

# HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Premi E.M. Salerno  
e Teatro Totale  
i testi vincitori

AM

dossier  
**EDUARDO DE FILIPPO**



**i nuovi direttori degli Stabili italiani**  
**intervista a Dacia Maraini**  
**nati ieri teatromondo critiche**  
**testi società teatrale**

# HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo



## PREMIO HYSTRIO alla vocazione per giovani attori

15 -16 -17 giugno 2000  
Teatro Litta - Milano

Dopo il successo della prima edizione milanese, ritorna il **Premio alla Vocazione per giovani attori**, che si svolgerà al Teatro Litta nei giorni 15-16-17 giugno 2000.

Il Premio è destinato a giovani attori entro i 27 anni, allievi o diplomati presso Scuole di Teatro ma anche autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi.

Il Premio consiste in due borse di studio da 3 milioni ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile) e in una borsa di studio di perfezionamento intitolata a Gianni Agus.

### IL BANDO

Le domande di iscrizione al Premio alla Vocazione, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievo o ex allievi, devono pervenire alla direzione di

**Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02-400.73.256, fax 02-48.700.557)**

entro il 1° giugno 2000 corredate della seguente documentazione:

- a) un breve curriculum, b) una foto, c) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuola, d) la fotocopia di un documento d'identità, e) indicazione di titolo e autore del brano scelto per l'audizione, nonché di un eventuale testo di riserva.

Il brano, della durata massima di dieci minuti e ridotto a monologo, può essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

Anche per le pre-selezioni, riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di scuola di teatro, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, la domanda e la documentazione, come sopra, devono essere inviate alla direzione di **Hystrio**.

L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1973. La quota d'iscrizione è di L. 25.000 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

a volte anche loro hanno pochi soldi.

Raccolgo lo zucchero del caffè e, alzando lo sguardo, mi accorgo di un ragazzo in piedi vicino a noi. «Scusatemi. Davide, qui c'è il problema della gallina». «Ho visto che c'è un campetto dietro al teatro». «Sì, ma c'è un cane enorme che da stamattina continua ad abbaiare. Questa poveraccia è spaventatissima». «Ragazzi, per piacere pensateci un po' voi!».

**D'E.** - *Davide, ma che c'entra la gallina?*

**I.** - Fa parte dello spettacolo che, non per altro, si intitola *La tempesta-dormiti, gallina, dormiti!*. È una specie di mascotte.

**D'E.** - *Che vuol dire?*

**I.** - Era la frase "magica" che Vincenzo o' pazzo, comico della sceneggiata, usava per fare credere al pubblico di essere capace di far addormentare una gallina, che in realtà soffocava. «Dormiti, gallina, dormiti!», appunto.

**D'E.** - *Col vostro spettacolo state girando tantissimo. Cosa ti rimane di questa esperienza?*

**I.** - La cosa più affascinante è la possibilità di cambiare tipo di pubblico. Qui al Link è molto diverso da quello del Crt di Milano o del Valle a Roma. Un altro aspetto molto stimolante è la possibilità di cambiare la pianta dello spettacolo. A volte è a prospettiva frontale, a volte a pianta centrale, che per me è l'ideale. Vorrei tentare un teatro che non lasci fuori la vita, come avviene nella sceneggiata, nelle feste popolari, nel teatro dei pupi, in Shakespeare.

Ora sto pensando per esempio al circo. Tento di non muovermi mai con lo stesso stile. Per me uno spettacolo è accompagnato dal "sentimento del tempo". Costruisco i miei lavori come se fossero uno la tappa successiva dell'altro: un

unico spettacolo, sempre però con una forte intrusione del quotidiano, un teatro "popolare". Credo che questa pluralità di linguaggio sia la caratteristica più spazzante del nostro gruppo.

**D'E.** - *Quali sono i tuoi maestri?*

**I.** - Tanti. Una specie di una famiglia. Sicuramente nessuna strada è senza impronte. Ci sono persone che riconosco come maestri e a cui sono riconoscente. Sono Tadeusz Kantor, Andrea Camilleri (mi ha aiutato addirittura a pagare l'affitto ai tempi dell'Accademia di Roma), Carlo Cecchi e sicuramente Leo de Berardinis, tra l'altro causa di una crisi profonda che mi ha portato più volte a voler lasciare l'Accademia.

**D'E.** - *Cioè?*

**I.** - Vidi lo spettacolo *Totò principe di Danimarca*, ne rimasi sconvolto. Era quello che avrei voluto fare. Lui mi ha convinto a non abbandonare gli studi e poi, più avanti, mi ha addirittura prodotto uno spettacolo. In realtà la funzione dei maestri è quella di "essere uccisi". Si dice "molto imparare e molto dimenticare", no?

Uno degli attori si avvicina a noi con discrezione: «Davide abbiamo bisogno di te, un problema di montaggio». Ci guardiamo. Lui allarga le braccia. Faccio un cenno con la faccia, lasciando intendere che lo capisco.

Riprendo il treno. Penso a un incontro gradevole, alle mie radici, alla fortuna di fare questo lavoro che, anche se non ce lo diciamo, ci lega, ci accomuna tutti se non altro in spirito. Sul treno in perfetto orario, che mi porta a Milano, penso ai problemi del Teatro, alla difficile sopravvivenza, alle fatiche, alle lotte e mi sento per qualche secondo meno solo. Sento l'importanza di un confronto che spesso, per la natura di questo lavoro, è troppo veloce, dura troppo poco. Carovane nel deserto che si incontrano, si scambiano un saluto, riconoscendosi, e proseguono nella propria direzione. Ogni compagnia ha le sue regole, i suoi riti. All'arrivo a Milano capisco di essermi assopito. Squilla il telefonino: «Corrado, puoi venire in teatro che abbiamo un casino?». ■

**Teatri Possibili.** Nasce a Milano nel 1996 su iniziativa di Corrado d'Elia, regista e attore proveniente dalla Scuola Civica "Paolo Grassi". Nella sua sede milanese gestisce, oltre alla compagnia omonima, il Teatro Libero, il Centro di Formazione per lo spettacolo (una scuola per attori, registi, drammaturghi e operatori dello spettacolo) e la Teatri Possibili Esperimenti, compagnia formata da ex allievi della scuola. Spettacoli: *Le nozze dei piccoli borghesi*, di B. Brecht ('97); *Cirano*, di E. Rostand ('98); *Otello*, di W. Shakespeare ('99), tutti per la regia di Corrado d'Elia. Secondo i dati Agis del febbraio 2000, è l'unico teatro da soli 100 posti tra i primi cento teatri in Italia per numero di spettatori.



distribuzione del Fus, a una Circolare che penalizza le compagnie più giovani, a una defiscalizzazione tirata in ballo a ogni riunione, promessa e mai attuata, all'ipotesi sull'eliminazione dell'imposta sugli spettacoli, vantaggiosa comunque solo per i grossi teatri che vendono i biglietti a prezzi esorbitanti. No, le cose non stanno cambiando.

Sfoglio il materiale speditomi dal Crt. Leggo di Davide: ha collaborato con Leo de Berardinis. Ecco forse il punto di contatto. Qualcuno direbbe: due registi giovani che attraversano il periodo dei primi riconoscimenti. Per me la direzione di Teatro Libero, la prima regia in un Teatro Stabile (Bolzano), la regia di un'opera lirica per un importante festival in Irlanda, per Davide la collaborazione col Crt di Milano, con Cecchi, il premio Ubu. Tutto questo maschera il lavoro, gli sforzi. Penso alla dimensione sospesa di teatrante. Sempre in bilico tra successo e fatica.

Arrivo a Bologna con un'ora e mezzo di ritardo. L'appuntamento è al Link, a metà tra un fabbricone dismesso e un centro sociale giovanile, polifunzionale, organizzato a quanto ne so molto bene. Lì va in scena *La tempesta-dormiti, gallina, dormiti!*, lo spettacolo che ha lanciato "liberamente" a livello nazionale. Incontro Davide al bar, all'ora di pranzo.

«Quanto tempo hai?». «Davvero poco, siamo indietro col montaggio». «Ti capisco». «Ordiniamo un caffè?». «Volentieri». «Scusa Corrado se sono un po' stanco ma abbiamo terminato ieri notte a Torino e oggi debuttiamo a Bologna...». Guardo le nostre facce stanche, le borse sotto gli occhi, i capelli disordinati, le mani che volteggiano nascondendo una voce roca di sonni mancati. Come ti capisco, è come guardarmi allo specchio. Questo è l'autentico punto di contatto!

**D'ELIA** - Come nasce il tuo gruppo?

**IODICE** - "liberamente" è un'associazione culturale, ma presto diventerà una piccola cooperativa. Nasce a Napoli nel 1992 ed è formata da parecchie persone che di volta in volta partecipano ai vari progetti.

**D'E.** - Credi molto nel gruppo?

**I.** - Il gruppo è come una famiglia, un popolo, ma rifiutiamo certe rigidità da piccola setta: siamo insieme per lavorare "liberamente", appunto. All'inizio abbiamo cominciato facendo esperienza di formazione nelle scuole, poi lentamente abbiamo concentrato l'attenzione sui progetti.

**D'E.** - Il tuo gruppo è in questo momento tra le compagnie più seguite, soprattutto dopo il premio Ubu. Come vivi questo momento di "celebrità"?

**liberamente.** Nasce a Napoli nel 1992. Oltre alla produzione di spettacoli, la compagnia cura pubblicazioni, laboratori per le scuole e corsi di aggiornamento per insegnanti e allievi. Dal 1997 è riconosciuta e sovvenzionata dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali quale impresa di produzione (art. 12). Spettacoli: *Contrappunti sul volo* ('92), *Dove gli angeli esitano* ('93), *F.P.L.* ('94), *Grande circo invalido* ('94), *Il tredicesimo apostolo* ('95), *Senza naso né padroni* ('96), *Che bella giornata* ('97), *Io muoio, Orazio!* ('97), *Terre mobili* ('97), *Racconti sul tappeto* ('98), *Storia spettacolare di Guyelmo El Pesado che voleva rovesciare il mondo* ('98), *La discesa* ('98), *La tempesta-dormiti, gallina, dormiti!* ('99), *Lo sguardo escluso* ('99), *Io non mi ricordo niente* ('99). Premi: menzione al Premio Scenario 1993 per *Dove gli angeli esitano*, Premio Rivista Lo straniero-Comune di Roma come realtà teatrale emergente (1998), Premio Ubu 1999 per *La tempesta-dormiti, gallina, dormiti!*.

**I.** - È il momento in cui è possibile usare quello che si fa per modificare delle cose, affermando una modalità di intendere il teatro come "ostinazione santa", lavoro tenace per realizzare un progetto artistico in cui si crede. Si crea inoltre una grande possibilità di mobilità; abbiamo imparato a "essere sempre in movimento". Qualcosa sta avvenendo. In noi come negli altri gruppi.

In apertura una scena da *La tempesta-dormiti, gallina, dormiti!*, a pag. 60 una scena da *Io non mi ricordo niente*.

**D'E.** - Questa "mobilità", questo essere più "visibili" comporta anche degli scompensi.

**I.** - Certo, quando vieni "riconosciuto" ti mettono subito in qualche scaffale. Tu sei quello che fa quelle cose in quel modo lì. Bisognerebbe riuscire a saltare sempre da uno scaffale all'altro...

**D'E.** - La tua compagnia è uno dei pochi gruppi giovani che accede al sostegno ministeriale. Cosa comporta?

**I.** - Il finanziamento ce l'abbiamo da due anni. Il lavoro comincia a essere evidente. Questa è una grande soddisfazione. Certo, devi imparare le leggi, superare la prima autodifesa a non volerti confrontare con la burocrazia. A volte ti sembra di fare cose senza senso e si entra in crisi. Ti chiedi perché lo fai, se sei tu che crei una situazione oppure se corri dietro a un meccanismo che finirà per schiacciarti.

**D'E.** - Da quel che ne so, il finanziamento ministeriale non basta a tirare avanti, perché obbliga le compagnie a versare cifre notevoli di contributi annui e a garantire un certo numero di piazze...

**I.** - Sì certo, è così. Si fa una grande fatica, ma credo sia indispensabile a un certo punto confrontarsi anche su questo piano. Per sopravvivere economicamente poi, non bastano le piazze che ti procuri da solo. A volte cerchi di aggrapparti a strutture più grandi, che però hanno un sistema complicato di gestione dell'evento spettacolo. E

i protagonisti della giovane scena / 3



# La gallina di Shakespeare

di Corrado d'Elia

**D**i corsa, come al solito! Una riunione a Teatro Libero che non voleva proprio finire, io che mi metto la giacca, capiranno, devo andare, bene, ne ripareremo, mi ha fatto molto piacere, poi i mezzi pubblici, il traffico, sarà la pioggia, sarà il blocco delle auto non catalizzate, non so. Di sicuro, anche oggi, di corsa!

Penso al tempo come un'invenzione strana, un meccanismo che puoi stirare, comprimere, slabbare, picchiare, graffiare, attorcigliare, ma non eliminare. E intanto corro. Sul treno in partenza per Bologna penso a questa cosa bizzarra: un regista che fa un'intervista. E poi un po' di tempo per me. Diamine. Ancora il tempo! Il treno parte e la sensazione è davvero piacevole: chiudo gli occhi, tutto è alle spalle, ci sono davvero riuscito. L'ho seminato. Davide Iodice, napoletano. Regista. Fonda insieme ad altri colleghi nel 1992 la compagnia

"liberamente". Devo intervistare un napoletano, un vero napoletano. Già me lo immagino calmo, tranquillo, senza tempo appunto. Dirà subito: il solito milanese, sempre di corsa. A dire il vero anch'io sono un po' napoletano: mio padre è di Salerno.

Leggo su un giornale «Davide Iodice mescola le sue radici napoletane e Shakespeare». Può essere un punto di partenza: un ex napoletano che intervista un napoletano. O meglio: un napoletano senza radici che intervista un altro napoletano più radicato. E, nel mezzo della mia disquisizione solitaria e assopita sulla napoletanità, mi accorgo che il treno è fermo in aperta campagna. Dal vociare concitato di un esuberante signore d'affari comprendo che il ritardo supera la mezz'ora. Si sfiora davvero la rissa quando si avvicina il controllore, un tranquillo

signore di mezza età, piuttosto grosso (sicuramente napoletano) e il gentile signore in carriera comincia a urlare qualcosa di cui percepisco chiaramente solo che è ora di finirla, con quel che paghiamo, che non ci si accorge che in Italia le cose stanno cambiando? Penso alla legge sullo spettacolo, al meccanismo di

Prosegue il nostro viaggio nell'Italia del giovane teatro. Questa volta si incontrano Nord e Sud: Corrado d'Elia, regista attore e fondatore della compagnia milanese Teatri Possibili, intervista Davide Iodice, regista e figura di spicco del gruppo "liberamente" di Napoli

zione espressionista, la danza diventa con Pitozzi un quadro scomponibile, un rigoroso sistema matematico di relazioni autofagocitanti che innescano a catena reazioni foniche o luminose. Anche qui nulla è lasciato all'improvvisazione, ancor più assoluto il gesto sembra astrarsi dal corpo stesso

per compiere una parabola di enigmatici e rituali codici di danza. Intorno e ai lati dell'interprete (si tratta ancora di un "a solo") le proiezioni aprono squarci di grande effetto formale, mentre il dialogo si fa serrato e ipnotico, e ha il suo apice nel disegnare le linee di uno spasimo finale. ■

Platel

## Storie di ordinaria emarginazione sulle note di Bach

**LETS OP BACH**, direzione di Alain Platel. Direzione musicale di Roel Dielliens. Drammaturgia di Hildegard De Vuyst. Con Lazara Rosell Albear, Gabriela Carrizo, Franck Chartier, Larbi Cherkaoui, Elizabeth Estaras, Samuel Louwyck, Einat Tuchman, Minnie Ghani Vosteen, Darry E.Woods. Prod. Les Ballets C. de la B./Ensemble Explorations, Bruxelles.

lavori della Bausch e degli altri "arrabbiati" del teatro danza, ma con un rinnovato vigore e nuove motivazioni. Sulla scena gli impeccabili attori-danzatori della Bausch, che com'è noto vantano tutti una solida preparazione classica, lasciano il posto ai non-attori *performer* di Platel. Con la tradizione del teatro danza, questo nuovo "teatro dell'esperienza" condivide una scelta metodologica incentrata sull'elaborazione di materiali proposti dagli stessi interpreti, pagine di vita vera o risposte diverse a esigenze profonde.

