in nessun modo giustificare nei riguardi della vita del nostro Istituto esposta a così gravi rischi. Noi ci troviamo nella necessità di giudicare il colpevole, per non essere giudicati in futuro anche se innocenti. Aspettachevenga!

ASPETTACHEVENGA — Comandi, signor Rettore!

COLPODISOLE — Introducetelo! (Aspettachevenga via).

COLPODILINGUA — Dal momento che l'a-a-atmosfera che re-regna qui dentro, secondo i competenti lascia poco a niente a desiderare, così vorrei portare innanzi la proposta di fa-fa-fa-far murare anche l'altra finestra durante le va-vacanze d'estate!

MOSCAMORTA — Dal momento che al nostro caro collega Colpodilingua l'atmosfera di questo locale non sembra abbastanza arieggiata, così io proporrei al nostro caro collega Colpodilingua di farsi mettere un ventilatore nella cavità frontale.

COLPODILINGUA — Que-questo io non tollero! Vivi-villanie io non me le lascio dire! Io sono padrone dei miei ci-ci-ci-cinque sensi!

COLPODISOLE — Io devo invitare i nostri signori colleghi Moscamorta e Colpodilingua ad una certa

dignità. Mi pare che il nostro colpevole scolaro sia già sulle scale.

ASPETTACHEVENGA (apre la porta; *Melchiorre, pallido ma calmo, si fa innanzi alla riunione*):

COLPODISOLE — Si avvicini di più alla tavola! Dopo che il benestante signor Stiefel ebbe conoscenza dell'insano atto compiuto da suo figlio, l'angosciato padre frugò fra gli oggetti lasciati dal suo Maurizio nella speranza di potere avere qualche indizio sulla causa dell'abbominevole misfatto, e trovò così, in luogo per nulla adatto, uno scritto che, senza ancora farci intendere in sè stesso l'abbominevole misfatto, ci fornisce una spiegazione purtroppo sufficiente intorno alla rovina morale che esso ha prodotto nello sciagurato. Si tratta di una dissertazione in forma di dialogo, intitolata « il coito » lunga venti pagine, fornita di figure al naturale, riboccante delle più turpi oscenità, che potrebbe appagare le più ricercate pretese di un depravato lussurioso in fatto di letture oscene.

MELCHIORRE — Io ho...

COLPODISOLE — Lei taccia! Dopo che il benestante signor Stiefel ci rimise lo scritto in questione e noi facemmo al desolato padre la promessa di rintracciare ad ogni costo l'autore, confrontammo la detta scrittura con quelle di tutti i compagni del sacrilego defunto e ne risultò, secondo il concorde giudizio di tutto il corpo insegnante come pure in perfetto accordo col particolare parere del nostro pregiato collega di calligrafia, la più grave rassomiglianza con la sua.

MELCHIORRE — Io ho...

COLPODISOLE — Lei taccia! Nonostante il fatto schiacciante della rassomiglianza riconosciuta da parte di insospettabili autorità, noi crediamo di doverci per ora astenere da ogni ulteriore misura, per interrogare anzitutto ampiamente il colpevole sul delitto contro la morale di cui viene per ciò ad avere colpa, in relazione al conseguente incitamento al suicidio.

MELCHIORRE — Io ho...

COLPODISOLE — Lei deve rispondere con un semplice e risoluto « sì » o « no » alle domande abbastanza precise che io le rivolgerò per ordine, una dopo l'altra. Aspettachevenga!

ASPETTACHEVENGA — Comandi, signor Rettore!

COLPODISOLE — Gli atti! Prego ora il nostro segretario, signor collega Moscamorta, di mettere da questo momento ogni cosa a verbale, quanto più alla lettera. (A *Melchiorre*) Conosce lei questo scritto?

MELCHIORRE — Sì.

COLPODISOLE — Sa che cosa contiene?

MELCHIORRE — Sì.

COLPODISOLE — Riconosce come sua la scrittura?

MELCHIORRE — Sì.

COLPODISOLE — Queste oscenità sono di sua composizione?

MELCHIORRE — Sì. Ma la prego, signor Rettore, di volermi provare come vi sia lì dentro una sola oscenità.

COLPODISOLE — Lei deve rispondere con un semplice e risoluto « sì » o « no » alle domande abbastanza precise che io le rivolgo.

MELCHIORRE — Io non ho scritto nè più nè meno di quanto è un fatto universale ben noto anche a loro, credo.

COLPODISOLE — Svergognato!

MELCHIORRE — Io la prego di mostrarmi in quello scritto una offesa alla morale.

COLPODISOLE — Ma lei crede che io abbia voglia di diventare il suo burattino?! Aspettachevenga!

MELCHIORRE — Io ho...

COLPODISOLE — Lei ha tanto poco rispetto della dignità dei suoi professori riuniti a consiglio, quanto ha poca decenza per il sentimento innato nell'uomo di discrezione e di verecondia verso l'ordine morale! Aspettachevenga!

ASPETTACHEVENGA — Comandi, signor Rettore!

COLPODISOLE — Questo è il « Langenscheidt » per imparare in tre ore il « volapük » agglutinante!

MELCHIORRE — Io ho...

COLPODISOLE — Prego il nostro segretario, signor collega Moscamorta, di chiudere il protocollo!

MELCHIORRE — Io ho...

COLPODISOLE — Lei deve tacere! Aspettachevenga!

ASPETTACHEVENGA — Comandi, signor Rettore!

COLPODISOLE — Riconducetelo via!

SECONDO

Cimitero in un diluvio di pioggia.

Innanzi ad una tomba aperta il pastore Pancinuda, con l'ombrellino aperto in mano. Alla sua destra il possidente Stiefel, il suo amico Mungicapre e lo zio Prevosto. A sinistra il rettore Colpodisole col professore Ossorotto. Gli studenti chiudono il cerchio. Ad una certa distanza, davanti ad un sepolcro mezzo in rovina, Marta ed Elsa).

PANCINUDA — ...Poichè chi ha respinto da sè la grazia con la quale l'Eterno Padre ha benedetto il nato dal peccato, quegli morirà della morte « spirituale »! Ma chi nell'ostinata carnale rinnegazione dell'onore dovuto a Dio ha vissuto servendo il male, quegli morirà della morte « corporale »! Chi poi ha empicamente gettato via da sè la croce che il Misericordioso gli ha imposta pei suoi peccati, non vi è dubbio, non vi è dubbio, io vi dico, che quegli morirà della morte « eterna »! (Getta una palata di terra nella fossa) A noi poi, che seguitiamo a pellegrinare per il sentiero di spine, è dato lodare il Signore infinitamente buono e rendergli grazia per la sua imperscrutabile predestinazione. Poichè come è vero che costui è morto della triplice morte, altrettanto è vero che il Signore Iddio condurrà il giusto alla beatitudine e alla vita eterna. Amen.

STIEFEL (con voce soffocata dal pianto, getta una palata di terra nella fossa) — Non era mio figlio! Non era mio figlio! Sin da bambino mi ha dato dolore.

COLPODISOLE (getta una palata di terra nella fossa) — Il suicidio, in quanto è la più grave offesa che si possa immaginare all'ordine morale del mondo, è la più incontestabile dimostrazione di questo stesso ordine, poichè il suicida risparmia a questo di pronunciare la sentenza e quindi ne conferma l'interna ragione.

OSSOROTTO (getta una palata di terra nella fossa) — Vizioso, dissoluto, libertino, guasto e perduto!

Lo zio PREVOSTO (getta una palata di terra nella fossa) — Non avrei mai creduto che un figlio potesse agire in modo così infame verso i suoi genitori!

MUNGICAPRE (getta una palata di terra nella fossa) — Agire in tal guisa verso un padre che per venti anni, da mattina a sera, non ha avuto altri pensieri che il bene del suo figliuolo!

PANCIANUDA (stringendo la mano al possidente Stiefel) — Noi sappiamo che a coloro che amano Dio, ogni cosa va per il meglio. I^a Corinzia 12,15. Pensi ora alla sconsolata madre e cerchi di colmarle il vuoto del perduto con un amore raddoppiato.

COLPODISOLE (stringendo la mano al possidente Stiefel) — Secondo ogni probabilità noi non avremo potuto ugualmente promuoverlo!

OSSOROTTO (stringendo la mano al possidente Stiefel) — E se anche lo avessimo promosso, è la cosa più certa del mondo che sarebbe stato bocciato la primavera prossima!

Lo zio PREVOSTO (stringendo la mano al possidente Stiefel) — Ora tu hai soprattutto il dovere di pensare a te. Sei padre di famiglia.

MUNGICAPRE (stringendo la mano al possidente Stiefel) — Lasciati guidare da me! Un tempaccio cane, da rivoltar lo stomaco! Se uno non interviene immediatamente con un buon punch, si piglia subito il suo bravo raffreddore.

STIEFEL (soffandosi il naso) — Non era mio figlio... non era mio figlio... (Il possidente Stiefel guidato dal pastore Pancianuda, il rettore Colpodisole, il professore Ossorotto, lo zio Prevosto e l'amico Mungicapre se ne vanno via. Cessa di piovere).

GIANNINO (gettando una palata di terra nella fossa) — Dormi in pace, galantuomo! Salutami le mie spose eterne, immolate a un'idea, e porgi i miei più devoti ossequi alla grazia del buon Dio, o povero balordo! Essi in grazia della tua angelica grulleria ti pianteranno uno spaventapasseri sulla tomba!

GIORGIO — Si è trovata la pistola?

ROBERTO — C'è proprio da cercar la pistola!

ERNESTO — Tu lo hai visto, Roberto?

ROBERTO — Maledetta, dannata mariolieria! Chi l'ha visto? Chi mai?

OTTONE — E' appunto qui il problema. Lo avevano coperto con un panno.

GIORGIO — Gli pendeva fuori la lingua?

ROBERTO — Gli occhi! Per questo lo avevano coperto.

OTTONE — Orrore!

GIANNINO — Ma sai per certo che si sia impiccato?

ERNESTO — Dicono che non aveva più la testa a posto.

OTTONE — Sciocchezze, storie!

ROBERTO — Io ho avuto in mano la corda. Non ho ancora veduto un impiccato che non sia stato coperto.

GIORGIO — Non avrebbe potuto comportarsi in modo più stupido di così.

GIANNINO — Diavolo, deve essere proprio carino impiccarsi!

OTTONE — E mi doveva ancora cinque marchi! Avevamo scommesso, ed aveva giurato di mantenere la promessa.

GIANNINO — Ne hai colpa tu, se ora è sotterra. Gli hai dato dello spaccone.

OTTONE — Storie! Devo ancora sgobbare tutta notte. Se avesse imparato la storia della letteratura greca, non avrebbe avuto bisogno di impiccarsi.

ERNESTO — Hai fatto il tema, Ottone?

OTTONE — Soltanto l'introduzione.

ERNESTO — Non so proprio cosa scrivere.

OTTONE — Non c'eri dunque, quando Struttodiscimima ha dato la traccia?

GIANNINO — Io me lo metto insieme, alla lesta, sul Democrito.

ERNESTO — Voglio vedere se si può trovare qualcosa nel « Piccolo Meyer ».

OTTONE — Hai già fatto il Virgilio per domani?... (Gli studenti se ne vanno; Marta ed Elsa si avvicinano alla tomba).

ELSA — Presto, presto. Laggiù vengono i becchini.

MARTA — Non potremmo aspettare, Elsa?

ELSA — Perchè? Ne porteremo di nuovi, sempre di nuovi! Ne crescono tanti!

MARTA — Hai ragione, Elsa! (Getta una corona di edera nella fossa).

ELSA (apre il suo grembiule e lascia cadere una pioggia di anemoni freschi sulla bara).

MARTA — Io trapianterò qui le nostre rose. Tanto, mi battono lo stesso! Qui fioriranno bene.

ELSA — Io le innaffierò ogni volta che passerò di qui. Andrò a cogliere i myosotis in riva al Goldbach e mi porterò degli ireos da casa.

MARTA — Deve riuscire una bellezza! Una bellezza!

ELSA — Avevo già passato il ponte, quando sentii lo sparо!

MARTA — Poveretto!

ELSA — E io so anche il motivo, Marta!

MARTA — Ti ha detto qualcosa?

ELSA — Ma non dirlo a nessuno.

MARTA — Te lo giuro.

ELSA — ...Guarda la pistola!

MARTA — Sfido che non l'hanno trovata!

ELSA — Gliela ho subito tolta di mano, passando di là al mattino.

MARTA — Regalamela, Elsa! Ti prego, regalamela!

ELSA — No, la conservo per ricordo.

MARTA — E' vero, Elsa, che giaceva senza testa?

ELSA — Doveva aver caricato la pistola con acqua. I verbaschi erano tutti spruzzati di sangue. Il cervello era attaccato qua e là ai salici.

TERZO

(Il signor e la signora Gabor, in salotto).

SIGNORA GABOR — ...Si aveva bisogno di un capro espiatorio. Non si poteva lasciar correre le accuse che sorgevano da ogni parte. Ed ora, perchè mio figlio ha avuto la disgrazia di venire fra le mani di quelle parrucche al momento opportuno, ora dovrei proprio io, sua madre, aiutare il carnefice a compiere l'opera? Me ne guardi Iddio!

SIGNOR GABOR — Per quattordici anni ho permesso, tacendo, quella tua geniale educazione. Essa contrastava con le mie idee. Io ho avuto sempre la convinzione che un figlio non sia un giocattolo, che un figlio abbia diritto alla nostra sacrosanta severità. Ma mi dicevo che se lo spirito e la gentilezza di uno bastano a sostituire la severità dell'altro può darsi che i primi siano da preferirsi... Non ti faccio alcun rimprovero, Fanny. Ma non contendermi il passo, se cerco di rimediare al torto che tu ed io abbiamo verso quel ragazzo!

SIGNORA GABOR — Io ti contrasterò il passo, finchè avrò in me una goccia di sangue vivo. Mio figlio si perderà in una casa di correzione. Può darsi che si possa correggere in tali istituti una indole da delinquente. Io non so. Là dentro un animo buono diventa delinquente come è vero che le piante intristiscono, se togli loro l'aria ed il sole. Io ho la coscienza di non avere fatto alcun male. Oggi come sempre ringrazio il cielo di avermi insegnato il modo di svolgere in mio figlio un carattere onesto e un nobile modo di sentire. Che cosa ha fatto dunque di così terribile? Non mi passa certo per la mente, di volerlo scusare; ma del fatto che lo hanno cacciato da scuola, egli non ha colpa per nulla, e se anche l'avesse, ormai l'ha già espiata. Tu saprai meglio di me ogni cosa. Può darsi che tu abbia ragione in teoria. Ma io non posso permettere che il mio unico figlio sia cacciato a viva forza verso la morte!

SIGNOR GABOR — Questo non dipende da noi, Fanny. Questo è un rischio, che noi abbiamo accettato insieme con la nostra felicità. Chi è troppo debole per camminare, resta per strada. E dopo tutto non è una cosa così orribile che l'inevitabile avvenga ora senza indugio. Ce ne guardi il cielo! Il nostro dovere è di rafforzare chi vacilla, finchè la ragione ne sa trovare il mezzo. Se lo hanno cac-

cato da scuola, non è colpa sua. Ma allora, anche se non lo avessero cacciato, non sarebbe colpa sua! Sei troppo indulgente. Tu vedi una indiscreta fanciullaggine, dove è questione invece dei fondamenti essenziali del carattere. Voi donne non siete chiamate a giudicare di simili cose. Chi è capace di scrivere ciò che scrive Melchiorre, deve essere guasto nel più profondo del suo essere. Il midollo ne è intaccato. Un'indole appena appena sana non si presta ad un simile atto. Nessuno di noi è un santo; tutti deviamo dal retto cammino. Il suo scritto invece rappresenta la massima. Il suo scritto non corrisponde ad un fallo fortuito casuale; dimostra con spaventosa chiarezza il proposito premeditato, quella naturale disposizione, quella tendenza all'immoralità perchè è l'immoralità. Il suo scritto manifesta quell'eccezionale corruzione di spirito, che noi giuristi denominiamo « follia morale ». Se in riguardo alle sue condizioni si possa fare qualcosa, io non me la sento di affermare. Ma se noi vogliamo conservare un barlume di speranza e, quel che è più, conservare la nostra coscienza senza macchia quali genitori del ragazzo di cui si parla, allora è il momento di mettersi all'opera con risolutezza e con ogni rigore. Non discutiamo più oltre, Fanny! Io sento come ciò ti angoscia. Io so che tu lo idolatri perchè egli risponde così bene alla tua indole geniale. Sii più forte di te stessa! Mostrati una buona volta disinteressata nei riguardi di tuo figlio!

SIGNORA GABOR — Mi aiuti Dio se ciò può reggere! Bisogna essere un uomo per poter parlare così! Bisogna essere un uomo, per potersi lasciare così accecare da vuote parole! Bisogna essere un uomo per essere così cieco da non vedere ciò che balza agli occhi! Io ho agito con Melchiorre con coscienza e cautela sin dal primo giorno che lo trovai sensibile a ciò che lo circondava. Siamo per questo responsabili noi del caso?! Domani ti può cadere una tegola sulla testa, ed ecco viene il tuo amico, tuo padre e invece di curarti la ferita, ti mette i piedi sopra! Io non mi lascio uccidere il figlio dinanzi agli occhi. Non per nulla sono sua madre. E' inconcepibile! E' una cosa da non credere! Che diavolo ha scritto poi? Non è forse la prova più lampante della sua innocenza, della sua ignoranza, della sua infantile verginità, il fatto che egli abbia potuto scrivere di simili cose? Bisogna non avere la minima conoscenza del cuore umano. Bisogna essere un burocratico senza un briciolo d'anima o avere la mente ben piccina, per fiutare là dentro una corruzione morale! Di' quel che vuoi. Se tu porti Melchiorre in una casa di correzione, io mi separo da te. E poi lascia fare a me se non troverò in qualche parte del mondo aiuti e mezzi per strappare mio figlio alla sua rovina.

SIGNOR GABOR — Se non oggi, domani dovrà ben rassegnarti a questo. Non è facile per nessuno, di

patteggiare con la sventura. Io sarò sempre al tuo fianco, e, se la tua forza d'animo minaccerà di crollare, non risparmierò sforzi e sacrifici per alleviarti la pena. Vedo il futuro così grigio, così minaccioso; ci mancherebbe ancora che avessi a perdere anche te.

SIGNORA GABOR — Non lo rivedrò più; non lo rivedrò più, egli non tollera il volgo. Egli non si adatta al fango. Spezza la catena; gli sta dinanzi l'esempio più atroce! Dio, Dio! Non vederlo più... quel cuore giocondo di primavera... quel suo ridere aperto... quella sua energia fanciullesca, pronta a lottare per il bene e per il giusto... quel cielo mattutino che luminoso e puro io gli coltiavo nell'anima, come il mio sommo tesoro... Prenditela con me, se il malfatto esige una riparazione! Prenditela con me! Fa' di me quel che vuoi! Ne ho io la colpa; ma togli da quel ragazzo la tua mano inesorabile.

SIGNOR GABOR — Si è rovinato!

SIGNORA GABOR — No, che non si è rovinato!

SIGNOR GABOR — Sì, purtroppo!... Avrei dato non so che cosa, per risparmiare al tuo immenso amore, ciò che ora ti dico... Stamane viene da me una signora, spiritata, capace appena di parlare, con in mano questa lettera, diretta alla sua figlia quindicenne. L'aveva aperta per pura curiosità: la fanciulla non era in casa. In essa Melchiorre dichiarava a quella bambina, che il suo modo di agire verso di lei non gli lasciava requie, che egli l'aveva oltraggiata, ecc. ecc., e che naturalmente avrebbe risposto di tutto. Che essa non si angosciasse, anche se avesse a sentirne le conseguenze. Che egli era già sulla via di porgerle aiuto e che l'essere stato espulso dalla scuola gli agevolava il compito. Che il fallo di un giorno avrebbe ancora potuto fare la sua felicità; e tante altre sciocchezze del genere.

SIGNORA GABOR — Non è possibile!

SIGNOR GABOR — La lettera è falsificata. Si tratta di un inganno. Si tenta di profittare della sua espulsione dalla scuola che è un fatto ormai noto a tutti. Io non ho ancora parlato col ragazzo; ma guarda tu, la calligrafia! Leggi cosa scrive!

SIGNORA GABOR — Inaudita, sfrontata ragazzata!

SIGNOR GABOR — E' questo che io temevo!

SIGNORA GABOR — No, no; mai e poi mai!...

SIGNOR GABOR — Tanto meglio per noi. La signora mi domandava torcendosi le mani che cosa doveva fare. Le dissi che non avrebbe dovuto permettere alla sua bambina di quindici anni di arrampicarsi sui fienili. Fortunatamente ha lasciato a me la lettera. Se noi ora mandiamo Melchiorre in un altro ginnasio, fra tre giorni siamo di fronte allo stesso caso, che lo espellono di nuovo, poichè ormai il suo cuore giocondo di primavera ne ha

preso l'abitudine. Dimmi tu, Fanny, dove devo mettere quel ragazzo?!

SIGNORA GABOR — In una casa di correzione.

SIGNOR GABOR — In una...?

SIGNORA GABOR — ...Casa di correzione!

SIGNOR GABOR — In primo luogo egli trova colà, ciò che gli è stato erroneamente risparmiato a casa sua: ferrea disciplina, saldi principii, ed una costruzione morale, alla quale egli ha da sottomettersi in ogni modo. Una casa di correzione non è poi quel luogo di orrore che tu immagini. Là si tributa la più alta importanza a coltivare pensieri e sentimenti cristiani. Infine il ragazzo impara, a volere il buono invece dell'attraente e a considerare nelle sue azioni, non la sua indole, ma la legge. Mezz'ora fa ho ricevuto da mio fratello un telegramma che viene a confermare le dichiarazioni di quella signora. Melchiorre si è aperto con lui e gli ha chiesto duecento marchi per fuggire in Inghilterra!

SIGNORA GABOR (coprendosi il viso) — Dio misericordioso!

QUARTO

(Casa di correzione. Un corridoio. Diethelm, Rheinhold, Ruprecht, Helmuth, Gastone e Melchiorre).

DIETHELM — Ecco un ventino!

RHEINHOLD — Che se ne fa?

DIETHELM — Io lo metto per terra. Voi vi mettete tutt'intorno. Chi lo tocca, se lo piglia.

RUPRECHT — Tu non vieni, Melchiorre?

MELCHIORRE — No, grazie.

HELMUTH — Il santerello!

GASTONE — Non può: è qui per svago!

MELCHIORRE (fra sé) — Non è prudente che io resti così appartato. Tutti mi seguono con l'occhio. Devo fare anch'io come gli altri. Se no vado al diavolo... La prigionia avvicina al suicidio. Se mi rompo l'osso del collo, va bene! Se me la svigno di qui, va ancor bene! Io non ci posso che guadagnare. Ruprecht si fa mio amico, e lui qui conosce molte cose. Gli racconterò i capitoli di Giuda Schnur Tamar, di Moab, di Loth e la sua stirpe, della regina Basti e dell'Abisag di Sunem. E' quello che ha la più sgraziata fisionomia della classe!

RUPRECHT — L'ho io!

HELMUTH — Ci arrivo anch'io! ,

GASTONE — Posdomani forse!

HELMUTH — Subito!... Adesso!... Oh, Dio, Dio...

TUTTI — « Summa, summa cum laude! ».

RUPRECHT (prendendo la moneta) — Grazie mille.

HELMUTH — Dà qui, cane!

RUPRECHT — Che hai, brutto porco?

HELMUTH — Va, pezzo da galera.

RUPRECHT (*colpendolo in viso*) — Piglia! (*Scappa via*).

HELMUTH (*inseguendolo*) — Ora l'accoppo!

GLI ALTRI (*correndo tutti dietro*) — Dài, mastino! Dài! dài! dài!

MELCHIORRE (*solo, voltato verso la finestra*) — Di là scende il parafulmine. Bisogna metterci intorno un fazzoletto. Quando penso a lei mi va il sangue alla testa, e Maurizio è come il piombo ai miei piedi. Andrò in un giornale; farò il cronista; raccolgerò le notizie del giorno; scriverò di cronaca... di etica... di psicofisica... non si muore più di fame facilmente. Cucine popolari, ristoranti della «temperanza»... La casa è alta sessanta piedi e l'intonaco si scrostà... Essa mi odia, mi odia, perché le ho rubato la libertà. Agisca ora pure come voglia, resta pur sempre una violenza. Posso sperare soltanto, che nel corso degli anni, a poco a poco... Fra otto giorni c'è la luna nuova. Domani ungo i cardini. Prima di sabato bisogna sapere ad ogni costo chi tiene la chiave. Domenica sera, all'ora della meditazione, un attacco di catalessi. Voglia Dio che non ci sia nessun altro ammalato. Tutto mi sta dinanzi così chiaro come se fosse già realtà. Raggiungo agile il cornicione, prendo lo slancio, mi afferro, ma bisogna proprio attorcigliarvi intorno un fazzoletto... Ecco, viene il Capo Inquisitore. (*Via a sinistra. Il dottor Procuste si avanza da destra, con un fabbro.*)

DOTTOR PROCUSTE — ...Le finestre sono veramente al terzo piano, e, sotto, son piantate delle ortiche. Ma si che pensano alle ortiche questi degenerati! L'inverno scorso uno ci è scappato per l'abbaino ed abbiamo avuto tutto il fastidio di doverlo andare a prendere, portarlo giù, fargli il funerale...

IL FAB BRO — Desidera le inferriate in ferro battuto?

DOTTOR PROCUSTE — In ferro battuto o ribattuto non importa, purchè non sia possibile svellerle.

QUINTO

(*Camera da letto. La signora Bergmann, Ina Müller e il consigliere di sanità Polvereffervescente. Wendla a letto.*)

POLVEREFFERVESCENTE — Quanti anni ha precisamente?

WENDLA — Quattordici e mezzo.

POLVEREFFERVESCENTE — Io prescrivo le pillole Blandschen per le ragazze dopo i quindici anni ed ho ottenuto, in generale, splendidi risultati. Le preferisco all'olio di fegato di merluzzo e alle pillole acciaiate. Lei incominci con tre o quattro il giorno, ed aumenti rapidamente, quanto meglio le può tollerare. Alla baronessina Elfrida di Witzle-

ben avevo prescritto che aumentasse di una pillola ogni tre giorni. La baronessina mi frantese ed aumentò di tre pillole ogni giorno. Dopo tre settimane poteva già recarsi con la sua signora mamma a Pymont per la cura suppletiva. La dispenso da passeggiate faticose e da una supernutrizione. Però mi prometta, cara bambina, di fare sempre un po' di moto e di mangiare non appena ne sente desiderio. Allora vedrà che cesserà la palpitazione di cuore, il mal di testa, i brividi, le vertigini, e quei terribili disturbi intestinali. La baronessina Elfrida di Witzleben otto giorni dopo l'inizio della cura, si gustava già a colazione un intero pollastrino arrosto con le patate lessate.

SIGNORA BERGMANN — Posso offrirle un bicchier di vino, signor Consigliere?

POLVEREFFERVESCENTE — La ringrazio, cara signora Bergmann. Ho la carrozza che mi attende. Non si perda d'animo così. Fra poche settimane la nostra piccola cara malata è di nuovo fresca e vispa come una gazzella. Si conforti. Buon giorno, signora Bergmann, buon giorno, bambina cara. Buon giorno, mie signore, buon giorno. (*La signora Bergmann lo accompagna alla porta.*)

INA (*alla finestra*) — Ecco che il vostro platano si tinge già di tutti i colori. Lo puoi vedere dal letto? Uno splendore breve; quasi non merita la gioia con cui lo si vede giungere e sparire. Ma bisogna che me ne vada. Müller mi aspetta dinanzi alla porta e prima devo anche andare dalla sarta. Mucki mette i suoi primi calzoncini e a Carlo devo fare un vestito di maglia nuovo per l'inverno.

WENDLA — A volte mi sento così felice... Dappertutto gioia e splendore di sole. Non avrei mai supposto che si potesse essere così felici! Vorrei uscire nella luce della sera, pei prati, a cogliere le primule lungo il fiume; sedermi sulla riva e sognare... ma poi mi prende il mal di denti, e allora penso di dover morire all'indomani; ho caldo e freddo, mi si annebbia la vista, vedo svolazzare un mostro... Ed ogni volta che mi sveglio, vedo la mamma piangere, e ne provo tanta, tanta pena. C'è una cosa che non ti posso dire, Ina!

INA — Ti debbo rialzare un po' i cuscini?

SIGNORA BERGMANN (*ritornando*) — Il dottore dice che anche il vomito cesserà, ed allora potrai alzarti tranquillamente... e io credo, che sia meglio se tu ti alzi presto, Wendla.

INA — Quando verrò la volta prossima, ti vedrò forse già saltare per la casa. Addio, mamma. Devo andare ancora dalla sarta. Ti protegga Iddio, Wendla cara. (*La bacia*) Presto, presto sarai guarita!

WENDLA — Addio, Ina. Portami le primule quando ritorni. Addio. Salutami i tuoi bambini. (*Ina via*) Mamma, che cosa ti ha detto ancora, di fuori?

SIGNORA BERGMANN — Niente. Diceva che anche la signorina di Witzleben sviene per nulla. Che capita sempre così, con la clorosi.

WENDLA — Ti ha detto, mamma, che io ho la clorosi?

SIGNORA BERGMANN — Che devi bere del latte e mangiare carne e verdure, quando ti ritorna l'appetito.

WENDLA — Mamma, mamma, io credo che non ho la clorosi...