Acrobati, autodidatti, qualche ballerino, un miscuglio di razze e di età, e soprattutto tante storie di ordinaria emarginazione. La scena aperta di Platel è l'arena nella quale ognuno mostra ciò che sa fare, interagisce con gli altri, a suo modo si racconta, per gesti, parole arrabbiate, silenzi. E c'è sempre qualcosa che esaspera il contrasto tra la poesia della scena e la realtà esibita. Nel caso di *Lets op Bach*, di passaggio al Teatro dell'Arte di Milano, è la musica eseguita impeccabilmente da un ensemble e due cantanti. Il risultato è struggente, ironico, straziante e a tratti anche imbarazzante (come quando un gruppo di donne piange a lungo in faccia al pubblico, o un rozzo individuo insidia una bambina). Platel non si considera un regista, piuttosto un osservatore, che a un certo punto decide di incollare i pezzi di diverse esperienze e di mostrarli a un pubblico. Più che alla danza - che pure c'è ed è incredibilmente intensa ed efficace - il lavoro di Platel fa pensare ai barboni di Delbono o al teatro dei quartieri di Scaldati. Il risultato non lascia indifferenti, e non è poco nell'incerto scenario del teatro contemporaneo.

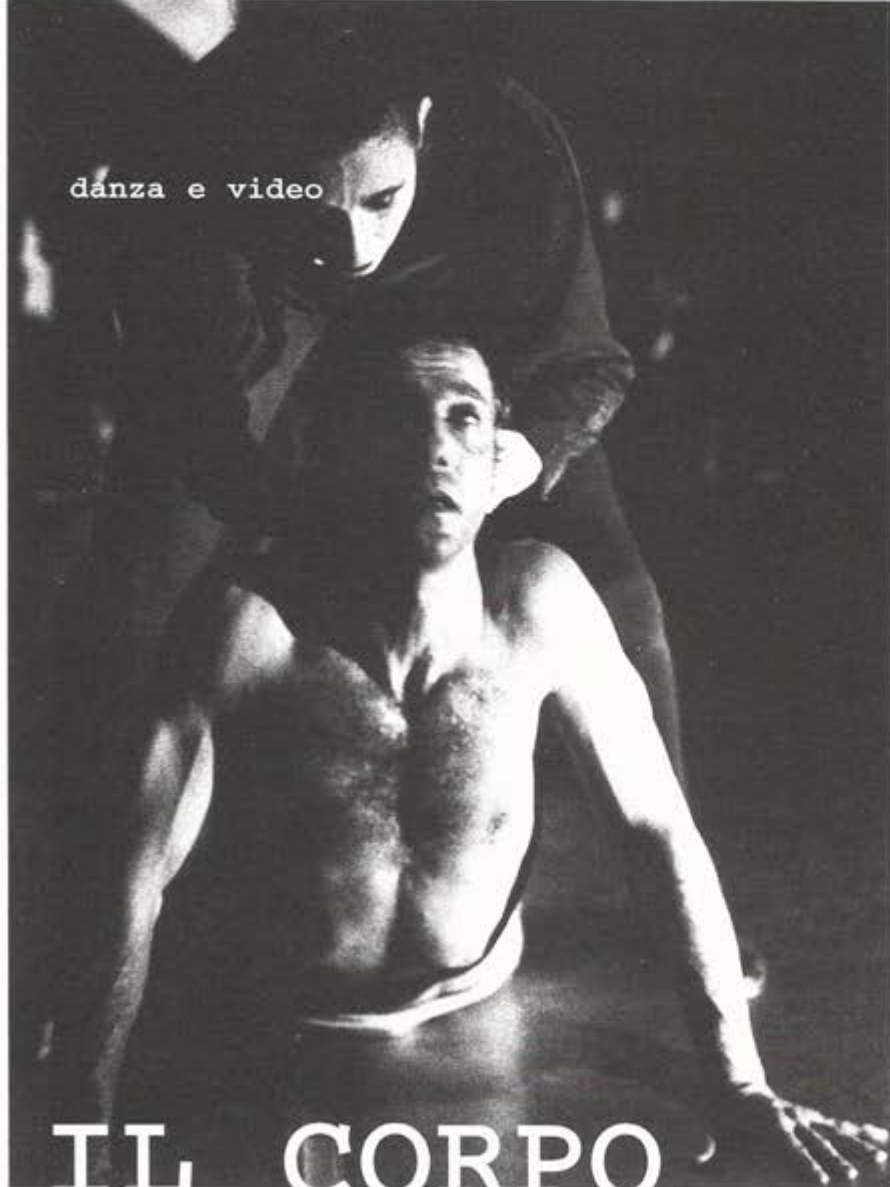
Roberto Giambrone

**L**a stagione infuocata del teatro danza, quando senza pudore si esibiva sulla scena il disagio esistenziale, tra risa e pianti isterici, sembrava tramontata. Pina Bausch è più incline ad un lirismo intimista che rasenta il sentimentalismo. Le apparizioni degli altri protagonisti del *tanztheater* tedesco si sono rarefatte e comunque non suscitano più scalpore come negli anni '70. L'orrore del reale ha forse trovato nuovi canali di sfogo e altre sublimazioni sulla scena, o è più difficile afferrarlo. Ma ecco che dal Belgio il giovane Alain Platel, con una formazione di pedagogo e una scarsa conoscenza dello "specifico danza", ci spiazzava inquietandoci con una materia teatrale molto prossima, per struttura ed estetica, ai primi

In apertura un'immagine di *Ceremony of innocence*, coreografia di Ugo Pitozzi; in basso Les Ballets C. de la B./Ensemble Explorations in *Lets op Bach*.



danza e video



# IL CORPO si fa schermo

di Paolo Ruffini

**BACON - PUNIZIONE PER IL RIBELLE**, regia, coreografia, oggetti di scena, costumi e interpretazione di Enzo Cosimi. Musiche di John Duncan e Max Springer. Video di Enzo Cosimi e Roberto Carotenuto. Disegno luci di Luca Storari. Prod. Compagnia Enzo Cosimi, Roma. **L'ESATTO PUNTO DI CADUTA DELLE LACRIME...** CEREMONY OF INNOCENCE, regia, coreografia e scena di Ugo Pitozzi. Musiche di Sofia Gubaidulina, Erkki-S. Tuur, Dunstable, Witold Lutoslawski. Video di Ugo Pitozzi e Roberto Carotenuto. Disegno luci di Luca Storari. Attore in video Gustavo Frigerio, danzatrici in video Nicoletta Cabassi e Virginie Daenekenydt. Con Nicoletta Cabassi. Prod. TeatrDanzaSkenè, Residenza regionale Magliano Sabina (Roma).

**È** un rapporto ormai storicamente consolidato quello tra la danza contemporanea e il video; dopo un costante avvicinamento e, infine, un corteggiamento reciproco, solo negli ultimi anni assistiamo a un definitivo salto verso soluzioni sceniche sperimentali che sintetizzano i due linguaggi generando inedite forme d'arte. Ne sono

esempi le *Biosculture* in digitale di Roberto Castello, lo schermo-radar degli australiani Chunky Move in *Corrupted 2*, per non parlare del pentagramma dai toni sintetici alla Schlemmer dell'ultimo Merce Cunningham. L'uso dell'immagine elettronica entra in collisione drammaturgica con la coreografia dal vivo, direttamente sul palcoscenico: da una parte acuendo le potenzialità percettive dello spettatore, stimolandolo all'analisi di un processo cinetico multidimensionale; dall'altra riuscendo a verbalizzare quei profondi nodi dell'esperienza soggettiva, persino inconscia o mitica, del danzatore. «Prima che sul piano simbolico, i processi visivi sono estremamente complessi già a livello percettivo», scrive Simonetta Fadda (*Definizione zero*, Costa & Nolan, 1999), ricordandoci come nella riproduzione del visibile la percezione della realtà richieda, in effetti, un'interpretazione della realtà stessa. Il gioco di sconessioni continue tra l'azione fisica e il segno immateriale dei corpi immaginati e poi proiettati sullo schermo, trova oggi due autori sensibilmente attenti alla coesione di senso delle due parti; la creazione in video e la partitura coreografica diventano allora uno spazio unico in cui "costruirsi e annullarsi", e che hanno per destino una forma in divenire di video/opera d'arte difficile da catalogare.

Enzo Cosimi avvicinando la figura di Bacon costruisce con *Bacon - punizione per il ribelle* (prima tappa del progetto "L'Animale quasi pazzo - 3 creazioni sulla mutazione") una perfetta macchina narrativa, ma non per questo didascalica, anzi sempre spigolosa, dipendente, che fa uso della parola quasi per sottrarre al corpo la gravità dell'azione. Qualche oggetto, un sacco da boxe sul fondo e una sedia, dove lo stesso Cosimi

diventa icona dei ritratti di Bacon, lacerati e deformati sullo schermo, definiscono la scatola mentale, la follia privata del protagonista che si ispira alla figura di un *serial killer* tedesco. Sesso e morte sono però la chiave esplicita, persino truculenta, di una più profonda angoscia che le nervature del corpo esprimono. Deambulante con quel fare da disamina organica paradossale, che ride di sé, il corpo parla di una mancanza e di un sacrificio, dell'imprevedibile desiderio che diventa ossessione, oltre la lecita comprensione. Durissima overdose alla quale il coreografo sceglie di aderire senza mezzi termini, mostrandosi inquieto come non mai, inerme e delirante, ma allo stesso tempo lucidissimo nel suo sadomasochismo, lasciando al corpo la libertà di quegli scatti "nevrotici" di straordinaria bellezza.

Allo spazio, al confine che lo spazio detiene dentro e fuori l'opera (e quindi dentro e fuori il danzatore), è dedicato lo spettacolo di Ugo Pitozzi *l'esatto punto di caduta delle lacrime... Ceremony of Innocence*, primo spettacolo di "Ikona", progettato in cinque ambienti sensibili e nuovo tassello nel percorso intrapreso dal coreografo nel verificare, con maniacale dovizia di particolari, gli infiniti "dettagli" posturali del corpo. Di filia-

realità all'anagrafe è Giustina, figlia del leggendario Mimi Maggio e di Antonietta Gravante, nata il 24 aprile del 1910. Quest'anno ne avrebbe compiuto novanta. Lasciamoci accompagnare dalle immagini che possono tornarci alla memoria, Pupella-Filumena al fianco di Eduardo, magnifica protagonista di tante delle sue commedie. Pupella-Madre Coraggio, attrice capace di misurarsi con la scrittura di Bertolt Brecht, Pupella che sa far ridere e sa far piangere. Pupella insieme a Rosalia ed a Beniamino, i tre ultimi grandi eredi di una famiglia cardine della tradizione teatrale napoletana, protagonisti di quell'indimenticabile vademecum dell'attore napoletano che fu *Era 'na sera e...* Maggio messo in scena con illuminata sapienza e squisita poesia da Antonio Calenda. In quell'occasione Pupella scrisse per sé una breve poesia un "ritratto in versi" con cui ci piace ricordarla: «nun so' colta, so' gnorante,ignorante con la penna/ma in compenso ci ho il cervello/chesto sì, v'o ppozso d'./Occhi stanchi, malinconici./dolci, teneri, piangenti./espressivi, assai pungenti.../È 'o mestiere ca t'è dà./Bocca amara, 'nzuccarata,/fatta a riso, avvelenata.../chesto vo' ll'umanità/ch'io servo con umiltà./Cuore aperto, coraggioso./sempre pronto a ogni battaglia,/forte comm'a 'na tenaglia.../quann'astregne po' spezzà./Mani piccole, affilate,/ca nun sanno mai d' no/a chi cerca. Ma se sa/ca ogni tanto 'na 'trunata/bene o male l'he a piglià./Non parliamo poi del corpo:/senza forme, senza carne,/solo pelle, solo ossa,/ma capille in quantità./songo brutta e nun so' bella;/chesto so': 'na cartuscella,/na palomma co' 'na scelta.../E me chiamano Pupella». ■

## Addio a De Vico ultimo Tartaglia

«**D**irettore, preparate un contratto, io ve lo firmo e ve lo lascio qua. Poi voi mettete la cifra». Così pare dicesse De Vico all'amato Eduardo, che rispose: «Bravo! Vi siete comportato bene e adesso mi avete incastrato». Nato a Napoli nel 1911, aveva calcato le scene a sei anni - come tutti i figli d'arte napoletani - nel ruolo di Peppiniello in *Miseria e nobiltà* di Eduardo Scarpetta; aveva formato insieme ai fratelli una delle compagnie più ricche e fortunate dell'avanspettacolo; aveva lavorato al fianco di Eduardo De Filippo, a metà anni Cinquanta, sia come attore (e ricordiamo lo scansafatiche Nennillo poco amante del presepe di Natale in casa Cupiello, parte che fu di Peppino), sia come responsabile della compagnia Scarpettiana del San Ferdinando, eppure fu la televisione a renderlo popolare. Grazie al servo Nicolino nella serie *Giovanna la nonna del Corsaro Nero* (dal '64 al '70) e grazie alla sua sopraffina arte del "cacaglio" ovvero della balbuzie, la sua faccia da "momo", da falso ingenuo, divenne subito familiare a tutti gli italiani. Ma negli anni Ottanta, grazie al regista Antonio Calenda che inaugura un fortunato filone della memoria che si sofferma sugli anni del varietà, si prese la rivincita in palcoscenico in spettacoli come *Farsa* di Petito e *Cinecittà* di Bertoli e Calenda. E infine, sempre con Calenda, in *Aspettando Godot* fu un insolito e sorprendente ragazzo messaggero. ■

## La scomparsa di Pina Cei e di Giusi Raspani Dandolo

**P**ina Cei ha lasciato per sempre la scena buia, fatta di ombre, della nostra memoria di spettatori. Era nata nel 1904 sulla nave che trasportava in Sudamerica la madre, anch'essa attrice. Per la tenacia con cui aveva continuato a recitare (vivo ancora il ricordo della ricca vedova ebrea, burbera e benefica, da lei tratteggiata in *A spasso con Daisy*) aveva preso il posto che fino all'ultimo aveva difeso in palcoscenico Paola Borboni. Figlia d'arte, era cresciuta alla scuola del palcoscenico. Se l'iniziale tirocinio era stato quello delle compagnie capocomiche, quelle di Ruggeri e di Emma Gramatica, per poi avere il nome in ditta con Baghetti o Bettarini e, finita la guerra, con Carnabuci, Randone e la Borboni; se il teatro brillante l'aveva avuta fra i suoi "valori sicuri" accanto a Gandusio agli esordi e a Besozzi poi, la sua capacità di sbalzare a tutto tondo i suoi personaggi, anche quelli minori, aveva attirato su di lei l'attenzione della nuova generazione dei registi, da Strehler a Squarzina, a Trionfo. Strehler la volle, a metà degli anni '50, nella goldoniana, memorabile *Trilogia della villeggiatura*, la riconfermò nel *Giardino dei ciliegi* di Cechov e nella *Casa di Bernarda Alba* di Lorca. Due sue interpretazioni avrebbero ancora confermato la sua versatilità: in *Processo a Gesù* di Diego Fabbri, nel '55 e sul versante del teatro dell'assurdo, in *Le sedie* di Ionesco.

**Giusi Raspani Dandolo** ci ha lasciato dopo lunga malattia a Roma, 83enne. Nella prima edizione del *Nost Milan*, inverno del '56, Strehler le aveva affidato la parte dell'indovina Maghigia e poi l'aveva voluta, lo stesso anno, nell'*Opera da tre soldi* di Brecht. Numerose furono, negli anni Cinquanta, le sue partecipazioni negli altri spettacoli di via Rovello. Della Raspani Dandolo Strehler apprezzava la versatilità, una capacità davvero non comune nell'assumere i ruoli più diversi, da quelli brillanti a quelli drammatici; dal vaudeville di Feydeau al repertorio classico, specialmente Molière, a fianco di Scaccia con cui fece compagnia nel '63, e col quale contribuì a far conoscere Ionesco recitando *Delirio a due*. Senza trascurare gli autori italiani: Brusati le commedie musicali di Garinei e Giovannini: come *Ciao Rudy* e *Angeli in bandiera*. Fu anche per vent'anni una presenza popolare in Rai all'epoca d'oro degli sceneggiati, da *La Cittadella* a  *Davide Copperfield*, e la si vide accanto al commissario Maigret di Cervi. *Ugo Ronfani*



ricordo di Pupella Maggio

# 'NA cartuscella tenace

di Giulio Baffi

**P**upella Maggio non amava tracciare bilanci, non pensava mai che alla sua vita di attrice e di donna si dovesse mettere un punto. Forse per scaramanzia, forse perché era sempre pronta a partire per una nuova avventura e non voleva negarsi il piacere di vivere la sua vita di artista, di attrice curiosa, disponibile, allegra, puntigliosa, disciplinata, caustica, intelligente, sensibile. Chi l'ha conosciuta ne conserva il ricordo. E sono tutte le sfumature possibili, come sempre per una donna eccezionale, per un'attrice che ha saputo lasciare un segno profondo nel ricordo degli spettatori

e nei documenti di teatro e di cinema che qualcuno

conserva gelosamente e che saranno preziosi luoghi di studio per gli attori a venire. Un po' delle sue memorie Pupella le aveva raccolte in un piccolo volume *Poca luce in tanto spazio*,



autobiografia di un'attrice capace di divertirsi con i propri ricordi. «La poca luce è la mia naturalmente nel grande spazio del teatro che non sempre ho amato ma che mi ha dato enormi soddisfazioni e parecchia felicità», diceva mentre vi lavorava e aggiungeva non senza ironia «ho voluto scegliere per queste mie memorie un po' particolari le cose che mi piacciono di più, quelle legate alla mia carriera di attrice, ai miei tanti ricordi e agli affetti, voglio dire tante cose che magari molti non sanno, mettere ordine tra quello che ho raccolto e conservato gelosamente durante una carriera teatrale lunghissima. Meglio che lo faccio io, mi sono detta, altrimenti lo fanno dopo che sono morta e dicono *nu' cuoppo 'e fesserie* che non potrò nemmeno smentire». «Sono felice di essere stata piccola, lo ripeto sono davvero poca luce nel teatro italiano, ma di me se ne ricordano in tanti, incontro continuamente ammiratori, amici che mi salutano con affetto», diceva Pupella. Non l'abbandonava l'ironia, la voglia caustica di colpire quel che non le sembrava bello o giusto. Stare lontana dal palcoscenico non è significato per lei far scemare l'interesse o almeno la curiosità per il mondo dello spettacolo. «Voglio aiutare i giovani» disse l'indomani del suo "addio alle scene", e creò una sua scuola di teatro «perché i giovani non hanno chi dia loro una mano, chi insegni loro i tanti segreti che noi ci portavamo in famiglia quando il teatro era una cosa diversa fatta di tanto amore e tanto sacrificio». Tra poco potremo vedere la sua ultima, generosa e dolce interpretazione nel primo episodio di *Non ci sono mezze stagioni*, un film che il giovane regista Francesco Apolloni ha girato nell'estate del 1999. Pupella e il cinema, un amore lieve, incostante, mai una vera passione, «ne ho fatto poco di cinema. Ma di quel poco sono soddisfatta. E comunque tanto faticoso...» diceva. Qualche regista l'ha incantata, con qualche attore ha avuto un rapporto davvero creativo. Ha lavorato con Comencini, con Patroni Griffi, con John Huston ne *La Bibbia*, con De Sica ne *La Ciociara*, con Visconti ne *L'Arielda*. Una madre memorabile è stata quella creata con Fellini per *Amarcord*, in *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore è stata la dolcissima madre di Jacques Perrin, interpretazione che le è valso il suo secondo Nastro d'argento come attrice non protagonista (il primo, nel '68 lo ebbe ne *Il medico della mutua* al fianco di Alberto Sordi).

Testimone appassionata del teatro Pupella è salita in scena a tre anni chiusa in uno scatolone da cui usciva per fare la bambola meccanica, «per questo mi chiamo Pupella» diceva a chi le chiedeva di quel suo nome che sembra un vezzeggiativo. In

Rea con *Le formicole rosse*, quella malata del *Notturmo* di **Gennaro Pistilli**, quella di **Giuseppe Patroni Griffi** con *In memoria di una signora amica* o con la straordinaria e sulfurea *Persone naturali e strafottenti* portata troppi anni or sono al successo da una strepitosa Pupella Maggio.

## De Simone rivoluzionario

Come non pensare allora a tutta la grande stagione della ricerca teatrale che dalla fine degli anni Sessanta ha a Napoli alcuni dei suoi punti più creativi e originali. E come non pensare alle invenzioni del teatro di **Leo De Berardinis** legate agli umori di questa città, teatrale per eccellenza. Rapidi ricordi che ci riportano ad altri successi. A spettacoli come il *Masaniello* di **Elvio Porta** ed **Armando Pugliese** che a metà degli anni Settanta scosse il torpido panorama teatrale napoletano e in magica alchimia, raccolse in uno straordinario progetto attori come Mariano Rigillo, Lina Sastri, Angela Pagano, un musicista come **Roberto De Simone**, uno scenografo come Bruno Garofalo, e ritomato di recente al successo con nuovi interpreti come Massimo Venturiello e Lalla Esposito. Ed eccoci allora citare doverosamente la strepitosa rivoluzione de *La gatta Cenerentola* di Roberto De Simone che fuse in una tessitura originalissima il linguaggio di un teatro fatto di parole e di musica, i suggerimenti per un linguaggio nuovo che **Mario Martone** propose con il suo bellissimo *Ritorno ad Alphaville* in una idea di messa in scena che ci conduce senza contraddizioni al suo recente *Edipo* messo in scena al Teatro Argentina di Roma. E poeti scomparsi troppo presto come **Antonio Neiwiller** con il suo *Titanic*. Certamente quella di Roberto De Simone è la voce più curiosa e intrigante del teatro che sembra godere di una vitalità nuova e prepotente in un superamento di barriere linguistiche e tematiche. Una lingua contaminata con tutte le altre lingue possibili, viva e vitale, in una dissimilitudine babelica ed entusiasmante. La scrittura di De Simone ha dunque per compagne quelle differenti, compiute e personalissime di Ruccello, Santanelli, Moscato, Cappuccio e l'ironia elegante di Salemme. Ed ancora da questo spartiacque del teatro possono nascere le prove interessanti di **Barra, Mastelloni, Antonio Taiuti**. Ognuno di loro ha guardato indietro verso i territori di una scrittura da sempre capace di rinnovarsi per contaminazioni, mai rinchiusa in un protezionismo ossessivo, anzi capace di proiettarsi fuori dal proprio universo geografico e culturale dando e ricevendo linfa in una costante dinamica dell'invenzione. Raccolti insieme sotto la voce della "nuova drammaturgia napoletana", hanno saggiamente rifiutato ogni etichetta. "Dopo Eduardo" potrà quindi significare la capacità di andare oltre la scrittura di questo autore napoletano, la sorprendente scoperta che nel tempo di De Filippo altro teatro veniva pensato e scritto, non a sua imitazione, ma in un'originalità non conflittuale. Non più padre a cui ribellarsi, mito da infrangere o tabù da rimuovere, ma autore con la cui egemonia e con il cui fascino fare i conti. Se si ripensa

al lavoro di **Nino Taranto** si incontrerà la scrittura di **Marotta** o quella di **Ernesto Grassi**, oltre che quella, a lungo amata e più volte indagata, di **Raffaele Viviani**. È indispensabile quindi a questo punto un riferimento, anche se breve e incompleto, al teatro di Viviani perché è a lui, piuttosto che a De Filippo che penseranno autori-attori come Moscato o Taiuti. Ritornando verso una durezza ed una complessità lessicale legata alla sua cultura, si rifanno nella loro scrittura ad un originale rimescolamento stilistico, in una ironia acida, nel rifiuto degli equivoci del colore e del sentimentalismo.

## Barocco inglese e napoletano

In una mescolanza di prosa e di versi, in un costante riferimento e/o superamento del passato e della tradizione linguistica, vissuta come fonte di ispirazione primaria **Ruggero Cappuccio** forma la sua scrittura, accentuatamente contaminata per continue incursioni in territori linguistici altri, che confondono e mescolano in accostamenti inusuali le sonorità napoletane con quelle veneziane, spagnole, siciliane. Lingue sconfitte le chiama e le fa sue in opere come *Shakespea-Re di Napoli*, in cui mette a confronto le due grandi stagioni del barocco inglese e del barocco napoletano, ricordando come Calvino, parlando di Basile, diceva che somiglia ad un deforme Shakespeare napoletano, e continua il suo gioco teatrale con *Delirio marginale, Tango, Mai più amore per sempre, Il sorriso di San Giovanni*, ribadendo il suo interesse per le lingue come composizioni di suoni e di pulsioni anche emotive oltre che culturali. Viviamo il teatro di un universo fantastico legato alla tradizione eppure capace di superarla, con una scrittura teatrale affascinante, con una lingua che ha ascendenze lontane ed urgenze di assoluta e imprescindibile modernità, originale e composita, linguaggio veramente moderno del "mettere in scena". Se ne trovano tracce evidenti negli spettacoli di gruppi più "giovani" e certamente maturi come **liberamente** con le prove di Davide Iodice, di Raffaele Di Florio, di Antonello Cossia, in una ricerca di complicità con il sapere di vecchi attori di tradizione popolare, di sceneggiata e avanspettacolo che si legano ad attori più giovani che di quel mondo non possono avere alcun ricordo. Mentre prende forma un teatro che alla "sonorità" della tradizione non volge alcuno sguardo, come quello di **Rossotiziano**, con le sue prove rigorose e la puntigliosa e rigorosa ricerca evidente nei limpidi spettacoli che hanno il fascino maniacale di una tenace tensione verso la perfezione formale. Ed è in questa pulsione forte di rifiuto e/o di passione per i caratteri di una città che ha sempre accentuato con orgoglio le sue possibilità di confusione di segni, culture e linguaggi che nei secoli l'hanno attraversata ricomponendoli in strutture autonome ed aperte al confronto e ad una continua modificabilità, che ha forza il teatro di autori, attori, registi che da Napoli hanno tratto e continuano a trarre umori ed ispirazione. ■

In apertura, disegno di Zaira de Vincentis ispirato a *Questi fantasmi* (1998).

nuova drammaturgia



# L'ORA di Napoli

di Giulio Baffi

**T**eatro a Napoli, forma indefinita, confini imprecisi, linguaggio mutevole. Piacere della confusione insomma. Una scrittura ed una scuola d'attore che si rigenera e vive nel ricordo dei miti, costruisce passioni con sacrifici geniali. Teatro nato per celebrare una creatività che a volte sembra una condanna. Fuoco d'artificio della fantasia, mito colorato e prestigioso, lasciassero fantastico, tema di conversazione. Risate e pianto, pianto e risate, segni fissi nel tempo, ravvicinati dal ricordo di mitici entusiasmi. Eppure lo spettatore medio ama e riconosce soltanto un nome nel panorama del teatro napoletano, quello di Eduardo. Chiedete pure, troverete difficilmente nella memoria del pubblico le tracce di Giovan Battista della Porta, di Giulio Cesare Cortese, di Francesco Cerlone, di Filippo Cammarano, di Pasquale Altavilla, di Achille Torelli. Difficilmente il ricordo di Alessandro Perrucci, o di Pietro Trinchera, scompare nelle nebbie della memoria quello di Roberto Bracco. Per troppi

Da Santanelli a Moscato,  
da Rucello a Cappuccio,  
da De Simone al giovane  
teatro di ricerca,  
la scena partenopea sembra  
condannata alla creatività

resta solo un gruppo sparuto di autori su cui ricade il peso di una tradizione tanto grande: Antonio Petito, Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani e, su tutti, Eduardo De Filippo. Eduardo De Filippo che con la sua ombra lunga copre il teatro di decenni e si fa tramite del teatro che gli succede. Ed ecco intanto farsi avanti il teatro di **Manlio Santanelli**, con il suo profondo malessere redento da un'ironia feroce e senza consolazione, l'insicurezza antica dei suoi personaggi, le crudeli passioni domestiche, le intimità scontrose, le metafore rancorose, gli eroismi miserrimi, i paradossi e le inquietudini che ricordano atmosfere pinteriane e beckettiane. E quello di **Annibale Rucello** fatto di ironia, passione, aggressività, volgarità plebee, sensualità; una scrittura carica di riferimenti storici e letterari che mescola insieme citazioni popolari e ricordi colti e attinge ad altra letteratura, non soltanto napoletana. Ecco le invenzioni della caleidoscopica scrittura di **Enzo Moscato**, autore-attore tra i più singolari, personaggio-culto della ricerca, protagonista d'indimenticabili spettacoli ripetuti per anni e resi nuovi ad ogni messa in scena, autore di un teatro affastellato da presenze di corpi e pulsioni, lancinante e crudele, che ferisce il pubblico con ansie di visioni deliranti, con una lingua bastarda, stracciona e sentimentale, per percorsi misteriosi e umorali, evocazioni affascinanti, inquietanti sonorità ipnotiche, che riesce come pochi a catapultare lo spettatore in vertiginosi precipizi della memoria, cercando frammenti di sogni-incubi ricorrenti, o magari lontani, rimossi, dimenticati. In un viaggio dal percorso non semplice, dai continui rimandi letterari, costruito con una sintassi ed un lessico fatto di ritmi e assonanze, di lingue che si fondono con quella napoletana: amatissima, deformata e fatta sua in una somma di tradimenti e invenzioni. Con una bizzarra definizione sono diventati gli autori del "dopo Eduardo" facendosi largo in un panorama in cui a fatica trovano posto altri autori come **Francesco Silvestri**, **Francesco Autiero**, **Fortunato Calvino**, le aggressive invenzioni letterarie di **Peppe Lanzetta**, la comicità agrodolce di **Vincenzo Salemme** con quel suo gusto di scardinare il sistema familiare e quello amicale in un gioco crudele e divertentissimo.

Mentre, colpevolmente, sembra non esserci posto nel teatro degli ultimi anni per la scrittura di Peppino De Filippo e *Miseria bella!*, *Le metamorfosi di un suonatore ambulante*, o *Tre poveri di campagna* rimangono nascosti nella memoria di pochi, come l'avara scrittura di **Domenico**

tro, di una ostentata distanza sia dalla cultura "accademica" sia dalla neo-avanguardia. Alla ricerca di un teatro che, come lei stesso afferma, «sapevamo ciò che non doveva essere, mentre ciò che doveva essere bisognava trovarlo», si è orientato verso la tradizione napoletana ed è facile ritenere che il suo incontro con Eduardo sia stato determinante.