SIGNORA BERGMANN — E invece sì, bambina. Sta quieta, Wendla, sta quieta; tu hai la clorosi.

WENDLA — No, mamma, no! Io lo so. Io lo sento. Non è la clorosi che ho, è l'idropsia...

SIGNORA BERGMANN — Tu hai la clorosi. L'ha ben detto lui, che hai la clorosi. Calmati, bimba. Presto starai meglio.

WENDLA — Io non starò meglio. Io ho l'idropsia. Io devo morire, mamma! Mamma, devo morire!

SIGNORA BERGMANN — No, bimba, no, tu non devi morire... Dio misericordioso, tu non devi morire!

WENDLA — Ma perché allora piangi così disperata?

SIGNORA BERGMANN — Tu non devi morire, bimba! Tu non hai l'idropsia. Tu hai un «bambino», Wendla! Un bambino! Perchè hai fatto questo?!

WENDLA — Io non ho fatto nulla.

SIGNORA BERGMANN — Non negare ancora, Wendla! So tutto. Vedi, io non sarei stata capace di parlartene. Wendla, Wendla mia!...

WENDLA — Ma questo non è possibile, mamma. Io non sono ancora sposata...

SIGNORA BERGMANN — Dio grande, onnipotente... è appunto perchè non sei sposata! Questo è il terribile! Wendla, Wendla, Wendla, che cosa hai fatto!

WENDLA — Davvero, che io non so più! Eravamo sul fieno... Nessuno io ho amato al mondo all'infuori di te, te sola, mamma!

SIGNORA BERGMANN — Tesoro, tesoro...

WENDLA — O mamma, perchè non mi hai detto «tutto»?

SIGNORA BERGMANN — Bimba, bimba, non straziamoci ancor di più. Calmati. Non disperarti, bimba mia! Dirlo a una bambina di quattordici anni! Mi sarei piuttosto aspettata che si spegnesse il sole. Io non ho fatto con te, altrimenti di come ha fatto mia mamma con me. Confidiamo nel buon Dio, Wendla; speriamo nella sua misericordia e facciamo del nostro meglio! Guarda, «ancora» non è avvenuto nulla e se non ci mancherà il coraggio, anche il buon Dio non ci abbandonerà. «Abbi coraggio», Wendla, «abbi coraggio»!... Alle volte si sta con le mani in mano seduti alla finestra, perchè tutto pare che vada per il meglio, ed ecco che piomba addosso una disgrazia da spezzare il cuore... ma perchè, perchè tremi?

WENDLA — Qualcuno ha bussato.

SIGNORA BERGMANN — Non ho sentito nulla, amore. (Va alla porta ed apre).

WENDLA — Ah, l'ho sentito benissimo... chi c'è di fuori?

SIGNORA BERGMANN — ... Nessuno... la comare Schmidt dalla strada del giardino... «Viene proprio a tempo, comare Schmidt».

SESTO

(Vendemmiatori e vendemmiatrici pei vigneti. A occidente il sole tramonta dietro le vette. Chiaro suono di campane su dalla valle. Giannino Rilow ed Ernesto Röbel nel vigneto, più in alto sotto le rocce che lo sovrastano, sdraiati nell'erba sfiorita).

ERNESTO — Ho lavorato troppo.

GIANNINO — Non siamo tristi. Peccato che i muniti passino così!

ERNESTO — Quei grappoli! Si vedono pendere e non si può trattenerli... e l'indomani sono già pigiati.

GIANNINO — A me la stanchezza è intollerabile quanto la fame.

ERNESTO — Ah, non posso prenderne più.

GIANNINO — Però quella lucente moscatella!

ERNESTO — Io non ritrovo più la mia elasticità.

GIANNINO — Quando piego un tralcio, l'uva ci dondola davanti alla bocca. Non c'è bisogno di muoversi. Stacchiamo gli acini coi denti e poi lasciamo scattare indietro la vite.

ERNESTO — Appena uno si risolve, ecco, la forza che era sparita risorge di nuovo.

GIANNINO — E questo firmamento che arde... E queste campane della sera... Io non mi riprometto molto di più dal futuro.

ERNESTO — A volte mi vedo reverendo pastore, con una piccola massaia tutto cuore, una ricca biblioteca e cariche e onori in tutto il circondario. Hai sei giorni per meditare, e al settimo apri bocca. A passeggio i bambini e le bambine di scuola ti danno la mano e quando torni a casa, trovi il caffè che fuma, la focaccia in tavola e le ragazze che ti portan le mele dalla porta del giardino. Sai immaginare una vita più bella?

GIANNINO — Io mi penso delle ciglie semiaperte, delle labbra socchiuse e dei drappi turchi. Io non credo al pathos. Vedi, i nostri vecchi per nascondere le loro sciocchezze ci fanno il viso serio. Ma fra di loro si danno del minchione come facciamo noi. Me ne intendo io. Quando sarò milionario, innalzerò un monumento al buon Dio. Immagina il futuro come una ciotola di latte cagliato con zucchero e cannella. C'è chi la rovescia e piange, e chi mescola tutto insieme e la prende a forza. Perchè non levarne il fiore? O forse non credi che ciò si possa insegnare.

ERNESTO — Prendiamoci il fiore!

GIANNINO — Ciò che resta, se lo mangiano i polli.
Ho già liberato la mia testa da tanti lacci...

ERNESTO — Pigliamoci il fiore, Giannino; perchè ridi?

GIANNINO — Ricominci già?

ERNESTO — Qualcuno deve pur incominciare.

GIANNINO — Se fra trenta anni ritorneremo col pensiero a una sera come questa, ci parrà forse indubbiamente bella!

ERNESTO — Ed ora tutto avviene così naturalmente...

GIANNINO — E perchè no?

ERNESTO — Se si è per caso soli... e allora si può anche piangere.

GIANNINO — Non siamo tristi! (Lo bacia sulla bocca).

ERNESTO (baciandolo) — Sono uscito di casa con l'idea di dirti solo quattro parole e di tornare indietro.

GIANNINO — Io t'aspettavo. La virtù non si veste male, ma ci vogliono delle stature imponenti.

ERNESTO — In noi essa vacilla ancora. Non mi sarei calmato, se non ti avessi incontrato. Ti voglio bene, Giannino, come non ho mai voluto bene a nessuno.

GIANNINO — Non siamo tristi! Se fra trenta anni torneremo indietro col pensiero, ci scherzeremo sopra, forse! Ed ora tutto è così bello! I monti avvampano; i grappoli ci pendono in bocca e il vento della sera scivola sulle rocce come una gattina che gioca.

SETTIMO

(Chiara notte di novembre. Cespugli ed alberi scricchiolano di foglie secche. Nuvole a brandelli si inseguono correndo sotto la luna. Melchiorre scalca il muro del cimitero).

MELCHIORRE (saltando dentro) — Qui la muta non può seguirmi. Mentre essi frugano per postriboli, io posso prender fiato e dirmi a che punto sono... L'abito a brandelli, le tasche vuote. Ho da temere la gente più innocua. Di giorno devo cercar di andare avanti per i boschi... Ho pestato una croce... I fiori anche oggi sarebbero morti dal gelo!... La terra intorno è nuda... Nel regno dei morti!... Scavalcare l'abbaino non è stato così difficile come ora far questa strada! E' che non me l'aspettavo... Sono sospeso sull'abisso... Tutto è sprofondato, svanito... Oh, se fossi rimasto là! Perchè lei, per causa mia!... Perchè non il colpevole!... Impenetrabile provvidenza!... Avrei picchiato pietre e patito la fame... Che cosa mi sostiene ancora?... Un delitto segue l'altro. Sono condannato al fango. Non ho nemmeno la forza per finirla... E non ero cattivo, io!... Non ero cattivo!... Non ero cattivo... Nessun mortale mai ha passeggiato fra le tombe con tanta

invidia per i morti!... Bah, ormai non ne troverei il coraggio!... Oh, se mi prendesse nelle sue braccia la pazzia, questa stessa notte! Devo cercare laggiù fra le ultime!... Il vento sibila contro ogni lapide in una tonalità diversa... E' una sinfonia che opprime! Le corone vizze si rompono per metà e pendono dai loro lunghi fili a pezzi intorno alle croci di marmo. E' un bosco di spaventapasseri!... Spaventapasseri su ogni tomba, uno più orribile dell'altro, enormi, da far scappare tutti i diavoli... Le lettere d'oro guardano così fredde... il salice piangente manda gemiti e passa con dita gigantesche sulle epigrafi... Un angelo che prega... una lapide. Una nuvola lascia cadere la sua ombra. Con che furia fischia il vento e come mugola!... Là in alto pare un esercito che voli verso l'oriente... Non una stella in cielo. Il sempreverde intorno al giardinetto... Sempreverde?... Una bambina... (Scorge una tomba, legge attentamente l'epigrafe: QUI RIPOSA WENDLA BERGMANN - NATA IL 5 MAGGIO 1878 - MORTA DI CLOROSI IL 27 MAGGIO 1892 - BEATI COLORO CHE HANNO UN CUORE PURO).

E io sono il suo assassino... Io sono il suo assassino! A me resta la disperazione... Ma qui non devo piangere... Via di qui! Via!

MAURIZIO (in spirito, con la sua testa sotto il braccio, a grandi passi fra le tombe) — Un momento, Melchiorre! E' un'occasione che non si ripeterà così presto. Tu non hai un'idea di quanto dipenda dal luogo e dall'ora...

MELCHIORRE — Di dove vieni?

MAURIZIO — Di là, dal muro. Hai calpestato la mia croce. Il mio posto è vicino al muro. Dammi la mano, Melchiorre...

MELCHIORRE — Tu non sei Maurizio Stiefel!

MAURIZIO — Dammi la mano. Sono convinto che me ne sarai grato. Così facile non ti sarà un'altra volta! E' un incontro raro e fortunato. Sono uscito per un caso non comune.

MELCHIORRE — Ma dunque tu non dormi?

MAURIZIO — Non è quello che voi chiamate dormire. Noi ci mettiamo sui campanili, sugli alti comignoli. Dovunque ci pare...

MELCHIORRE — Senza pace?

MAURIZIO — Per divertimento. Giriamo intorno agli alberi di maggio, alle cappelle solitarie dei boschi. Ci libriamo sui comignoli, sui giardini, sulle piazze in festa... Nelle case ci rannicchiamo nel camino e dietro i cortinaggi. Dammi la mano... Noi non abbiamo contatti coi vivi, ma vediamo e sentiamo tutto quello che succede nel mondo. Sappiamo che tutto è vano quello che gli uomini fanno, e vogliono raggiungere. E ne ridiamo.

MELCHIORRE — Ed a che serve?

MAURIZIO — A che cosa dovrebbe servire?... Nulla ci può più toccare, nè il bene nè il male. Noi stiamo in alto, in alto sopra i mortali; ognuno da sè, solo. Non ci troviamo insieme, perchè questo ci annoia

tropo. Nessuno di noi si cura più di una cosa che potrebbe perdere. Siamo infinitamente superiori al dolore come alla gioia. Siamo contenti di noi stessi e ciò è tutto!... I vivi li disprezziamo indicibilmente, appena quel tanto da sentirne compassione. Essi ci rallegrano coi loro modi, perché, come vivi, non sono proprio da compassionare. Noi sorridiamo delle loro tragedie, ognuno per sè, e facciamo le nostre riflessioni. Dammi la mano! Se mi dai la mano, scoppierai dal ridere per quello che provi al mio contatto...

MELCHIORRE — Non ne provi disgusto?

MAURIZIO — Noi siamo troppo in alto per questo. Sorridiamo!... Al mio funerale c'ero anche io, tra i famigliari a lutto. Mi sono divertito molto. Questa è una superiorità, Melchiorre! Ho pianto come nessun altro, e mi sono fatto vicino al muro, per tenermi il ventre dal ridere. La nostra inaccessibile superiorità è proprio l'unico modo per sopportare... avranno riso anche di me, prima che prendessi il volo!

MELCHIORRE — Io non ho nessuna voglia che si rida di me.

MAURIZIO — ...I vivi, come tali, non sono davvero da compiangere! Ti confesso, che non lo avrei mai pensato. Ed ora non riesco a spiegarmi come si possa essere così ingenui. Ora conosco l'inganno così chiaramente che non ne rimane la minima nube. Come puoi ancora esitare, Melchiorre? Dammi la mano! In un batter d'occhio ti innalzi sullo stesso sino alle stelle. La tua vita è un peccato d'omissione...

MELCHIORRE — Potete dimenticare?

MAURIZIO — Noi possiamo tutto. Dammi la mano! Noi possiamo compiangere la giovinezza che prende per idealismo la sua ansia, e la vecchiaia, la stoica superiorità della quale spezzerebbe perfino il cuore. Noi vediamo fremere l'imperatore per una canzone da trivio e il lazzarone per la tromba del giudizio finale. Noi ignoriamo la maschera del comediante e vediamo nell'ombra il poeta mettersela. Noi vediamo l'uomo contento, nella sua meschinità, vediamo il capitalista oppresso dagli affanni e dalle miserie. Noi osserviamo gli amanti e li vediamo arrossire uno innanzi all'altro, perché sentono di essere ognuno ingannatore ed ingannato. Vediamo i genitori mettere al mondo dei figli, per poter gridare loro: come siete fortunati di avere dei genitori come noi! e vediamo i figli fare poi altrettanto. Noi possiamo spiare l'innocenza nelle sue solitarie pene d'amore, la meretrice di infimo ordine intenta alla lettura di Schiller... vediamo Dio e il Diavolo sfigurare l'uno dinanzi all'altro, e portiamo in noi l'incrollabile coscienza che sono ubriachi entrambi... Una quiete, una contentezza, Melchiorre! Basta che tu mi dia solo il dito mignolo. Puoi diventare bianco come neve prima che ti si ripresenti un istante così propizio!

MELCHIORRE — Se ti tocco la mano, Maurizio, è per disprezzo di me stesso. Io mi vedo bandito. Ciò che mi dava coraggio, è nella tomba. Non sono più

capace di sentirmi degno di sentimenti nobili, e nulla, nulla scorgo che possa ancora opporsi alla mia caduta. Io sono ai miei occhi la creatura più esecrabile dell'universo...

MAURIZIO — Perchè indugi?... (Si avanza un signore mascherato).

IL SIGNORE MASCHERATO (a Melchiorre) — Tu tremi dalla fame. Tu non puoi giudicare. (A Maurizio) Lei se ne vada.

MELCHIORRE — Lei chi è?

IL SIGNORE MASCHERATO — Si vedrà poi. (A Maurizio) Se ne vada! Che cosa ha da fare lei qui?! Perchè non ha la testa?

MAURIZIO — Mi sono ucciso.

IL SIGNORE MASCHERATO — Allora rimanga dove deve stare. Se ne vada via! Non resti qui a darci noia col suo puzzo di tomba. E' inconcepibile. Si guardi soltanto le dita. Si frantumano già.

MAURIZIO — La prego, non mi mandi via...

MELCHIORRE — Chi è lei, Signore?

MAURIZIO — Non mi mandi via! La prego, mi lasci stare qui ancora un minuto; io non la contrasterò in nulla... E' così triste, sotto...

IL SIGNORE MASCHERATO — Allora perchè va cianciando di «superiorità»? Sa bene, che sono «bufonate», uva acerba! Perchè mente di proposito, lei... fisima del cervello!... se le tocca il prezioso beneficio di restare qui, lo deve a me; ma si guardi bene dalle fanfaronate, caro amico, e non voglia farci entrare la sua mano da cadavere...

MELCHIORRE — Mi vuol dire sì o no, chi è lei?

IL SIGNORE MASCHERATO — No. Io ti propongo di affidarti a me. Per prima cosa io penserei alla tua esistenza.

MELCHIORRE — Lei è... mio padre?

IL SIGNORE MASCHERATO — Non sapresti riconoscere dalla voce il tuo signor padre?

MELCHIORRE — No.

IL SIGNORE MASCHERATO — A quest'ora il tuo signor padre cerca conforto nelle robuste braccia di tua madre. Io ti dischiudo il mondo. Il tuo momentaneo abbattimento proviene dalla tua miserabile condizione. Con una cena calda in corpo, ti rideresti di loro.

MELCHIORRE (fra sè) — Non può essere che il diavolo! (Forte) Dopo ciò di cui mi sono reso colpevole, non è una cena calda che possa ridarmi la pace!

IL SIGNORE MASCHERATO — Dipende dalla cena!... Ti posso dire che la piccola avrebbe fatto figli a meraviglia, era magnificamente costruita. E' morta unicamente per le pratiche abortive della comare Schmidt. Io ti guido fra gli uomini. Ti dò la possibilità di allargare il tuo orizzonte nel modo più incredibile. Io ti faccio conoscere, senza eccezioni, tutto quanto offre il mondo di attraente.

MELCHIORRE — Chi è lei? Ma chi è lei? Io non posso affidarmi a una persona che non conosco.

IL SIGNORE MASCHERATO — Tu non puoi imparare a conoscermi, senza affidarti a me.

MELCHIORRE — Crede?

IL SIGNORE MASCHERATO — Ma certo! Del resto non ti rimane più alcuna scelta.

MELCHIORRE — Posso sempre da un momento all'altro stendere la mano al mio amico qui.

IL SIGNORE MASCHERATO — Il tuo amico è un ciarlatano. Non ghigna così chi ha ancora un centesimo in contanti. L'umorista superiore a tutto è l'essere più miserando, più degno di pietà di tutto il creato!

MELCHIORRE — Umorista o non umorista: o lei mi dice chi è, o se no dò la mano al mio amico.

IL SIGNORE MASCHERATO — Eh?!

MAURIZIO — Ha ragione lui, Melchiorre. Mi sono comportato da spaccone. Lasciati guidare da lui e profittane. Se anche è così mascherato, è pur qualcuno!

MELCHIORRE — Lei crede in Dio?

IL SIGNORE MASCHERATO — Secondo le circostanze.

MELCHIORRE — Chi ha inventato la polvere da sparo?

IL SIGNORE MASCHERATO — Bertoldo Schwarz, alias Costantino Anklitzen, verso il 1330, monaco francescano di Friburgo in Bresgovia.

MAURIZIO — Che cosa pagherei, perché non ne avesse fatto nulla!

IL SIGNORE MASCHERATO — Lei si sarebbe lo stesso impiccato!

MELCHIORRE — Che cosa pensa lei della morale?

IL SIGNORE MASCHERATO — Dì, ragazzo, sono forse il tuo scolaro?

MELCHIORRE — So io chi è lei!

MAURIZIO — Su, non litigate! Vi prego, non litigate; che senso c'è! Perchè sediamo qui insieme, due vivi e un morto, nel cimitero verso le due di notte, se poi dobbiamo litigare come ubriachi? Doveva essere il mio godimento di rimanere qui in vostra compagnia. Se volete litigare, io prendo la mia testa sotto il braccio e me ne vado.

MELCHIORRE — Sei pur sempre lo stesso pauroso!

IL SIGNORE MASCHERATO — Il fantasma non ha torto. Non si deve trascurare la propria dignità. Per morale io intendo il prodotto reale di due quantità immaginarie. Esse sono il « dovere » e il « volere ». Il prodotto di entrambe è la morale e non si può negarne la realtà.

MAURIZIO — Se lei me lo avesse detto prima! E' la mia morale che mi ha spinto alla morte. Per amore dei miei cari genitori sono ricorso al suicidio. « Onora il padre e la madre, perchè tu possa vivere a lungo ». Per quel che mi riguarda, questa massima ha qualcosa di ridicolo.

IL SIGNORE MASCHERATO — Non si faccia illusione, caro amico! I suoi cari genitori sarebbero stati ben lontani dal morire per una cosa simile, come ha fatto lei. A rigor di giudizio essi avrebbero unicamente strepitato e tempestato, per uno sfogo naturale.

MELCHIORRE — Tutto ciò può essere perfettamente vero. Posso però dirle con certezza, signore,

che, se io poco fa avessi senz'altro dato la mano a Maurizio, ne avrebbe avuto la colpa soltanto e unicamente la mia morale.

IL SIGNORE MASCHERATO — Ma tu non sei Maurizio!

MAURIZIO — Io non credo però che la differenza sia essenziale o per lo meno assoluta a tal segno che ella, egregio sconosciuto, non potesse incontrare anche « me », quel giorno che me ne andavo fra gli alberi con la pistola in tasca.

IL SIGNORE MASCHERATO — Non si ricorda dunque di me? Anche nell'ultimo istante lei era ancora tra la « morte » e la « vita ». Secondo me però non mi sembra proprio questo il luogo più adatto per protrarre una così appassionante discussione.

MAURIZIO — Senza dubbio, qui fa freddo, signori! Mi hanno sì vestito del mio abito della festa, ma non ho nè camicia nè mutande.

MELCHIORRE — Addio, caro Maurizio. Dove mi porti costui, proprio non so. Ma è un uomo...

MAURIZIO — Non prendertela con me, Melchiorre, se io tentavo di ucciderti. Era l'antico affetto. Da vivo, sì che avrei pianto di pena, a non poterti accompagnare anche questa volta!

IL SIGNORE MASCHERATO — Ecco che in conclusione, ognuno ha la sua. Lei una coscienza pacificante di non posseder nulla, tu lo snervante dubbio per ogni cosa. Addio.

MELCHIORRE — Stammi bene, Maurizio! Abbiti il mio grazie affettuoso per esserti fatto ancora vedere. Quante gaie serene giornate non abbiamo passato insieme in quattordici anni! Ti prometto, Maurizio, che, qualunque cosa possa succedere, avessi anche a cambiarmi dieci volte negli anni venturi, in meglio o in peggio, non ti dimenticherò mai.

MAURIZIO — Grazie, grazie, caro.

MELCHIORRE — ...E quando un giorno sarò vecchio, coi capelli grigi, allora mi sarai forse di nuovo più vicino tu, che tutti gli altri fra i quali vivrò.

MAURIZIO — Ti ringrazio. Buona fortuna, signori! Non si trattengano più oltre.

IL SIGNORE MASCHERATO — Vieni, fanciullo! (Prende a braccetto Melchiorre e si allontana con lui attraverso le tombe).

MAURIZIO (solo) — Ed io me ne resto qui, con la mia testa sotto il braccio. La luna vela il suo viso, lo scopre di nuovo e non ha per nulla l'aria più intelligente... Così me ne ritorno al mio posticino, rimento in piedi la croce, che quella testa matta mi ha buttato giù con tanta mala grazia, e, quando tutto è in ordine, mi corico sulla schiena, mi riscaldo nella putredine e rido...

F I N E

Questa commedia non può essere rappresentata, ristampata, messa in onda alla radio, sceneggiata per il cinematografo. Gli eredi dell'autore ne hanno tutti i diritti.



Questo disegno è di Christian Bérard, il grande illustratore francese, ed uno dei più autorevoli disegnatori del mondo. Scenografo tra i più quotati, ha dato il contributo della sua genialità a non poche opere, ultima *La folle de Chaillot* di Giraudoux, per l'interpretazione di Jouvet. I figurini teatrali di Bérard sono considerati, ormai, opere d'arte, e noi siamo lieti di far conoscere ai nostri lettori questo disegno che fu eseguito da Bérard per la messinscena della tragedia di Wedekind: *Risveglio di primavera*. Rappresenta, infatti il giovane Melchiorre, protagonista della morbosa vicenda. Il disegno appartiene alla pubblicazione «Art et Style».



(Disegno originale di Mario Pompetti)

BUON VIAGGIO, PAOLO!

BUON VIAGGIO PAOLO!

COMMEDIA IN TRE ATTI E SEI
QUADRI DI GASPARÉ CATALDO

LE PERSONE

PAOLO TRAVI - MARIA - INES - IL SIGNOR LIUZZO - GIULIA, sua moglie - IL PORTIERE - UN DETENUTO - UN SECONDINO - UN ALTRO SECONDINO - IL DOTTOR GIOLLI - IL PADRE DI MARIA - INES II - MARISA - TONINO - IL PRESIDENTE - MICHELE LO PIANO - UN CAMEIERE.

L'AZIONE SI SVOGLIE A ROMA, IL TERZO
QUADRO DEL PRIMO ATTO IN PROVINCIA

PRIMO QUADRO



Camera matrimoniale con
una finestra di fronte.

La comune a destra e un'altra porta a sinistra. A destra un armadio e, nell'angolo, una toletta. A sinistra il letto con i due comodini da notte e le poltroncine. Qualche sedia. Mobili moderni, di serie. Mattino. Quando si alza il sipario, la scena è in penombra.

PAOLO (dalla comune, con pastrano, il cappello, l'ombrellino, una pesante valigia e una borsa di cuoio sotto l'ascella. Entra canticchiando « Mattino » dal « Peer Gynt » di Grieg e si sbarazza della sua roba. Apre la finestra. S'accorge che i cassetti della toletta sono aperti. Sorpreso, si accosta e vi fruga, rapidamente. Nota l'armadio aperto, dà una occhiata all'interno e si copre il volto con le mani, in un gesto di disperazione) — Madonna mia!... (Torna a frugare nei cassetti, poi nell'armadio, guarda il letto intatto, si gratta la testa, corre alla finestra) Portiere?... Portiere?...

GIULIA (dall'interno) — Che è successo?

PAOLO — I ladri!...

GIULIA (dall'interno) — Dove?

PAOLO — In casa mia! M'hanno svaligiato l'appartamento!... Portiere?... Maledetto!... (Si ritrae,

guarda ancora la scena, siede sul letto) Come faccio?... (Squilla il campanello della porta, esce dalla comune, si ode la sua voce. Rientra subito con il signor Liuzzo, un tipo di piccolo impiegato, sui cinquant'anni, e la signora Giulia, sua moglie, sui quarantacinque) Rovinato, rovinato!... Guardate!... (Liuzzo e sua moglie guardano appena, senza interesse, e scambiano un'occhiata) Tutto il guardaroba di Ines... Vestiti, pigiama, vestaglia... (Battendosi la fronte) La pelliccia nuova!... una pelliccia d'Astrakan comprata il mese scorso... (Mette sopra i cassetti) Tutta la biancheria di seta!... Un danno enorme, signor Liuzzo, una rovina!... Denaro no, non ne han trovato... neanche gioielli, ma il guardaroba di Ines era una cosa speciale... Nuda me l'hanno lasciata, nuda!... E lei che ci teneva tanto!... Valla a rifare adesso!... Mica roba dei « Grandi Magazzini »!... Tutti modelli... Lei lo sa...

GIULIA (con una curiosa intonazione) — Eh, lo so, lo so...

PAOLO — Roba comprata a rate, a furia di economie, di sacrifici... (Liuzzo fa una smorfia, mentre Paolo si riaffaccia alla finestra) Portiereee!... (Si ritrae. A Liuzzo che sta curiosando nel guardaroba) No, per favore, non tocchi nulla!... Già... ma anch'io avrei dovuto... Che stupido!... Signor Liuzzo, mi faccia la cortesia di telefonare al Commissariato... o forse è meglio che vada a fare la denunzia?

GIULIA — C'è tempo per la denunzia...

PAOLO — Sì, sì... ha ragione. Meglio telefonare. Poi devo avvisare Ines. Ma non poteva starsene a casa sua, benedetta donna?...

LIUZZO — Eh!...

PAOLO — Se aveva paura di dormire sola, poteva far venire sua zia. Nossignori: « La zia Adelaide è anziana, abituata alle sue comodità ». Ed ecco il risultato!

IL PORTIERE (dalla comune) — Permesso?!

PAOLO — Ah! Credevo che fosse morto!

IL PORTIERE — Stavo mangiando un boccone.

PAOLO — Scusi se l'ho disturbata, ma volevo ringraziarla!

IL PORTIERE — E di che?

PAOLO — Di questo!

IL PORTIERE — Che c'entro io?

PAOLO — Niente, d'accordo. Lei è pagato per starsene tutto il giorno all'osteria!... C'è poco da guardare: sono venuti, hanno preso quello che hanno voluto, e se ne sono andati tranquillamente, con tutta la roba.

IL PORTIERE — Chi?

PAOLO — I ladri!... Ha capito, adesso?... Un furto, qui, in casa mia, stanotte!... Lei non ne sa niente, naturalmente... Ma anche voi altri, santo cielo... possibile che non abbiate sentito nulla... Nessun rumore sospetto... con questi muri di carta... Qui c'è del losco!... Chi gliel'ha detto che in casa non c'era nessuno, che Ines era rimasta a dormire da sua zia?... Perchè è evidente che sono venuti a colpo sicuro... E la chiave falsa?... Donna di servizio non ne abbiamo; dunque qualcuno ha preso l'impronta. Un lavoro di assoluta precisione... La serratura è intatta, chiusa a tre mandate, tant'è vero che non mi sono accorto di niente... La Polizia dovrà indagare su questo mistero... Per me il ladro è qui... Non dico qui dentro: nel palazzo!... Nessuno me lo toglie dalla testa.

LIUZZO — Tuttavia!... è un po' strano che abbiano preso soltanto la roba di sua moglie...

PAOLO — E che dovevano prendere?... I miei stracci?... A meno che... scusate... (*Colto da un improvviso sospetto, esce rapido dalla comune. Liuzzo ride.*)

GIULIA — Roberto?!

LIUZZO — Scusa, ma non resisto più.

GIULIA — E allora, torna a casa!

IL PORTIERE — Poveraccio!...

PAOLO (*rientra*) — No, non manca niente...

LIUZZO — Meglio così. Beh... io vado a telefonare.

PAOLO — Ah, sì! Grazie, signor Liuzzo. Cerchi di parlare col Commissario. Il Commissario mi conosce... Ci sono stato l'altro giorno, per il rinnovo del permesso della rivoltella...