**CECCHI** — Prima ancora di Eduardo è stato determinante l'incontro con il caleidoscopico universo teatrale napoletano dell'inizio degli anni Sessanta, quando a Napoli frequentavo l'Università; andavo al Trianon, al Duemila, e scoprivo artisti sublimi come Trottolino, Beniamino Maggio, Lino Crispo, Formicola. Era stata, la mia, un'attrazione immediata, e in quest'attrazione c'era un riconoscimento profondo: «Questo è il teatro»; un teatro che era l'ultima testimonianza vivente di quella che si chiama tradizione.

**HY** — Ha sempre detto che nell'enorme continente sommerso del teatro napoletano, Eduardo le è apparso come la punta di un iceberg per la sua visibilità e la sua grandezza.

**C.** — Eduardo era l'incarnazione stessa della tradizione, quella destinata a scomparire: «Io sono l'epilogo», mi disse un giorno. Certo, nel mio percorso formativo, l'incontro con lui ha segnato un momento assolutamente fondamentale perché è stato Eduardo a farmi vincere la timidezza nei confronti di una scena che per me, giovane fiorentino, sembrava irraggiungibile; a spingermi a varcare la soglia del teatro napoletano e a recitare in dialetto. Inoltre, è stato Eduardo ad orientarmi verso le farse di Petito, a suggerirmi di affrontare il ruolo di Felice Sciosciammocca. Lo spettacolo di esordio del Granteatro avrebbe dovuto essere *Il coraggio di un pompiere napoletano* riadattato per noi da Eduardo. Allora, dopo averlo provato per molto tempo, non andò in scena. Lo rifeci io, nel 1985: venne fuori uno dei miei spettacoli più disperati.

**HY** — Qual è l'insegnamento più alto che le ha lasciato Eduardo?

**C.** — Per la verità, Eduardo non era un maestro inteso nell'accezione comune del termine, né io sono stato un allievo troppo ortodosso. Il nostro rapporto è stato contrassegnato da un elemento, per così dire, schizofrenico: da un canto, ho instaurato con lui una relazione intensa ed amichevole; dall'altro, la mia permanenza nella sua compagnia è stata di breve durata. Per me era impossibile ritrovarmi in un contesto



così rigidamente gerarchizzato, l'ultima grande compagnia capocomicale del Novecento...

**HY** — Anche lei è diventato capocomico...

**C.** — Già, purtroppo. La mia schizofrenia di capocomico, però, consiste nell'essere capocomico di un gruppo sperimentale, perché quel sistema convenzionale arrivato fino a Eduardo era andato in frantumi. Per me il genio di Eduardo consiste nell'invenzione suprema dell'ultima maschera della commedia dell'arte arrivata a noi, attraversando il teatro del Novecento, in primo luogo Pirandello. Penso soprattutto che rimanga dentro di me, rafforzandosi nel tempo — ancor più che la vocazione o la dedizione — la totale, assoluta identificazione di Eduardo con il teatro.

**HY** — Le vostre storie paiono seguire linee comuni, pur percorrendo strade diversissime. Penso al riserbo intellettuale e fisico, ma soprattutto all'anti-recitazione, ovvero il massimo di immediatezza e di stilizzazione insieme.

Vedendola in scena a Palermo in *Misura per misura*, mi è parso che lei fosse arrivato alle radici del gioco di Eduardo e ne avesse recuperato l'essenza, reinventandone i caratteri fondanti.

**C.** — Non so... mettendo da parte il genio inarrivabile di Eduardo, il tempo — e il teatro

— che abbiamo attraversato sono stati così differenti... Certamente anch'io m'identifico nel teatro, che per me rappresenta un assoluto, lo strumento del mio rapporto con gli altri. ■

In apertura un'illustrazione dei primi del '900 di Caporici; in alto Carlo Cecchi (foto: Silvia Lelli Masotti).

“ Penso soprattutto che rimanga dentro di me, rafforzandosi nel tempo — ancor più che la vocazione o la dedizione — la totale, assoluta identificazione di Eduardo con il teatro ”

Carlo Cecchi parla di Eduardo

# GRAZIE A LUI sono stato Felice

di Simonetta Izzo

«**E** qui si avvertono l'origine e la formazione napoletana di Cecchi, di questo attore che ha nella recitazione e anche in certe caratteristiche della figura, duttile e magra, qualcosa che richiama ai De Filippo, soprattutto a Eduardo, la voce impassibile e buia, una mimica fatta più di contrazioni che di gesti». Così scriveva l'8 marzo 1975 sul *Corriere della sera* Roberto De Monticelli, recensendo *La cimice* di Majakovskij nell'allestimento del Granteatro. Erano i tempi in cui Carlo Cecchi aveva già dato prova di straordinario talento nel coniugare tradizione popolare e grandi testi del teatro europeo, semplicità e raffinatezza culturale. Sono trascorsi molti anni dalla stagione bella e luminosa

“ Era l'incarnazione stessa della tradizione, quella destinata a scomparire: «lo sono l'epilogo», mi disse un giorno ”

delle prime esperienze, ma Cecchi, con il suo fare ironico e distaccato, sembra averne conservato le energie e la vitalità, seguendo caparbiamente una propria coerente linea di ricerca, quella sull'arte d'attore. E ora, nella piena maturità della sua vicenda di uomo di teatro, sono sempre più sorprendenti le assonanze – nella recitazione, nella

figura, ma soprattutto nel modo di intendere e vivere il teatro – tra Cecchi e Eduardo. Questi, con Elsa Morante, è stato il padrino d'eccezione della nascita teatrale della compagnia Il Granteatro, che fu costituita nel 1968 tra Peter Hartmann, Angelica Ippolito, Paolo Graziosi e Carlo Cecchi.

**HYSTRIO** - Carlo Cecchi, il suo teatro ha assunto sin dagli inizi caratteri di tale originalità da rendere impossibile l'apposizione di qualsiasi etichetta, in ragione, tra l'al-



fali delle numerose botteghe addossate nella tradizionale via dei pastori, una sorta di presepe permanente a cielo aperto, dove ogni anno dalla festa dell'Immacolata all'Epifania diventa slogan abusato la celebre battuta di Luca Cupiello «te piace 'o Presebbio?». Tra la dilagante produzione in serie in materiale plastico o in gesso, trionfo del *kitsch*, si distinguono anche pezzi di notevole fattura, opera di artisti-artigiani discendenti da famiglie che vantano una lunga tradizione nel settore. Ad uno di loro, Lucio Ferrigno, si deve il primo Eduardo a grandezza naturale, vera e propria scultura in terracotta messa in mostra in una sorta di *atelier in fieri* dedicato agli attori della tradizione napoletana, dove spiccano tra gli altri Totò e Sofia Loren.

## Sempre in coppia con Totò

Dalla scultura al murales: il 10 maggio 1987 Eduardo, ancora una volta al fianco del mitico Totò, al pari dei numerosi santi evocati dai personaggi delle sue commedie per dispensare "numeri", grazie e protezione, scese in piazza a festeggiare la storica vittoria del primo scudetto del Napoli. Quando i napoletani impazziti di gioia, nel bailamme di un improvvisato carnevale primaverile, vestirono coi colori della propria squadra l'intera città e condivisero persino coi defunti la soddisfazione per un evento tanto atteso con scritte del tipo «e non sanno che se so' perso», si ricordarono anche di lui, e la sua effigie fece bella mostra di sé sui muri dei palazzi popolari. Le cronache relative a quella straordinaria domenica riportano, inoltre, la notizia che in un teatro tedesco andò in scena la più disturbata rappresentazione di *Filumena Marturano*. Promossa dall'Istituto Italiano di Cultura di Wolfsburg, la replica dello spettacolo interpretato da Valeria Moriconi e Massimo De Francovich fu più volte interrotta dal pubblico del loggione che sventolava bandieroni tricolori al grido di «Napoli, Napoli», in un tripudio da stadio San Paolo. Il mito di Eduardo e del suo teatro ha invaso anche il mondo onirico dei fumetti.

Schizzato a china dal napoletano Daniele Bigliardo, una delle "matite" di *Dylan Dog*, e dall'équipe di disegnatori della Scuola Italiana di Comix da lui diretta, il viso ossuto e rugoso dell'attore viene proposto nelle espressioni che lo hanno reso indimenticabile, accanto a quelle di Titina, Pupella Maggio, Regina Bianchi, del figlio Luca e fa il suo ingresso nella galleria di personaggi leggendari come Tex Willer, Charlie Brown, Topolino, Asterix e Diabolik. Le inconsuete strisce propongono un lavoro di riscrittura drammaturgica dei suoi capolavori pensata come messinscena a fumetti, scarna, essenziale e dinamica, ma soprattutto portatrice di un linguaggio iconico di forte impatto visivo ed emotivo.

A volte, però, l'eccessiva popolarità può giocare brutti scherzi. Non è difficile scovare nelle vetrine di Napoli, confuso tra *gadget* e *souvenir* di dubbio gusto, contenitori in latta pieni di "aria di Napoli", *t-shirt* con Vesuvio e mandolino, poster ispirati alla più smaccata oleografia della città, un cofanetto di vini la cui qualità è garantita dall'immagine di Eduardo stampigliata sull'etichetta! Sempre meglio però che veder sfruttate e ridotte a pellicole *hard* le storie della sofferita Filumena e della famiglia Cupiello... ■

presto a Napoli

## Quando la Fracci tirò in ballo Filumena

**E** ci fu il giorno in cui *Filumena Marturano* diventò anche un balletto. Con una protagonista di lusso: Carla Fracci. Vogliamo ricordare? Andiamo allora con ordine. Bisogna partire dall'antefatto. Risalire al 9 giugno del 1978. Quel giorno Roma, al vasto Teatro Tenda, volle celebrare Eduardo, il Maestro, con una grande serata d'onore. Non mancava nessuno. Randone, Gassman, Pupella, la Cortese, la Valli, Pasolini e anche Andreotti. E c'era anche lei, Carla Fracci, all'apice della sua carriera che, alla fine della festa, si esibì in un "assolo". Un breve numero che evocava il personaggio di Filumena Marturano. Danzato intorno alla sedia che era stata sulla scena di Titina De Filippo, prima grande interprete del celebre ruolo. Quella sedia, un simbolo forte. Alla Fracci, il giorno dopo, Eduardo fece giungere un brevissimo biglietto. Diceva: «Adesso - meravigliosa Carla - dopo la tua Filumena ti voglio bene come una sorella». Quel biglietto, la Carlina lo conservò sempre come un tesoro. Uno stimolo anche a fare di più e meglio. Ad arrivare ad un vero balletto centrato sulla figura di quella madre che è diventata la vittoria della maternità, della nobiltà di essere madre comunque. Balletto che nacque di lì a diversi anni, nell'aprile del 1995 sulla ribalta del Teatro Comunale di Cagliari. Poi fu ripreso anche a Napoli, dove ritornerà questo maggio sul palcoscenico del San Carlo. La musica non poteva essere che quella di Nino Rota che aveva scritto per l'omonimo film del 1951. Alla sceneggiatura aveva pensato il fedele Beppe Menegatti che chiamò a coreografare il belga Luc Bouy, già sperimentato per altri felici lavori della Fracci. Suddiviso in tre atti ma senza intervalli, per non togliere nulla alla drammaticità dell'azione, si presentava come una metafora del personaggio e della vicenda, cosa che alla Fracci riusciva assai bene perché autentica attrice. La Fracci sulla scena voleva far pensare sì a Filumena, ma senza esserlo propriamente, pronta a suggerire il personaggio al pubblico e in tal modo comporre a tutto tondo il ritratto di una donna vessata, martoriata, che si serve del suo corpo, della sua gestualità, di un movimento ricco di contrazioni sfumate, per alludere al suo grande dramma. Ne nacque un piccolo cammeo. Qualcosa che andava oltre il semplice omaggio allo stesso grande Eduardo. *Domenico Rigotti*

# Eduardo

Chi è cchiù felice 'e me!

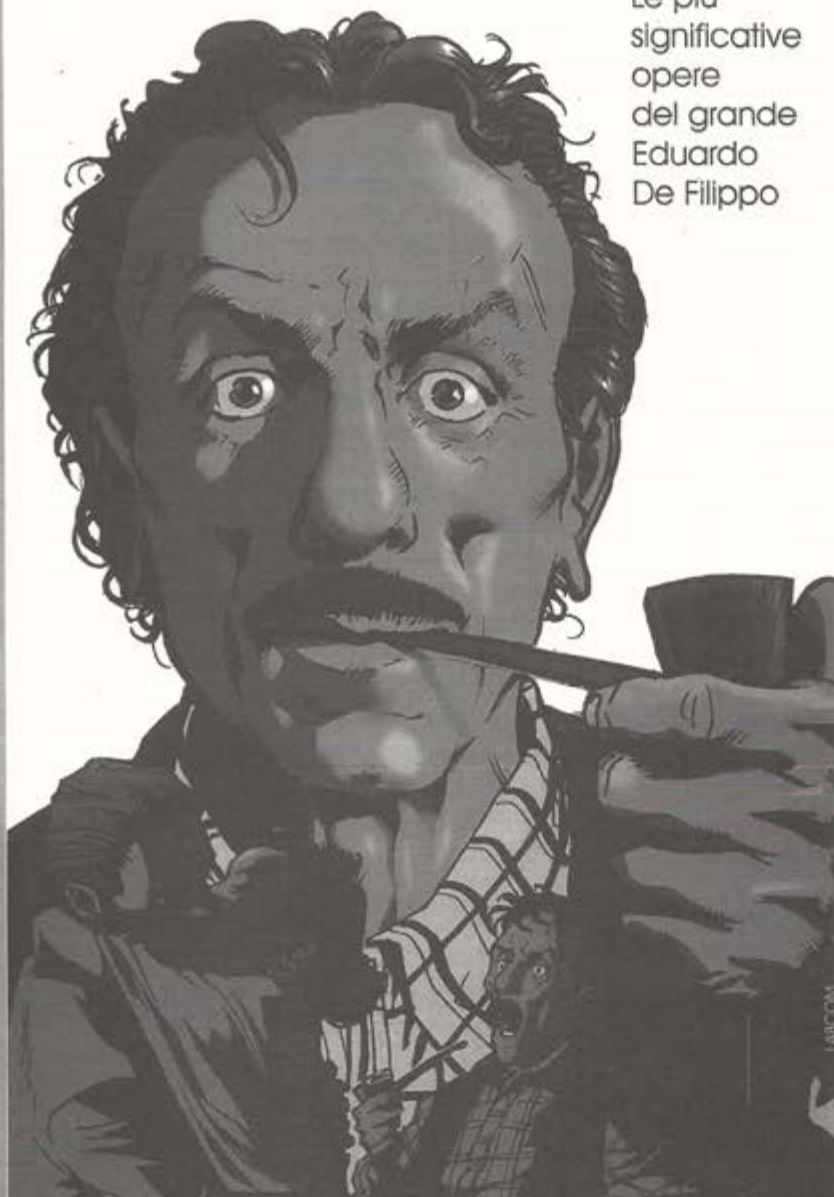
L. 6000

6

I grandi testi del teatro classico mondiale reinterpretati nella versione a fumetti

IL TEATRO  
A FUMETTI®

ELLEDI '91



Le più significative opere del grande Eduardo De Filippo

Periodico Mensile della ELLEDI  
Anno N° 4 - Febbraio 1999  
Sostanziale in coll. Post/70%

Accanto a Totò occupa da tempo il posto d'onore nel presepe e i suoi testi più famosi sono "messi in scena" anche a fumetti

**A** Liverpool si grida allo scandalo: proposti in versione santini e madonne, Michael Jackson, Elvis Presley, Marilyn Monroe, John Lennon e altri protagonisti dello *star system* campeggiano in una mostra provocatoriamente intitolata "Heaven" (Paradiso) e dedicata al "culto" dei miti del nostro secolo. A Napoli, dove invece sacro e profano convivono pacificamente, nelle botteghe di arte presepiabile in via San Gregorio Armeno furoreggiano pastori d'eccezione. Accanto ai tradizionali San Giuseppe con Madonna, Bambino, bue e asinello, ai sontuosi Re Magi, al dormiente Benino, ai numerosi artigiani e fruttivendoli, macellai, pescivendoli, salumieri, acquafrescai e all'immancabile Pulcinella con tanto di corni, spuntano i protagonisti del "teatrino della politica", i personaggi d'attualità, gli attori della tradizione napoletana. Nella vetrina di "Pastori... dalle mani pulite" sono in bella mostra l'informale Di Pietro senza toga, il presidente Ciampi ornato di aureola luminosa, i vari Dini, Berlusconi, Fini, D'Alema, l'onnipresente Bassolino, l'inquietante testa di Bossi sul ceppo, ed ancora il canuto professor Di Bella, lo stilista Versace, la minuta

il mito Eduardo

## Cupiello

tra il bue e l'asinello

di Paola Cinque e Stefania Maraucci

Madre Teresa e la regale Lady D. Tra loro, imbacuccato nel suo scialle di lana, pantofole ai piedi e in testa una coppola in feltro, Luca Cupiello duetta col suo alter ego in camicia da notte e papalina: al suo fianco, Totò e Peppino con colbacco e valigie da emigranti sono raffigurati nel momento dell'arrivo a Milano, mentre il "postino" Troisi, un po' in disparte, osserva la scena con sguardo malinconico. Guadagnarsi un posto nel presepe napoletano equivale a entrare nel mito. Da quindici anni la statua di Eduardo, come quella di Totò, fa la parte del leone sulla ribalta della Natività. Ce n'è per tutti i gusti. Dal formato *mignon* al mezzobusto, il volto scavato di Eduardo fa capolino tra gli scaf-

per la conservazione dell'importante quanto cospicuo epistolario eduardiano. Era dunque necessario raccogliere tempestivamente la disponibilità manifestata dagli eredi di voler mantenere una sede napoletana per l'archivio custodito nel San Ferdinando. L'Associazione Voluptaria, da tempo impegnata in un progetto di costituzione di un centro di documentazione teatrale, propose la sezione napoletana della Società di Storia Patria come sede temporanea dell'archivio, in funzione del necessario lavoro di catalogazione di tutto il materiale. Con il parere favorevole degli eredi e grazie al cortese interessamento del Presidente della Società, professor Giuseppe Galasso, l'Archivio De Filippo, collocato nella torre San Giorgio del Maschio Angioino, è ora disponibile a tutti gli studiosi ed il lavoro di catalogazione a cura dell'Associazione Voluptaria procede con grande scrupolosità. Il primo quaderno di catalogazione, pubblicato nel gennaio del 1999, è stato dedicato agli oltre millecinquecento copioni raccolti da Eduardo nel corso della sua vita ed in larga parte ordinati con amorosa cura da Isabella De Filippo. Molti sono frutto del suo lavoro di drammaturgo e delle sue "correzioni" di regista e di attore. Tanti altri recano firme da antologia del teatro napoletano, quali Petito, Eduardo e Vincenzo Scarpetta, Minichini. Ci sono poi copioni per spettacoli nati o soltanto concepiti con la colla-

borazione di altri artisti tra i quali

Pirandello, Rocca, Riccora, Mangini, Maria Scarpetta, Curcio, Murolo e, naturalmente, i fratelli Titina e Peppino. Infine, testi teatrali segno di varie, e più o meno fondate, ambizioni letterarie, a lui inviati nella speranza di suscitare un'attenzione.

Il secondo quaderno, che verrà pubblicato nel corso di quest'anno, avrà come oggetto una selezione di ritagli di stampa raccolti tra il 1930 ed il 1980 e comprenderà articoli della stampa nazionale ed internazionale dedicati all'attività teatrale e cinematografica di Eduardo, alla breve stagione della Scarpettiana, all'esperienza del Teatro San Ferdinando, nonché gli articoli a firma dello stesso Eduardo e numerosi saggi dedicati alla sua drammaturgia. Il lavoro proseguirà con le locandine, i bozzetti di scena ed i programmi di sala (già inventariati), con le foto e, quindi, con i documenti inerenti alla ricostruzione e alla gestione del Teatro San

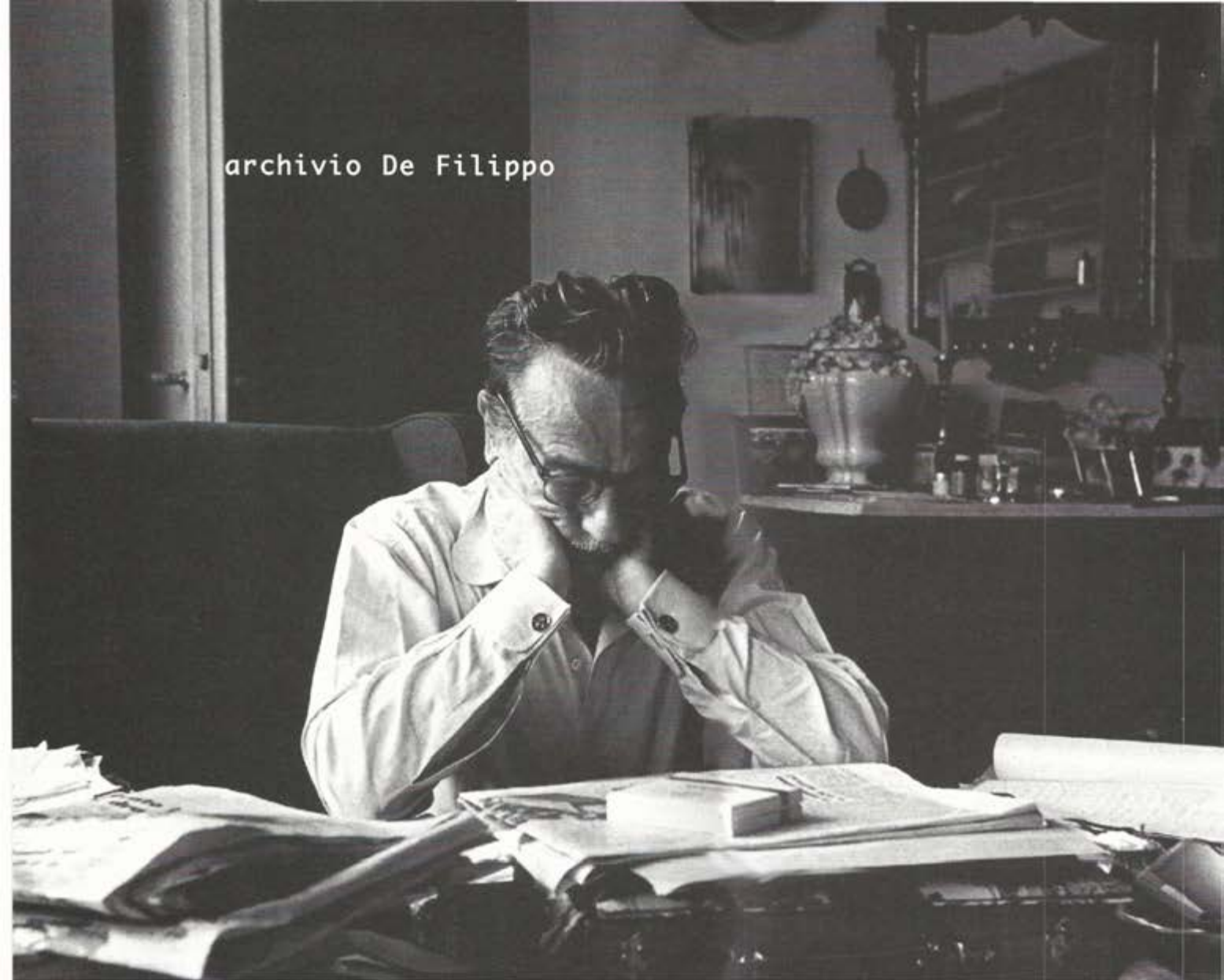
Ferdinando e della Compagnia di Eduardo, che costituiscono una parte cospicua dell'archivio meritevole di una particolare attenzione, in quanto permetterebbe di ricostruire un importante spaccato della recente storia teatrale italiana. Per quanto attiene ai materiali audiovisivi (dischi, nastri magnetici, nastri ampex televisivi, pellicole cinematografiche), la loro catalogazione sarà resa possibile solo se si troverà un'adeguata collaborazione di enti che permettano di visionare o ascoltare tali materiali attraverso opportuni riversamenti. Restano infine i documenti privati relativi alla famiglia Scarpetta e allo stesso Eduardo, rilevanti sotto il profilo biografico, mentre, ancora affidati alla cura scrupolosa di Luca De Filippo, centinaia di fondali dipinti e numerosi costumi attendono una valutazione che permetta di stabilire dove e come sia possibile ospitare quel che si ritiene utile conservare. L'archivio, per il suo indiscutibile rilievo, rimanda più in generale all'attività di un centro di documentazione teatrale, che sappia rendersi luogo della memoria ed al tempo stesso di riflessione e confronto tra le molteplici esperienze teatrali contemporanee, obiettivo che la nostra associazione persegue da tempo. Inoltre, la tradizione teatrale napoletana e la ricchezza della sua scena odierna costituiscono certamente un patrimonio culturale la cui tutela, dal punto di vista documentario, è di grande rilevanza. Memoria e contemporaneità, d'altra parte, non sono che un leggero scarto di prospettiva per chiunque creda che il teatro resti uno degli strumenti cui le società contemporanee ancora affidano i propri interrogativi. ■

ERNESTO CILENTO, direttore dell'Associazione Voluptaria.

**L'ASSOCIAZIONE CULTURALE VOLUPTARIA** dal 1989 svolge attività di studio, promozione e sostegno delle arti che animano l'esperienza teatrale. Promuove un Centro di studio e documentazione teatrale napoletano e costituisce una biblioteca teatrale, anche grazie alla raccolta di fondi privati. Ha catalogato i bozzetti di scena ed i figurini dell'Archivio storico del Teatro San Carlo e ha ricevuto dagli eredi De Filippo il compito di provvedere alla catalogazione dei materiali che costituiscono l'Archivio Eduardo De Filippo. Fra le numerose mostre curate e organizzate, ricordiamo: *Eduardo & Maccari*, dedicata alla collaborazione tra i due artisti (con catalogo); *L'opera buffa napoletana*, video-collage sull'attività di Roberto De Simone e mostra dedicata all'attività documentaria di Luciano Romano, fotografo di scena del Teatro di San Carlo; *Filumena in arte Titina* (nel foyer del Teatro San Carlo e poi in quello dell'Eliseo a Roma); *Scenografi e costumisti napoletani: Odette Nicoletti, Zaira de Vincentiis, Giusi Giustino, Annalisa Giacci, Annamaria Morelli, Aldo De Lorenzo, Renato Lori* (con catalogo); *Eleonora*, per il bicentenario della Repubblica napoletana del 1799, dedicata allo spettacolo di Roberto De Simone (presso l'Istituto italiano di Cultura di Parigi, poi all'Archivio di Stato di Napoli ed infine presso il Musée de la Révolution française di Vizille-Grenoble; con catalogo). *Voluptaria* associazione culturale - via De Gasperi, 55 - 80133 Napoli - tel. 081.5800421; fax 081.5800870, e-mail: [ecilent@tin.it](mailto:ecilent@tin.it)



archivio De Filippo



# LA MEMORIA CUSTODITA nella torre

di Ernesto Cilento

**N**el mese di luglio del 1997 il Teatro San Ferdinando, già donato dagli eredi di Eduardo De Filippo al Comune di Napoli, venne definitivamente consegnato per dare avvio ai lavori di ristrutturazione necessari per la prevista riapertura. Anche se l'attività era cessata da oltre un decennio, il teatro ospitava ancora un

Grazie all'Associazione Voluptaria di Napoli il materiale documentario che si trovava al Teatro San Ferdinando è in via di catalogazione

archivio documentario di notevole consistenza, testimone non solo della vita del teatro a partire dagli anni Cinquanta, ma del multiforme percorso umano ed artistico dello stesso Eduardo fin dai primi decenni del secolo ormai trascorso. È noto il complesso e difficile rapporto tra Eduardo e le istituzioni napoletane che, purtroppo, sembra rientrato nell'asse ereditario: un'oggettiva sfiducia nella volontà della città di gestire la memoria dell'illustre concittadino aveva, infatti, già spinto gli eredi a preferire Firenze e la sede prestigiosa del Gabinetto Vieusseux



Eduardo con Ingrid Bergman nel 1978



Eduardo col regista francese René Clair, 1970



Eduardo con Thornton Wilder al Teatro Eliseo di Roma, 1956

Un secolo dopo la sua morte, i suoi concittadini sapranno che era lui (Eduardo), e non Pirandello, il più grande autore drammatico del suo tempo.  
Thornton Wilder



Questi fantasmi, Teatro El Nacional, Buenos Aires 1947-50, al Teatro Hayuza, Tokyo 1963 e al Vieux Colombier, Parigi 1957





De Pretore Vincenzo, Teatro Komsomol  
Leningrado 1958



Eduardo a Mosca nel 1962

Eduardo è un napoletano purosangue; tuttavia non esiste attore dalla gestualità più misurata. Egli non si accontenta di dominare la scena; concentra su di sé l'intera sala... e tutto questo con un'economia fisica quasi irreali. Anche nel teatro più grande Eduardo si proietta in primo piano fino in fondo al loggione. È il più grande attore del mondo. Orson Welles

Filumena Marturano, Lyric Theatre, Londra 1977: Franco Zeffirelli,  
Joan Plowright, Lawrence Olivier, Eduardo De Filippo



Con Valentine Tessier, interprete di Filumena  
Marturano, 1952

*Per Eduardo de Filippo  
una grande  
occasione di lavoro  
che non si ripeterà  
più!*

da un forte erotismo. Nemmeno in *Filumena Marturano* si avverte la presenza di questo elemento. Come se Eduardo l'avesse rimosso. Altri elementi inconsueti come la sacra rappresentazione, l'uso di musica e il verso, oltre all'ambiente esterno, li ritroviamo in *De Pretore Vincenzo*. Queste "vie" diverse, ci fanno comprendere il travaglio di un artista che cercava anche altre strade. Bisogna subito dire che queste due opere di Eduardo non hanno avuto successo. Evidentemente lo stile eduardiano mal si confaceva a questo tipo di rappresentazione oppure - altra ipotesi - il pubblico ha rifiutato un Eduardo al di fuori di certi stilemi. C'è un'ultima opera di Eduardo che può essere considerata come il testamento della sua attività drammaturgica. Quando Eduardo assistette alla *Gatta Cenerentola*, a Roma, ricordo che rimase strabiliato e ciò che l'aveva più colpito era il linguaggio. Mi disse che aveva pensato a una traduzione della *Tempesta* di Shakespeare in un napoletano a suo dire barocco, secentesco. Nella prefazione alla *Tempesta* scrive addirittura che gli sarebbe piaciuto tradurre nello stesso napoletano *Filumena Marturano*.

**HY** - *La grande sensibilità di Eduardo nei confronti del linguaggio può ritenersi un'eredità di Scarpetta?*

**D.S.** - Penso che Scarpetta fosse un formidabile attore. Questi problemi non se li poneva. Era un geniale rifacitore di temi, che non lavorava sulla tradizione napoletana ma era orientato sulla letteratura teatrale francese di fine secolo. In questo senso, anche il pirandellismo di Eduardo va ridimensionato. L'italiano di Eduardo è un linguaggio connotato dall'attore, mentre in Pirandello è connotato dallo scrittore. Il dissidio in Eduardo nasce proprio dalla grandezza dell'attore che mal si piega alle esigenze letterarie. Ha un proprio bisogno di verità. Scrive da attore anche quando cerca di non farlo.