LIUZZO — Arrivederci. (*Esce*).

PAOLO (*affranto*) — Che vuoi che faccia la Polizia? Un danno enorme, signora! E poi, non è questo... (*Esce a sinistra*).

IL PORTIERE (*con un sospiro*) — Bisognerebbe dirglielo.

GIULIA — Io no!... Ho un nodo qui, come se... Che donnaccia!...

PAOLO (*rientrando*) — Anche il baule... Proprio quello che gli occorreva per portarsi via la roba... Il danno cresce... E lei che... (*Si commuove*) Povera Ines!... Mi faccia il favore, portiere... (*Prende matita e taccuino e scrive, poi stacca il foglio*) Ecco... Viale Carso 254... Scala prima, interno sedici... l'in-

dirizzo di sua zia... Io non mi posso muovere, finchè non viene il Commissario...

IL PORTIERE — Va bene.

PAOLO — Le dica che sono arrivato, che sto bene, che venga subito a casa: ma, per carità, non una parola del furto.

IL PORTIERE — Ho capito. (*Si avvia. Dalla soglia, non visto da Paolo, scuote il capo, esce*).

PAOLO — Non le avevo telegrafato per farle una sorpresa. Lei mi aspettava per questa sera... e invece... Quella ne fa una malattia...

GIULIA — Lei si prende troppa pena, signor Paolo.

PAOLO — Lei non conosce Ines. Nessuno la conosce. A vederla così elegante, impettita, tutti credono che si dia le arie. Macchè!... Sempre sola, senza parenti, all'infuori di quella vecchia... senza figli, perchè Dio ha voluto così... eppure è contenta. Tutto quello che non può avere, che io non posso darle, lei se lo immagina, se lo sogna a occhi aperti... Ricchezze, avventure, viaggi... Quel baule che le hanno rubato, per lei non era un baule, era una cosa magica... Tutto coperto di etichette... gliele aveva procurate un'amica, per poche lire... Biarritz, Ostenda, Cairo, Danieli... I più grandi alberghi... E così lei che, poveraccia, non è mai andata neppure a Capri, girava il mondo con la fantasia... Una bambina!... Tutto il suo divertimento era questo, di giocare alla gran signora. Ogni volta che sua zia le dava un po' di soldi, correva dalla sarta, dalla modista... per farmi fare bella figura, quando uscivamo insieme, la domenica... Ora quella viene a casa, tutta felice, vede l'armadio vuoto, e... Oh, signora mia, come sono disgraziato!... (*Si asciuga gli occhi*).

GIULIA (*commossa, sulle spine*) — Coraggio, signor Paolo... Arrivederci. (*Sulla soglia si ferma, si volge, esita, torna indietro*) Signor Paolo?... Io non glielo volevo dire... non toccherebbe a me... ma infine... (*La commozione la soffoca*).

PAOLO — Le faccio pena, eh?

GIULIA — Sì, ma lei non deve piangere!... Neppure una lagrima... Lei è un brav'uomo... Non si meritava, oh... Insomma, qui non c'è stato nessun furto, nessun ladro: la verità è che sua moglie...

PAOLO — Che cosa?!

GIULIA — È partita l'altro ieri, con un baule, la valigia... tutta la sua roba...

PAOLO — Ma che dice?

GIULIA — Partita di pieno giorno, con la macchina al portone. Io tornavo dal mercato e ho visto tutta la scena. M'ha detto che andava a sciare... che lei l'avrebbe raggiunta... E intanto quell'altro sistemava il bagaglio.

PAOLO (*afferrandole i polsi*) — Quell'altro?!

GIULIA — Quello che veniva a prenderla quasi tutti i giorni, quando lei era fuori... e che la sera la riaccompagnava fino al portone... Lo scandalo

del palazzo!... Io ho immaginato che lei non sapeva niente, ma credevo che fosse una delle sue solite gite, che sarebbe tornata oggi, come le altre volte... Invece... (Paolo s'è lasciato andare sul letto, coprendosi il volto con le mani) Non era degna di lei!... (Pausa. Gli batte sulla spalla) Coraggio! Poco fa, si rammaricava di non aver figli: forse per questo il Signore non glie n'ha mandati... per fargliela dimenticare più presto. Lei è giovane... Può ricominciare la sua vita... Coraggio... (Esce commossa).

PAOLO (singhiozza, poi tace, assorto. Bruscamente balza in piedi, si guarda intorno. Socchiude gli occhi stringendo i pugni contro le tempie come nello sforzo di ricordare, mentre i suoi occhi si fissano con odio contro un nemico invisibile. La sua mano accarezza la tasca posteriore dei pantaloni, indugia sulla rivoltella. All'improvviso esce di corsa dalla comune).

SECONDO QUADRO

La cella di un carcere.

Una branda a sinistra e una a destra, in fondo. In primo piano, a destra, la porta. Di fronte, una piccola finestra alta. Pomeriggio. Quando si alza la tela, un detenuto è sdraiato sulla branda a sinistra, le mani dietro la nuca, gli occhi socchiusi. Si scuote al rumore della serratura che scatta).

UN SECONDINO (entra portando una brocca d'acqua, la mette presso la prima branda, e si avvia).

IL DETENUTO — Niente?

IL SECONDINO — Non ancora. La fanno lunga i giurati.

IL DETENUTO — Buon segno. Con me, la prima volta, se la sbrigaroni in un quarto d'ora.

IL SECONDINO — Tu non eri pazzo.

IL DETENUTO (con forza) — Ma lui sì.

IL SECONDINO — Lo dice anche l'avvocato difensore, per chi è disposto a credergli sulla parola.

IL DETENUTO — Ha ragione il difensore. E' pazzo. Un uomo che si accorge della fuga della moglie, prende la rivoltella, corre al Ministero delle Finanze quando entrano gli impiegati, aspetta un poco, poi, all'improvviso, scarica tre o quattro colpi su un disgraziato qualunque, che nemmeno conosceva...

IL SECONDINO — E chi ti dice che non lo conosceva? Caro mio, un pazzo non fa così. O perchè allora non ha ammazzato il portiere, il postino, il giornalaio all'angolo della strada?... Un pazzo...

IL DETENUTO — Un pazzo fa qualunque cosa! No? Beh, sentiamo! Chi potrebbe essere questo Michele Lo Piano che è morto ammazzato? L'amante della moglie, no! Un disgraziato che non aveva un soldo, carico di famiglia e di pensieri.

IL SECONDINO — E perchè doveva essere l'amante della moglie?... Ci sono anche degli interessi... degli affari in comune...

IL DETENUTO — E lui aspetta a regolarli proprio il giorno che gli scappa la moglie?

IL SECONDINO — E poi, chi lo sa? Le donne...

IL DETENUTO — Ecco. Dovete dire, chi lo sa... Forse, può darsi... No, no; non c'è criterio... non c'è razio... come si dice... Insomma, non si spiega niente, senza la pazzia. Del resto lo diceva anche il giornale ieri. C'è l'ammacco fatto nella cassa dell'amministrazione... Metti insieme la fuga della moglie per la quale aveva speso dei quattrini che non erano suoi... metti insieme la paura che si scoprissesse la marachella... Tac! Il cervello si spacca.

IL SECONDINO — Ma lo vedi che pasticcio fai? Devi tirar fuori l'ammacco... Figuriamoci! Un impiegato che si tiene i soldi della sua amministrazione...

IL DETENUTO — Che ha spesi per la moglie.

IL SECONDINO — Va bene! Ma via, non va ad ammazzare un altro. Ammazza se stesso!

IL DETENUTO — Che ne sai di quello che fa un pazzo?

IL SECONDINO — Insomma, io non credo che sia un pazzo. Lo fa, per via del processo. Ma vedrai che, dopo la sentenza, si calma.

IL DETENUTO — Dici? Ma io lo scanno! Sono settimane che me la darebbe ad intendere... E io a sopportare... Senza contare la paura... Caro mio... Chi mi salva, se a quello gli prende un accesso?

IL SECONDINO (ridendo) — Ti salvo io... Mi dài una voce...

IL DETENUTO — Sto fresco... No, no, è pazzo... Uno non può fingere così senza mai tradirsi nemmeno nel sonno...

IL SECONDINO — Perchè, dorme anche da pazzo?

IL DETENUTO — Per dormire, dorme come un altro qualunque... Ma chiama Maria... Si sveglia e chiama Maria... Si riaddormenta e chiama Maria.

IL SECONDINO — E chi è Maria?

IL DETENUTO — Bravi, qui vi voglio... Non spiegate niente di niente... Vediamo se riuscite a spiegare Maria... Sua moglie si chiama Ines... Capisci? Scappa Ines, e lui chiama Maria. E' pazzo! E io qui con me non lo voglio più... Datemi un ladro, un assassino, ma un pazzo no! C'è il Regolamento. Voglio parlare col Direttore, subito.

IL SECONDINO — Ma che ti prende? Proprio l'ultimo giorno?

IL DETENUTO — L'ultimo giorno?

IL SECONDINO — Eh, oramai, o al manicomio, o al reclusorio... Qui non può restare... (Ascolta; entra Paolo accompagnato da un altro secondino).

IL DETENUTO — E allora?

ALTRO SECONDINO — Quindici anni... Gli hanno riconosciuto la semi infermità di mente... (Esce).

IL SECONDINO (a Paolo) — Te la sei cavata bene. Trentadue e quindici, quarantasette. Anche se non

viene un'amnistia, esci che sei ancora giovane... (Al detenuto) Però, lo vedi? non è pazzo del tutto... Semi... (Esce).

(Il detenuto si siede sulla branda, guardando con diffidenza il compagno di cella. Paolo si alza, va a guardare allo spioncino, torna sulla branda e con aria misteriosa fa cenno al detenuto di avvicinarsi).

IL DETENUTO — Che vuoi?

PAOLO — Vieni qui.

IL DETENUTO (sorpreso e titubante si avvicina) — Be'?

PAOLO — Più vicino... Siedi. (Gli fa posto. Dà un'occhiata sospettosa alla porta, poi parla quasi all'orecchio del detenuto) Non è vero che sono pazzo.

IL DETENUTO (interdetto) — No?! (Paolo fa cenno di diniego) E me lo dici adesso?!... Avevi paura che facessi la spia? Non so chi mi tiene da... Pezzo d'imbecille!... Anche il sonnambulo per non farmi dormire... Maria?... Maria?... Ringrazia Dio che Peppino Serra certe cose non le sa fare, perché ti meriteresti davvero che... Mi facevi la parte! Non si fidava!... Be', non aver paura: non parlo. Ma tu, però, mi devi dire tutto. Perchè l'hai ammazzato?

PAOLO — Perchè era una carogna, un ladro!

IL DETENUTO (con vivo interesse) — Michele Lo Piano? (Paolo annuisce) Che t'aveva rubato?

PAOLO — Maria!

IL DETENUTO — Ma chi è questa Maria?

PAOLO — Maria Travi.

IL DETENUTO — Tua sorella?

PAOLO — Mia moglie!

IL DETENUTO (con una smorfia, scostandosi, de-luso) — Tua moglie si chiama Ines.

PAOLO — Sì, ma si doveva chiamare Maria!

IL DETENUTO (perplesso) — Allora Lo Piano era l'amante di Maria? (Paolo gli dà uno schiaffo). Aiuto!... (Corre a rifugiarsi sulla sua branda).

PAOLO (pentito, con dolcezza) — Non gridare, per carità! Non l'ho fatto apposta... e anche tu non l'hai fatto apposta. Tu non conosci Maria, puoi credere che sia una donna come le altre... come Ines...

IL DETENUTO — Non t'avvicinare.

PAOLO — No, no... Sto qui... Per questo l'ho ammazzato... Perchè m'ha rubato Maria... Maria... La vedo ancora...

IL DETENUTO — La vedi?

PAOLO — Nella sua casa... in un paesetto vicino a Roma... dove avevo un solo cliente: suo padre.

IL DETENUTO — Il padre di Maria?

PAOLO — Sì. Un giorno la vidi al negozio... e dopo ci tornai più spesso...

IL DETENUTO — Come si chiama questo paese?

PAOLO — Si chiama... (Si stringe la testa fra le

mani) Non me lo ricordo... ma lo vedo, poche case su una collina... una chiesetta, il Municipio... la piazza... Il negozio era lì, vicino alla chiesa. Arrivavo stanco, sudato, perchè la strada è in salita e la valigia pesa... Ma appena vedeva lei...

IL DETENUTO — Ho capito. E poi?

PAOLO — Un giorno la trovai sola... disse: « Corro a chiamare papà »... Ma restò lì... Restammo lì, non so quanto tempo a guardarci, senza una parola, come due stupidi. Finalmente, mi feci coraggio, le dissi che ero contento di averla trovata sola, perchè... Proprio in quel momento entrò suo padre. Gli dissi: « Buongiorno, signor... ».

IL DETENUTO — Signor?...

PAOLO — Non me lo ricordo... Sono successe tante cose, da allora... tante... e io me le ricordo. Come fosse ieri. Soltanto i nomi... non mi riesce di... E' che non sto bene... C'è un po' di confusione, capisci? (Si batte la fronte).

IL DETENUTO — Lascia stare i nomi. Raccontami il fatto.

PAOLO — Sì. Non lo sa nessuno, ma oggi ho proprio bisogno di sfogarmi. Tu non mi crederai, ma mi sento così triste, così solo... E' una storia lunga, ma se hai dieci minuti di tempo...

IL DETENUTO (con un altro balzo indietro, strappandosi i capelli) — Ma come? Mi domandi se ho dieci minuti di tempo, e devo fare undici anni?! Basta, per carità!

PAOLO — Che hai?

IL DETENUTO (inferocito) — Sta' zitto! Pazzo della malora!... E io che ci avevo creduto, che ti stavo a sentire come se... Ma guai a te, sai?! Guai a te se ti muovi! La vedi questa brocca? Se fai un passo, te la rompo sulla testa.

PAOLO (furibondo) — Ma sì! Rompimi la testa! Eccola! Spaccala con la brocca! Fa come vuoi... Che me ne importa? Maria! Maria!

TERZO QUADRO

A sipario calato, si presenta alla ribalta il Dottor Giolli.

GIOLLI (con fare guardingo, gli occhi febbricitanti e il gestire nervoso) — Signori, scusate... Posso dire una parola? Io ho assistito a tutto il processo Travi (con l'aria di chi rivela un grande segreto, come un ragazzo che è riuscito a fare una ménagerie) ... nascosto in mezzo al pubblico. Se mi vedeva il Presidente! (Ride nervoso) Non mi ha visto. E non mi hanno visto neppure i miei colleghi, i due periti psichiatri che hanno deposto sulle condizioni mentali di Paolo. Se mi vedevano, mi facevano chiudere di nuovo nel manicomio provinciale, dove mi avevano gettato, per invidia. Ma il dottor Giolli, il celebre dottor Giolli, è tanto poco pazzo, che è riuscito a scappare. Mentre parlavano

di Paolo, io mi mordevo le mani. Uh!... Non poter parlare, non poter dire: signori della Corte, qui c'è confusione. Qui non avete capito niente nessuno... Io solo!... Io solo. Ma se parlavo, mi cacciavano dentro, e io dentro non ci voglio più tornare. Ma qui, fra noi, posso sfogarmi, posso dirvi tutto... Il segreto, il grande segreto di un pazzo che non è pazzo. No, signori: non è pazzo nessuno. Nè io, nè lui. Forse i pazzi non esistono, signori. Fatevi coraggio! Ve lo dice un eminente psichiatra che fu ritenuto pazzo solo perchè non mandò mai nessuno al manicomio, perchè riuscì sempre a trovare la logica mentale dei suoi così detti pazienti. Il manicomio è il monumento dell'impotenza scientifica, in fatto di pazzia. Per capire i così detti pazzi, ci vuole un cervello speciale, ci vuole una percezione magica della logica altrui. Trovato il bandolo logico di una mania o di un delitto, la mania guarisce e il delitto, quando è fatto è fatto e non ci si pensa più. In tutti e due i casi, il manicomio è inutile. Il mio grido di guerra è (*con voce smorzata*) abbasso il manicomio!... (*Ride*) Paolo Travi non è pazzo. L'ho già detto? Posso ripeterlo all'infinito, perchè sono sicuro di quello che dico. Io avevo capito tutto assistendo al dibattimento, ma per uno scrupolo professionale ho voluto parlare con Paolo. Sì, vengo ora da Procida, dove il Direttore del Penitenziario mi ha consentito di trattenermi a lungo col recluso. Naturalmente, Paolo ed io siamo diventati subito amici e ho avuto la conferma di quello che avevo intuito. Paolo ha seguito rigidamente il filo di una logica ferrea, paurosa, sulla quale voi stessi mediterete a lungo. Non bisogna fermarsi alle apparenze, non bisogna accontentarsi di constatare che un Paolo qualunque, tradito da una Ines qualunque, ammazza un Michele qualsiasi che non c'entra. Non basta che un Paolo qualunque, tradito da una Ines qualunque, nel delirio parli ostinatamente di una Maria sconosciuta. Non basta. Penetrare bisogna, col succihiello lento, ostinato, paziente dell'intuizione, dentro le circonvoluzioni cerebrali del soggetto e scoprirne l'intimità profonda, pudibonda, inconfessata. Un uomo non dice tutto di sè. Io so che voi tutti vi siete trovati molte volte a pensare: «Questa cosa non la dico, perchè mi si prenderebbe per pazzo». Ma non siete pazzi. Avete soltanto la paura di sembrarlo. In quel momento, Paolo Travi, tradito da Ines, se ne infischia di parere quel che non era e, sul filo dei suoi pensieri amari, giunse al suo scopo: voluto, meditato, razionalissimo. Se avete cinque minuti, vi dico tutto. E vedrete... Per cominciare, la patetica storia di Paolo e Maria. Storia, forse sogno... La storia di un sogno. (*Esce*).

Si apre il sipario

Salotto in casa di Maria, con la comune a sinistra e una veranda di fronte, dalla quale si accede

al giardino, pochi gradini più giù. Fiori dovunque: sul pianoforte, sul tavolo, agli angoli, alla veranda. Lo stile e il gusto sono spiccatamente provinciali, ma tutto è lindo, grazioso, ridente: d'una gaiezza quasi irreale. A destra, accanto al pianoforte, una catasta di spartiti e sonate su una sedia. Divano e poltrone a sinistra. Mattino.

(Quando si apre il sipario, Maria, che ha messo il grembiule sul suo più bel vestito, è in gran faccende. Spolvera, mette in ordine, dispone i fiori).

IL PADRE (*vien su dal giardino ed entra dalla veranda, portando altri fiori che dispone in un vaso*) — Ecco i fiori. Ti avverto che ho spogliato tutte le aiuole.

MARIA — Sei un tesoro!... (*Prende spartiti e suona*) Per favore, papà!... in camera mia.

IL PADRE — Non gli piace la musica?

MARIA — Anche troppo. Va ai concerti, se ne intende.

IL PADRE — E con ciò?

MARIA — Non ho voglia di suonare. Anzi... non so suonare. Intesi papà? Saranno tre settimane che non apro il pianoforte. Figurati che roba! (*Chiude il pianoforte e nasconde la chiave*) Ecco! E' un vecchio pianoforte scordato... eredità della zia. La prossima volta che lo inviteremo, se sarà il caso...

IL PADRE — Ah, no! troppo disturbo... e troppa spesa. Non capisco perchè tu abbia voluto fare la cosa così in grande.

MARIA — Senti lui! In grande?!

IL PADRE — La pasta all'uovo, il pollo, la carne, la crostata; il liquore...

MARIA — Che discorsi! Quando si invita la gente, si cerca di non sfigurare.

IL PADRE — Infatti, ci siamo messi l'abito di gala.

MARIA — E' soltanto più pulito dell'altro. Anche tu potresti cambiarti, farti la barba...

IL PADRE — Ma di' un po', Maria: non sarà mica un principe in incognito il signor Travi? Io credevo di aver invitato un commesso viaggiatore. (*Maria tace imbarazzata, fingendo di spolverare*) E' molto strano tutto questo. A meno che... Eh, già... proprio così!... Tutte queste visite... lo sconto... le cortesie... Brava, Maria!... Brava davvero! E io che l'ho anche invitato a colazione! (*Maria strofina violentemente il pianoforte*) Non rispondi?

MARIA — Ne parleremo dopo, papà.

IL PADRE — Niente affatto. Voglio sapere che cosa c'è, tra te e...

MARIA — Niente, papà. Che vuoi che ci sia? Lo conosco appena.

IL PADRE — E' vero, ma non vorrei che...

MARIA — Ti dico di no. Una volta avevi più fiducia...

IL PADRE — E l'ho ancora.

MARIA — E allora stai tranquillo. A suo tempo sarai informato.

IL PADRE — Di che?

MARIA (guardandolo di sottecchi, mentre spolvera) — Del seguito...

IL PADRE — Che cosa hai detto?

MARIA — Una volta o l'altra doveva succedere, no?

IL PADRE (si avvicina a Maria, che continua a strofinare a testa bassa, e le prende la mano. Maria alza gli occhi su di lui, con una curiosa espressione sbarazzina) — Non mi piacciono questi scherzi.

MARIA — Oh, povero papà!... Come farai senza la tua piccola Maria?

IL PADRE — Insomma, basta! Sfacciata che non sei altro! Quanto all'intraprendente signor Travi...

MARIA — Intraprendente?!... Non si è neanche dichiarato!

IL PADRE — Tanto meglio.

MARIA (pronta) — Ma lo farà oggi, tra poco... durante la tua assenza... (Lo invita, col gesto, a tornarsene in giardino) Hai capito, papà?... E' così timido, che se ti vede con quella grinta...

IL PADRE — Perchè, secondo te, dovrei accoglierlo a braccia aperte, questo signore che vorrebbe portarmi via la sola persona cara che mi è rimasta al mondo? Tu non hai pensato a questo?

MARIA — Se ci ho pensato!... Sapessi quante lagrime!... E piangerò ancora, lo sento. Ma che posso fare? Anche lui, poveretto, ha bisogno di me, anche lui è solo. Tutta la settimana in giro, e il sabato, quando torna a casa, non trova nessuno, non trova neppure la casa: una camera di affitto, con una padrona bisbetica e venale, che gliene fa di tutti i colori. Però sei cattivo. Se ci fosse la mamma, sarebbe contenta, oggi. Tu, invece...

IL PADRE (sorridendo e accarezzandola lievemente) — Stupida! (Ride) Ma perchè credi che io lo abbia invitato?

MARIA (sorpresa) — Per me?... (Lo abbraccia con slancio) Oh, papà! E io che... Sono davvero una stupida... Figurati se tu, avaro come sei...

IL PADRE — Eh!...

MARIA — Grazie, papà!... Ti meriti un bacio!

IL PADRE — Calma!... Non ho ancora detto di sì... e non sarà facile.

MARIA — Perchè?

IL PADRE — Perchè non è del paese, fa un mestiere che mi piace poco...

MARIA — Un mestiere come un altro.

IL PADRE — Forse; ma avrei preferito un possidente, un impiegato. Insomma, ci sono molti «ma», molte indagini da fare e su questo, intendiamoci bene, Maria, su questo agirò a modo mio. Farai bene, quindi, a frenare il tuo entusiasmo... e il suo.

MARIA — E' un bravo ragazzo, sal!

IL PADRE — Non basta. Voglio sapere molte cose... da lui stesso, per cominciare. Finora, non abbiamo parlato che di stoffe, di prezzi. Ammetterai che... (Squilla il campanello della porta).

MARIA — E' lui... Vattene, papà!... E non tornare presto.

IL PADRE — Va bene. Ma come faccio a sapere se...

MARIA (riflette) — Se ti dirò: ciao papà... ecco il signor Travi, vuol dire che non è successo niente. Se, invece, si sarà dichiarato, ti dirò: ciao papà... ecco il signor Paolo: più confidenziale. Via, via! (Lo spinge verso la veranda) Vedi com'è bene educato? Non suona più. (Il padre esce dalla veranda. Maria si toglie il grembiule ed esce di corsa dalla comune portando via gli spartiti. Rientra subito con Paolo, che porta la sua valigia e uno striminzito mazzetto di rose).

MARIA — ... è in giardino a cogliere la frutta. Ma che belle rose!...

PAOLO (sconcertato, guardando i magnifici fiori del salotto) — Veramente, non sono molto belle.

MARIA (mettendole in un piccolo vaso pronto alla bisogna) — E' il pensiero che conta. Si accomodi, prego... Mi dia quella valigia.

PAOLO — Grazie...

MARIA — Ma no, dia a me.

PAOLO — Non insista, la prego. E' pesante... ventinove chili... E poi mi piace tenerla d'occhio: è un'abitudine. Per noi viaggiatori, il campionario è tutto. Proprio la settimana scorsa, un mio collega, mentre comprava il giornale al chiosco della stazione...

MARIA — Faccia come vuole.

PAOLO — Grazie. Ah! Un pianoforte! Lei?

MARIA — Magari!... Neanche con un dito. Mia zia era una brava pianista, poi è morta, poveretta, e il pianoforte è rimasto lì, come un mobile.

PAOLO — Io amo molto la musica.

MARIA — Pazienza. Dunque, signor Paolo...

PAOLO — Che cosa?

MARIA — Non so... credevo che mi dovesse parlare.

PAOLO — Sì, sì... (Guarda verso la veranda).

MARIA — Stia tranquillo che non viene nessuno. Papà è laggiù in fondo... ne avrà per un quarto d'ora, a dir poco, quindi...

PAOLO — Ecco, signorina, ciò che devo dirle è molto importante, molto grave.

MARIA — Una brutta notizia?

PAOLO — No, ma non vorrei che mi giudicasse male... dato che ci conosciamo da così poco tempo...

MARIA — Tre mesi.

PAOLO — Sì, ma abbiamo parlato poche volte.

MARIA — Quattro volte: due con papà e due da soli. Questa è la quinta volta.

PAOLO — Appunto. Abbiamo parlato del più e del meno... per pochi minuti... e tuttavia...

MARIA (incoraggiandolo col gesto, ansiosa) — Avanti!

PAOLO — Non so come spiegarle... ma l'idea di ripartire senza averle detto niente... di dover aspettare un altro mese prima di rivederla... e poi anche per suo padre, che vedendomi continuamente tra i piedi, potrebbe supporre... insomma, a rischio di sembrarle troppo impulsivo...

MARIA — Non si preoccupi. Avanti!

PAOLO — Ebbene, signorina Maria... se il suo cuore è libero...

MARIA — Liberissimo. Ma perchè questa domanda inattesa? Che gliene importa a lei, se sono libera? Io sono una piccola provinciale... Lei, invece, viene da Roma, viaggia sempre... Roma è piena di ragazze simpatiche, eleganti...

PAOLO — Nessuna come lei.

MARIA — Strano.

PAOLO — E' un po' strano, infatti. Da tre mesi non penso che a lei. Signorina Maria?!

MARIA — Signor Paolo?!

PAOLO — Vuole sposarmi? (Si asciuga il sudore).

MARIA (con un profondo respiro, come chi riprende fiato, dopo una lunga emozione) — E' questo che mi doveva dire?

PAOLO — Lei non se l'aspettava... (Maria accenna di no) Sono stato un po' brutale, ma non volevo offenderla, glie lo giuro. Ma io non le chiedo una risposta. Tra due ore riparto e rimaniamo così, poi lei ci pensa, mi scrive...

MARIA — Neanche per sogno!

PAOLO (costernato) — Non vuole?

MARIA — Non voglio che passi un altro mese!...

PAOLO — Ma allora?

MARIA (chiudendo gli occhi) — Dammi un bacio! (Paolo esita, guardandosi intorno. Maria, ad occhi chiusi, lo sollecita) Sta tranquillo, non viene nessuno.

PAOLO (la bacia sulla bocca) — Sei diventata più bella. Però mi dici le bugie! Va a prendere la musica.

MARIA — Ma io...

PAOLO — Avanti! « La zia era una brava pianista! ».

MARIA — E papà è un chiacchierone.

PAOLO — Non me l'ha detto lui. Lo sapevo.

MARIA — Come?

PAOLO — Non te lo posso spiegare. Allora?

MARIA — Questa è una prepotenza! (Esce e rientra con la musica).

PAOLO — Perbacco! C'è da scegliere. (Sfoglia rapidamente le sonate. Ne prende una) Questa.

MARIA — E' impossibile, Paolo... è un mese che non suono. E' difficile!

PAOLO — Te ne prego.

MARIA (apre il piano e siede. Paolo mette la sonata sul leggio. Maria incomincia a suonare il

« Mattino » di Grieg. Paolo se ne va sulla poltrona e ascolta beato. All'ottava battuta Maria sbaglia. S'interrompe e si volge avvilita a Paolo) — Te l'avevo detto che è difficile?!

PAOLO — Non per te. Una ripassatina e la suonerai alla perfezione.

MARIA — Non oggi, però. (Chiude il piano. Dalla veranda entra il padre) Ciao, papà... ecco « Paolo ». (Come se non bastasse, ammicca e fa ripetuti cenni del capo).

IL PADRE — Come va, signor Travi?! E' poi andato all'emporio?

PAOLO — Sì, ma non ho neppure tirato fuori il campionario. E la prossima volta, non mi farò vedere. Ho già detto all'ispettore...

IL PADRE — Scusi... Maria, vai a dare un'occhiata in cucina.

MARIA — C'è Giovanna in cucina.

IL PADRE — Sì, ma è meglio tenerla d'occhio, intanto che il signor Travi ed io parliamo dei nostri affari.