**HY** - *Tenendo presenti anche le difficoltà che incontrò Viviani a collocarsi in un contesto nazionale, lei non pensa che, sotto lo stimolo negativo della censura fascista, Eduardo si sia sensibilizzato al problema del linguaggio?*

**D.S.** - Può anche darsi. Solo che il teatro di Eduardo è stato sempre comprensibile almeno fino a Firenze. Mentre Viviani non è comprensibile neanche a tutti i napoletani. Sono due esperienze diverse. Non a caso, Scarpetta, papà di Eduardo, nasce

si, nel teatro di Petito, ma inaugura la grande stagione della commedia così come si era sviluppata all'estero; Viviani, invece, nasce nell'opera dei pupi, in un teatrino alla periferia di Napoli. E fin da bambino recita in tutt'altro modo. Il canto, la musica, la canzone, il balletto sono il suo pane quotidiano. Questo la dice lunga sulle differenze di formazione dei due attori.

**HY** - *Si dice che Eduardo da regista fosse estremamente rigoroso e puntuale nella direzione dell'attore...*

**D.S.** - Era il tipico regista capocomico che suggeriva le intonazioni, il tempo e via discorrendo. Su questo tipo di regia si può anche non essere d'accordo. Eduardo aveva bisogno in scena di gente che recitasse secondo uno stile compatibile alle sue esigenze di attore. Tutto ruotava intorno a una figura di attore-drammaturgo-capocomico. Anche nelle interpretazioni cinematografiche egli non cessa di essere Eduardo. A differenza di Peppino - i suoi

film con Totò sono un sublime esempio di commedia dell'arte per quanto riguarda l'espressione del viso, dei ritmi, del corpo della gestualità e del suono - Eduardo è un attore di enorme "peso", di presenza. Nelle ultime commedie sceglierà per sé stesso dei ruoli di brevissima durata proprio perché ha compreso il problema del rappresentare le sue opere dopo Eduardo.

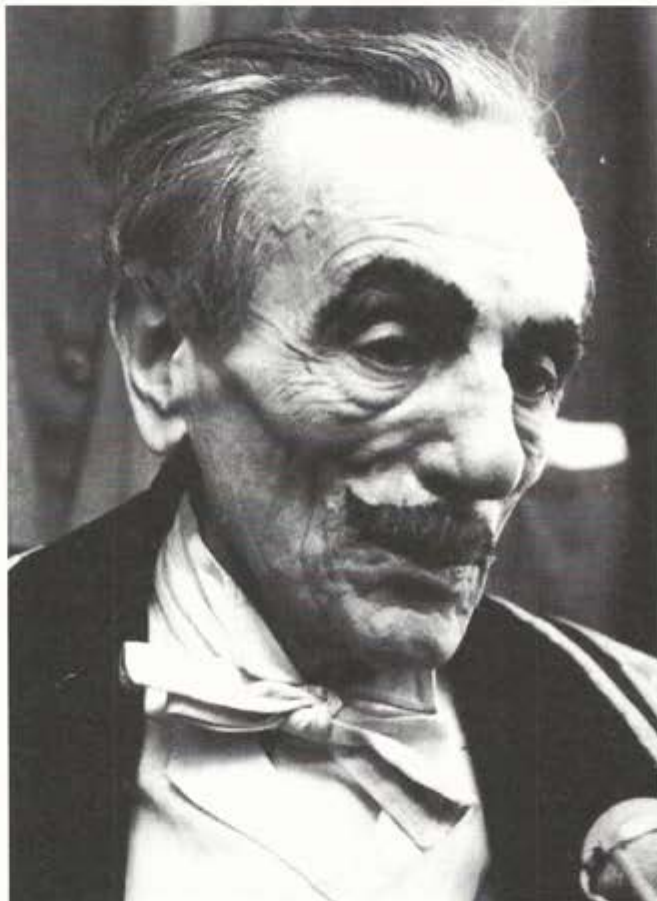
**HY** - *Quasi avvertisse l'irripetibilità del suo teatro?*

**D.S.** - Non credo alla irripetibilità del suo teatro. Penso, invece, che non si può ripetere Eduardo. Per esempio: Titina era stata una splendida *Filumena Marturano*, ma anche la Loren, nella versione cinematografica diretta da De Sica, non è stata da meno. Certo, tutta su un altro binario, un'interpretazione da grande diva. E anche il personaggio di Domenico Soriano interpretato da Mastroianni non "eduardeggiava" affatto; guardava in altre direzioni. M'incuriosì molto, sempre della stessa commedia, anche l'interpretazione che ne diede qualche anno fa la Moriconi. La trovai molto interessante.

**HY** - *Cosa bisogna fare per ben conservare la memoria di Eduardo?*

**D.S.** - Esistono tutte le sue commedie registrate. È l'unico autore che non ha di questi problemi! ■

Le tematiche di Eduardo, a partire dagli anni Cinquanta, si fanno sempre più intimistiche e osservano la fine di una piccola borghesia - quella stessa che, agli inizi, il padre Eduardo Scarpetta, aveva rappresentato in maniera ironica - viene ora mostrata al limite del disfacimento, con temi perbenistici, moralistici, familiari... È in questo senso che Eduardo ha decretato la definitiva scomparsa della scuola dei comici, lo stile di rappresentazione dei comici. Magari involontariamente - non dobbiamo dimenticare che chiamava in compagnia anche comici di tradizione - gli metteva però i ferri al piede e le funi alle mani. Inserendoli, anche giustamente, nel suo teatro li limitava al suo stile: bassa voce, poco gesto, non era consentito improvvisare battute all'interno del testo. Grandi attori come Gennarino Palumbo, Ugo D'Alessio, i Di Napoli, si adeguarono. Altri no, come ad esempio Beniamino Maggio. Nel frattempo la vecchia scuola si era esaurita, proprio nel periodo in cui la televisione cominciava a produrre un modello esemplare. È rimasto così solo il modello di Eduardo. Non abbiamo, infatti, documentazione sullo stile di recitazione di Raffaele Viviani, di Luisella Viviani, di Salvatore De Muto - l'ultimo grande Pulcinella della tradizione - solo per fare qualche nome.



**HY** - Lei dunque ritiene che Eduardo sia una sorta di "vincente" in questa vicenda?

**D.S.** - È l'ultimo punto di riferimento rimasto. Oltre tutto io ho una mia teoria. Negli anni Cinquanta, si crea a Napoli una sorta di nuova borghesia, che è quella degli arricchiti dell'ultimo conflitto mondiale, i quali passano ad abitare in certe zone bene a ovest della città. Questo tipo di borghesia si riconosce nei prodotti di quegli anni, per cui la canzone napoletana, ad esempio, "rischiacquata" nello stile di quegli anni, si snatura e da genere musicale diviene genere da ballo. In precedenza, la canzone si cantava e basta. Con gli anni Cinquanta essa diventa un prodotto da

night-club, per cui dialetto e melodie tradizionali vengono adattati ai ritmi di *samba* e *beguine* allora in voga. Ancora oggi, le persone vissute in quel periodo, rifanno le canzoni di Di Giacomo secondo quegli schemi. In realtà è la storicizzazione di una borghesia grassa, venuta da radici basse - che ha però totalmente disconosciuto le proprie origini - e che diventa espressione storica della città, censo ricco. Un'alba del mondo che cancella tutto quanto è avvenuto in precedenza. Eduardo, diciamo la verità, è stato "irreggimentato" in questo "modellamento".

Successivamente il suo teatro ha anche risentito di una certa blandizie che gli è stata data per certi valori sociali, nel momento in cui si è rivolto a un teatro del contenuto e ha abbandonato sempre più il concetto di teatro per il teatro. Infatti l'ultima produzione di Eduardo è il frutto di un momento storico che guarda ai contenuti.

**HY** - E nel contesto della drammaturgia nazionale, qual è, secondo lei, la sua collocazione?

**D.S.** - Ha sicuramente una piena collocazione. Con un problema. Sa perché Eduardo è difficile da rappresentare? Perché tutti lo imitano. Bisognerebbe invece che fosse

messo in scena da persone che non lo hanno conosciuto. Mi piacerebbe un Eduardo fatto in Giappone. Eduardo è inimitabile. Fenomeno di attore apparentemente naturalistico, è in realtà iperrealistico. Ed è frutto di una accurata esercitazione - possiamo pensare a Stanislavskij, ecco. Nel suo percorso drammaturgico ci sono alcune opere che sembrano deviare, cercare diversi binari. Per esempio c'è *Tommaso di Amalfi*, un dramma su Masaniello. In questo caso, Eduardo, improvvisamente, esce fuori dalle quattro mura domestiche e rappresenta la piazza. È l'opera in cui appare un elemento diverso: Masaniello è l'unico personaggio del teatro eduardiano connotato

Cinquanta. Eduardo è un personaggio con una connotazione storica molto precisa, senza la quale è impossibile un'esatta valutazione della sua opera. Eduardo fa parte di un filone della tradizione napoletana, o per meglio dire, di una sua prima lacerazione, rappresentata da Eduardo Scarpetta. Papà Scarpetta aveva militato nella compagnia di Antonio Petito e, pur ammirando in lui lo straordinario talento di attore, non aveva seguito i canoni del suo teatro ma si era rivolto al vaudeville. In realtà Scarpetta è un felice e geniale traduttore di belle commedie francesi di fine secolo, nelle quali travasa tutta la sua sapienza di teatrante e di attore "a braccio". Scarpetta, in altre parole, traslascia completamente tutto un filone tradizionale che aveva secoli di storia poiché non segue Petito sul terreno del linguaggio e della struttura della commedia, ma si rivolge a quei contenuti di divertimento piccolo borghese di provenienza francese che si erano attivati anche a Napoli.

**HY** - *Queste scelte furono determinate anche dal pubblico?*

**D.S.** - Certo, il pubblico di Scarpetta era diverso da quello che seguiva il teatro della maschera di Antonio Petito. Ciò anche in relazione al fenomeno urbanistico del Risanamento che determina, alla fine del secolo, la demolizione di tutta la zona antica che andava dalla piazza Castello fino alla ferrovia. Il San Carlino e gli altri teatri popolari, situati nell'attuale piazza Municipio, accoglievano un pubblico proveniente da quella zona della città. Dopo la scomparsa del teatro di Petito, i nuovi teatri sorgeranno nelle zone "bene", come il Kursaal situato dalle parti di via De' Mille e frequentato dalla nuova borghesia arricchita - magari salita dal "basso" al primo piano - per la quale venivano approntati contenuti e linguaggi diversi. Il teatro napoletano, inoltre, era connotato da una grande stirpe di attori che si tramandavano l'arte della commedia attraverso secoli di esperienze. Il comico, il grottesco e la parodia dominavano e il dramma era tenuto fuori dalla porta, perché recitato in lingua a differenza dei personaggi comici che recitavano in dialetto. E se anche esisteva una tradizione di commedia in dialetto, si trattava di un linguaggio letterario, desunto dalle operazioni barocche del Basile, del Cortese, dello Sgruttendio, passato attraverso i librettisti dell'opera buffa e giunto fino a Petito. Quest'ultimo era, sì, un illetterato ma risentiva di una

grande tradizione familiare. Suo padre, Salvatore Petito, era un ballerino-attore e sua madre una danzatrice, proprietaria di un teatrino popolare dove si rappresentava l'opera dei pupi, in cui Antonio aveva recitato con toni da poema epico. Su questo filone Scarpetta si porrà, diciamo "ad orecchio", il problema se il dialetto si debba scrivere come si parla oppure secondo una tradizione letteraria. È la stessa questione che nasce con Manzoni riguardo alla lingua toscana. In realtà quella toscana e quella napoletana erano le grandi lingue sulle quali si era discusso per secoli. Un effetto di questo contrasto fu il formarsi a Napoli di un modello di lingua a metà strada fra il toscano e il napoletano. Nel seguire il filone del "manzonismo", il linguaggio di Scarpetta si rivolge dapprima ai modelli letterari poi al naturalismo per approdare a una forma di parlato inserito nell'atmosfera verista. Persiste comunque una grande tradizione teatrale e con lo stesso Scarpetta, malgrado questo rivolgimento dialettale, i connotati della tradizione della commedia dell'arte si mantengono fedeli ai precedenti. Vale a dire l'enfasi della rappresentazione, che risentiva di un vecchio teatro melodrammatico, barocco, opera buffa, eccetera. Ora in Eduardo - che seguiva la scrittura della parlata normale e in realtà rifiutava i retaggi di un teatro tradizionale pulcinellesco che metteva in scena temi mitici o comunque da maschera - questo linguaggio si è progressivamente inserito in una rappresentazione di tipo familiare, di ambiente chiuso, per cui ha dovuto per forza di cose assumere quello stile piano, da interno di casa, fuori dalla tradizione dei comici "a braccio". Fu in questo modo che Eduardo costruì gradualmente e legittimamente il suo teatro.

**HY** - *Possiamo ricondurre anche a queste scelte l'origine del dissidio con il fratello Peppino?*

**D.S.** - No, non direi. Quel dissidio fu causato da altri motivi: Peppino, da grandissimo attore qual era mal

sopportava di avere ruoli meno importanti di Eduardo. La frattura avvenne con *Napoli Millionaria*, quando Eduardo per la prima volta scrisse una commedia che non prevedeva una parte per il fratello. Del resto il teatro di Eduardo aveva le sue ragioni d'essere e non ha risentito della scomparsa di Peppino. Certo, c'è ancora chi rimpiange *Natale in casa Cupiello* con la partecipazione di Peppino. La "cattiveria" da maschera arcaica, presente nella comicità di Peppino, in Eduardo è in qualche modo nascosta.

In apertura, da sinistra, il Pulcinella di Antonio Petito e a destra di Eduardo; a pag. 42 Eduardo in *Sik Sik l'artefice magico*, 1980 (foto: Giuseppe Colombo).

“ Il suo pirandellismo va ridimensionato. L'italiano di Eduardo è un linguaggio connotato dall'attore, mentre in Pirandello è connotato dallo scrittore. Il dissidio in Eduardo nasce proprio dalla grandezza dell'attore che mal si piega alle esigenze letterarie ”

Eduardo visto da De Simone

# L'ULTIMO della scuola dei comici

di Fabio Pacelli



Il grande attore e drammaturgo fa parte della tradizione teatrale napoletana che già il padre Scarpetta aveva tradito, lasciando il teatro della maschera di *Petito* per il vaudeville

«**S**ostenitore di un teatro melodrammatico e neobarocco, basato su una rigorosa indagine dei linguaggi ad esso inerenti», Roberto

De Simone è una delle figure chiave della cultura napoletana degli ultimi trent'anni. Musicista e scrittore, musicologo e antropologo, regista di prosa e di lirica, è soprattutto autore di una rivoluzione che ha restituito all'arte dello spettacolo e a Napoli una prospettiva storico-culturale e un respiro europeo. Trovarselo di fronte, seduto sul divano di casa sua, che risponde a domande su Eduardo, crea qualche problema. È un fiume in piena.