MARIA — Non mi muovo. Guarda come è diventato pallido! No, Paolo, è una sciocchezza, una formalità.

IL PADRE (severo) — Non è una formalità.

MARIA — E allora, avanti! Che vuoi sapere? Notizie della sua famiglia? Te le dò io. Ha perduto i genitori, che aveva un anno.

IL PADRE — Cresciuto da qualche parente?

MARIA — In un orfanotrofio, fino a dodici anni.

PAOLO — Poi ho fatto le tecniche e mi sono impiegato. Sono quindici anni che sgobbo, ma non mi sento stanco. Anzi incomincio adesso. Se tu mi sposi non mi ferma più nessuno: divento capo reparto, ispettore, vice direttore, direttore generale...

IL PADRE — Queste sono speranze. Quanto guadagna, signor Travi?

PAOLO — Ecco la mia busta mensile: guardi, guardi...

IL PADRE — Non c'è male. Non credevo che i commessi viaggiatori...

PAOLO — Mica tutti e neanche pochi. Soltanto io.

IL PADRE — Modestia a parte! E da che dipende questa sua eccezionale fortuna?

PAOLO — Niente fortuna. E' che conosco l'articolo! e il cliente come me lo lavoro io, nessuno. Quelle due pezze di madapolam che le ho venduto il mese scorso...

IL PADRE — Ebbene?

PAOLO — Macchè madapolam! Tela di scarto, robaccia. Nessuno dei miei colleghi è riuscito a darne via un metro. Io sei pezze. Io vendo tutto. Qualunque porcheria nelle mie mani...

IL PADRE (seccato) — E proprio a me, lo dice?

PAOLO — Al futuro suocero. Al cliente, non glie l'avrei detto.

MARIA (ridendo di cuore) — Bravo, Paolo!

PAOLO — Sì, ma l'abilità non è tutto. E' anche questione di voglia di lavorare. Io non mi riposo mai. Se volessi, potrei fare una vita meno disagiata, come sottocapo reparto, in sede, ma guadagnerei di meno e non avrei avuto l'elogio personale del Presidente.

MARIA — Che altro vuoi sapere?

IL PADRE — Nulla, finchè sarai qui.

MARIA — E allora, glie le faccio io, le domande. Hai vizii?

PAOLO — Fumo qualche sigaretta, quando me la offrono. Non bevo e non giuoco mai... quasi mai...

IL PADRE — Quasi?!

PAOLO — Se devo essere sincero, ogni tanto faccio una partitina a carambola con gli amici.

IL PADRE — Ah, ah!... Caffè con bigliardo? Brutto ambiente.

MARIA — Che c'è di male? Il signore va tutte le sere al caffè, a fare la partita. Non è vero, forse?

IL PADRE — Ascoltami bene, Maria...

MARIA — Sì, ho capito, me ne devo andare! (A Paolo) Mi raccomando. (Maria esce sulla veranda, ma torna subito sulla soglia e ascolta tutto).

IL PADRE — Finalmente! Si accomodi, signor Travi.

PAOLO — Grazie.

IL PADRE — Dunque, lei è scapolo... voglio dire libero, senza alcun legame...

PAOLO — Certo.

MARIA — Giuralo!

PAOLO — Giuro. (A una occhiataccia del padre, Maria finge di ritirarsi, ma torna ad ascoltare).

IL PADRE — E... per quanto riguarda il passato?

PAOLO (imbarazzato) — Mio Dio... (Maria tende l'orecchio) Niente, le assicuro... piccole cose senza importanza.

IL PADRE — E... senza conseguenze, spero!

PAOLO — Non capisco.

IL PADRE — Non faccia l'ingenuo. Anche da una relazione senza importanza può nascere... (Maria si morde le labbra, trepidante).

PAOLO — Non ci mancherebbe altro!

MARIA — Ah!

IL PADRE (dandosi un contegno) — Va bene, signor Travi. Quando avrò assunto le mie informazioni....

MARIA (rientrando) — Un momento! Tutto questo non conta niente. Sei proprio sicuro di volermi bene?

PAOLO — Ne dubiti? (Maria fa una smorfia) Maria?!

MARIA — Maria, Maria! Sapessi che brutti pensieri mi passano per la testa! Tu viaggi, vai per il mondo, incontri donne di tutti i paesi.

IL PADRE (approvando) — Pensaci, figliuola mia.

MARIA (allarmata) — No, no! Già pensato, de- ciso. Dicevo così...

PAOLO — Anche io, allora, potrei chiederti... Tu mi vuoi bene, lo so; adesso, tra un anno, tra due... ma dopo? A star sola, ti annoierai, e un giorno potresti anche...

MARIA (offesa) — Paolo?!

PAOLO — Perdonami, cara, non volevo offenderti, ma mi seccherebbe di fare la fine di qualche mio collega. Il commesso viaggiatore è un marito che non si può difendere... è un marito sposato. Ha bisogno di una moglie eccezionale, sicura... (Al padre) Scusi... (Prende la testa di Maria tra le mani).

IL PADRE — Giovanotto?!

PAOLO — Un momento, per favore. (Fissa Maria negli occhi, a lungo, intensamente. Alla fine è commosso) Perdonami!

IL PADRE — Che significa?

PAOLO — Niente... questione superata. Del resto, lo sapevo. Questa non è come le altre. Questa è sicura! può sposare anche un marinaio. Ora so perchè le altre non mi piacevano.

MARIA — Anche a me non è mai piaciuto nessuno.

PAOLO — E' naturale. E quando m'hai visto la prima volta, hai provato quello che ho provato io. Una cosa straordinaria: riconoscere una persona che non si è mai conosciuta. (Il padre esce inosservato dalla comune) Che pericolo abbiamo corso tutti e due! Un telegramma della direzione, un incidente all'autocorriera... e quel giorno non sarei venuto al negozio e non ti avrei trovata, perchè un minuto prima eri andata a casa, a fare un po' di musica, a preparare il pranzo. (Rimangono muti, a guardarsi) A proposito: hai preparato la crostata?

MARIA (contrariata) — Hai sentito l'odore?

PAOLO — Ma no! Lo sapevo, ne abbiamo parlato due mesi fa, ero certo che te ne saresti ricordata. Eh!... Non saresti Maria. Non c'è niente da fare: ci conosciamo appena e già funzioni come un orologio. E questo è niente; quando saremo marito e moglie, sempre così, tutto così. Due ruote d'un ingranaggio. Gira l'una, gira l'altra.

MARIA — Ora ti dài troppe arie!

PAOLO — Niente affatto. Non dipende nè da te nè da me. Si gira. Che altro possono fare le ruote?

IL PADRE (dalla comune) — A tavola.

PAOLO — Grazie, papà.

IL PADRE — Papà? Eh, eh!... Un po' presto, giovanotto! (Esce).

PAOLO (mortificato, avviandosi con Maria) — Scusi... La prima volta che dico questa parola, a trent'anni... ed è ancora presto.

MARIA (accarezzandolo, commossa) — Povero Paolo!... (Sulla soglia, Paolo si ferma bruscamente, torna indietro allarmato, prende la valigia ed esce con Maria).

PRIMO QUADRO



Un piccolo salotto

La comune di fronte, una porta a destra e un balcone a sinistra. Da questo lato, un divano e due, poltroncine. Un tavolo al centro. Lo stesso pianoforte della scena precedente a destra. Qualche stampa a colori, qualche soprammobile, qualche vaso di fiori. Sul pianoforte un porta-ritratto, colla fotografia di Paolo e la dedica. A caratterizzare un decoroso cattivo gusto dell'insieme, basta la definizione d'un personaggio: più che un salotto, è una reclame, una pagina di catalogo. Pomeriggio.

(Quando si alza il sipario, Ines prima e Ines seconda, siedono sul divano, immobili. Il dottor Giolli viene al proscenio.

GIOLLI (in grande segretezza) — Eccoci in casa di Paolo, nella sua casa sognata cinque o sei anni dopo il matrimonio. Ordine, regolarità, metodo, economia. Maria è un angelo. Maria non si diverte, Maria spende poco, Maria misura, centellina, decanta la sua piccola vita difficile, come tutte le piccole vite che bisogna tenere sul filo del centesimo e guai a distrarsi. Maria non si distrae. Sapete che sta facendo in questo momento? E' in cucina, a organizzare nel modo più economico, il ricevimento alle amiche. Ecco qua. Sono le mogli di due colleghi di Paolo, viaggiatori di commercio come lui, costretti a viaggiare tutta la settimana. Si chiamano Ines tutte e due. Attenzione! Attenzione!... Non crediate che sia una coincidenza casuale. Quando dico Maria, dico Maria, e quando dico Ines, dico tutte. E quindi anche queste due si chiamano Ines e se ne entrasse una terza, si chiamerebbe Ines anche lei. Anche Paolo Travi ha molti omonimi in questo mondo. Anzi, io non vedo che Paoli, dappertutto. Ma questo è l'unico Paolo che abbia avuto la fortuna di sposare Maria. Ascoltate. (Esce)

INES I^a — Finalmente ha scoperto il tè! (Si alza e si accosta al pianoforte) Speriamo che non ce lo dia amaro come il caffè dell'altra volta.

INES II^a — Poverina!... E' rimasta quella che era.

INES I^a (prendendo il porta-ritratto) — « A Maria, il suo Paolo ».

INES II^a — Simpatico.

INES I^a — Un po' ordinario...

INES II^a — ...ma ti piace!

INES I^a (ridendo) — Un altro commesso viaggiatore? Grazie tante! C'è di meglio, se Dio vuole... (Allusiva) Anche per te!

INES II^a — Non sarò mai l'amante di un uomo sposato.

INES I^a — Preferisci uno che ti stia sempre alle costole? La verità è che non hai coraggio.

INES II^a — E' un passo piuttosto importante. Lo farò, eh? Sono decisa; ma che cosa vuoi che ti dica... senza un po' d'affetto, di tenerezza... Io ho soprattutto bisogno di...

INES I^a — Zitta! (Entra dalla comune Maria, col vassoio).

MARIA — Ecco qua! (Mette il vassoio sul tavolo) Il latte... il limone per te, i biscotti, le pastine di mandorla... lo zuccherò c'è già!

INES II^a — Grazie. (Maria versa il tè).

INES I^a (ironica) — Che bel servizio!

MARIA — Grazioso, vero? L'ho preso ai « Grandi Magazzini ». Quell'antipatico del capo-reparto non voleva farmi lo sconto, ma io ci sono tornata col Direttore...

INES I^a (c. s.) — In persona?

MARIA — Sì, è stato molto gentile, vuole un gran bene a Paolo... e così ho risparmiato sedici lire.

INES I^a — Anche questo portafiori ai « Grandi Magazzini »?

MARIA — Anche il tavolo, le stampe, i soprammobili... Tutto, qui dentro. Dato che abbiamo la comodità...

INES II^a — Ma questo non è un salotto: è una « reclame », è una pagina di catalogo!

MARIA — No, perché il pianoforte, per esempio...

INES I^a — Di marca?

MARIA — Magari! Ma gli sono affezionata. (Ines I^a prende il foglio sul leggio) E' una canzonetta che piace a Paolo: lui canta e io...

INES II^a — Anche tenore?

MARIA — Macchè tenore! Però ha una bella voce. Se avesse studiato, se avesse potuto studiare...

INES I^a — Peccato!

MARIA — Un altro po' di tè?

INES II^a — No, grazie. Devo andare. Perchè non vieni anche tu?

MARIA — Dove?

INES II^a — Al cinema. Fanno un bel film.

MARIA — Grazie, cara, ma non ho voglia... non mi sento. Ho un forte mal di testa.

INES II^a — Prendi un cachet.

MARIA — Non mi passa. Un altro giorno.

INES II^a (piano, tra sè) — Bugiarda! Ho voluto metterla alla prova... (Mostrando il porta-ritratto) Su, domandagli il permesso.

INES I^a — Ah! E' per questo?

INES II^a — Lei al cinema ci va solo la domenica, col suo Paolo. Gli altri giorni, proibito.

MARIA (vivamente) — Non è vero! Paolo sarebbe contento se mi svagassi, se uscissi più spesso. Crede che io mi annoi, invece...

INES I^a — Ti diverti?

MARIA — C'è sempre qualcosa da fare, in casa. E poi, il cinema non mi attira. Ma quando c'è Paolo... Durante la settimana, non si va mai. Di giorno ha da fare e la sera è così stanco, che non ne ha voglia. Gli bastano le fatture, i conti, la cor-

rispondenza con la direzione. Non ha mica il segretario, povero...

INES I^a — ...Paolo!...

MARIA — Una vitaccia. Mi domando se verrà il giorno in cui potrà prendersi un po' di riposo. Ma lo sai che quando cammina, pende un po' da questa parte... la spalla destra più bassa... Ventinove chili, non è mica uno scherzo. Dalla mattina alla sera, col sole e con la pioggia, senza fermarsi mai. E poi il mangiare: oggi qui, domani là, in treno, nelle stazioni... Bella vita! E noialtre qui, a prendere il tè coi biscotti, le pastine di mandorla, come se il danaro ci piovesse dal cielo. Poveri ragazzi!

INES II^a — Anch'io ero come te, piena di scrupoli di rimorsi... Auguri, Maria!

INES I^a — Perchè vuoi toglierle le sue belle illusioni?

MARIA — Che significa?

INES II^a — Vedi? Non capisce. Suo marito... ha un'amante!

MARIA (inorridita) — Possibile?

INES II^a — Anch'io tenevo la fotografia sul comodino...

MARIA — E ora?

INES II^a — E' sempre lì. Del resto, una scappatella, dopo sei mesi... Ma io non c'ero preparata, forse perchè me la dava ad intendere molto bene. Affettuoso, premuroso, geloso... Ogni sabato, un interrogatorio: che cosa hai fatto, con chi sei uscita, hai pensato a me... Che schifo! Mi dispiace per te, cara...

MARIA — Che c'entro io? Paolo è diverso, non mi ha mai nascosto nulla... nè io a lui. Noialtri abbiamo il sistema.

INES I^a — Che sistema?

MARIA — Infallibile. Ma per te non va bene. Bisogna avere incominciato subito, come noi, che ci siamo fidanzati quasi senza conoscerci. Lui esitava, aveva paura. A un certo punto mi prese la testa tra le mani e mi guardò negli occhi, a lungo, intensamente. Poi disse che potevo anche sposare un marinaio. E così, anch'io, ogni volta che torna dal suo giro...

INES I^a — Lo guardi negli occhi?

INES II^a — Prova a guardare nelle sue tasche, ogni tanto. Non si sa mai.

MARIA (sorridendo) — No, no, negli occhi. E' più sicuro. Ma, dimmi, cara, gli hai perdonato?

INES I^a — Ma sì! Cose che passano!

MARIA — Perchè, anche tuo marito?...

INES I^a — Prego. Mio marito ed io andiamo d'accordo. Non proprio come te e Paolo, ma quasi. Ho anch'io il mio sistema.

INES II^a (amara) — Il migliore!

MARIA — No. Il migliore è il mio. Del resto, Paolo non sa dire le bugie. La settimana scorsa, voleva darmi ad intendere che gli era capitata un'avven-

tura... una straniera molto « chic », ossigenata, che aspettava anche lei il treno alla stazione di Viterbo... no, di Orvieto, e allora Paolo le rivolse la parola... lei sorrise... e si misero a passeggiare su e giù. Bugiardo! E' proprio il tipo, Paolo, di mettersi a passeggiare su e giù, in attesa del treno! Siede sulla valigia e non si sposta nemmeno se il treno sale sulla banchina. Tutte frottole per farmi arrabbiare. O forse, questo, sì, è possibile, era lei che voleva attaccare discorso...

INES I^a E INES II^a (insieme) — Ma Paolo...

PAOLO (dalla comune, con la valigia e la borsa di cuoio sotto l'ascella) — Buona sera.

MARIA — Paolo! (Gli corre incontro e gli salta al collo, baciandolo più volte).

PAOLO — Scusatela, non mi aspettava.

MARIA — Come mai?

PAOLO — Un telegramma della Direzione. Domani si discute il contratto di lavoro, la questione della diaria. Con quello che costano oggi gli alberghi e i ristoranti, anche nei piccoli paesi! Una vergogna! Io sono della Commissione: per questo m'hanno chiamato, e parlerò chiaro; abbiamo fissato un minimo e ce lo devono dare. Ma che scherziamo? Soltanto l'anno scorso, il reparto vendite provincia ha avuto un incremento del quindici per cento. Merito mio, di suo marito, del suo... Io ho preparato un memoriale e se il vice direttore mi darà il suo appoggio, sarò ricevuto dal direttore e forse... chi sa... dal Presidente in persona. Come sta, signora?

INES I^a — Bene, grazie.

MARIA — Hai fatto colazione?

PAOLO — Sì. Prenderei volentieri una tazza di caffè.

MARIA — Sì, caro, te lo preparo subito. Scusate. (Si avvia, si ferma esitante, torna indietro, prende la testa di Paolo tra le mani, lo guarda a lungo negli occhi, sorride rassicurata, poi rivolgendosi a Ines II^a alza le spalle e scappa via dalla comune).

INES I^a — Maria guarda Paolo, Paolo guarda Maria... Che comodità!

PAOLO (imbarazzato) — E' una bambina. Scusatela.

INES II^a — Perchè? E' così bello... Forse troppo. Arrivederci, signor Travi. Sono in ritardo. No, no, lasci stare Maria: è troppo occupata a preparare il caffè per il suo povero Paolo. Ciao, cara.

INES I^a — Arrivederci. (Ines II^a esce dalla comune con Paolo. Ines I^a torna a sbirciare il ritratto di Paolo, sorridendo ambiguumamente).

PAOLO (rientrando) — Eccoci qua. E' più d'un mese, che non vedo Paolo. Ora è in Abruzzo, no?

INES I^a — Sì, credo. E lei, da dove viene?

PAOLO — Marche, Umbria.

INES I^a — Orvieto?

PAOLO — Perugia. La provincia di Terni l'ho fatta la settimana scorsa. Magri affari.

INES I^a — Ma in compenso...

PAOLO — Che cosa?

INES I^a — Non saprei... Pensavo che l'avventura con la bella straniera alla stazione di Orvieto avesse avuto un seguito.

PAOLO (sconcertato) — Anche questo le ha raccontato? Finirà che non le dirò più nulla.

INES I^a — Non basta. Dovrebbe mettersi un paio d'occhiali affumicati, altrimenti col vostro sistema...

PAOLO (ridendo) — Già... ma io non ho nulla da nascondere.

INES I^a — Sarà... So come vanno queste faccende, questi incontri di viaggio. Mettiamo il caso che fossi stato io, a rivolgerle la parola, alla stazione e in treno, o meglio, nel corridoio d'un albergo, senza testimoni...

PAOLO — Mi è capitato.

INES I^a — Ah, dunque...

PAOLO — Niente di quello che lei suppone.

INES I^a — Si vede che non era il suo tipo. O forse la sconosciuta non ebbe abbastanza coraggio? Ma se le avesse sorriso in un certo modo... (Gli si avvicina sorridente, provocante) ...se l'avesse guardato in un certo modo... (Lo sfiora con i capelli) ...se le avesse fatto sentire il suo profumo...

PAOLO — Dico, signora?!

INES I^a — Se fossi stata io...

PAOLO — Se fosse stata lei... Niente. Come quell'altra. Io, cara signora, non perdo mai il mio treno.

INES I^a — Peggio per lei. Creda che qualche volta... perdere il treno, come dice lei, può riservare delle gioie inattese... Ne vale la pena, sa? Perchè mi guarda così?

PAOLO — Io? Io la guardo?! Ma nemmeno per idea! Cioè, sì... la guardo. La guardo... e non la vedo. Vedo Paolo, invece.

INES I^a (lusingata) — Sono dunque uno specchio?

PAOLO — Macchè specchio!... L'altro Paolo! Suo marito!... Che in questo momento sonnecchia in un angolo di seconda classe, cullato dal treno...

INES I^a — Si preoccupa di lui?

PAOLO — Mi preoccupo di lei, signora... E poi, che vuole da me? Ma non lo sa, lei, che io faccio esattamente lo stesso mestiere di suo marito? Non ho mica soldi da buttar via, sa? E lei, invece... a quanto pare...

INES I^a (furibonda) — Ma come si permette?...

PAOLO — Mi permetto di fare i conti che lei mi invita a fare. Lei parla di sorriso... Va bene, quello non costa niente... Ma il profumo?... Chi glielo ha regalato quel profumo? E quelle calze? E quel vestito?... Avanti, risponda! Questo è un modello. (Allunga la mano, sente la stoffa) Pura lana! Roba di via Sistina, di via Condotti... migliaia di lire! (Tocca la borsetta) Questa è antilope: migliaia di lire. Poi il cappellino. Altro modello! Migliaia di

lire. E poi quello che non si vede. Siamo su! Vergogna! Lei crede che suo marito sia un imbecille, non è vero. E' che le vuol bene, un bene che neanche lei se l'immagina! E come potrebbe sospettare, se lei ogni sabato si fa trovare al balcone... gli va incontro... gli salta al collo... gli fa trovare la casa in ordine, la tavola apparecchiata con i fiori... la crostata... Ma stia attenta! Suo marito ha un revolver. Lo porta solo in viaggio, per difesa; non ha mai sparato un colpo, in vita sua, ma stia attenta!

INES I^a — Grazie dell'avvertimento.

PAOLO — Inutile, vero? Perchè lei ha il suo piano. Gli farà trovare la casa vuota, l'armadio vuoto, i cassetti spalancati... e lui chiamerà i vicini, se la prenderà col portiere, chiamerà la polizia. Qualcuno è commosso, qualche altro sorride... poi se ne vanno alla spicciolata e finalmente l'ultimo gli dice: coraggio, non era degna di te! E quello impazzisce!... Ma questo non accadrà. Se quelli del palazzo non vogliono immischiarci, glielo dirò io a Paolo. Sì, signora. Faccio la spia!... Perchè, infine non è giusto, non è ammissibile che un povero marito non debba sapere quello che sanno tutti. Paolo per me è più che un fratello, è un altro me stesso! Al punto che in questo momento devo fare uno sforzo per...

INES I^a (con una risata) — Ma non mi faccia ridere! (Esce).

PAOLO — Disgraziata!

MARIA (rientrando, col caffè) — Paolo?!

PAOLO — Cose dell'altro mondo, mia cara Maria!

MARIA — Che ha fatto?

PAOLO — Niente... Quello che ha fatto a me, non ha importanza.

MARIA (capisce) — Brava Ines! Bella amica!... Avevo appena finito di dirle che con te non c'è niente da fare.

PAOLO — Ah! Perchè? Glielo avevi detto?

MARIA — Parola d'onore.

PAOLO — Povero Paolo! (Sospira) ...Quell'altro.

MARIA — Prendi il caffè, caro.

PAOLO — Grazie, Maria.

MARIA — Non ci pensare, su... Anch'io stamane mi son presa un'arrabbiatura.

PAOLO — Il solito farmacista?

MARIA — Siamo arrivati ai fiori! Glieli ho rimandati con un biglietto: se non la smette, lo dirò a sua moglie.

PAOLO — Speriamo che gli giovi.

MARIA — Al signor Andrea ha giovato.

PAOLO — Chi è il signor Andrea?

MARIA — Non te lo ricordi? Te l'ho accennato la settimana scorsa. Quel cretino dell'interno quattordici. Sono tre giorni che non viene più alla finestra!

PAOLO — L'hai detto a sua moglie?

MARIA — Sì. E' un tipo robusto.

PAOLO — Gli sta bene. Non capisco: noi non diamo fastidio a nessuno e gli altri...

MARIA — E' una malattia. Ci vuole pazienza. Non te la prendere, caro.

PAOLO — Me la prendo per Paolo. Credimi, non ci posso pensare. Ma anche lui, santo Dio... come si fa a sposare una donna raccattata in un bar, senza sapere chi è, da dove viene?... Non è mica il solo, sai? C'è una quantità di gente che si sposa così, ad occhi chiusi. Non lo vogliono capire che è una cosa seria, importante. Supponi che l'avessi sposata io, quella Ines: a quest'ora, forse, sarei nella condizione di suo marito, sulla soglia della galera. (*Maria siede al pianoforte e incomincia a suonare il « Mat-tino » di Grieg*) Grazie!... Proprio quello che ci vuole!... (*Paolo socchiude gli occhi, beato. Alla ottava battuta Maria commette lo stesso errore del primo atto. Si interrompe e lo guarda avvilita.*)

MARIA — E' difficile.

PAOLO — Non per te, non per te. Una ripassatina e la suonerai alla perfezione. Da capo. (*Maria, rimane immobile. Il motivo viene ripreso dall'orchestra - un disco - dietro le quinte.*)

SECONDO QUADRO

A sipario calato, viene alla ribalta il Dottor Giolli.

GIOLLI — Qualcuno ha definito il tempo la carie dell'amore. Non per questi due. Paolo e Maria sono rimasti immobili, nella loro felicità. Questa potrebbe essere veramente una forma di pazzia. Ma le cose io non posso mutarle. Immobili nel loro sorriso, nella placida metodicità della loro vita, immobili nel sentimento fedele, assoluto, che li animò fin dal primo momento. Una fissazione, vi dico. Una terribile fissazione. Il tempo intorno ad essi correva con velocità travolgenti, ma essi duri, fermi, aggrappati alla loro felicità con una ostinazione quasi comica. Il primo cappello bianco. Non fa niente. Il primo reumatismo. Non fa niente. La prima ruga sotto gli occhi. Non fa niente. Il bambino che deve crescere. Non fa niente. E' nato da buon seme, crescerà bene, è cresciuto, è la consolazione dei genitori. Ora ha venticinque anni, una laurea in legge e un ottimo impiego nell'ufficio legale della società dei « Grandi Magazzini ». Paolo non viaggia più, da molti anni. E' diventato capo-reparto, ispettore, vice direttore, direttore generale. Niente di strano: l'aveva promesso a Maria, il giorno del fidanzamento. Ora torna a casa tutte le sere come se tornasse da un lungo viaggio in provincia. Tutto come prima. (*Si alza il sipario. La stessa scena con in più un armadio-bar, un tappeto e un telefono sul tavolo.*) Paolo e Maria conoscono la misura magica nella quale si possono conservare intatti per secoli i sogni della giovinezza. Come dei feti nell'alcool. Non parlare di malinconia, per carità. Perchè tutti voi, tutti voi, Paoli, avete sognato una vita così e vi date da fare per realizzare una vita così. Eccola, la felicità.

Fedeltà. Fedeltà a se stessi. Noi, noi di giorno in giorno rivolgiamo fra le mani i nostri sogni di ieri e vogliamo rifarli, trasformarli, « aggiornarli ». Noi pretendiamo di infrangere i sogni che ci hanno fatto vivere fino ad oggi con la bella pretesa di crearcene degli altri tutti diversi, per l'avvenire. E il destino, il nostro destino, suda, fa fatica, si dà da fare per accontentarci: ma che cosa pretendiamo dal destino? Non ce la fa, a tenerci dietro, a seguire le nostre ambizioni, le nostre smanie. Paolo, no. Paolo è rimasto fedele al suo primo sogno. Un sogno solo. Ecco il segreto della vita. Fedele a se stesso. (*Entra dalla comune il Presidente, un distinto signore sui cinquanta anni, che ha in mano un album rilegato*) Ecco il Presidente della Società dei Grandi Magazzini, di cui è anche il maggiore azionista: il padrone, insomma, che oggi ha voluto onorare la casa del suo migliore collaboratore. Un gran giorno, per il signor direttore. (*Esce*).

TONINO (*da destra*) — Buona sera, signor Presidente. Si accomodi, prego.

IL PRESIDENTE — Grazie.

TONINO — Papà viene subito. Ma non era il caso che si disturbasse: domani papà ritorna in ufficio.

IL PRESIDENTE — Ma l'anniversario è oggi. Non potevo lasciar passare questo giorno, senza esprimere a suo padre tutta la stima, l'affetto, che hanno per lui i novecento dipendenti della ditta. Suo padre, caro avvocato, non è soltanto il direttore: il pilastro dei « Grandi Magazzini », l'organizzatore sagace, l'animatore instancabile. Non sono parole mie. (*Prende un giornale e lo mostra a Tonino*).

TONINO (*sorpreso, commosso*) — Anche la fotografia! Non so come ringraziarla.

IL PRESIDENTE — Io non c'entro. E' stata la federazione dei dirigenti commerciali. A proposito: domani ci dovrebbe essere il ricevimento, ma forse bisognerà rinviare.

TONINO — Non ci sarebbe ragione. Papà sta benissimo. Niente febbre, niente più tosse. L'abbiamo costretto a stare in casa più che altro, per precauzione. Piuttosto, signor Presidente, giacchè siamo in argomento, vorrei pregarla di fare un altro tentativo...

IL PRESIDENTE — Per le ferie?

TONINO — Sì. Si figuri, signor Presidente, che stamane è venuto Girardi, ha cercato di persuaderlo, se non un mese, quindici giorni... Niente. Gli ha risposto: se è per questo che sei venuto, te ne puoi andare.

IL PRESIDENTE — Qui ci vuole un ordine.

TONINO — Ecco: un ordine.

IL PRESIDENTE — Lasci fare a me.

TONINO — Grazie, signor Presidente. Ne fa una questione d'amor proprio. Dice che non è stanco, che in vicanza si ammalerebbe, che odia gli alber-

ghi. Sono sette anni che non si prende un giorno di riposo, da quando è stato nominato direttore.

IL PRESIDENTE — Questa volta, dovrà arrendersi.
TONINO — Un liquore, signor Presidente?

IL PRESIDENTE — Grazie. (*Mentre Tonino serve, si guarda intorno, compiaciuto*) Non c'è che dire: il signor direttore ha le carte in regola... o piuttosto la direttrice. Sono in casa mia.

TONINO — Già... A parte il pianoforte. Prego. (*Benvolo*).

IL PRESIDENTE — Lei forse ignora che battaglia dovetti sostenere, in consiglio, per la nomina di suo padre. Non è laureato, non è ragioniere, la tradizione... Ma io tenni duro: voglio Travi perchè viene dalla gavetta. E ho avuto ragione.

TONINO — Troppo buono, signor Presidente.

IL PRESIDENTE — Sapevo di fare il mio interesse. (*Da destra entrano Paolo e Maria. Sono vecchi con tutti i capelli bianchi*).

PAOLO (*emozionatissimo*) — I miei ossequi, signor Presidente.

IL PRESIDENTE — Come sta, signora?

MARIA — Bene, grazie.

PAOLO — Mi perdoni, se l'ho fatto aspettare, ma non potevo immaginare... Sono veramente mortificato. (*A Tonino*) Ma non gliel'avevi detto al signor Presidente che domani tornerò in ufficio?

IL PRESIDENTE — Domani non è oggi. Ho voluto consegnarle personalmente... questo! (*Gli porge l'album*).

PAOLO — Grazie. (*Cerca affannosamente gli occhiali. Li inforca*) Oh!... (*E' commosso*) Guarda, Maria.

IL PRESIDENTE — Legga la prima pagina.

PAOLO — «A Paolo Travi, il Presidente, il consiglio di amministrazione, i dirigenti, il personale...». Oh, signor Presidente... Io la ringrazio con tutto il cuore, ma non c'era bisogno... non era il caso. Non ho fatto niente per meritare... niente... sono invecchiato là dentro, ecco.

IL PRESIDENTE — Lei, caro Travi, ha un grande segreto: sa parlare al cuore dei suoi collaboratori.

PAOLO — Sono bravi ragazzi. Per uno come me, che ha fatto la trafla... fattorino, commesso al banco, viaggiatore, capo-reparto, ispettore... è facile andare d'accordo con tutti.

IL PRESIDENTE — Meno uno.

PAOLO — Chi?

IL PRESIDENTE — Io. Non basta saper comandare, caro Travi: bisogna anche sapere obbedire.

PAOLO (*turbato*) — Ma io credo di avere sempre...

IL PRESIDENTE — Non sempre. La settimana scorsa le ho dato un consiglio. Speravo che lei capisse, invece, proprio oggi, nel quarantesimo anniversario del giorno in cui lei fu assunto ai «Grandi Magazzini» devo darle un ordine tassativo, perentorio.

PAOLO (*rischiarandosi*) — Le ferie?

IL PRESIDENTE — Precisamente!

MARIA (*con slancio*) — Grazie, signor Presidente.

PAOLO (*sbirciando Maria e Tonino*) — Questa è congiura.

IL PRESIDENTE — Un ordine.

MARIA — Ti sta bene! E' l'uomo più testardo del mondo.

PAOLO — Ma io non ho nessun bisogno, non ho voglia di...

IL PRESIDENTE — Conosce il Casentino?

PAOLO — Altroché! Ho fatto la Toscana per dieci anni.

IL PRESIDENTE — Nel Casentino, tra Bibbiena e Pratovecchio, posseggo una villetta e un pezzo di terra...

PAOLO — Non ci vado!

IL PRESIDENTE — Domani telegraferò al fattore e darò le chiavi a suo figlio.

MARIA — Bravo!

PAOLO — E' un sopruso! Che vado a fare, nel Casentino? Io ho bisogno di lavorare, di arrabbiarmi. E quanto ci dovrei stare?

IL PRESIDENTE — Un mese. La sua vacanza.

PAOLO — Con due mesi di anticipo?

IL PRESIDENTE — Con sette anni di ritardo.

MARIA (*gongolante di gioia*) — Ben detto, bravo!

PAOLO (*costernato*) — Se è un ordine...

IL PRESIDENTE — Così va bene. (*Si alza*) Arrivederci, caro Travi e buone ferie. (*Si avvia. Tutti lo seguono*).

PAOLO — Grazie, signor Presidente. Mi darà almeno il tempo di fare le consegne a Girardi...

IL PRESIDENTE — Certo. Domani, intanto, ci vedremo al ricevimento.

PAOLO — Ma non occorre che si disturbino. Lei ha tanto da fare!...

IL PRESIDENTE — Alle sei. (*Esce con gli altri che rientrano subito dopo: Maria, poi Tonino, ultimo Paolo ancora tutto commosso*).

MARIA — Sei contento?

PAOLO — Se m'avessero detto che un giorno il Presidente sarebbe venuto a casa mia... che m'avrebbe messo a disposizione la sua villa. Altro che villetta! Mi contenterei che non fosse un castello. Che cara persona!... (*Siede, prende distrattamente il giornale, Tonino parla sottovoce a Maria. Entrambi guardano Paolo che sta scorrendo i titoli e che ad un tratto sussulta, si volge a Maria, torna a leggere, emozionato*) E non mi dicevate nulla?

MARIA — Che cos'è?

PAOLO — Guarda!

MARIA — Oh Paolo!... «L'organizzatore sagace, l'animatore instancabile...».

PAOLO (*gongolante*) — Le solite bugie dei giornali!... (*A Tonino*) E' molto diffuso questo giornale, non è vero?

TONINO — In tutta Italia.

PAOLO — Chissà quanta gente, in provincia, vendendo la fotografia, dirà: accidenti, che carriera! Come ha fatto a diventare direttore generale?

MARIA — Ha lavorato.

PAOLO — Sì, certo. Ma ho avuto fortuna, anzi ne ho avute molte fortune, nella vita.

MARIA — E' bello il Casentino?

PAOLO — Molto bello. Ha detto: tra Bibbiena e Pratovecchio, sì, sì, è una zona che conosco bene... ci sarò passato cento volte. Bibbiena: « Nardini e Bacci ». Pratovecchio: « Alla città di Firenze ». Arezzo: « Giotto Bucciolini e figlio »... Giotto Bucciolini sarà morto... ora c'è il figlio. Cortona: « Felice Baroncini »...

TONINO — Mi sembri Napoleone a Sant'Elena: Marengo, Austerlitz, Jena!...

MARIA — Sei un impertinente.

PAOLO — Ha ragione. Ognuno ricorda le sue battaglie. Io, però, non ho ammazzato nessuno: neanche Giotto Bucciolini.

TONINO — Giusto (Guarda l'orologio) Be', io vado. Ho un appuntamento qui al bar.

PAOLO — E non lo puoi rimandare?

TONINO — Se hai bisogno di me...

PAOLO — No, no. Credevo di potermene stare un pochino qui con voi...

TONINO — Ci staremo più tardi, dopo cena. Va bene?

PAOLO — Sì.

TONINO — Arrivederci. (Si avvia).

PAOLO (un po' agitato) — Tonino?!

TONINO — Che c'è?

PAOLO — Ti sei riconciliato con l'avvocato Grassi?

TONINO — Non siamo mica scesi sul terreno. Una piccola divergenza, già appianata.

PAOLO — Ecco. Grassi è più anziano, forse un po' geloso...

TONINO — Ma no! Andiamo d'accordo.

PAOLO — Tonino, sei contento del tuo lavoro?

TONINO — Abbastanza. Certo, la mia aspirazione è la professione libera, lo sai.

PAOLO — Bene. L'importante è lavorare.

TONINO — E' quello che faccio. Ti hanno forse detto che?...

PAOLO — Oh no! Al contrario.

TONINO — E allora, stai tranquillo. Scusa, papà, ma sono in ritardo.

PAOLO — Va', va'!

TONINO (si china a baciarlo in fronte).

PAOLO — Ciao, Tonino. (Indugia a carezzarlo. Tonino si avvia, lo segue con lo sguardo) Ciao... (Lo saluta ancora con la mano, resta assorto, mentre Maria mette a posto la bottiglia e i bicchierini) Quel ragazzo ti darà molte soddisfazioni.

MARIA — Soltanto a me?

PAOLO — Dicevo così, perché pretendi di volergli più bene di me, e non è vero... mi sto accorgendo

che non è vero. (Si alza ed esce a destra. Maria rimane assorta. L'orchestra dietro le quinte esegue il « Mattino » di Grieg. Rientra Paolo con il cappello in testa, l'ombrellino, la borsa di cuoio sotto la ascella, l'impermeabile sul braccio e la valigia. L'orchestra tace).

MARIA (alzandosi sbalordita) — Dove vai?

PAOLO — Parto. Non lo vedi?

MARIA — Parti? (Paolo annuisce sorridendo) Col campionario? Ma sei pazzo?

PAOLO — Devo partire.

MARIA (allarmata) — Ma che dici, Paolo? Mio Dio! (Gli tocca la fronte).

PAOLO (sempre sorridente) — No: non è la febbre.

MARIA — Ma dove vuoi andare? L'hai detto tu che devi fare le consegne a Girardi... dare tutte le disposizioni... e poi anche il ricevimento... Io stessa, ho bisogno di qualche giorno per prepararmi...

PAOLO (accarezzandole i capelli) — Non capisci, Maria? « Devo » partire. (Un rintocco di campana lontana).

MARIA (lo scruta, intuisce, gli si aggrappa con un grido) — No?!

PAOLO — E' ora.

MARIA (disperata) — Non è possibile! Non ti lascio andar via!

PAOLO — Brava! Come se dipendesse da me.

MARIA — Ma tu non hai avuto che una indisposizione, ora stai bene. E' stata l'emozione di poco fa... il giornale... il Presidente... Maledetto!

PAOLO — Non dire così. Mi ha dato la più grande soddisfazione della mia vita... Ed è per questo, forse, che me ne devo andare, perché è un bel giorno.

MARIA (collocandosi davanti alla comune) — No, no! Tu non esci da questa porta! E' inutile che insisti: mi metto a gridare! Via quella valigia, quel cappello! (Scuotendolo) Mi senti, Paolo? Te lo sei scelto bene, il giorno, ma ci sono anch'io sai? Siamo o non siamo due ruote? Se si ferma l'una, si deve fermare anche l'altra. L'hai detto tu.

PAOLO — L'ho detto quando eravamo noi due soli... Ma ora...

MARIA — Tonino è grande, non ha più bisogno di me.

PAOLO — Deve ancora formarsi una famiglia. E' bene che tu gli sia vicino.

MARIA — Sì, forse. Ma non posso, capisci?... Che sto a fare, qui, se te ne vai?

PAOLO — Te l'ho detto.

MARIA — Hai ragione, ma temo di annoiarmi.

PAOLO — Un po' sì, per forza. Ma Tonino sarà un buon diversivo. Poi verrà un nipotino... E' così Maria: tu hai ancora da fare qui. E poi, non sarebbe giusto: sei più giovane.

MARIA — Di quattro anni. Sono vecchia anche io, Paolo, più vecchia di te. Perchè tu stai bene, sei sempre stato bene. Non è possibile che da un momento all'altro... Come faccio, signore? Ci fosse almeno Tonino! Perchè l'hai lasciato andar via?

PAOLO — Aveva da fare: non hai sentito? I giovani hanno sempre molto da fare. Che ne sapeva lui, che non potevo aspettare fino a stasera? (Si avvicina a Maria che s'è buttata sul divano a sghizzarle e l'accarezza lievemente) Non fare così, Maria. Non devi piangere... Non c'è ragione...

MARIA (alza gli occhi su di lui).

PAOLO — Ma sì! Il Presidente non ce l'aspettavamo, ma che dovessi partire prima o poi...

MARIA — Questo è un tradimento.

PAOLO — Anche per me, se devo essere sincero. Quand'ero giovane ci pensavo spesso. Da vecchio, invece, forse perchè tutto andava così bene... E' che ci si abitua a vivere. Più il tempo passa e più ci si prende gusto e allora quando viene il giorno... Ma non sono triste e neanche tu devi esserlo. Non è la prima volta che mi vedi partire. E poi non vado così lontano... anzi è il mio più breve viaggio... quattro passi. (Le porge la chiave) Questa è la chiave della scrivania. Nel primo cassetto a destra c'è la mia polizza d'assicurazione, un po' di danaro e il libretto di conto corrente... poi ti daranno la mia liquidazione... E' un conto piuttosto complicato, ma ci penserà Tonino. Debiti non ne ho.

MARIA — Basta, ti prego.

PAOLO — Sì, cara. Se non fosse per le tue lacrime, me ne andrei contento. Davvero, sai? Vorrei che la tua vita continuasse come prima. Vedi? Il sole è tramontato. Tra poco andrai sul balcone; innaffierai le tue rose, i tuoi gelsomini. Questo, vedi, questo mi dispiace: che non sentirò più il profumo dei tuoi gelsomini.

MARIA — Te li porterò, e anche le rose: tutti i miei fiori.

PAOLO — Grazie. Anche per questo, devi restare. Se ce ne andassimo tutti e due...

MARIA — Ci penserebbe Tonino.

PAOLO — Non così spesso. I primi mesi, forse, il primo anno; poi... Quello ha da fare, capisci? Tu, invece...

MARIA — Tutti i giorni.

PAOLO — Ecco. Così voglio lasciarti: serena, sorridente, come ti ho sempre conosciuta.

MARIA (con uno sforzo) — Te lo prometto. Non mi costa mica molto, sai? Perchè io ci credo, ci credo sul serio all'altra vita.

PAOLO — Anch'io ci credo. Se no, mi seccherebbe. Allegri, Maria! Ci si rivede!

MARIA — Presto.

PAOLO — Quando avrai sistemato Tonino. Tanto, posso aspettare. Che fai?

MARIA (va al balcone e rientra con una rosa che infila all'occhiello di Paolo) — Tra una settimana, ne avrò di più belle...

PAOLO — Basta il pensiero. Di' Maria... ti ricordi la prima volta che venni a casa tua, con quelle quattro roselline striminzite? Che figura! (Ride).

MARIA (ridendo, al ricordo) — Ti dissi: oh, che bei fiori!...

PAOLO — La prima bugia.

MARIA — L'ultima.

PAOLO (accarezzandola) — Lo so. Sei stata meravigliosa, Maria... E' meglio che me ne vada, se no...

MARIA — Ora sei tu!

PAOLO — No, niente lacrime! Dammi un bacio.

MARIA — Sì. (Si baciano. Maria gli porge la valigia, la borsa, l'ombrellino e l'impermeabile, si accorge che il cappello è impolverato e lo pulisce con la manica) Ecco.

PAOLO — Grazie. Non dimentico nulla, è vero? (Maria accenna di no) Ciao, Maria. Salutami Tonino.

MARIA — Sì.

PAOLO — Arrivederci. (La porta si apre faticosamente e Paolo esce).

MARIA (dalla soglia) — Buon viaggio, Paolo!... (Resta assorta, poi si scuote, va al pianoforte, guarda la fotografia di Paolo, apre le braccia in un gesto di sconfinata desolazione e si abbatte piangendo sul pianoforte. Dall'interno, il pianoforte accenna le prime due battute del « Mattino » di Grieg).



Salotto interna
d'un piccolo bar

Cinque o sei tavole, una dozzina di sedie, un paio di vecchie stampe scolorite e un ventilatore che scende giù dal soffitto, fermo. A destra, l'ingresso a due battenti, uno aperto, l'altro chiuso. Di fronte, una finestra alta. Pomeriggio.

(Quando si alza la tela il cameriere seduto a un tavolo di fronte, sonnecchia. Viene alla ribalta il Dottor Giolli).

GIOLLI — Questa storia finisce dove avrebbe dovuto incominciare: nel bar del Passeggero, un locale di terza categoria, presso la stazione. Il sogno di Paolo è finito. Ora che avete visto che compagna impareggiabile sia stata per lui la piccola Maria, farete la conoscenza di Ines, della vera Ines, e di Michele Lo Piano: personaggi reali, non fantasmi, così come sono veri i fatti accaduti in questo caffè, in un afoso pomeriggio d'estate. Circa due anni prima della fuga di Ines

Travi. Quel giorno Paolo doveva partire per l'Abruzzo: Tagliacozzo, Avezzano, Aquila, Celano... Il solito giro. In uno di questi paesi, non so quale, avrebbe forse trovato la sua Maria... l'avrebbe riconosciuta subito, si sarebbero guardati negli occhi. Non è assolutamente sicuro che tra Paolo e Maria le cose sarebbero andate così bene come avete visto. Ma su questo Paolo non ha il più piccolo dubbio. Egli giura che Maria esiste, che era la sua donna, che l'avrebbe reso felice, che la sua vita sarebbe stata... un sogno, lo sarebbe stato se... ecco il punto: « se »... (Esce).

PAOLO (entra stanco, accaldato, con la valigia e la borsa di cuoio sotto il braccio, va al primo tavolo di sinistra, si toglie la giacca, attaccandola alla spalliera della sedia; mette la valigia sulla sedia, apre la borsa, ne toglie alcune fatture, tira fuori matita e taccuino, batte la matita sul tavolo).

UN CAMERIERE (svegliandosi) — Eccomi! E' lei, signor Travi?

PAOLO — Tu dormi sempre, eh?

IL CAMERIERE — Per quello che c'è da fare... Espresso?

PAOLO — No, dammelo freddo, con molto ghiaccio... (Sbuffa) Guarda questa camicia... per avere attraversato la piazza! Non si potrebbe... (Indica il ventilatore).

IL CAMERIERE — E' guasto. (Uscendo) Caffè in ghiaccio!...

PAOLO (si mette a scrivere).

IL CAMERIERE (rientra col caffè) — Eccolo servito, signor Travi. Dove va?

PAOLO — Tagliacozzo, Avezzano, Aquila, Celano, Sulmona...

IL CAMERIERE — Un bel viaggetto.

PAOLO — Come no? Io faccio il turista.

IL CAMERIERE — Se non altro, sentirà fresco.

PAOLO — Per due giorni. Poi incominciano le dolorenti note: Pescara, Francavilla, Teramo, Ascoli... Un giro d'inferno. Neanche farlo apposta, ho perso tutta la mattinata a mettere a posto il campionario, se no sarei partito alle 9,25. (Entra Ines. Abito estivo, una grande I sul giacchetto, borsetta a tracolla. Siede al tavolo di centro, s'asciuga il sudore, si dà un po' di cipria. Notando lo sguardo di Paolo, il cameriere si volta con una smorfia espressiva, si congeda da Paolo e va da Ines).

IL CAMERIERE — Che cosa diamo alla signorina? Gelato, granita, mantecato?...

INES — Spremuta di limone. Penna e calamaio, per favore.

IL CAMERIERE — Bene. (Esce. Paolo si è rimesso a scrivere, ma lancia continue occhiate a Ines finché chiude il taccuino e la guarda fissamente).

INES (dandosi la cipria) — E' la terza spremuta oggi, un caffè e un panino e non riesco a perdere questi tre chili. Marisa mangia come un porcello e pesa meno di me. Dovrei camminare di più, ma con questo caldo non mi va.

PAOLO (tra sé) — Che bella!

INES — Domani voglio fare due bagni: mattina e pomeriggio. Tanto, non mi farà male. Per quello che mangio...

PAOLO (c. s.) — ... diciannove, venti, non di più. Bella bocca.

IL CAMERIERE — Ecco, signorina.

INES — Grazie. (Toglie dalla borsetta un foglio e una busta e si mette a scrivere. Il cameriere ammicca a Paolo che lo chiama con un gesto).

PAOLO — Cliente?

IL CAMERIERE — Mai vista.

PAOLO — Molto carina.

IL CAMERIERE (ammiccando) — Me ne devo andare?

PAOLO — Magari! Con le donne, caro mio, ci vogliono due cose: tempo e quattrini. Tempo non ne ho, quattrini nemmeno. Tieni! (Gli dà denaro).

IL CAMERIERE — Grazie.

PAOLO — Peccato, perchè...

IL CAMERIERE — Varrebbe la pena di perdere il treno, eh!

PAOLO (reciso) — Questo mai. Se l'avessi incontrata ieri che era domenica... siamo sempre lì: tempo!... (Si rimette a scrivere, sospirando. Il cameriere esce).

INES (scrivendo) — ... « tre camere, cucina, bagno e un piccolo corridoio. Con due finestre e un bel balcone a mezzogiorno, dal quale si gode una magnifica vista ».

PAOLO (cerca le frasi) — ... romantica.

INES (c. s.) — ... « con tre mesi di deposito e uno anticipato ». (Pulisce con stizza la penna sull'orlo del calamaio) Che razza di penna!

PAOLO — Nervosetta!

INES (c. s.) — ... « ti prego di spedirmeli subito, perchè sono in bolletta, tanto per cambiare ».

PAOLO (tormentando la stilografica che vien fuori con due o tre matite, dal taschino) — Vorrei essere io il destinatario di quella lettera.

INES (c. s.) — ... « cara zia Adelante... (Rompe il pennino) Lo sapevo.

PAOLO (si alza e va al tavolo di Ines con la stilografica in mano) — Prego.

INES — Grazie, molto gentile. Questa penna, infatti...

PAOLO — Sempre così, nei caffè. La penna non scrive, il ventilatore è guasto, il giornale non c'è... e il caffè sa di cicoria.

INES — Approfitto della sua cortesia: un minuto.

PAOLO — Prego, signorina. Non ho fretta. (Accenna un inchino e torna al suo tavolo).

INES (tra sé) — Assomiglia a quel lavorante di Armando che m'ha fatto la permanente la penultima volta. Si chiama... Come si chiama? Renato!

PAOLO (tra sé) — La frase non era molto spiritosa, ma un sorrisetto di convenienza me lo poteva fare.

INES (scrivendo) — ... « tanti baci dalla tua piccola Ines ». (Guarda l'orologio prima di scrivere l'indirizzo).

PAOLO (c. s.) — Aspetta qualcuno. Forse l'amante. Ma se l'aspetta, non gli scrive. Perchè? Non può averne due... tre? Bum! Dieci! Messalina! Ecco, ha finito. Se mi alzo, capirà che le tengo gli occhi addosso. Aspettiamo che si muova.

INES — Ecco...

PAOLO (si precipita) — Già fatto?

INES — Sì, grazie...

PAOLO — E' stata di parola, ha detto un minuto e infatti... (Sbircia l'indirizzo) Scrive bene, vero?

INES — Benissimo.

PAOLO (si china a leggere l'indirizzo) — E' una buona penna, americana... (Un attimo di incertezza, un inchino e via.)

INES (tra sè) — La prossima volta che vado a farmi la messa in piega, gli voglio domandare se ha un fratello che gli assomiglia.

PAOLO (c. s.) — La cicoria... la penna americana... Ma si può essere più stupidi di così?

INES (beve) — E' calda!

PAOLO (c. s.) — Adelaide Ferretti. Milano. Sarà sua madre. Ce l'ha il tipo della milanese... Che classe! E' straordinaria! Mi dà un senso di primavera.

INES (sfoglia svogliatamente una rivista in rotocalco) — Un costume da bagno come questo l'ho visto in via Veneto. Costume giallo, scarpette gialle... la cuffia ce l'ho... un bel fazzoletto di seta rosso...

PAOLO (c. s.) — Per dirle che cosa? Mi dia il suo numero di telefono e non prenda impegni per sabato sera perchè ho intenzione di farle la corte...

INES (leggendo) — ... «questo cane si chiamava Tom...». Io lo chiamerò Bob. I barboni sono spassosi, ma a me starebbe meglio un levrier o anche un bassotto piccolo piccolo. Purchè la sarta si ricordi della promessa.

PAOLO (c. s.) — Bell'affare! Io rinunzio a partire e un minuto dopo arriva lui e se la porta via! No, cara! La donna che mi farà perdere il treno non è ancora nata! Ciao. (Si rimette a scrivere. Ines si alza ed esce. Paolo la segue con lo sguardo, esita, poi si alza a sua volta e si affaccia alla porta. Sbircia) Un altro caffè freddo. (Torna al suo tavolo, indossa la giacca, poi si pettina).

IL CAMERIERE (col caffè) — Sta telefonando.

PAOLO — Che me ne importa?

IL CAMERIERE — Credevo...

PAOLO — Che cosa credevi, sentiamo?

IL CAMERIERE — Niente. Mi scusi... Pensavo che, approfittando che non c'è nessuno...

PAOLO — E dàì. Io devo partire... E poi, non è il mio tipo. Fisicamente, niente da dire: è a posto, molto a posto... non sono mica cieco. Ma si dà molte arie.

IL CAMERIERE — Sa di essere carina.

PAOLO — Bravo! A me piacciono quelle che non lo sanno. Quella lì, non le basta di essere corteggiata: ha bisogno di sentirsi ammirata. Conosco il tipo.

IL CAMERIERE — Naturale! Uno come lei, che viaggia sempre...

PAOLO — Puoi immaginare, se me ne son capitate, in sette anni. Come questa, non molto eh? Anzi poche... nessuna, forse... la guardavo adesso, mentre andava a telefonare: è chic, è armoniosa... puro sangue.

IL CAMERIERE — Beato chi se la gode.

PAOLO — Il solito banchiere... il commerciante... Il denaro, caro mio! Ma ora aspetta l'altro, quello del cuore. Appuntamento clandestino.

IL CAMERIERE — Beati loro. (Esce).

PAOLO — Chissà che individuo volgare!

INES (rientra e torna al suo tavolo. Fra sè) — Non ci credo che il cucciolo è morto; l'avrà regalato a una cliente di riguardo.

PAOLO (fra sè) — ... sì, sì... anche il modo di camminare. Deve essere una «mannequin». Via Condotti. Donne aride, venali. Vogliono soltanto divertirsi e finiscono male.

INES (leggendo) — Neanche la tintarella alle gambe, per risparmiare le calze. Quanti bagni ho già fatto? Uno, due... tre...

PAOLO (c. s.) — Ha l'aria preoccupata.

INES (c. s.) — Cinque!... Quell'olio di noce non vale niente.

PAOLO (c. s.) — Non è vero che finiscono male: quando sono così carine, trovano sempre quelli che chiudono un occhio. (La guarda attentamente) Eppure... No, no, niente banchiere!... Macchè!... Un orologio di metallo, neanche un braccialetto, una collana, un anellino... stoffa di poco prezzo...

INES (guardandosi le mani) — Anche questo smalto è una bella fregatura.

PAOLO (c. s.) — Non è felice.

INES (fra sè) — Ha ragione Marisa: non so comprare.

PAOLO (c. s.) — Dove ho visto due mani così? Per una carezza di quelle mani, darei... Quanto? Sentiamo, sentiamo! Chissà che cotta! Il lunedì sarebbe un brutto giorno, ma il sabato, il primo saluto dal balcone... Poi l'abbraccio sul pianerottolo, la casa in ordine, la tavola apparecchiata con i fiori. Io non tornerei mai a mani vuote. Da Benevento il torrone, o una bottiglia di Strega da offrire alle sue amiche... il panforte da Siena, un dolce, un oggetto, piccole cose, ma per lei... (Riprendendosi) Allora, si che varrebbe la pena!... Non come adesso, che parto e arrivo, arrivo e parto e mai un cane che mi dica: buon viaggio, Paolo... ben tornato... come stai?... Niente. Un disgraziato. (Ines dopo aver frugato nella borsetta si alza ed esce) Un'altra telefonata. (Guarda l'orologio) Vorrei vederlo in faccia questo Don Giovanni che si fa aspettare! Sarà meglio di me, non dico di no, ma se invece di trovarmi in manica di camicia con questa brutta valigia, m'avesse visto scendere da una lussuosa sei cilindri, a quest'ora avrebbe il torcicollo.

IL CAMERIERE (entrando) — E' andata a comprare le sigarette.

PAOLO — Tanto piacere.

IL CAMERIERE — Aspetta un'amica. Ha detto: se entrasse una ragazza così e così, le dica che torno subito.

PAOLO — Naturale! Io l'avevo capito! E' una brava figliuola. Onesta. Se fosse una di quelle, a quest'ora sarebbe al Lido, in Riviera, a Viareggio...

IL CAMERIERE — Allora, meglio non perdere il treno.

PAOLO — Come sarebbe a dire?

IL CAMERIERE — Se è onesta...

PAOLO — Perchè se ci fosse da fare, secondo te... Starei fresco, se ogni volta che mi capita... Non c'è giorno che, se volessi... In treno, nelle stazioni, in albergo... Siamo vaccinati, caro Remigio. E poi... (ammicca) non sono libero.

IL CAMERIERE — Lo credo bene. (Esce).

PAOLO (appena il cameriere gli volta le spalle, cambia espressione fissando la valigia, con uno sguardo cattivo) — Eccola qui, la mia amante, la padrona!... Io propongo e lei dispone, lei parte e io dietro! Mi dispiace, ma con questa qui non ce la può. L'avessi incontrata ieri, forse... Perchè non è vero che sono timido: sono un uomo serio. Per questo, mi sarei fatto avanti, e in un modo o nell'altro l'avrei costretta ad ascoltarmi... finchè si sarebbe accorta della differenza. Uomo serio, positivo, diverso dai soliti... (Entrano Marisa e il cameriere).

IL CAMERIERE — ... no, signorina, è qui all'angolo. Vedrà che torna subito. Ecco il tavolo.

MARISA — Grazie. Mi dia un'aranciata. (Si mette a sfogliare la rivista).

PAOLO — Anche questa... figlia di famiglia, impiegata... Ho capito tutto! però è bella! (Guarda l'orologio e si rivolge alla valigia) Non te lo faccio perdere il treno, stai tranquilla. La voglio rivedere per l'ultima volta. Tra un mese, tra un anno, me la ricorderò ancora... ogni donna me la ricorderà, così alta, dritta... Non è vero che si dà le arie. E' la sua bellezza che incute rispetto...