**HYSTRIO** - *Maestro De Simone, è possibile, a sedici anni dalla morte, tentare un bilancio non agiografico sulla figura di Eduardo?*

**DE SIMONE** - Il personaggio, la carriera di sublime attore e di drammaturgo sono da inquadrare, innanzi tutto, nel travagliato periodo storico del teatro napoletano tra fine secolo e anni



ripresa più vicine a quelle del cinema, e si è ormai arrivati alla sperimentazione sul colore, di cui Eduardo sarà uno dei pionieri. Mentre nel passato si era valso in diverse occasioni di una regia tecnica, con questo nuovo ciclo egli si assume tutta la responsabilità del progetto e modifica completamente l'impostazione del passato, restituendo alle sue realizzazioni quella teatralità che un tempo si era cercato in ogni modo di evitare. Così introduce lo spettacolo riprendendo un modellino di teatro con platea e palchi affollati di spettatori di cartone, e poi un boccascena col sipario e la cupoletta del suggeritore e in questo modo crea l'illusione di un'azione ambientata su un vero palcoscenico. Anche nelle soluzioni scenografiche, nel trucco, nei costumi, nella recitazione, evita ogni realismo, sottolineando gli elementi convenzionali e artificiali del teatro invece di nascondersi. Gli stessi criteri adotta per un successivo ciclo di quattro sue commedie: *Uomo e galantuomo*, *De Pretore Vincenzo*, *L'arte della commedia*, *Gli esami non finiscono mai*. Questa aderenza al teatro, al suo spazio, alle sue regole, che lo porta a privilegiare la ripresa frontale, senza controcampi o spostamenti della macchina da presa, non gli impedisce però di sfruttare, quando lo ritenga opportuno, le risorse specifiche del mezzo televisivo, utilizzando a fini espressivi soluzioni che all'inizio aveva rifiutato. Così, lo spazio limitato del palcoscenico si allarga fino a occupare tutto lo studio televisivo nella seconda parte della commedia *De Pretore Vincenzo*, ambientata in un Paradiso ricostruito come un presepio napoletano, dove il Signore si affaccia da un cielo realizzato con il *croma key*, e l'ascesa in Paradiso del protagonista, il "mariuolo" Vincenzo De Pretore, interpretato da Luca De Filippo, è trattata elettronicamente in modo da suggerire l'idea di un immaginario viaggio ultraterreno. Ma queste concessioni al "meraviglioso" televisivo sono rare e non rimpiazzano mai del tutto il "meraviglioso" elementare e povero del teatro. Così, quando deve realizzare un cambio di scena a vista, come nell'*Arte della commedia*, Eduardo non

ricorre al montaggio o a soluzioni elettroniche, ma al vecchio sistema teatrale del tulle. L'uso parco di soluzioni ed effetti propriamente televisivi, naturalmente non significa che egli ignori le potenzialità, anche espressive, del mezzo, o che le sottovaluti. Semplicemente non vuole abusarne o enfatizzarle, considerando la tecnica televisiva, come del resto quella cinematografica o teatrale, non come un fine, ma come un mezzo da usare nel modo più discreto e trasparente possibile. Con questa stessa intenzione compie i suoi esperimenti sul colore, contrastato a volte dai tecnici, diffidenti verso operazioni considerate "scorrette", ma che servivano a comunicare allo spettatore, in modo quasi inavvertito, la temperatura emotiva delle commedie. Da questi esperimenti di saturazione del colore ricava le tinte violacee e livide di *Le voci di dentro* o le malinconiche tonalità pastello di *Natale in casa Cupiello* (molto apprezzate, queste ultime, da un regista raffinato come Michelangelo Antonioni). Mentre procede nel suo lavoro Eduardo comprende in modo sempre più chiaro di non voler realizzare soltanto dei buoni prodotti di teatro televisivo, ma anche di voler lasciare un documento del proprio teatro. Alla conferenza di presentazione del suo ultimo ciclo televisivo, si rivolge ai giornalisti con queste parole: «C'è un detto napoletano che dice: "O giovane po' muri, 'o vecchio ha da muri". Io ho settantasette anni: giudicate voi a quale delle due ipotesi del proverbio appartengo. Il mio teatro finirebbe con me, allora. Invece io l'affido alla televisione e da qui a dieci o cinquant'anni sarà un documento, una testimonianza del nostro tempo». (*Il Mattino*, 24 dicembre 1977). Ma si rende conto anche delle profonde differenze fra i due mezzi. Sapendo di dover sacrificare il quadro completo, ma di poter offrire allo spettatore una prospettiva ravvicinata, usa la telecamera come una "lente d'ingrandimento", un "microscopio", per offrire al pubblico non più il *tableau* del teatro, ma la visione interiore del personaggio. Di una cosa soprattutto è perfettamente consapevole: di non voler fare televisione col teatro. Per questo rifiuta la soluzione di uno

spettacolo realizzato in studio, col pubblico vero, anche se ricostruisce una situazione che simula alla perfezione quella del teatro con le sue quinte, i fondali, i costumi, il trucco, la recitazione non naturalistica, e arriva addirittura, per la realizzazione del suo ultimo ciclo televisivo, a ricostruire a Cinecittà un palcoscenico vero e proprio su cui fare agire gli attori. Avendo sperimentato tutte le modalità di realizzazione del teatro in tv, sa infatti che, se pure è possibile riprodurre le caratteristiche esteriori di uno spettacolo e lasciarne una documentazione impeccabile, non è possibile restituire, attraverso la televisione, quella relazione profonda che si può avere solo nel confronto diretto dell'attore con lo spettatore. È forse per rendere il pubblico televisivo più consapevole di questo che decide di terminare le sue ultime edizioni televisive con un congedo singolare: a fine spettacolo, dopo la chiusura del sipario, la telecamera che per tutta la durata della rappresentazione ha inquadrato l'azione da una prospettiva frontale, rovescia il punto di vista: collocata sul fondo del palcoscenico, inquadra di spalle gli attori, che si inchinano per ringraziare un pubblico finto, fatto di figurine di cartone, mentre sale dalla platea e dai palchi un sonoro di applausi registrati. Dopo aver ringraziato due o tre volte, nell'avviarsi ai camerini gli attori passano davanti alla telecamera, ma la ignorano, ignorando in questo modo il pubblico televisivo. Con quel telespettatore, che ha assistito allo spettacolo attraverso le lenti di una telecamera, oltre il vetro degli schermi televisivi, non c'è contatto; e col suo mancato saluto Eduardo lo mette in guardia da un eccesso di fiducia nella sua televisiva onnipotenza e gli fa capire che quel pubblico di cartone, emblema di tutti quei pubblici che ha incontrato davvero nel corso della sua vita d'attore, è certamente meno reale ma forse più vero di lui. ■

PAOLA QUARENCHI, ricercatrice all'Università di Roma e docente di Storia del Teatro dell'Università "La Tuscia" di Viterbo.



la tv [...]. In realtà si tratta di uno sfruttamento dell'attore. [...] Io considero le prestazioni personali sia televisive che teatrali come un negativo fotografico: più copie di una fotografia tu metti in giro e più esse perdono di valore. E poi la televisione impone limitazioni tecniche, di censura e un controllo al quale io non sono abituato a sottostare».

## Le passo il frigorifero

C'è poi un aneddoto che sembra ridurre nella sua considerazione il mezzo televisivo a un semplice elettrodomestico: chiamato al telefono da un funzionario della Rai, alla domestica che gli annunciava in linea «la televisione» pare che Eduardo rispondesse: «Dica che aspetti: le passo il frigorifero». Ma anche questo episodio, supposto che sia vero, non si intona certo con il profondo interesse che egli dimostrò sempre nei confronti della televisione, intesa sia come strumento di espressione artistica, che di documentazione e comunicazione. Negli anni in cui la Rai, impegnata a inventare i primi palinsesti tele-

visivi, si rivolgeva agli scrittori e alla gente di spettacolo in cerca di idee, Eduardo fu tra i più sollecitati a rispondere all'appello, fiutando le potenzialità di un mezzo che negli anni avrebbe contribuito non poco alla sua popolarità, ma avvertendone, con altrettanta lungimiranza, anche i pericoli. Se da un lato riconosceva alla televisione la possibilità (consentita solo ai *mass-media*) di raggiungere in fretta e in modo capillare un gran numero di spettatori, e quindi prevedeva i vantaggi che essa avrebbe potuto offrire alla diffusione del suo teatro, dall'altro presentiva gli effetti indotti di un simile sfruttamento: prima di tutto la rapida usura dell'immagine dell'attore e della produzione d'autore, e poi il pericolo di distrarre non solo il pubblico dallo spettacolo teatrale, ma le energie stesse degli attori da quella routine faticosa, ingrata, oscura che rappresenta però l'anima più segreta del teatro. Per questo rifiutò sempre proposte che lo portasse direttamente sul terreno di una spettacolarità televisiva diretta, come quella che gli venne nel 1959 da un amico giornalista, elaborata sull'onda del successo del *Mattatore* di Gassman; così come molti anni più tardi, nel 1975, avrebbe rifiutato anche l'interessante proposta fattagli da Corrado Augias di presentare in televisione un programma sull'attore.

Eppure egli lavorò moltissimo per la televisione. Sia pure con intervalli e pause, ne accompagnò lo sviluppo tecnologico e produttivo fin quasi dai suoi esordi in Italia, sperimentando molte soluzioni di teatro televisivo.

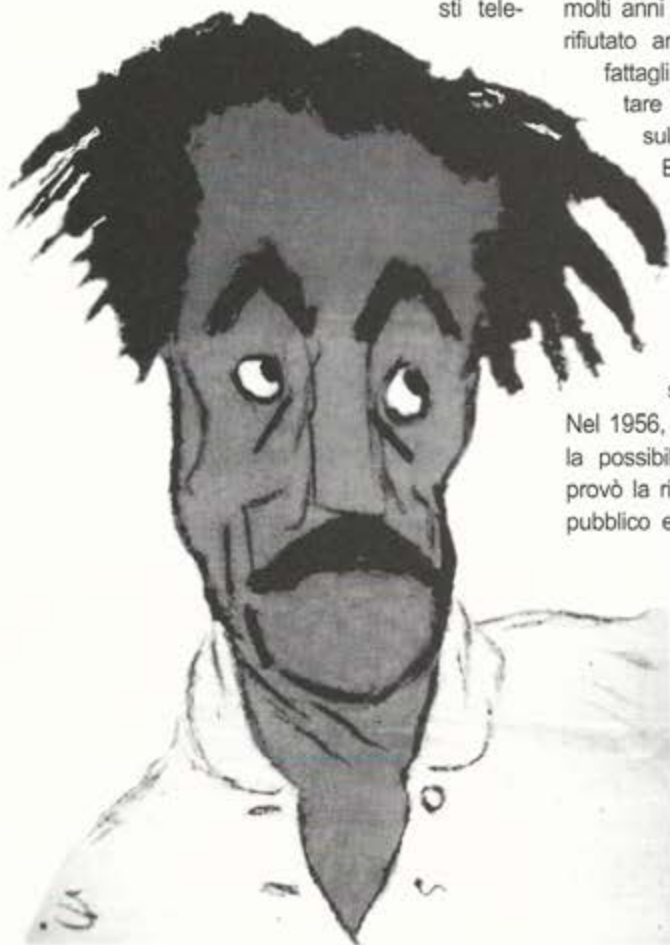
Nel 1956, quando ancora non esisteva la possibilità di registrare l'immagine, provò la ripresa in diretta da teatro col pubblico e girò piccoli film televisivi di suoi atti unici negli studi ancora in allestimento della Rai di Milano. Nel 1959 realizzò un lungometraggio di una commedia portata al successo dalla sua compagnia, *Sogno di una notte di*

*mezza sbornia*, senza pubblico ma nello stesso allestimento proposto all'epoca al San Ferdinando di Napoli. Nel 1961 fu tra i primi a sperimentare l'ampex, il nastro videomagnetico, che consentiva la registrazione e quindi la trasmissione differita dei programmi. Quel primo ciclo di otto commedie, che raggiunse all'epoca indici d'ascolto da record, rappresenta una curiosa mediazione fra televisione e teatro: televisivi sono i sistemi di ripresa con telecamere mobili e scenografie che cercano di dare l'idea di spazi reali; vicino al teatro era invece l'impiego di sceneggiature quasi per nulla modificate rispetto ai testi originali, l'utilizzo degli stessi attori della compagnia di Eduardo e le modalità di realizzazione, con riprese che, per l'impossibilità tecnica di montare il nastro videomagnetico, si svolgevano in continuo, atto per atto, in modo non molto diverso da quanto avveniva a teatro. Nel 1963 poi Eduardo si cimenta con quello che resterà il suo primo e unico esperimento di televisione non teatrale, realizzando *Peppino Girella*, un originale tv che sviluppava in sei puntate un breve racconto di Isabella Quarantotti (coautrice anche della sceneggiatura). Anche in questo caso la sua esperienza fu piuttosto pionieristica, sia per l'impiego, accanto ad attori professionisti, quasi tutti provenienti dal palcoscenico, di un protagonista "preso dalla strada", il giovanissimo Giuseppe Fusco; sia per l'utilizzo di complesse e ingombranti apparecchiature elettroniche per le riprese in esterni. Dopo aver realizzato nel 1963-64 un altro ciclo di otto commedie (con tecnica analoga a quella già impiegata due anni prima), a causa di contrasti con la Rai Eduardo interruppe per un decennio l'attività televisiva, per tornarvi poi nel 1974 con un nuovo ciclo dedicato al teatro scarpettiano.

## Pioniere del colore

Nei dieci anni che lo separano dalle sue ultime esperienze la tecnologia ha fatto molti passi avanti: è stato introdotto anche in Italia il montaggio elettronico, che permette di adottare soluzioni di

In apertura Eduardo che presenta il ciclo del suo teatro in Tv, 1962; in basso un'autocritica del 1954.





dalla scena allo schermo

# Lo spettatore di cartone

di Paola Quarenghi

« Il cinematografo non ha niente a che vedere col teatro, proprio niente! [...] dà solamente la futura vergogna che gli attori, me compreso, non possiamo cancellare. [...] L'attore quando muore deve morire. Basta! Deve sparire! Non deve lasciare quest'ombra, questa falsa vita. [...] Solo il teatro è quello che mi ha dato contatto con il pubblico, possibilità di parlare, possibilità di cambiare, di evadere...».

(Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, a cura di Paola Quarenghi, Einaudi, 1986).

Questa dichiarazione di Eduardo, che suona come una implacabile condanna non solo del cinema, ma di qualunque mezzo che ripro-

fiutando le potenzialità di un mezzo che avrebbe contribuito non poco alla sua popolarità, ma avvertendone anche i pericoli, Eduardo lavorò moltissimo per la televisione e ne accompagnò lo sviluppo tecnologico e produttivo fin dai suoi esordi in Italia, sperimentando molte soluzioni di teatro televisivo

duca e fissi nel tempo l'arte dell'attore, non può non stupire se si considera la notevolissima quantità di immagini che egli ha lasciato di sé e delle sue interpretazioni, in cinema e televisione, lungo tutto l'arco della sua vita. A volte entusiastiche, a volte liquidatorie, le dichiarazioni di Eduardo nei confronti di questi *media* appaiono singolarmente contraddittorie, e sorprendono ancora di più se le si mette a confronto con le sue scelte di uomo di spettacolo. Nel marzo del 1955, a un giornalista di *Settimana Radio Tv* che gli domanda se i telespettatori italiani potranno mai vedere in tv le sue commedie, Eduardo risponde in modo categorico: «No. E mi spiego. Se dovessi oggi cedere

alla Televisione il copione e la rappresentazione fatta dalla mia stessa compagnia d'una commedia di repertorio, che avesse sia pure un anno di sfruttamento teatrale, la televisione pregiudicherebbe irrimediabilmente ogni possibilità avvenire della commedia stessa». Pochi mesi più tardi però la Rai trasmette in diretta da teatro alcuni dei lavori che egli sta portando in giro nei teatri italiani: oltre alla scarpettiana *Miseria e nobiltà*, le sue commedie *Non ti pago* e *Questi fantasmi!*. All'inizio del 1956 poi gira un ciclo di sei brevi film per la televisione, tratti da suoi atti unici. Nel 1959 autorizza la messa in onda da teatro di alcuni spettacoli scarpettiani; e, a partire dall'estate 1961, comincia a registrare, sempre con la

propria compagnia, un primo ciclo di otto commedie, scelte tra quelle di maggior successo della sua produzione. Eppure, proprio mentre sta completando le riprese, rilascia a Riccardo Longone di *Paese Sera* un'intervista di questo tenore: «Sono stato sempre restio a lavorare per

un'immagine polverosa dovuta in gran parte all'effetto della tv stessa, quella tv, come dice Carmelo Bene, che non riesce a cancellare il suo grigiore, anche se è a colori, e che non ce la fa a restituire quel prestigio d'impatto che sembrano possedere ad esempio i vecchi film in bianco e nero. La ragione sta nella pesantezza del linguaggio elettronico (la vecchia elettronica chiusa negli studi tv e imposta da imponenti telecamere simili a strumenti di tortura) rispetto al linguaggio cinematografico, al confronto leggero e liberatorio. Non basta, però. Sta poi nell'atteggiamento che Eduardo adottò all'insegna dell'ambiguità "ambientale", finendo nelle braccia dei condizionamenti divulgativi e pedagogici dei dirigenti della stessa Rai, i quali, ieri e oggi, esercitano un livellamento senza bisogno di dare ordini. Ovvero Eduardo fu vittima, e ancora adesso ci appare come tale, degli automatismi televisivi che fanno fuori il pubblico (addio sfide obbligate e stimolanti) e lo sostituiscono con la volgare, anonima platea rilevata a suon di numeri, prima senza e poi con le statistiche dell'auditel. E fu vittima, e ancora lo è, di quella forma di eduardismo, inteso come piaggeria, che cataloga il grande maestro nei padri della patria del sentimento avvilente o della comicità folcloristica. Il già ricordato *Natale in casa Cupiello*, in questo senso, è il testo paradigma assoluto della falsa coscienza con cui si può fare o vedere Eduardo.