IL CAMERIERE (con l'aranciata) — Servita.

MARISA — Grazie.

IL CAMERIERE — Eccomi, signore. (Va da Paolo).

PAOLO — Non t'ho mica chiamato.

IL CAMERIERE (a bassa voce) — Questa è una cliente... Giorgina la conosce. Viene tutte le mattine a prendere l'espresso. Deve abitare da queste parti.

PAOLO — Uffa! Io devo partire, Remigio! Aspetto l'ultimo minuto, perchè fino a che il treno non si muove, c'è da crepare. Lasciano i vagoni al sole per sei, sette ore e poi... favoriscano, signori! (Mostra l'orologio) Alle 15,55 esco, attraverso la strada, passo per l'ufficio del personale viaggiante... mi conoscono tutti... e sbuco proprio davanti al penultimo vagone: la vettura mista di prima e seconda. Metto a posto il bagaglio e il treno si muove. M'affaccio al finestrino e respiro. Capisci, Remigio? Tutto calcolato.

IL CAMERIERE — Se non lo sa lei, quello che deve fare...

PAOLO — Bravo! Per questo mi son trovato bene nella vita: perchè ho sempre saputo quello che « devo » fare. In ogni circostanza. Il dovere! Vuoi fare una cosa? Nossignori: ne devi fare un'altra. Non la vuoi fare? Lo « devi »!

IL CAMERIERE — Capisco quello che dice lei, ma non è divertente.

PAOLO — Che significa, divertente? Non siamo mica nati per divertirci.

IL CAMERIERE — Ah, no?!

PAOLO — Per lavorare! Tu vai e vieni dal banco, il barista si gode il calduccio delle macchine dell'espresso... e io vado a Tagliacozzo. (Entra Ines. Il cameriere se ne va)

MARISA — Scusa, cara, ma non è colpa mia. Ho incontrato quel chiacchierone di Zerbini.

INES — E' qui?

MARISA — Di passaggio. Vorrebbe combinare, per questa sera.

INES (seccata) — Con quale vestito?

MARISA — Così...

INES — Da dattilografa in vacanza, quello, poi, vuole andare a ballare e... No, no!... Vado al cinema, vicino a casa mia. Lì sono a posto. (Durante questo dialogo Paolo non ha fatto che guardare Ines e l'orologio. Dai suoi gesti, dall'espressione, traspare l'orgasmo, l'angoscia da cui è pervaso, a misura che si approssima il momento della partenza) Di', Marisa... A chi assomiglia quello lì?

MARISA — Non saprei. (Accorgendosi di essere guardato, Paolo si dà un contegno. Con studiata lentezza raccoglie le carte, chiude a chiave la borsa).

INES — A Renato, il lavorante di Armando. (Appare sulla soglia Michele Lo Piano. E' a lutto, ha in mano una tazza di caffè, guarda Paolo).

MARISA — Forse... un po'... (Paolo afferra la valigia e si avvia).

LO PIANO (muovendo incontro a Paolo) — Ma sì, che è lui... Come sta, signor Travi?

PAOLO — Bene, grazie, ma...

LO PIANO — Non mi riconosce?... Lo Piano, Michele Lo Piano... pensione Scheggia.

PAOLO — Ah! Si... Lo Piano... Come no?... Scusi, se non l'ho riconosciuto subito, ma dopo tanti anni...

LO PIANO — Otto. Abita sempre lì?

PAOLO — No.

LO PIANO — Infatti... sarebbe più magro.

PAOLO — Già. Non si mangiava molto bene. (Occhiata all'orologio e ad Ines) Scusi, se non mi trattengo, ma mi va via il treno. Arrivederci. (Gli tende la mano).

LO PIANO (trattenendolo) — Porto il lutto per mia madre. Una sequela di disgrazie. In aprile, il concorso per rientrare in ruolo. Io sono alla Direzione Generale del Lotto... ventiquattro posti... m'hanno fatto risultare ventisettesimo. Il sei maggio, mia madre, poi la moglie a letto con la set-

ticemia e ora Cesario col morbillo. Cesario sarebbe il secondo: ne ho tre.

PAOLO (con un'ultima occhiata a Ines, soffocato dall'emozione) — Ci vuole molto coraggio! (Esce di corsa. Lo Piano lo segue).

INES — Tutti questi denari, proprio in questo momento.

MARISA — Mi dispiace di non poterti aiutare.

INES — Me la caverò. Domani, intanto, vado al mare.

MARISA — Non è un rimedio.

INES — Lo dici tu. I guai esistono per chi ci pensa. (Incola il francobollo sulla busta) Espresso. Domani lo riceve e, fra tre giorni, mi rimetto in fondi. (Canticchiando e accompagnandosi con lo schiaccare delle dita) «Non t'arrabbiare. la vita è breve, ciò non si deve dimenticar»... Di', Marisa... Sai che ho fatto una conquista?

MARISA — Tanto per cambiare.

INES — Quello che è uscito adesso, con la valigia. E' stato lì un quarto d'ora, a mangiarmi con gli occhi, ma non ha osato. Io vado pazza per i timidi.

MARISA — Sono così rari... La settimana scorsa, me n'era capitato uno come si deve, di quelli che seguono a distanza, si fermano a guardare le vetrine... leggono i manifesti... proprio come piacciono a me... invece era un balbuziente.

INES — Tanto meglio!

MARISA — No, m'ha fatto pena.

INES — Già... Tu ti commuovi anche al cinematografo. Di', Marisa... (Mostra le scarpe) Ti piacciono?

MARISA — Molto... ti stanno proprio bene... Ma?... (Ines mostra la mano) L'anello? (Ines soffia come per dire: volato via) Sei una sciagurata!

INES — Lo dice anche la zia Adelaide. Al mio posto, sarebbe padrona di tutta Milano.

MARISA — Ha ragione. Una come te...

INES — No, ti prego. Sono già così triste! Povero Bob!...

MARISA — Bob?

INES — Il mio cane. L'avrei chiamato così, se quella mascalzone della sarta... L'ha regalato a un'altra, capisci?... Non ci posso pensare! E poi, non è soltanto Bob. Mi mancano molte cose.

MARISA — Due dita di giudizio.

INES — Per quello c'è tempo. Oggi come oggi mi manca l'automobile... un guardaroba ben fornito, una bella casa, una cameriera chic e un cane piccolo piccolo. Se almeno mi capitasse un balbuziente! (Rientra Paolo un po' stravolto, con la valigia e la borsa) Eccolo, il mio amore!... (Marisa si volge a sbirciare Paolo, che passa contegnoso, diretto al suo tavolo. Siede, s'asciuga il sudore, ria-pre la borsa, riprende le carte, evitando di volgere il capo in direzione di Ines, che lo sbircia, sorride e si rivolge all'amica con aria maliziosa) Va' a fare un giretto!

MARISA — Perchè? (Entra il cameriere che va da Paolo).

INES — Ha soggezione di te. Vedi? Non mi guarda più.

MARISA — Ma lascialo stare! (Continua a parlare).

PAOLO — ... No, l'orologio va benissimo. E' stato quel cretino!

IL CAMERIERE — Un suo amico?

PAOLO (forte perché Ines senta) — Macchè amico! Non l'avevo neanche riconosciuto. Proprio oggi doveva capitarmi fra i piedi! E la madre morta, e il concorso, la setticemia, il morbillo!... Iettatore! Io avevo calcolato giusto: mezzo minuto prima, che dico? dieci secondi, avrei fatto in tempo a saltare sul predellino. (Marisa sbuffa ed esce contrariata) Con la forza, capisci? M'ha preso la mano e m'ha tenuto lì, a sentire tutte le sue disgrazie. Che ci vuoi fare? Pazienza! (Il cameriere esce) Questo è il momento buono... ma che cosa le dico? Tutto dipende dalla prima frase... una bella frase... interessarla subito... farla sorridere... (Riflette. Sorride. Ha trovato, incontrando lo sguardo di Ines che gli ha già lanciato due o tre occhiate. Le rivolge finalmente la parola, molto serio) Ha visto quel tale che m'ha salutato poco fa? Quello vestito di nero, con la tazza in mano?

INES — Sì, mi pare...

PAOLO — Non s'è accorta che aveva le ali?

INES — Le ali?

PAOLO — Sì: un angelo mandato dal cielo, per farmi perdere il treno. Io non dovevo partire. Dovevo restare qui, con lei... cioè... per lei. (Si avvicina al tavolo di Ines) Permette che mi presenti? Paolo Travi.

INES — Ines Ferretti. (Gli tende la mano).

PAOLO — Fortunatissimo. (Gliela stringe. Rimangono immobili, cristallizzati).

GIOLLI (entra e viene alla ribalta. Guarda Paolo e Ines, scuote il capo) — Fortunatissimo!... Ora sapete perchè Paolo Travi uccise Michele Lo Piano. Forse ognuno di noi ha un Lo Piano nella sua vita. Cercate il vostro Lo Piano e... allarghiamo i cimiteri! Buona sera!

F I N E

La Compagnia Morelli-Stoppa ha rappresentato questa commedia a Roma al Teatro Eliseo, ed a Milano al Teatro Nuovo, nella stagione teatrale 1946. Le parti sono state così distribuite:

Paolo Travi, Paolo Stoppa; Maria, Rina Morelli; il padre di Maria, Guglielmo Barnabò; il dottor Giolli, Mario Pisu; Ines, Olga Villi; Ines II^a e Marisa, Edda Soligo; Il Presidente, Guido Verdiani; Tonino, Marco Visconti; il signor Liuzzo, Antonio Marin; sua moglie, Rina Centa; il portiere, Vasco Brambilla; un detenuto, Cesare Fantoni; un secondino, Alberto Campi; altro secondino, Pier Luigi Conti; Michele Lo Piano, Diego Parravicini; un cameriere, Giuseppe Ciabattini. Regia di Gherardo Gherardi.

L'Autore ha tutti i diritti.

Adelia

OTTOCENTO TEATRALE E ROMANTICO

A Mantova, nella chiesa di San Maurizio, effigiata in una pala di altare, c'è una « Santa Filomena » ritratta dalle sembianze di un'attrice: Adelia Arrivabene. Ha le belle mani conserte, i capelli fluenti sulle spalle come si conviene ad una santa, ma la tunica dalle larghe maniche fregiate da una greca ed il mantello drappeggiato, potrebbero anche essere, e forse lo sono, gli stessi di « Micol » nel Saul di Vittorio Alfieri. Il rotondetto volto di questa Santa Filomena, pur con gli occhi rivolti al cielo con studiata espressione, non riescono ugualmente a trovare il rapimento necessario e soprattutto a fare dell'effige una santa. Il ritratto — poichè è un vero ritratto —, non sappiamo da chi eseguito, rimane quello « d'un'attrice in una delle sue interpretazioni » come l'Ottocento ci ha conservato nei dagherrotipi delle tragiche di allora, soprattutto della Ristori che nella Mirra del « fiero astigiano » non risparmio la carta al bromuro d'argento.

Di Adelia Arrivabene noi non conosciamo altri ritratti; nè l'attrice aristocratica ha lasciato traccia nella vita del teatro. Certo il Rasi la ricorda nel suo dizionario dei « Comici italiani », come citata la troviamo nei ricordi di Tommaso Salvini, in quelli di Ernesto Rossi, in Il mondo illustrato fondato dalla principessa Cristina Belgioioso, ma è soprattutto nelle memorie che altri scrissero per Gustavo Modena, che la ritroviamo in primo piano. Sono però note per gli iniziati; il pubblico teatrale non sa di questa attrice, forse non ha mai sentito il suo nome. I milanesi stessi, ai quali il nobile casato è familiare ancora oggi, ignorano che una contessa Arrivabene fu attrice e rivale di Fanny Sadowski, sua prima donna. Giacchè lei, Adelia, pur brava ed anzi bravissima, rimase sempre seconda donna. Una seconda donna, sia detto per incidenza, che ne varrebbe oggi molte prime e primissime, ma allora i ruoli erano « fatali » e non si usciva facilmente dalla delimitazione del proprio campo.

Come la sua rivale e nemica Fanny Sadowski, Adelia era di Mantova. Figlia della marchesa Valenti-Gonzaga, ella vive a Mantova nel 1839, nella casa patrizia dei conti Arrivabene, e si annoia. La sua vocazione segreta è il teatro, ma suonerebbe oltraggio esternarla. Per una aristocratica, pensare di diventare attrice, quando il cielo è stato così benigno di concederle oltre la grazia e la bellezza, anche una casta nobiliare, sarebbe follia. Nel 1839 Adelia non aveva ancora vent'anni. Ma ecco la complicità del caso: una recita di beneficenza a favore di non sappiamo quali derelitti, la porta così — per gioco — sul palcoscenico del « Teatro Gonzaga » della sua città. In quel gruppo di attori improvvisati, Adelia fu — come si dice — una « rivelazione ».

Ma la piccola e tristissima Mantova avrebbe ugualmente spento subito quell'ardore nella sua monotonia quotidiana, se — come dicevamo — il caso, che regola le cose del mondo e della vita, non avesse mandato Gustavo Modena — il più grande attore dell'epoca — sui passi di Adelia e al di qua della ribalta, quella sera della recita benefica. Adelia capì che non avrebbe rivisto Gustavo Modena la seconda volta, ed incoraggiata dall'attenzione del grande attore, si aggrappò con la foga del suo entusiasmo e della sua passione per il teatro a Giulia Calame, moglie di Gustavo Modena, colei che Angelo Brofferio ricorda come « amorosa donna che sempre per lui (Modena) visse negli esili, nelle battaglie, nelle assemblee politiche, sulle tavole sceniche, con un affetto, una dedizione, un abbandono, un entusiasmo, di cui sono capaci soltanto gli angeli in cielo e le donne innamorate sulla terra ».

Da una simile creatura, Adelia non poteva non ottenere protezione, ed il solo argomento che potesse convincere una marchesa Valenti-Gonzaga, nipote della principessa Thurn-Taxis, moglie del conte Francesco Arrivabene, fregiato della medaglia napoleonica di Sant'Elena, fu la promessa che a portare sulle « pubbliche scene » sua figlia avrebbe pensato il Modena, scritturandola nella propria Compagnia e che non si sarebbe mai allontanata dalla protezione di Giulia Calame. Il « fuoco sacro » non fu spento nemmeno dalle lacrime materne, e la contessa Adelia Arrivabene, dopo aver detto « Mamma mia divina » e superate senza ascoltarle le proteste del parentado, divenne « commediante ». Il che a quell'epoca, per un'aristocratica, voleva dire precipitare nella considerazione pubblica da tre mila metri d'altezza: dalla morale corrente alla perdizione.

Esordì a Milano, al teatro Re — dopo una prova generale quasi in sordina a Trieste — nella commedia di Scribe Un bicchier d'acqua — ed ottenne un successo strepitoso. Improvvisamente fu collocata in primo piano tra una schiera di attori che avevano ben penato per raggiungere dopo molti anni, stenti e fatiche, la medesima notorietà che la Arrivabene guadagnava invece in una sera.

E' necessario, a questo punto, sapere quanto fosse chiusa e gelosa la vita teatrale di quel tempo, con le Compagnie formate di soli « figli d'arte » che percorrevano disciplinatamente e con incondizionato rispetto per la tradizione, la loro povera e non sempre lieta carriera. La Duse stessa fece parte di quella famiglia. Il mondo esteriore non toccava e non poteva toccare gli attori; per essi tutti gli altri ambienti erano « il pubblico », e la parte aristocratica non avrebbe mai acconsentito alla minima dimostrazione con dei « commedianti ». Se Gustavo Modena fu amico intimo e confidente di aristocratici lo fu per la comune fede politica, per le persecuzioni austriache che egli subì e sopportò con i suoi compagni di nobile casta, giacchè la vita del grande attore fu uno sdoppiarsi continuo tra il tribuno nella vita e l'artista sulla scena. Modena fu uno ed unico: Mazzini

gli fu come fratello e Manzoni più che amico, per la fede e per l'arte. Ma gli altri, tutti gli altri comici, erano soltanto « commedianti ». E come gli attori restavano nel loro clan, così non gradivano che i « dilettanti » — come erano indicati coloro che recitavano senza essere nati in palcoscenico — entrassero a far parte della loro famiglia. Ora, un'aristocratica, condotta per mano da Gustavo Modena fino alla ribalta, protetta ed accompagnata da sua moglie nella vita privata, promossa seconda donna alla prima parte affidatale, messa in valore con una commedia di Scribe, uno tra i maggiori autori di allora, in una parte che le si addiceva fisicamente a meraviglia, adulata per la sua bellezza, invidiata per il suo nome, non poteva non suscitare lo scontento a volte velenoso, in più d'un'attrice. Prima fra tutte, come s'è detto, Fanny Sadowski che recitava nella medesima Compagnia e che fu costretta a « riposare » per l'esordio al « Teatro Re » di Milano, di una « dilettante ».

Il nome della Arrivabene fu un richiamo per la nobiltà milanese incuriosita dall'avvenimento; l'istinto e la passione di Adelia per il teatro, uniti agli insegnamenti di Gustavo Modena, completarono il successo. E fu, in un primo tempo — come era naturale — un successo di stupore, poiché la Arrivabene portava sulla scena, in mezzo a dei comici che recitavano « a fare i signori » — quando interpretavano parti di gente della grande società — proprio quella signorilità che in lei era naturale e negli altri artificio. Insomma vedere una « signora » sulla scena fece « impazzire » quella società milanese per la quale la galanteria, il lusso e lo snobismo erano di moda. Il pubblico della platea tenne dietro agli applausi dei palchetti e mantenne il successo. Un bicchier d'acqua di Scribe, protagonista Adelia Arrivabene, tenne il cartello per molte sere, e da Milano a Torino ed ovunque, il successo si rinnovò e crebbe sempre più. Altre commedie furono accortamente scelte per lei; altri successi la innalzarono rapidamente e ne fecero un'attrice vera e completa. Oramai la « commedianta » seguì la sua vita randagia e la sua sorte. Ma non fu altrettanto fortunata come donna. Padova

fu la sua perdizione: gli studenti la esaltarono, ne fecero la loro « eccelsa » come si disse delle attrici, dal 1660 con Isabella Andreini e per un'ode del Tasso, fino a quando Gabriele d'Annunzio mutò l'eccelsa in « divina » per Eleonora Duse. I liberali-letterati residenti a Padova, e tra i primi Aleardo Aleardi, Giovanni Prati, Arnaldo Fusinato, fecero della Arrivabene il loro idolo; che cosa non avrebbero fatto gli studenti? Staccare i cavalli dalla carrozza, farla entrare in teatro su un tappeto di foglie di rose sparse sul cammino obbligato, cospargerle la ribalta di fiori ad ogni recita, costituiva uso quotidiano. Gli ammiratori divennero moltitudine. Adelia Arrivabene aggiungeva al suo fascino quello della virtù, che allora — soprattutto per una attrice — contava non poco. Il Prati scrisse per lei un mare di versi e, purtroppo, anche un dramma infelicissimo che trascinò nell'uragano dell'insuccesso anche l'adoratissima attrice. Come se non bastasse si innamorò furiosamente della sua interprete. Ma Adelia non si commosse al suo richiamo in versi sciolti:

« Oh Adelia! io penso di recarmi in qualche
Alpe nativa oscuramente! E' troppo
Grave recarsi fra le turbe cieche,
Mobili, ingrate e qualche volta infami ».

Anzi l'attrice si innamorò del più oscuro studente, un ricciutello dalmata, Federico Seismi-Dora, ancora più giovane di lei, lo stesso che più tardi — nel '48 — preso da esultanza patriottica, scrisse quel popolarissimo canto *Passa la ronda*, musicato dal maestro Pacini, ed eseguito al teatro « La Fenice » di Venezia tra indescrivibili entusiasmi. Quel canto che fu ripetuto da tutti gli italiani e che noi imparammo a memoria nei primi anni di scuola, consacrato nell'antologia italiana.

Adelia e Federico scomparvero da Padova. Il teatro restò senza la sua attrice prediletta. Il Prati continuò a scrivere straziantissimi versi. Gustavo Modena, chiamato in quei giorni dai suoi compagni di fede, aveva ceduto la propria Compagnia a Giacinto Battaglia, capocomico. Restò il povero uomo senza « seconda donna » al momento di ritornare al teatro Re di Milano, dove la Arrivabene era attesa, graditissima ormai al pubblico. Inutile, per l'interesse della Compagnia, esordire in quel teatro senza l'attrice di richiamo. Bisognava dunque rintracciare Adelia e convincerla a ritornare. Saputo che i due amanti si erano rifugiati a Trieste, il capocomico sconsigliò la sua scritturata di ritornare. Inutilmente. Adelia rispose che scioglieva il contratto. Disperatissimo, il Battaglia ricorse alla maniera forte: la Polizia. Ed il suo amministratore, Antonio Lombardi, senza farselo ripetere, andò dal direttore generale di Polizia, il temutissimo barone e cavaliere Carlo Gustavo Torresani di Lanzefeld e Camponero, tenuto in gran conto dal principe di Metternich. L'alto funzionario, informato della fuga, del contratto che legava l'attrice alla Compagnia, dell'esordio che avrebbe dovuto essere rimandato al teatro Re; considerato i pettegolezzi e le noie che da essi sarebbero nati, ordinò alla Polizia di Trieste di « consegnare » Adelia Arrivabene al signor Lombardi, incaricato di riprenderla. Congedando l'amministratore gli disse: « Ecco una Arrivabene che rischia di perdersi come i suoi parenti ». E sfogliando un « dossier » custodito in una cassaforte, lesse: « Giovanni Arrivabene di Mantova, arrestato nel 1821, poi rilasciato; ricercato nuovamente e condannato a morte in contumacia, fuggito in Belgio ». E continuò: « Ferdinando Arrivabene, conte avvocato letterato, incarcerato a Sebenico, prigioniero politico ». Chiudendo il « dossier » concluse: « Tornerà certamente, tornerà. La rivedremo al teatro Re, e fatela esordire con un bicchier d'acqua, naturalmente... ».

A Trieste, in un piccolo albergo, la Polizia riuscì a scovare la fuggitiva e consegnarla al Lombardi; Adelia fu edotta sufficientemente su ciò che le spettava se non avesse ripreso il suo posto in Compagnia. E' noto come a quel tempo la Polizia austriaca non scherzasse. E Adelia ritornò. Quando l'amministratore si affacciò al fondo della platea esaurita, la sera dell'esordio, e vide Adelia alla ribalta, esclamò:

— L'è ona vita de lader cont i donn!

E Federico? Non raggiunse Adelia. E Adelia intristì. Giovanni Prati fu, naturalmente, il cantore di quella tristezza: un canto interminabile; ma ne riporteremo solo i primi versi.

« Perchè, Adelia, il tuo cor sempre
fin sospiri,
E raro il detto dei tuoi labbri suo-
lina,
E chiusa in bruno la gentil per-
lsona,
Soletta e malinconica t'aggiri?... ».

Tanta malinconia non le impedì di innamorarsi nuovamente, e questa volta più seriamente, di un uomo che non la corrispose: Carlo Tenca, bello, signorile, ammirato giornalista, letterato e liberale, amico intimo del capocomico Lombardi, anch'egli di aspirazioni liberali. Colui che più tardi doveva diventare Deputato al Parlamento del nuovo Regno, aveva già donato il suo cuore alla marchesa Clara Maffei. Ad Adelia non rimase che soffrire e scrivergli delle lettere appassionate; lo amò senza speranza, mentre il Prati continuava a scrivere per lei:

« Qal è dunque la croce onde si
l'mesta... ».

L'infelice Adelia si dedicò maggiormente alla sua arte, ed a sua madre — non mai placata ed ancora più infelice per le sventure della figlia — scriveva: « State quieta, che la passione della drammatica non è punto scemata, e che studio e procuro di farmi onore. Se Prati mi vuol bene, non nuoce però punto alla mia carriera, ed anzi mi incoraggia a progredire ancor più ». Ed infatti i suoi successi furono sempre più calorosi.

Siamo al 1847, in quell'epoca nella quale tutte le creature giovani e belle si auguravano di morire lentamente di mal sottile, come la « Signora dalle camelie ». Il pallore, il languore, i colpi di tosse, erano l'ultimo grido della moda. Adelia, non meno romantica delle altre, sognava di essere composta in una bara su cuscini di raso bianco e ricoperta di rose. Un tifo, repentino e crudele, la uccise l'8 dicembre di quell'anno. Tutta Milano ne provò grande dolore. I funerali furono « splendidi » e i versi « in lode e morte » moltissimi. Ippolito Nievo dedicò « Ad un'attrice » il polimetro L'iri del pianto, confessione appassionata di un'attrice morta dopo aver vissuto sulla scena col suo amore e il suo dolore. Era Adelia.

Non si riparlò più di lei. Arte, amore, dolore: tutto scritto sull'acqua. Nella famiglia Arrivabene soltanto, forse, si ricorda un'antenata attrice.

Lucio Ridenti

America

CONDIZIONI DEL TEATRO

OMBRE MINACCIOSE SI PROFILANO DIETRO LE SFOLGORANTI LUCI DELLE RIBALTE DI BROADWAY

Il teatro americano, per i suoi fattori di vitalità e per le sue caratteristiche di indipendenza, è oggi valutato in Italia come il più interessante fra i teatri dei Paesi stranieri. Valutazione indubbiamente giustificata, ma che non deve indurre tuttavia ad ignorare il complesso degli aspetti in cui si svolge la vita teatrale americana, ossia, oltre agli elementi di natura positiva, anche quelli negativi, che non sono né scarsi né irrilevanti.

La crisi finanziaria in cui si dibatte attualmente il teatro italiano, dovuta all'altezza dei costi e alla comparativa scarsità degli incassi, non è un fenomeno sconosciuto o inattuale per gli americani. A parte l'intensità dell'aumento del costo della vita che si è verificato in America in seguito alla guerra, la differenza di livello economico tra il nostro Paese e la Repubblica stellata ha sempre inciso in misura considerevolissima sull'allestimento degli spettacoli. La spesa media necessaria per « mettere su » una commedia a New York è incomparabilmente maggiore di quella occorrente — fatte le debite proporzioni — a Roma o a Milano. L'aumento degli incassi non è — nella media — adeguatamente proporzionale, sì da rendere pari il rischio che debbono affrontare un impresario nostrano ed uno d'oltre oceano. Anche in America il teatro è fenomeno di élite. Quest'affermazione sembrerà strana di fronte a quelle manifestazioni di successo uniche al mondo ed affatto inconsuete in America, per cui una commedia si replica dai tre ai sei anni consecutivi. Eppure, chi da queste eccezioni, sia pur frequenti, volesse ricavare una norma o financo volesse farle eccessivamente gravare nel computo di una media, sbaglierebbe. Gli spettacoli che chiudono dopo dieci, venti, trenta repliche o che non superano comunque i tre mesi, costituiscono la maggioranza nei teatri di Broadway. Dati i rapporti di costo e di popolazione con l'Italia, questo limite di rappresentazione — e forse il calcolo è ottimistico — è quello che segna la divisione tra il « fiasco » più o meno rovinoso ed il successo appena tiepido. E quando a New York un lavoro va male, non è un milione di lire svalutate che va in fumo.

Ma quando va bene? Quando va bene, i guadagni sono altrettanto astronomici quanto le perdite. Oltre gli incassi del teatro di origine, nel quale appunto la compagnia resta inchiodata per delle annate intere, vi sono i profitti delle tournées eseguite contemporaneamente da uno o anche due complessi collaterali, dell'immancabile vendita ad Hollywood, dei ricavati pubblicitari, delle radiotrasmissioni, dello sfruttamento editoriale e di ogni altro beneficio derivante dal successo. D'accordo. Ma quando va bene? E perchè va bene?

Il « quando » è identico presso tutti i pubblici del mondo: quando lo spettacolo piace. Ma è il « perchè », intimamente connesso, che è tipico delle reazioni degli americani e che determina appunto una delle più interdipendenti caratteristiche di prosperità e di servitù al tempo stesso per gli impresari e per gli autori d'America. E' nota la sensibilità, spesso morbosa, degli americani al « freak », al « fenomeno ». Quando uno spettacolo teatrale, per un qualsiasi motivo, cessa di essere unicamente un fatto d'arte o di trattenimento per divenire un elemento di attrazione dell'interesse o della curiosità nazionale, ecco le masse — quelle stesse masse che accorrono, per esempio, ad acclamare Eisenhower o a visitare il corpo di un « nemico pubblico » ucciso dai « G. Men » — affollare per mesi e per anni le sale, traendo immediatamente il teatro

dalla sua abitudinaria atmosfera di élite. Si è detto che il « fenomeno può essere determinato da qualsiasi motivo, e quindi anche da un motivo artisticamente valido. Anche, ma non soltanto e non soprattutto. Ed è qui che nasce l'imbarazzo dell'impresario americano, imbarazzo di comprensione dei gusti del pubblico, che è uguale a quello degli impresari di tutto il mondo ma profondamente diverso nei caratteri dei suoi interrogativi. Si è già detto che l'imprenditore d'America non può rischiare di perdere con lo stesso margine di noncuranza di quello italiano. Si è già detto che il suo spettacolo dovrà possedere almeno un requisito atto a determinare, presso quel dato pubblico, il « fenomeno ». In queste condizioni, c'è da stupirsi dinanzi all'altezza della percentuale di lavori teatrali che sono stati messi in scena facendo affidamento soltanto su di un coefficiente di successo di carattere artistico. Tuttavia, bisogna affrettarsi a rilevare che se questa percentuale è relativamente considerevole, in se stessa è sconfortevolmente, allarmantemente bassa.

Circa la metà degli spettacoli di New York è costituita da riviste e da commedie musicali, gran parte delle quali si chiude con deficit paurosi e che, nonostante rappresentino, per dirla all'americana, una forma di « legitimate theatre », non interessano il nostro esame. Per la prosa, la gara all'« hit », al successo clamoroso, è in continuo svolgimento.

E' evidente che la drammatizzazione degli eventi principali della vita pubblica o l'uso di essi come sfondo o « atmosfera » in opere di carattere immaginativo offre una garanzia di successo valutabile aprioristicamente di sufficiente solidità. Ed ecco perchè il teatro americano segue strettamente la vita, ecco perchè, insieme a quello russo — che arriva alle medesime conclusioni da premesse propagandistiche — è il maggior teatro mondiale « del tempo nostro », ecco perchè, insomma, esso ci appare più legato alla cronaca che alla fantasia, più alla pagina del giornale che a quella del libro. L'avvenimento del giorno dà la

chiave, in America, alla produzione artistica in tutti i campi: letteratura, cinematografo, teatro e, in certa misura, perfino alle arti figurative. Un tempo fu il proibizionismo, la « jazz age », l'era dei gangsters e dei bootleggers; ieri fu la guerra, oggi è il dopoguerra, con le sue realtà e i suoi problemi. In un teatro a base siffatta c'è la « piattaforma » necessaria per un vasto consenso popolare, anche se raramente vi si riscontra quella per una solida ed elevata costruzione d'arte. E' legge infatti che la trasfigurazione artistica debba seguire a distanza gli eventi che offrono materia al suo processo, e che le opere scritte su di un « pretesto » debbano risultare necessariamente caduche. Come infatti risultano artisticamente nulli dei lavori come *Broadway*, *Four walls*, *The miracle man*, *Gentlemen prefer blondes* e tanti altri, fra i quali le satire politiche di *portata contingente*, quali *I'd rather be right* e *Of thee I sing*, trascorsi come altrettante meteore, così oggi appare del tutto vacua e « bruciata » la produzione degli anni di guerra e di questo primo periodo post-bellico. Storie di sergenti e « lavoratici sociali », di umili eroi, di tracotanti imboscati, di perfide spie cadranno nel più completo oblio dopo aver brillato nella « grande via bianca » per dei motivi assolutamente contingenti. A questa necessità spettacolare hanno sacrificato tutti in America, anche i migliori, quali *Anderson*, *Sherwood*, *Rice*. E, a quel che sembra, continuano a sacrificare, a quanto si deve inferire dai recenti *Truckline café* di *Maxwell Anderson* e *Rugged path* di *Robert E. Sherwood*. Teatro destinato alla polvere, dal quale cominciano tuttavia ad emergere alcuni « hits » che gli impresari hanno accortamente scelto, ben conoscendo che il dopoguerra non è altrettanto « glamorous » come il periodo arroventato del conflitto e che pertanto conviene cercare l'elemento del « fenomeno » non tanto nel realismo dell'attualità quanto nell'ardimento della fantasia. Ma, prescindendo dai moventi di retroscena, occorre essere lieti di avere avuto, dopo così lunga vi-

gilia, un *Harvey*, una *Glass menagerie*, un *Dark of the moon*.

Il grido d'allarme, tuttavia, non è stato gettato da oggi e non siamo certamente noi i primi a raccomandarlo. Non è indubbiamente questa la strada per giungere a quel duraturo, intenso, complesso teatro americano di cui non molti illustri addietro furono gettate le solide fondamenta. La povertà della produzione attuale, l'esiguità delle speranze autorizzate per quella futura sono causa, nel mondo intellettuale d'America, di ansietà e di rammarico. Invano *Sartre*, *Welles*, *Odets* ed altri autori e critici « terribili » lanciano i loro strali contro una situazione che minaccia di cristallizzarsi nella banalità. La verità è che oggi il teatro americano non ha serbato le promesse dell'anteguerra, non si è evoluto, non si è sviluppato, ma si è costantemente depauperato, senza nemmeno rendersi conto adeguatamente, forse, del proprio disastro. La guerra ha fatto anche del mondo di lingua inglese un comportamento stagnante, sia pure immenso ma sempre isolato e per gran parte chiuso ai germi fecondi della critica e dell'emulazione. Qualunque cosa che per gli americani sia la migliore non è chiamata, nei loro slogan pubblici, la migliore in America ma la migliore nel mondo. Così il gran pubblico statunitense rischia di tenere che alcuni labili pretesti per divertire gli ingenui soldatini siano quanto di meglio possa offrire attualmente l'arte del teatro. Pericolosissimo traviamiento di giudizio, prodromo di un abisso che, date le condizioni suesposte, può chiamare un altro ancor più pericoloso e letale abisso.

Sono queste le ombre più minacciose che si profilano dietro le sfogoranti luci delle ribalte americane. Gran parte frutto, anch'esse, del regresso cagionato in tutto il mondo dalla barbarie e dal ricorso alla barbarie per distruggere la barbarie, e che il ristabilimento di un saldo e franco equilibrio tra i popoli può contribuire in notevole misura ad allontanare.

Vinicio Marinucci

RIBALTA

francese

A Parigi, ad iniziativa del Ministero delle Belle Arti, è stato organizzato una specie di Festival dell'Arte Drammatica. Mentre Compagnie sperimentali parigine e provinciali, si sono misurate al « Théâtre Charles de Rochefort » nelle loro interpretazioni dell'annata, le migliori Compagnie di professionisti, sono state invitate a riprendersi, per poche sere, alcuni dei loro più grandi successi. Da molto tempo non era stato offerto al pubblico una scelta di capolavori così ben rappresentati: *L'avare*, *Volpone*, *La vita è scogno*, messi in scena da Dullin; *L'école des femmes* e *Knock*, da Jouvet; *La megère apprivoisée*, da Baty; le commedie di Anouïh, da Barsacq; *Monsieur Chasse*, da Darcante, ecc. Parlare di tutti questi spettacoli non è possibile; ma diamo tuttavia notizia di quelli più interessanti.

« Louis Jouvet — dice Gabriel Marcel — ha dato all'« Athénée » alcune rappresentazioni di *Knock* di Jules Romains. Il successo di questa ripresa è stato splendido. Non è possibile pensare ad altro interprete che possa rendere così bene un personaggio come quello di *Knock*. L'opera potrebbe dar luogo a lunghi commenti, giacchè pone dei problemi singolari dal punto di vista dell'estetica drammatica, non foss'altro che per la sua curva che è da un capo all'altro ascendente. In un'opera classica l'impostura di *Knock* sarebbe certo scoperta; invece, nella commedia di Romains termina col suo trionfo. *Knock*, infatti, non è semplicemente un impostore: a poco a poco egli appare come un grande sacerdote di una religione assurda a cui aderiscono gli uomini in un dato momento critico della loro esistenza. Una conquista, insomma, più che l'impostura di uno scroccone.

★ Altro spettacolo degno d'elogio è stato quello del « Théâtre Montparnasse » dove è stata rappresentata *La megère apprivoisée* di

Shakespeare, messa in scena di Gémier-Baty. La ripresa ha offerto ancora una volta il modello della spontaneità che uno spettacolo minuziosamente regolato deve conservare sulla scena. Gaston Baty è riuscito a sopprimere completamente le sgradevoli interruzioni fra i quadri. La commedia è un divertimento continuo, una festa di movimento, una comunione di attori e di pubblico nella grande gioia shakespeariana.

★ Alla « Comédie Française », sempre per la stessa occasione, sono state riprese *Esther* e *La princesse d'Elide* oltre *Le voyage de M. Perrichon*, *Feu la mère de madame* e *Les fiancés du Havre* di cui non parleremo per mancanza di spazio, limitandoci invece alle due prime.

■ Per quanto riguarda *Esther* l'opera rimane un capolavoro soltanto per il suo stile. Racine ha lasciato nella sua commedia alcuni tratti della crudezza del romanzo biblico, ma è stato obbligato a cancellare tutto ciò che il soggetto comporta di stupefacente scabroso. L'essenziale dell'intrigo si limita così alla rivalità di Adam e di Mardonie le cui tragiche conseguenze non riescono a mascherare la ridicola inverosimiglianza.

La forza e la purezza mirabile dei versi di Racine riescono sempre a toccarci profondamente a dispetto di ogni più giustificata riserva. Tanto più che la messa in scena di Georges Le Roy trova il modo di sciupare tutto con la sua pompa e la falsa semplicità.

■ Lo stesso Le Roy, ha fortunatamente messo in scena solo la parte dialogata nella *Princesse d'Elide*. Gli intermezzi sono stati regolati da Jean-Louis Barrault. Si sa che questa commedia-balletto si compone soprattutto di intermezzi. La commedia propriamente detta interessa solo per il personaggio della principessa che già annuncia le fanciulle di Mariveaux. La meravigliosa arte di mimo di Jean-Louis Barrault ha potuto avere libero sfogo nella parte di Moron, il buffone. Ogni sua frase, gesto ed attitudine sono stati una gioia inattesa per lo spirito e per gli occhi. Non foss'altro che per questo bravissimo attore, lo spettacolo è stato uno di quelli che non si dimenticano.

■ Al « Théâtre Athénée » è stata rappresentata la seconda commedia di Jean Canolle, *Des hommes*. Isolati da due anni nel cuore dell'Africa per la costruzione di una strada, cinque bianchi, continuamente in contatto l'uno con l'altro senza che nulla di profondo li unisca, perché i loro caratteri sono completamente diversi fra loro, tormentati dal clima, dal tamtam e dai canti dei negri, sono giunti a poco a poco a disprezzarsi e ad odiarsi. La commedia è di una inverosimiglianza che tocca l'assurdo. Buona l'interpretazione, particolarmente quella di Jacques Verrières, Pierre Merle e Maurice Dorliac.

■ Al « Théâtre des Mathurins » è stata rappresentata *Primavera* di Claude Spaak. La commedia è una specie di vaudeville il cui intrigo è così poveramente condotto, che le facezie sono abusate fino alla noia. Questa commedia ha battuto per insulsaggine *Derniers seigneurs*.

■ Al « Théâtre de Poche » è stata ripresa la commedia di Claudel, *L'Annonce faite à Marie*. L'interpretazione che Jouvet dà della commedia, è forse una delle sue più eccellenti. Il testo ha infatti trovato il ritmo che gli abbigliava per animarlo. Nei primi atti, soprattutto, si sente che ogni parola porta mirabilmente alla lingua claudelliana. Lucien Dubech, nel 1920, facendosi interprete dell'impressione generale del pubblico non cattolico, scriveva dell'*Annonce faite à Marie*: « Qui la verità è solo nelle idee, non nei caratteri. I personaggi non riescono in nessun modo a darci l'illusione di essere reali. Mai un essere umano si è espresso in questo modo. Solo gli esteti scrivono talvolta questa lingua, ma non la parlano mai ». Dopo la rappresentazione dell'« Athénée » è diventato invece evidente che quella lingua è mirabilmente fatta per la scena, che è solida e ferma come una terra densa e ricca, difficile a lavorarsi senza dubbio, ma i cui solchi si allineano, lucenti e frastagliati d'ombre rudi, in un ritmo possente.

F

RANCIA



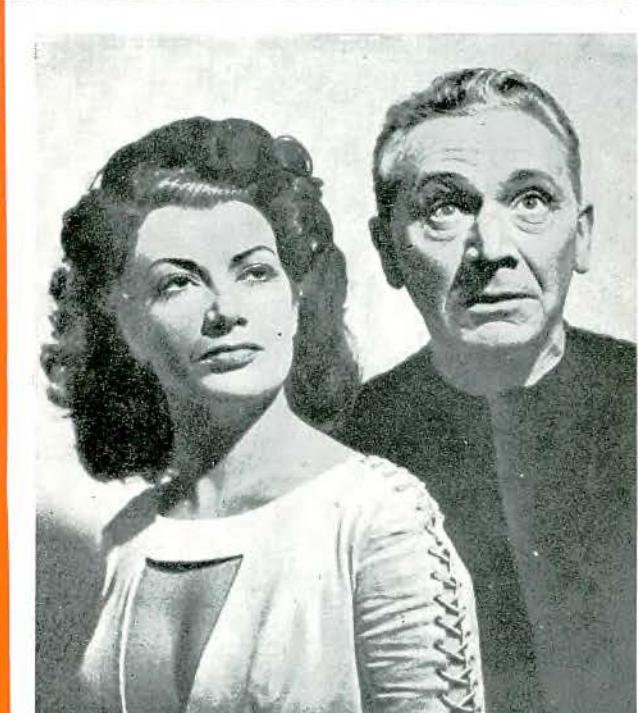
LOUIS JOUVET, come « Josselin » nella commedia *La Comte enchanee* di La Fontaine e Champmeuse. * In questo fascicolo leggi l'articolo di Jouvet a pagina 52.



MAURICE ROSTAND, sempre bello, ha scritto una commedia d'amore.



TRISTAN BERNARD, dalla gran barba bianca e dall'occhio stanco, è ridiventato poeta. * In questo fascicolo leggi un testo su Tristan Bernard a pagina 53.



Nella foto in alto: Jean-Louis Barrault, regista, ascolta attentamente sulla platea ciò che avviene sulla scena durante una prova, pur intrattenendosi con i suoi collaboratori. Nella foto piccola, Barrault, si occupa di un copione. In questo fascicolo leggi l'articolo di Barrault a pag. 50.

*

Nella foto accanto, a destra: Samson Fainsilber e Gaby Morlay, in Charlotte e Maximilien, la « commedia d'amore » di Maurice Rostand, rappresentata al Théâtre du Gymnase. * Nella foto piccola, qui sotto: Pierre Brive ed Hélène Perdrière. Il primo ha adattato per la Francia la commedia di Agata Christie « Dix petits nègres »; la seconda è stata l'interprete principale al Théâtre Antoine.



Nella foto a sinistra: Rosy Varte e Lucien Blondeau, in una scena di « Maria », la nuova commedia di André Obey. La commedia è stata molto discussa dalla critica, ma accolta alle repliche con sempre maggiore consenso dal pubblico.



Disegno originale di Tabet

LA SOCIETÀ EDITRICE TORINESE

EDIZIONI DI «IL DRAMMA»

continuando col proprio programma, nel voler contribuire con testi perfetti ed al minimo prezzo possibile, alla cultura drammatica (Collana «I Capolavori»; Collana «Teatro»), e nell'intento di portare un contributo prezioso alla Storia del Teatro Italiano, inizierà la stampa di un'opera il cui interesse documentario non ha bisogno di illustrare a chi si occupa o sappia di teatro e di letteratura. Al grande pubblico diremo che questa opera costituirà il panorama teatrale italiano - e straniero nei confronti del nostro Paese, e per ciò che è stato tradotto e rappresentato da noi - dagli anni che precedettero la prima guerra mondiale fino a quella appena vissuta. Il materiale raccolto sarà selezionato, riveduto ed annotato dallo stesso autore che quelle cronache del teatro di prosa ha scritto, e formerà una serie di volumi di indubbio interesse artistico e storico:

RENATO SIMONI

TRENT'ANNI DI CRONACA DRAMMATICA



Documenti di un'epoca (da una illustrazione dell'opera di Simoni): ELEONORA DUZE, vista dal pittore Wandt, nella «Gioconda»

L'opera sarà composta di alcuni volumi in formato grande, su carta appositamente fabbricata, con caratteri fusi espressamente, ricca di illustrazioni in nero ed a colori. Di ogni volume saranno preparate due edizioni: la prima, in tutto degnissima, a grande tiratura e per un vasto pubblico, al minimo prezzo possibile; prezzo che potrà essere stabilito soltanto al momento della pubblicazione, ma poiché la nostra

set

Edizioni di «Il dramma»



La celebre Compagnia comica «Sichel-Galli-Guasti-Bracci» (gli uomini in una caricatura di Sacchetti, e Dina Galli nella caricatura di Mazza). Il disegno di Mazza divenne popolarissimo come cartello, ritornando periodicamente sui muri delle città, con la stessa Compagnia, per tre, sei e nove anni.

RENATO SIMONI

T R E N T ' A N N I

D I C R O N A C A

D R A M M A T I C A

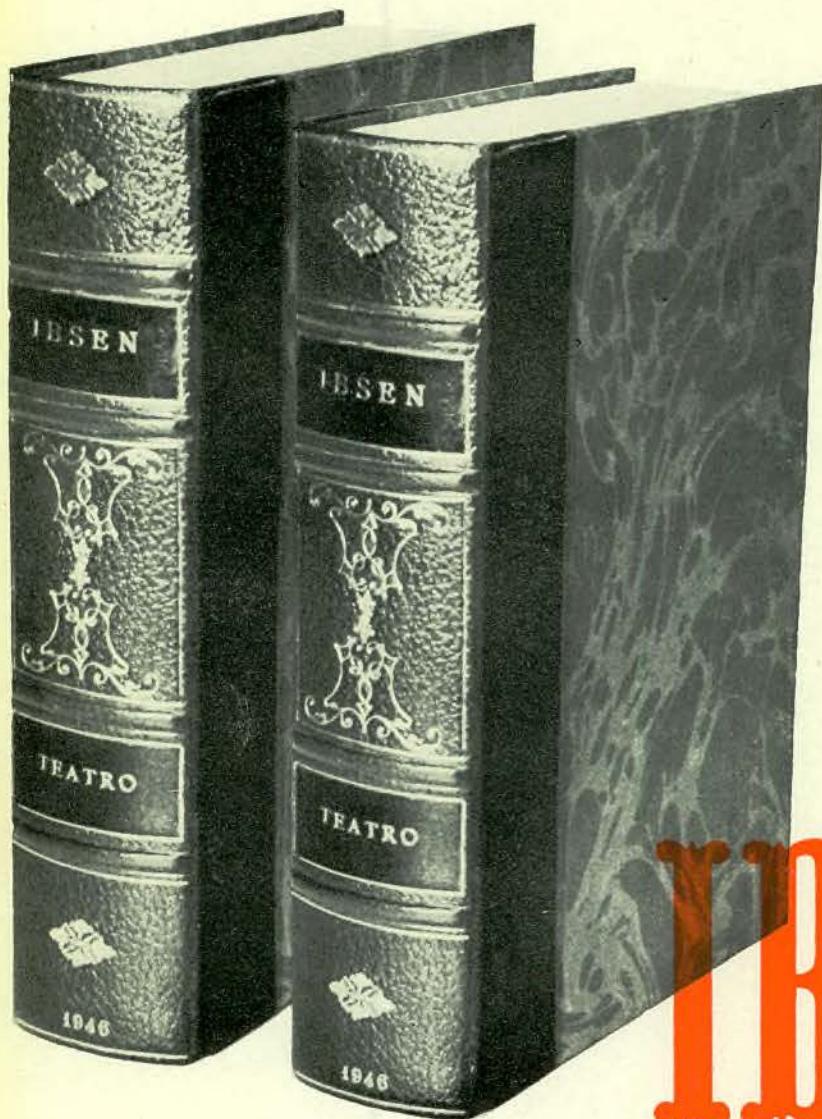
iniziativa non ha scopo di lucro, sarà sempre più che accessibile a tutti; la seconda, in poche copie di lusso, su carta speciale, anch'essa appositamente fabbricata, e rilegatura in mezzo marocchino, da amatore. Di tutta l'edizione, nella sua perfetta riuscita editoriale, avrà cura Lucio Ridenti. Dopo la pubblicazione del primo volume che avverrà in autunno di questo anno 1946, si potrà stabilire, in rapporto alla mole di tutto il materiale raccolto, ed in conseguenza di quanto in esso contenuto, il numero dei volumi che formeranno l'opera completa. Ma certamente non supereranno i sei volumi.



IL DRAMMA

I C A P O L A V O R I

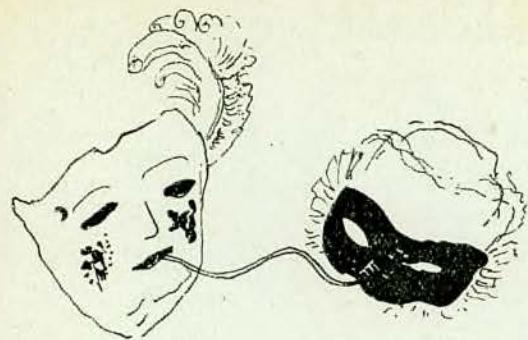
COLLANA DELLE OPERE TEATRALI DI AUTORI DI RISONANZA MONDIALE DIRETTA DA LUCIO RIDENTI



IBSEN

*TUTTO IBSEN
NELL'EDIZIONE
DI LUSSO IN
CARTA SPECIALE
NUMERATA
E RILEGATA
DA AMATORE*

Dell'ormai famoso volume IBSEN edito dalla SET, contenente le 15 opere più significative (dal 1862 al 1900) del Grande norvegese — nuovamente tradotte da scrittori e critici di indiscusso valore — abbiamo conservato per gli amatori del libro e per gli appassionati di Teatro, 500 copie in finissima carta di lusso, appositamente fabbricata, rilegate in mezza pelle, con fregi oro. La rilegatura è da «amatore»; ogni volume è differente, ha perciò il pregio della fattura, pelle e carta diversa. Queste copie vengono stampate AD PERSONAM. Ogni volume, cioè, porterà il nome del compratore sul frontespizio e con le seguenti parole: «Questa copia è stata stampata per X... Y...». Ogni ordinazione deve essere accompagnata dall'importo di L. 1500 senza di che non si può né stampare il nome né eseguire la rilegatura. Tutte le richieste vanno fatte esclusivamente alla Amministrazione della SET, corso Valdocco 2, o, per maggior sicurezza e sollecitudine, fare i versamenti sul c/c postale intestato alla SET, n. 2/6540.



ARIA DI NAPOLI: L'IDOLO EDUARDO

Il « Politeama » è un teatro vasto ed era gremito in ogni ordine di posti. Dagli archi dei palchetti e dal parapetto del loggione gli spettatori sgorgavano fuori come la spuma della birra dalle labbra del « Mass ». Se dicesse che ho sentito « integralmente » la commedia di Eduardo De Filippo Questi fantasmi mentirei, tanti erano i boati di risa e di battimani che ogni poco spandevano sulle battute degli attori larghe nubi di opacità. Sentir recitare questa compagnia napoletana davanti al « suo » pubblico, è molto diverso dal sentirla recitare davanti al pubblico di un'altra città italiana. Qui la vita dello spettacolo non si arresta alla ribalta, ma si continua nella platea e su per i palchetti del loggione. Il teatro qui non conosce la « politica » del teatro. Per meglio dire la conosce, ma solo tra la borghesia intellettualizzata che ha dimesso il prezzo carattere napoletano, e si è adeguata al tipo comune del borghese intellettuale di tutta Italia, di tutta Europa, e delle rimanenti quattro parti del mondo. Infatti, alcuni « intellettuali » intorno a me disputavano se Eduardo De Filippo è attore comico o attore tragico e se i suoi lavori sono profondi o meno. (Ho detto Eduardo De Filippo, ma ma ormai si dice Eduardo tout court. Si vede che Napoli ha bisogno periodicamente di un « suo » Eduardo che ora è Scarfoglio, ora è Scarpetta, ora è De Filippo). Ma lo spettatore non ancora neutralizzato da un intellettualismo generico non si pone problemi di questo genere: non si pone problemi di nessun genere. Guardate come sono disegnate le facce di questi napoletani e soprattutto di queste napoletane. Tratti precisi, perfetti. La mano di Vincenzo Gemito, sporta fuori della tomba e ingigantita, continua a incidere sul « metallo » della faccia con la punta della matita questi occhi, questi nasi, queste bocche, queste orecchie a conchiglia, questi capelli a chioccia. Faccie senza problemi. Perchè il problema confonde i tratti e li cancella, e la faccia del « problemista » diventa muta e cieca a poco a poco, come una pianta di piede. Lo spettatore napoletano mira, ascolta, segue l'uomo che è riuscito a convincerlo e cui al termine di un periodo di prova talvolta molto lungo, egli ha dato la sua piena fiducia. Arrivato a questo punto, l'uomo amato e creduto non è giudicato più. Ecco come l'idolo nasce e come si giustifica. Così vive un popolo che per ragioni geografiche (alle ragioni geografiche, queste fondamentali verità, io credo sempre più) vive una vita più oggettiva che soggettiva; per meglio dire un popolo che possiede la preziosa e « greca » facoltà di convertire istantaneamente il soggettivo in oggettivo; un popolo che non soggiorna nelle idee, non si attarda nell'astratto, non fa sosta nelle ideologie, ma passa senza por tempo in mezzo al visibile e al tangibile ».

Alberto Savinio

(Dal suo articolo al *Corriere della Sera*: « Hanno votato per i loro Santi »)

Diario

DI CHI FA E DI CHI DICE

★ Il fisco non è più il nemico n. 1 del Teatro; infatti la tanta invocata riduzione dei tributi erariali (concessa da tempo, ma non messa in pratica) è entrata in vigore il primo luglio, secondo la comunicazione del Sindacato Artisti Drammatici. Il Decreto-legge è stato pubblicato nella Gazzetta Ufficiale, e perciò l'applicazione riduttiva è praticamente già in atto.

Questa notizia avvalorava maggiormente quanto è detto in « Tacuino » di questo fascicolo.

★ Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, in visita a Milano, sono stati accolti dall'editore Bompiani, che li aveva invitati, da Vittorini, Pandolfi ed un forte gruppo di artisti milanesi e residenti a Milano, con la più viva cordialità. Alla nostra Rivista, gli illustri ospiti hanno concesso alcune dichiarazioni di carattere teatrale che pubblicheremo nel prossimo fascicolo.

★ E' molto probabile che la nostra stagione teatrale di autunno, abbia inizio con una « tournée » di attori francesi di primissimo piano, ed alcune opere scelte fra le più interessanti e moderne. Le trattative sono in corso e la « tournée » consentirebbe una settimana di recite a Torino; dieci giorni a Milano e Roma; quattro giorni rispettivamente a Genova, Bologna e Firenze. Sarebbero in sede di scelta tre spettacoli con queste opere: *L'anonce fait à Marie* di Paul Claudel e *Huis Clos* (A porte chiuse) di J. P. Sartre, da recitarsi nella stessa sera. *Huis Clos*, già molto conosciuta da noi per la rappresentazione eccellente della Morelli-Stopa, rinnoverebbe il suo interesse dal fatto di essere interpretata dagli stessi attori che per primi l'hanno recitata a Parigi. Secondo spettacolo: *Marie*, la bella e tanto discussa commedia di André Obey, con gli stessi interpreti della prima rappresentazione parigina; infine: *Le voyageur sans bagages* di Jean Anouilh.

★ **Albertina** di Valentino Bompiani sarà rappresentata in settembre allo « Schauspielhaus » di Zurigo, al « Granville Theater » di Londra e al « Burg Theater » di Vienna, dai complessi artistici di quei teatri.

★ Silvio d'Amico, di passaggio a Milano, è stato invitato dal Circolo Diogene e per esso da Paolo Grassi, a parlare della regia. L'ilustre critico ha quindi tenuto al Circolo di Cultura una linda e dotta lezione sulla regia, caldeggiandone gli scopi e la legittimità, senza abbandonarsi però a ciechi entusiasmi. D'Amico è stato festeggiatissimo.

★ A Milano, il 21 giugno, nella Casa di Cultura, dinanzi a una sala affollata, sono stati proclamati i vincitori del Concorso drammatico indetto da *Riscatto*, organo dell'Associazione nazionale partigiani d'Italia. Dopo un breve discorso del colonnello Carlo Basile (Sergio) il segretario della Giuria, presieduta da Sabatino Lopez, ha aperto le buste e annunciato i risultati: primo premio di L. 50.000 a parità di merito alle commedie *I Serra* di Giuseppe Maffioli e *La reggia d'Argo* di Alessandro Predaval; secondo premio di L. 20.000 a parità di merito alle commedie *L'agnello* di Fantasio Piccoli e *Abele era un buono* di Osvaldo Pagani; terzo premio di L. 10.000 alla commedia *La signorina No* di Pacifico Fiori. Nella relazione della Giuria sono segnalate altresì nove commedie a titolo di incoraggiamento. Il segretario ha infine comunicato che a richiesta della Federazione comunista sono stati indicati per la rappresentazione due lavori: *Ghestapò* e *Il compagno professore*, entrambi di Andrea Dello Sesto.

★ I quotidiani hanno pubblicato qualche centinaio di nomi dei confidenti dell'Ovra. Vi figura anche un attore drammatico, purtroppo. Ne siamo desolati per la categoria; ma è proprio il caso di dire che « ogni settore ha la sua spia ». L'attore è *Manlio Calindri* (da non confondersi con Ernesto Calindri, che recita a Milano, al Teatro Nuovo, con la Za Bum) e lo ricordiamo a tutti coloro che fanno parte del teatro, affinché ognuno sappia come comportarsi nei riguardi di questo sciagurato. Infine ci auguriamo che il Sindacato Artisti Drammatici, proponga l'espulsione del Calindri dalla categoria.

RIBALTA

italiana

★ **DESIDERIO SOTTO GLI OLMI**, dramma di Eugene O'Neill, ripreso al Teatro Odeon di Milano, il 15 giugno 1946, dalla Compagnia Evi Maltagliati.

Le esperienze umane ed artistiche di O'Neill, com'è noto, sono molteplici, clamorose, contrastanti. Il suo conflitto intellettuale, è, si può dire, tipico di molta parte della più recente letteratura nordamericana. Lontani ormai, per fatalità storica, dalla matrice puritana e anglosassone, affioranti incertamente da un nuovo amalgama nazionale, questi scrittori si trovano da un lato non più allo stato naturale e felice della adolescenza dinanzi alla loro materna, dall'altro ancora acerbi per le maggiori esperienze culturali, e quindi in un pesante complesso d'inferiorità, quando inevitabilmente sono posti a contatto con i grandi e meno grandi movimenti ideologici della civiltà europea.

Più di ogni altro, O'Neill è il prodotto tipico di questo innesto ancora sulla via di compiersi. La sua opera soffre tutta di questa malattia dello spirito. Sovente il suo nativo e deciso temperamento riesce a tramutare le tossine in sbocco di vitalità. Ha dato opere che, per quanto spurie e romanticamente confuse, sanno infondere e scoprire un drammatico significato umano. Ma spesso, l'avventura spirituale è restata solo e puro movimento, tentativo fine a se stesso: materia ancora grezza.

Desiderio sotto gli olmi appare oggi al margine delle sue migliori produzioni. La scienza sperimentale delle condizioni sociali e del freudismo, assimilata superficialmente attraverso fonti evidentemente divulgative e di seconda mano, vi prende forma massiccia di naturalismo poliziesco, psico-sessuale, positivista.

I due termini del conflitto sono: da un lato l'istinto che lega il contadino alla terra, soprattutto quando è sua proprietà, una proprietà conquistata con lunghe fatiche, con silenziosi eroismi, che lo rende gelosamente conservatore, attaccato morbosamente a quella dogmatica religiosa che gli garantirà per sempre i suoi beni. Dall'altro, l'istinto primor-

iale che lega fisicamente madre e figlio. Che può legare, anche in un rapporto diretto, i due sessi, quando nell'incontro domina la donna, e l'uomo non ha potuto sufficientemente rafforzarsi nella sua personalità, a contatto dell'affetto materno.

Il luogo del dramma è la campagna nordamericana, sul versante occidentale. Una pesante abitazione costruita pietra su pietra all'ombra degli olmi. La religione puritana nelle sue forme più rigide e soffocanti opprime e fanatica gli animi: per i personaggi del dramma non è possibile vivere che a prezzo di rivoltarsi contro le sue catene morali. Il Signore e il linguaggio acceso della Bibbia ricorrono in modo ossessionante nelle menti e nelle parole: sono i loro pesanti fantasmi.

Il vecchio padre e fondatore della fattoria conduce a casa una terza moglie. Fra di essa e il figlio di secondo letto, ormai ventenne, si annuncia una lotta sorda e acanitica per l'eredità, che il figlio rivendica, per mistico omaggio alla madre. Ma lentamente il contrasto si tramuta in passione cieca e affocata. La nascita di un bimbo, che naturalmente viene attribuita al vecchio, getta per qualche giorno nuove ombre tra i due, perché il giovane pensa che la donna abbia voluto il bimbo per appropriarsi dell'eredità. La donna allora, pur di dare una prova che non lascerà permanere dubbi sul suo amore, non esita a far scomparire la creatura. Il delitto viene scoperto, gli amanti condannati. Il vecchio resta solo e disperato a vagare sotto gli olmi. La casa sarà la sua tomba.

Non mancano alla tragica vicenda, un potente respiro umano, una sua confusa ma generosa verità. Vi si ascolta il battito primordiale dell'esistenza; l'ampia e biblica strofe del suo destino. Troppo di sovente però il dramma è costruito di maniera e in superficie, d'accatto, per dar luogo all'emozione dell'arte.

Attori e regista hanno comunque tentato di affrontare l'arduo ostacolo nel suo significato più accettabile, per una sua sostanza veridica: la loro opera può darsi senz'altro encomiabile.

Giorgio Strehler, giovandosi del colorito e saldo bozzetto scenico di Ratto, ha conferito al dramma un'atmosfera tragica e vigorosa, una suggestione altamente poeti-

ca. La recitazione, di una particolare densità, si è incorporata ai segreti e alle movenze del testo (a volte però eccedendo in qualche compiacimento estetico). Evi Maltagliati ha dato alla passione devastatrice della protagonista una fisionomia accesa e genuina. È giunta ad esprimere in ogni sua fibra, per ogni suo ansimare, con felice rilievo mimico e con accenti tempestosi. Anche Salvo Randone, nel ruolo del vecchio padre e marito, è stato violentemente e impetuosamente drammatico. La sua caratteristica tensione interiore ha raffigurato in piena luce quegli istinti vitali, quelle feroci e rigide convinzioni. Tino Carraro ha impersonato il figlio con tenerezza d'adolescente e con nitore umano. Intonati e coerenti gli altri interpreti. E le accoglienze del pubblico sono state assai cordiali.

★ **UNA DONNA LIBERA**, commedia in tre atti di Armand Salacrou (Teatro Odeon di Milano - 27 giugno 1946: Compagnia Maltagliati).

«Avete voluto essere libera! Pagate ora la vostra libertà». Derisoria morale: tutto si paga nella vita, eppure perché rinunciare? Allo stesso modo, a che pro' non rinunciare? Forse la libertà è contraria alla stessa natura dell'uomo, di questa perenne contraddizione, e Salacrou sorride.

Ci fa vedere, a modo d'esempio, Paolo e Giacomo. L'uno, amante della famiglia; l'altro, suo fantasioso e amaro nemico. Passano successivamente l'uno nel campo d'azione dell'altro, ed entrambi, com'è naturale, finiscono poi per cedere clamorosamente agli inevitabili e irresistibili stimoli dell'egoismo d'essenza familiare. Paurosi di perdere prima o poi Lucia, intenderebbero costringerla al matrimonio, richiamarla all'ordine, cedendo alle regole del vecchio gioco della società. Ma Lucia, ammaestrata dalle ironiche suggestioni del primo Paolo, non ne vuol sapere. Fugge Giacomo che voleva bloccarla negli atavismi familiari, come al secondo atto decide di abbandonare Paolo che dopo averle fatto conoscere la libertà, in una soffitta (d'un pseudo-romanticismo '900), è poi afferrato dall'angoscia della gelosia in seguito a una turbolenta scena madre con Giacomo e le chiede di sposarlo: intende uccidere la libertà.

Naturalmente Paolo e Giacomo ben presto si ritroveranno, in seno alla famiglia, tediati e umiliati per sempre dalla sua grettezza borghese, che la prepotente zia Adriana impersona a perfezione. Capita d'improvviso Lucia. Libertà ha significato per lei, fama, benessere, e perfino un aeroplano da turismo. Lucia appare come un'ondata di fervida giovinezza e porta con sè l'empito della vita. Ma non è possibile tollerare in lei la libertà: i due fratelli, la respingono, per non soffrire ancora di più. Amore e libertà non sono conciliabili nella esistenza: ai tre, non resta che il dolore e l'amarezza.

Salacrou non vuol dare risposta all'interrogativo: matrimonio o passione, rinuncia o avventura, accettazione dei fatti compiuti, o ricerca di una vera soluzione. Dialettica senza incontri e senza termine è la sua.

I personaggi sono a mezzo tra la tradizionale e codina realtà dei «rentiers» di provincia, e le incerte professioni parigine, povere di un vero contenuto e di sincere emozioni, sotto il lustro romanzesco in cui le si avvolge. Sono i personaggi dell'atmosfera e degli ambienti stessi fra cui è sorto Salacrou; e la loro riproduzione sulla scena è indubbiamente sincera. Non tanto però da spingere la confessione fino alla verità che nel sottofondo si presenta, e che rischia di turbare, e di scandaligare così insistentemente quel pubblico e quel mondo da farsi irridere. Perchè secondo Salacrou non c'è altra via d'uscita che accettare la situazione com'è e non guardarla troppo in faccia. Tale netto contrasto, tra pensiero e volontà, non solo lo rende, come egli stesso ebbe a dichiarare, continuamente compromesso, e pavido dinanzi ai compiti dell'arte, ma viene a riflettersi logicamente nello stile e nel taglio delle scene che sono, questa volta, troppo spesso incerte fra crudezze e lirismi, paradossi e improvvisi constatazioni. Il matrimonio, la famiglia, e quindi, infine, la società, sono posti in causa, con una luce feroce, per commiserare. Poi la sostanza del dibattito, viene cosparsa e diluita in toni acremente brillanti. E il riso stesso, o la lieve commozione che ne scaturiscono, sfiorano appena, senza toccare: perchè Salacrou non intende lasciarli sfuggire ai limiti di un'elegante e gradevole misura.

Evidentemente, per quello che si è esposto, era tutt'altro che agevole rappresentare felicemente il tono e la lucidità della commedia, darle vita scenica. Il complesso non era forse il più adatto a interpretarne i personaggi, e per di più ci è sembrata spesso venire a mancare la volontà di condurre a fondo il non facile impegno: forse per non averne compreso la portata.

La figura di Lucia, è apparsa poco consentanea alla natura di attrice, che del resto sappiamo essere così ricca e varia, di Evi Maltagliati. Nè Carraro ha trovato la fisionomia psicologica del suo Paolo. Randone, invece, che era Giacomo, ha avuto espressioni di sofferta e sensibile intelligenza scenica. Mercedes Brignone è stata un'amabile e bizzarra zia Adriana.

Vito Pandolfi



★ Al Teatro Nuovo di Milano, per la stagione estiva iniziata il 19 giugno, una formazione appositamente costituita, con Nino Bezzozzi esponente principale, e con la ormai celebre sigla «Za Bum» — che sta ad indicare, almeno da un ventennio, l'inconsueto negli spettacoli teatrali — ha avuto inizio un corso di rappresentazioni del «Nuovo Grand Guignol». La formazione artistica, diretta da Mattoli, comprende — oltre Bezzozzi — Agus e Calindri, la Speziani e la Zoppelli, Collino e la Mari, Maggio, la Pacetti, ecc. Il primo spettacolo è stato formato da tre atti unici emozionanti, ed una farsa di ispirazione posciadistica. L'intento di Mattoli e dei suoi interpreti, è stato quello di rammodernare l'emozione truculenta con modernità ed originalità di motivi. *Gli eroi volano in alto*, un atto di Nicole Taissier e Anton Fodiansky; *Il tam tam della morte*, un atto di John Grey; *La pendola si è fermata*, un atto di John Grey; *L'amore fra due treni, ovvero la bustaia di Parigi*, farsa all'antica di Anton Fodiansky, hanno formato il primo spettacolo. Per il secondo spettacolo, messo in scena il 29 giugno, è stato ripreso il famoso atto di Metenier *Lui*, il cui ricordo è legato ad Alfredo Sainati; due drammatici in un atto di Taissier *Nell'angolo* e *Una tragedia al circo K.*

ed una farsa finale, per il lieto scilievo degli spettatori. Tutti gli attori hanno portato ai due spettacoli il contributo della loro esperienza.

Conclusi i due spettacoli del «Nuovo Grand-Guignol» la Zabum si è trasformata in Compagnia di prosa normale, con gli stessi elementi, ed ha rappresentato, il 4 luglio, la commedia in tre atti di Michel Duran, *Bolero*, che fu già rappresentata a Roma poco più di un anno fa, dallo stesso Nino Besozzi, protagonista odierno. La commedia ha avuto vivo successo anche a Milano. L'autore, Michel Duran, può sembrare nuovo, ma è invece una vecchia conoscenza del teatro, giacchè per il passato le sue commedie sono state rappresentate col nome di Michel Mourguet. Ricordiamo *Amicizia*, rappresentata in Italia, e da noi stessi pubblicata. Il doppio nome va ricercato nel fatto che Michel Duran, attore della Compagnia di Charles Dullin, all'«Atelier», preferiva — allora — far rappresentare i suoi lavori col pseudonimo di Mourguet. Ma i successi come autore, lo distolsero dalla scena quale attore, e col suo vero nome, eccolo autore di *Bolero*, *Liberté provisoire*; *Trois, six... neuf; Barbara*.

■

★ Al Teatro del Castello di Milano, il 26 giugno, è stato rappresentato *Il cappello a tre punte*, di P. De Alarçon, riduzione di Cocco e Convalli. Si tratta, anche per questo, di uno spettacolo estivo per la cui realizzazione sono stati chiamati Antonio Gandusio e Fanny Marchiò, Gianni Santuccio e Renata Negri, e la Cei, Bianchi, ecc. Come è risaputo *Il cappello a tre punte* è una delle più fluenti e piacevoli e gustosamente colorate opere narrative dell'Ottocento spagnolo. La storia della bella mugna a Frasquita, che adora in allegria suo marito, Luca, un po' gobbo, piuttosto brutto, ma lesto, vivido, fedele e innamoratissimo di lei, pone, in un piccolo mondo provinciale, tra uomini e donne vestiti come le figure di Goya, un intrigo boccaccesco, rinfrescato da una provincialità e rusticità sapide come le frutta mature e odoranti come le gaggie e i gelsomini.

Cocco e Convalli, hanno tratto dalla celebre opera, una narrazione teatrale fedele allo spirto; la recitazione è stata festosa e pia-

cevolissima da parte di tutti; la regia, efficace, dello stesso Convalli.

■

Al Teatro Olimpia di Milano, la Compagnia italiana di prosa Pepino De Filippo ha rappresentato la sera del 3 luglio, la commedia in tre atti di R. De Angelis *Attenti al s'ite!* Si tratta di una piacevole vicenda di ipnotizzatori ed ipnotizzati, nella quale gli elementi comici si alternano con quelli drammatici e farseschi, con predominio dei primi, in maniera più o meno colorata.

Il primo atto è il più felice, ma tutta la commedia ha il suo garbo. Pepino De Filippo e Nicco Pepe hanno diviso gli onori della eccellente interpretazione, assecondati con impegno ed attenzione dalla Garella, la Zocchi, Marchesini e Pescara. Tutti gli atti, ma particolarmente il primo, sono stati ripetutamente applauditi.



★ IL RITRATTO di DORIAN GRAY commedia in tre atti di Carlo Bestetti, da Oscar Wilde (Teatro Quirino di Roma - 11 giugno 1946: Compagnia con Tullio Carminati, Maria Melato e Leonardo Cortese).

Una felice riduzione, un buonissimo spettacolo, sia per l'allestimento che per l'interpretazione.

Un'esegesi wildiana o del *Dorian Gray* in particolare ci porterebbe certamente molto, troppo lontano per quel che ci concedono lo spazio ed il carattere di queste recensioni. Diremo soltanto che i motivi essenziali dell'atteggiamento estetico-filosofico del Wilde sono ancora vitali e suggestivi, mentre, naturalmente, i congegni di cui egli si valse per la loro espressione hanno subito l'usura del tempo. Carlo Bestetti ha operato con molta abilità la trasposizione dalle pagine alle scene di questa parabola di cosciente ed «idealistica» perversione, nella quale il «diabolismo» sfocia nella moralità e si accende delle più audaci fantasie romantiche. Guido Salvini ha diretto l'esecuzione con pieno, elevato rendimento, assecondato valorosamente dalla

folta schiera degli interpreti. Citiamo in primo luogo il Cortese, il quale ha fornito una delle sue più serie e valide prove, Tullio Carminati, irreprensibilmente efficace, e Maria Melato, alla quale il pubblico tributò un'autentica manifestazione di affettuosa stima. Rammentiamo poi, accomunati nell'elogio, Claudio Gora, Edda Albertini, Arnoldo Foà, Vinicio Sofia, Gina Sammarco. Molto belle le scene del Coltellacci. Una considerevole serie di replicate.

★ UN UOMO COME GLI ALTRI, commedia in tre atti di Armand Salacrou (Teatro Eliseo di Roma - 12 giugno 1946: Compagnia Luigi Cimara).

Una sconsolata parola conclusiva su di un aspetto della casistica dell'amore. Nei rapporti erotico-sentimentali l'assolutismo è più che raro, tuttavia l'ipocrisia interiore di una moralità decaduta ma che non si osa ripudiare apertamente rende impossibili la sincerità e la spregiudicatezza. D'altro canto, dinanzi a una realtà che palesa una limitazione ed una relatività, lo smisurarsi dei legami è inevitabile, chè alle creature terrene non è concesso di trascendere stabilmente il contingente.

Un assunto, come si vede, di dolorosa sincerità umana, al quale nuoce una mancanza di precisione focale nei primi due atti, tanto nello svolgimento che nel dosaggio dei toni e delle scene. Due trame, infatti, si svolgono parallelamente senza che la loro interdipendenza appaia evidente prima del terzo atto, nel quale confluiscono in una complessiva e logica soluzione. Il gusto del paradosso apparente, del sarcasmo e della battuta di spirto, a volte fine a se stessa, inducono l'autore a camminare su di un intelligente ma pericolosissimo filo di rasoio, dalle cui insidie non vale, a volte, a salvarlo la sua abilità. E non possiamo fare a meno di pensare, come sempre ascoltando il dialogo del Salacrou, alla maschera di Pirandello, acutamente intenta e fineamente sogghignante.

Luigi Cimara ha sfoggiato ancora una volta tutta la preziosa raffinatezza della sua tecnica, Renata Seripa e Lea Padovani hanno riscosso un vivo successo personale in due parti di sicura efficacia teatrale. Lilla

Brignone ha condotto molto avvertitamente il suo personaggio su di una linea di delicata emotività. Bene anche il Tieri, il Cigoli, la Scritto, il Verdiani e la Pardi. Molte chiamate (di cui una a scena aperta alla Padovani) e vivo successo.

★ **VIA DELL'ANGELO**, commedia in tre atti di Patrick Hamilton (Teatro delle Arti, Roma - 22 giugno 1946: Compagnia Ninchi-Prolemer-Scelzo).

Dalla patria del terrore e della tensione elevati a mezzo di alto virtuosismo letterario, l'Inghilterra, ci giunge questa «notte d'incubo» trascorsa dalla giovane e ignara sposa di un delinquente, il quale, ritornato nella casa dove compì un antico delitto allo scopo di cercare una refurtiva allora sfuggitagli, tenta di liberarsi della moglie spingendola alla follia sulla base di una possibile eredità di demenza da parte di lei. Il provvidenziale intervento di un dickensiano poliziotto tutta bonomia e giovialità vale a far sfuggire l'innocente e già malconcio topolino dalla diabolica trappola e serve altresì ad immettere nel violento zafferano della storia un correttivo di più amabile colore.

E' notorio che il pubblico si appiglia al menomo incentivo umoristico contenuto in una battuta per abbandonarsi a quel dilettò di comicità del quale è più che d'altro assetato. Questo devono aver tenuto costantemente presente nell'esecuzione il regista — l'attento Pietro Scharoff — e gli interpreti, dubbiosi e preoccupati dell'accoglienza che gli spettatori avrebbero riservato a siffatto prodotto tipico di «teatro dell'angoscia», così estraneo alla nostra indole, e questo deve averli indotti a calcare la mano su quel che gli inglesi chiamano il *comic relief* o *sollievo comico*, a scapito della sospensione lancinante profusa a piele mani nel lavoro. E' accaduto, di conseguenza, che il successo — vivo, ma trascurabile in confronto alle accoglienze registrate in patria ed in America: due anni a Londra e tre a New York — è stato punteggiato più che da grida e da sospiri, da risate e sorrisetti. Impostazione a parte, i più incondizionati elogi vanno rivolti a Carlo Ninchi, poliziotto estremamente gustoso, e ad Anna Prolemer, che con i toni lacu-



Carlo Ninchi, Anna Prolemer e Filippo Scelzo in *Via dell'Angelo* di Hamilton alle Arti

stri della sua personalità ha pienamente aderito al personaggio della moglie torturata. Filippo Scelzo, invece, non aveva proprio nulla a che vedere con la parte del sadico marito e per colmo di iattura ci rammentava nel trucco la maschera lepida di Enrico Viarisio. Avvenente ma impacciata la giovane Rinalda Marchetti e brava Gilda Marchiò.

★ **SPOSarsi** - Commedia in tre atti di Cesare Giulio Viola (Teatro Eliseo di Roma - 25 giugno 1946: Compagnia con Luigi Cimara, Dina Galli, Lilla Brignone, Aroldo Tieri).

Ogni tanto, dopo titanici sforzi, la montagna della produzione teatrale italiana riesce a partorire il suo topolino e sulle patrie orbatissime scene spicca il volo una rondinella che non fa primavera. Ma ogni volta, regolarmente, si spera che il topolino si trasformi in un leone e che gli alberi si ricoprano di fiori. Ed anche questo è un modo di tenersi vivi.

Cesare Giulio Viola ha voluto affrontare, in questa sua nuova commedia, con un sincero, spontaneo giuoco di sentimenti, il problema della paura dell'infedeltà nel matrimonio, di quell'interrogativo sulla consistenza del vincolo d'amore che agita i cuori

e le menti delle fanciulle che sognano, che vogliono il «sempre» e che non amano farsi precorritrici della conquista del divorzio. Naturalmente, non lo ha risolto. Ha ripiegato, e non poteva fare altrimenti perché è la vita, con il suo prepotere biologico, che lo impone, sul compromesso della speranza e dell'illusione. Alla vigilia delle nozze, Gioia Berri scopre che suo padre ha da parecchi anni un'amante. Aterrata dalla possibilità di dover seguire la stessa sorte della madre, rinuncia a sposarsi. Né vale che il padre, nello sforzo di farle superare il suo pessimismo, abbandoni la donna e cerchi — ma invano — di rinsaldare i brandelli della famiglia: è qualcosa di più sostanziale, di più incontaminato che ella esige. Ma ecco ritorna il fidanzato, che non si era mai rassegnato a perderla, e la ragazza abbandona di colpo ogni sua prevenzione. La vita continua.

Luigi Cimara, Lilla Brignone, Renata Seripa e Aroldo Tieri hanno filato in piena sicurezza sui binari dell'arte e del mestiere. Preziosi, per il successo, il contributo di Dina Galli, tutta scintillante d'incoeribile malizia scenica. Molti applausi e — confortante visione — un sorridente autore italiano a ringraziare.

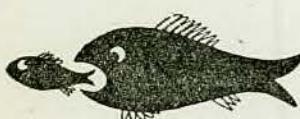
Vinicio Marinucci

Billiooteca

Il lungo ed appassionato entusiasmo di Giovanni Orsini per il teatro, si manifesta — oltre che nella sua quotidiana fatica di dirigere una Scuola di Arte Drammatica in Milano — anche nel ricordo di attori che furono grandi interpreti, ed onorarono l'Arte non soltanto in Italia, ma in tutto il mondo. La prefazione al suo piccolo libro *Ernesto Rossi, nel teatro di ieri e d'oggi* è un omaggio al ricordo di questo attore nel cinquantenario della morte. Orsini lo ricorda soprattutto ai giovani, e, per essi, alle sue parole, fa seguire una breve antologia degli « Scritti di Ernesto Rossi ». Il volumetto, di poco più di cento pagine, è stato stampato modestamente, dall'editore Gastaldi di Milano.

ALDO VERSE - Corso Matteotti, 4 - Milano, cerca: i volumi 19 e 20 delle « Cronache drammatiche » di Marco Praga.

RENZO LAGUZZI - Via Bertola, 15 - Torino, cerca: il volume 21 delle « Cronache drammatiche » di Marco Praga.



TERMOCAUTERIO

★ La Compagnia Stival-Carnabuci, in « giro » con la famosa commedia di Steinbeck *La luna è tramontata* ottiene ovunque un vivissimo successo artistico e finanziario. Al Teatro Goldoni di Venezia, prima che si ritirasse la pianta delle prenotazioni, questa era coperta per 87.000 lire, e perciò, per quel teatro, praticamente un esaurito.

Benassi, che abita a Venezia ed è sempre agitato e furente per tutto ciò che avviene con esito favorevole e lusinghiero nei riguardi dei suoi colleghi, passando « per caso » dal botteghino del Teatro Goldoni e, per caso, soffermandosi ad osservare la « pianta » dell'esaurito di *La luna è tramontata*, ci ha sputato sopra, gridando: « Porci veneziani! ».

★ Mosca, nella *Gazzetta d'Italia*:

Trovandomi a Pescara sono andato, accuratamente travestito per evitare l'accusa di tendenza al nazionalismo, a visitare la casa di D'Annunzio, e l'ho trovata nuda, spoglia di tutto: portati via i mobili, i qua-

dri, i libri, anche il letto dove il poeta nacque. Non che i letti dove nacquero i poeti abbiano un'enorme importanza, ma piace, ordinariamente, attraverso gli oggetti, onorare la memoria dei grandi scomparsi.

Nel calamaio del Leopardi il Carducci infilò una rosa. Non è fetismo, è un segno di rispetto. E ho domandato, vedendo le nude pareti, in quella sonorità di casa vuota: « I tedeschi? ». « No », m'hanno risposto, « i pescaresi ». « Per protestare contro il nazionalismo dello scomparso? ». « No, per i mobili in sé ». « E i giornali non ne hanno mai parlato? ». « No, mai ».

Quale sobrietà! Vi figurate se il fatto fosse avvenuto ai tempi del fascismo? « Il tempio profanato », « La casa ove nacque il Poeta devata da mani sacrileghe », « Pescara è disonorata », e altre esagerazioni.

Oggi, invece, l'assoluto silenzio.

Non, naturalmente, addirittura una lode ai pescaresi. Ma un sobrio silenzio il quale dice che, in fondo, essi non hanno poi agito tanto male.

Il silenzio sulla casa di D'Annunzio devastata, il silenzio sulla morte di Mascagni.

Oggi tutto il clamore è per Toscanini, il grande di turno. (Ne abbiamo troppi, di grandi, e dobbiamo alternarli. Oggi si parlerebbe di tempio profanato solo se venisse devastata la casa di Toscanini).

Ma ciò non avverrà mai: il nostro popolo è così intelligente che, per evitare noie, devasta solo le case dei grandi in disgrazia.

Nessuno più tranquillo e stimato, oggi, del pescarese che dorme nel letto ove nacque il poeta.

★ La critica drammatica del quotidiano « *Espresso* » di Roma, porta la firma di Irene Brin. Per la commedia *Sposarsi* di Viola, sotto il titolo, in neretto, ha messo questo sottotitolo: « Venti caldissime chiamate ad una fiaba per Quartieri Alti ». Seguono 53 righe piacevolmente sfottenti, delle quali riportiamo le ultime quattro: « Viola fu chiamato alla ribalta da applausi scroscianti: è bellissimo (1), vestito di marrone, con fazzoletto al taschino. Sembra uscito da una commedia di Viola ».

(1) *Si chiama, infatti, Cecè.*

★ A Milano l'uso invalso, un po' ovunque, di fare delle « Letture » di nuove commedie, ha gonfiato i polmoni, e dal consueto piccolo gruppo di intellettuali ed appassionati del teatro, si è passati senz'altro, in una grande sala, ad un vero « spet-

tacolo » della vanità. Non sappiamo quanto gli autori beneficeranno con queste iniziative, che fanno pensare alla figlia di Rostand: interrogato l'autore del *Cirano* quando intendesse portare in società la sua splendida figliuola, rispose:

— I cavalli buoni si vengono a cercare alla scuderia; inutile portarli alla fiera.

★ Racconta « *Opera* » di un'attrice della « *Comedie* », che in fatto di uomini ebbe una vita un po' movimentata e che ora si è sposata. Non ricorda nemmeno più di aver fatto del teatro, si è ingrassata, è felice nella sua casa. Ha una cuoca, due cameriere ed un domestico che porta le lettere sul vassoio e — proprio come faceva lei in palcoscenico — dice al momento del pranzo: « La signora è servita ». Ma tutte le volte che il domestico pronuncia la terribile frase, la padrona lo rimprovera:

— Vuoi smetterla di ridere quando dici la signora è servita?

★ Nel camerino del Teatro Politeama di Napoli, dove in questi giorni recita Eduardo de Filippo, è entrato una scarabeo azzurro ed è rimasto sulla tavola dell'attore, tra i cosmetici. Il pittore Colucci ed il giornalista Nino Bruschini, in visita ad Eduardo, si occupano dello strano visitatore, del quale Eduardo si preoccupa.

— E' da ieri che mi fa compagnia — dice Eduardo — ed è da ieri che è digiuno. Che può mangiare qui dentro? L'odore dei cosmetici non dà gocce di miele, né la cipria ha sapore di polline.

Intanto lo scarabeo si è posato su un mucchietto di biglietti da mille falsi, che sono sulla tavola; quelli che servono per i borsari neri di *Napoli milionaria*.

Il pittore Colucci osserva:

— E' digiuno da ieri, e cammina sui biglietti da mille!

Eduardo risponde:

— Pure nuie cammenammo 'ncop'e bigliette 'e mille lire... 'e stammo diune!

Proprietà artistica e letteraria riservata alla Soc. Ed. Torinese, Corso Valdocco, 2 - Torino

LUCIO RIDENTI
Direttore responsabile

La Rivista non pubblica commedie non richieste dalla Direzione, i manoscritti non si restituiscono, e non si inviano risposte personali per gli articoli non pubblicati. Nei casi in cui per impossibilità materiali non è stato possibile tener conto degli eventuali diritti di Editori e Autori, « *Il Dramma* » si riserva di regolare con loro ogni eventuale eccezione.

Pubblicazione autorizzata A.P.B. - N.P. 313

Un astro

nel mondo dei dentifrici



ALBA
Rumianca

Non contiene alcuna sostanza
alcalina - Non intacca lo smalto
Non irrita le gengive - Non è
abrasivo - È neutro - Dissolve
ogni sedimento - Conserva e ridà
ai denti il loro primitivo candore.

Alba · RUMIANCA



EULALIA

LA CIPRIA DI GRAN LUSSO
PER LA SIGNORA ELEGANTE