In apertura Eduardo al trucco in una foto di Ugo Mulas; in basso, ripreso durante una prova a tavolo.



## Diritti e vedovanze

Il secondo equivoco chiama in causa i modi con i quali si arriva a Eduardo o, più precisamente, a come si pensa di ripresentarlo. A questo proposito sarebbe il caso di parlare di chi detiene i diritti di rappresentazione e di quali criteri sovrintendono la concessione degli stessi. È materia delicata che non conosco dall'interno; ma che dall'esterno, cioè valutando le riproposte di questi ultimi anni dopo la morte dell'uomo

persuaso che «gli esami non finiscono mai», risulta tor-tuosa e per certi versi abbastanza inesplicabile, priva di un progetto pensato e lungimirante. Il comportamento di Luca De Filippo, figlio del grande Eduardo ma non suo passivo delfino, mi pare indicativo. Luca va molto cauto nel rifare i testi del padre; anzi, si ha l'impressione che tenga a marcare una certa distanza, cercando altre opere, altri personaggi, altri itinerari. Spiegare questa tendenza come una postuma rivolta contro il padre è senza dubbio riduttivo. Luca, se vuol procedere, sa che non può fare altro che costruirsi con pazienza una diversa e più complessa fisionomia, senza tradire ma anche senza farsi modellare dal passato. Questi ha probabilmente capito, e può darsi che si possa esserne sicuri, che il rischio di tornare a Eduardo, prima che si siano chiariti certi presupposti, è notevole; prelude a veri e propri vicoli ciechi. Tutto è cambiato intorno a Eduardo. Addirittura può essere accaduto che dentro Eduardo, nella sua opera, ci siano quei segni e segnali attraverso i quali venga anticipata o almeno indicata la fragilità delle previsioni o dei sintomi di previsione sui destini che ci competono. È su questo punto, sugli interrogativi che ne conseguono, che varrà la pena di apprestarsi a giudicare gli eduardiani prossimi venturi. Uno degli interrogativi che mi si affaccia è il seguente: saprà lo scassato teatro italiano individuare, tra giovani e meno giovani, qualche sentiero per scansare l'Eduardo dei vari automatismi sentimentali e televisivi, e tentare qualcosa di diverso? e, di conseguenza, offrire ipotesi di ricerca che non si possano ovviamente prevedere e che comunque è lecito aspettarsi?

Liberare i grandi maestri dai grandi vedovi, familiari e non, è uno dei nodi della scena attuale. Torvi e famelici sono i prefabbricati del giudizio e delle estetiche. Torve e fameliche sono le migliori intenzioni dei commemoratori o dei detentori dei diritti. Ci sono dimostrazioni di ciò, a spese anche di molti altri autori famosi e degni, sotto ogni latitudine. Ma sarà per il fatto che in Italia è dura a morire la vecchia tradizione delle famiglie d'arte, che comprende amici e vicini del condominio o di piazzetta; sarà per quella parte del teatro che si è addormentata su un'avanguardia ormai pensionata; sarà per la confusione che regna nelle istituzioni teatrali (stabili e meno stabili), il risultato è sotto gli occhi di tutti noi: pagine più vive, e quindi più durature, della nostra drammaturgia languono in una precarietà assoluta. Chi rilegge davvero? chi studia o ristudia? quale teatro stabile o compagnia adotta un metodo credibile per cercare e trovare la forza per nuove sfide?

Congedandosi, un mattino di primavera, mostrandomi le etichette per le bottiglie del suo vino di Velletri, Eduardo mi disse: «Vedrai, queste resteranno, il resto chissà...». La sensazione mia, in questi giorni, è che ci siamo bevuti Eduardo. Un colpo di bicchiere, e via. ■

attori, che sembrano perseguitarci dal piccolo schermo, ora che quello grande è diventato *multiplex* e trasuda odore di pop-corn. Ci perseguitano ma ci fanno bene quando, com'è nel caso del secondo Giuffrè (anche il fratello Aldo recita e da anni), ci ricordano che ci possono essere dei protagonisti che si travestono a volte da comprimari. È accaduto a Carlo che, nel cinema, ha svolto soprattutto questo ruolo, senza amarezze né pentimenti perché, lo dice lui stesso, ha preso sul serio la vecchia passione per il teatro che ha avuto fin da ragazzo e ha lasciato alla settima arte il compito di rifornirgli il portafogli e di consentirgli degli incontri indimenticabili, da Totò a Eduardo, con il quale cominciò e collaborò sulla scena e anche sul set (*Napoli milionaria*: c'era pure Aldo). Naturalmente, l'incontro televisivo ha viaggiato a lungo attorno alla galassia Eduardo, e non poteva essere che così.

## Il terzo autore italiano

L'ultimo Eduardo che Carlo ha portato alla ribalta è *Natale in casa Cupiello*, un classico del grande De Filippo. L'ha fatto non per sfruttare la popolarità, la sicura presa sul pubblico e neppure per garantirsi una performance da mattatore. Se lo ha scelto lo ha fatto perché crede che Eduardo sia il terzo autore italiano più importante di tutti i tempi, con Goldoni e Pirandello. Ma, a mio parere, c'è dell'altro, c'è di più. Eduardo non si può imitare e nemmeno rifare, talmente lontana, se non inarrivabile, si rivela la sua lezione di teatrante. Giuffrè ha riproposto, magari

solo in parte consapevolmente, per riempire il vuoto attuale della nostra scena priva di autori e, ahinoi, di registi e attori capaci di riprodurre il senso della sfida che il De Filippo nato dopo Titina e prima di Peppino trasmette nei suoi testi, la sfida con gli spettatori delle mille città d'Italia che ha dovuto convincere e poi ha sedotto. Me lo disse Eduardo in una delle nostre conversazioni al suo tavolo: «Ho imparato a battere la diffidenza e l'ostilità di pubblici che mi guardavano da principio come uno al quale non si dà alcun credito. Ho dovuto guadagnarli la simpatia degli spettatori, uno ad uno, e li ringrazio perché in questo modo mi hanno costretto a inventare e a convincerli con

pazienza, strappando loro la profondità di esigenze di cui a poco a poco mi rendevo conto». La sfida di Carlo non è stata quella di ricordare quella del suo maestro ma quella di continuare a pensare che si possa fare teatro contemporaneo andando a sfogliare, o meglio a ristudiare, copioni che non hanno finito di stupire e che però, come ricordava il Bertolt Brecht delle riattualizzazioni dei classici, hanno bisogno di acutezza nuova e di istrionismi ridimensionati poiché la poetica eduardiana mette alla prova soprattutto la misura della interpretazione, costringendo chi sceglie l'impervia strada della riproposta a fare nello stesso tempo una critica e un'autocritica. La critica alla ovvietà che circonda l'opera e la memoria di Eduardo (l'intoccabile); l'autocritica all'idea, cattiva idea, che si può fare un attore o un regista se pensa che la sua tecnica e il suo talento siano sufficienti a reggere, anzi a scavalcare i confini del tempo. Lascio Carlo al suo non facile destino di attore napoletano, allevato in collegio dove preferiva giocare a basket o rispondere all'appello di una recita scolastica (cosa che segnò il suo futuro), desideroso di rinverdire la stanca stella del teatro, intenzionato a tenere alta la bandierina della drammaturgia nazionale in un'epoca in cui un passaporto qualunque, purché non italiano, vale di più di qualsiasi altro salvacondotto per recitare: anche quei passaporti esposti alle mode e alle tendenze che tengono il passo del pop-corn o di ogni possibile travestimento suggerito dai consumi - il consumismo delle novità.

## Polverosa e grigia tv

Lascio Carlo e prendo Eduardo, non soltanto perché mi si offre l'occasione di tornare a lui, e lo faccio volentieri, in un anniversario-ricordo, ma perché ci sono degli equivoci che spero proprio si possano chiarire in circostante come queste. Le ricorrenze si possono sfruttare, forse, al di là dei compiacimenti elogiativi *post-mortem* e oltre quella stantia e statica commozione che affiora tutte le volte che si tenta di restaurare, o edificare, monumenti, statue equestri, alla nostalgia. Primo equivoco. Riguarda il fatto che l'opera di Eduardo - autore-attore, regista, capocomico - sia appannaggio unicamente di una scuola napoletana anarcoide e popolare. A dimostrare il contrario basterebbe rammentare che quest'opera viene anche oggi rappresentata in tutto il mondo, e specie in paesi come la Germania che a prima vista sembrerebbero distanti anni luce dal De Filippo, signore di una "*Napoli Milionaria forever*". Si tratta, a ben considerarla, di una dimostrazione significativa e tuttavia non soddisfacente. La rilettura eduardiana sulla pagina ripaga degli stereotipi che Eduardo medesimo ha consentito a creare, a irrobustire, soprattutto con le trasposizioni televisive dei suoi lavori. Vedendoli e rivedendoli alla Rai, o in cassetta, esse si rivelano stancamente legate a



# EDUARDO

il fantasma che non torna

Sono ancora molti gli equivoci e gli stereotipi attorno alla figura dell'attore autore napoletano - E in parte ha contribuito lui stesso a crearli soprattutto con la trasposizione televisiva delle sue opere

di Italo Moscati

**S**ono seduto di fronte a Carlo Giuffrè per un'intervista. Dobbiamo parlare di cinema. Se l'ho chiamato, questo attore ancora ben prestante nonostante i settanta anni, è perché ci sono a volte dei personaggi, anzi no, degli

Luigi De Filippo ricorda

## Quando Peppino gridò «Duce» a Eduardo

di Gaetano Afeltra

In quest'anno Duemila ricorrono due anniversari cari alla memoria dei De Filippo: il centenario della nascita di Eduardo, 1900; e i vent'anni della scomparsa di Peppino, 1980. Per onorare Eduardo è già al lavoro un Comitato Cittadino sotto l'egida del ministero dei Beni Culturali; per ricordare Peppino, nulla. A pensarci, anziché la sua città come avrebbe dovuto, era stato il figlio Luigi anche se con amarezza. «Napoli si preparava a dimenticarsi di Peppino De Filippo», ha detto. «Solo un mio sfogo sulle pagine locali di un giornale ha fatto sì che l'Amministrazione Comunale si sia fatta viva assicurando che mio padre sarà degnamente ricordato».

Luigi è veramente quello che si dice un bravo figlio. Istruito dal padre ne ha preso la maschera e ne ha assorbito la grande forza comica. Al suo solo apparire in scena, come accadeva con Peppino, il pubblico scoppiava a ridere. Lazzi, improvvisazioni e "uscite" che erano le scoppiettanti invenzioni di Peppino, dette da Luigi hanno lo stesso effetto di quelle del padre, che recitava alla maniera degli attori del vecchio San Carlino. Peppino viveva solo di teatro: lontano dal palcoscenico si sentiva spaesato. Questo fino all'ultimo. Due ore prima della fine, destatosi dal torpore in cui era caduto, a Luigi, che gli era accanto, disse: «Hai provato anche oggi? Beato te!», e chiuse gli occhi, tornando nel buio dell'estremo passaggio.

I tre De Filippo erano figli del celebre attore Eduardo Scarpetta, nati da una relazione extraconiugale con la giovanissima nipote Luisella. Con quel sangue nelle vene, ognuno cominciò per proprio conto arrangiandosi, chi da una parte chi dall'altra, fra compagnie di rivista e di avanspettacolo. Alla fine, sia pure con una certa audacia, i tre fratelli si misero insieme creando la compagnia del Teatro Uморistico dei De Filippo. Il debutto fu al Kursaal e poi al Sannazzaro di Napoli. Erano i tempi di *Sik-Sik l'artefice magico* e di *Don Rafele 'o trombone*. Poi, sostenuti dal successo, allungarono il passo e, dopo Roma, arrivarono a Milano dove con *Natale in casa Cupiello* meravigliarono il pubblico. Nacque così la leggenda della loro inseparabilità. Tredici anni dopo la bella favola finì.

E come finì? Da quel despota che era, Eduardo trattava male tutti, Peppino compreso. Finché, una sera, stanco di quei modi, davanti a tutta la compagnia, Peppino si alzò e gli gridò, col braccio alzato nel saluto fascista: «Duce, Duce, Duce, Duce!». E uscì di scena. Non si videro più. Di questa rottura Luigi ha molto sofferto, comunque ha sempre buttato acqua sul fuoco. Racconta: «Ho sempre avuto in quegli anni un buon rapporto con mio zio. Mi voleva bene, sapeva che amavo scri-

vere racconti, novelle, e spesso leggeva quei miei tentativi letterari e mi dava dei consigli. In una mattina piovosa di novembre del 1945 andai a fargli visita. Eduardo mi accolse affabilmente, mi offrì un caffè e poi mi disse: "Ti voglio far sentire una cosa!". Sedette davanti a me e cominciò a leggermi una commedia interpretando lui tutti i personaggi. Io lo ascoltavo affascinato. Fu per me una vera lezione di teatro. Alla fine della lettura che durò poco più di due ore, Eduardo mi chiese: "Che te ne pare? Ti è piaciuta?". Naturalmente risposi che la commedia mi era piaciuta moltissimo. E mio zio aggiunse: questa commedia avrei voluto intitolarla *Filumena Maisto* ma ho saputo che a Napoli ci sono molte famiglie con questo cognome, quindi ho cambiato idea e la chiamerò *Filumena Marturano!*».

«I contrasti artistici e caratteriali scoppiati fra mio padre e mio zio mi hanno sempre amareggiato, anche se ne giustificavo i motivi. Quando nel 1944 i fratelli De Filippo si separarono, tutti se ne rammaricarono. Dopo tanti anni, alla luce dei fatti, devo dire che fu un bene per entrambi. Se quella separazione non fosse avvenuta, Peppino ed Eduardo non avrebbero raggiunto i grandi traguardi artistici che hanno conquistato. Due personalità artistiche così importanti non avrebbero mai potuto convivere a lungo. Una sera del 1959 a Milano andai a trovare mio zio Eduardo che recitava al Teatro Odeon e chiacchierando con lui delle nostre vicende gli domandai: "Ma perché ce l'hai con mio padre?". E lui mi rispose: "Perché lo conosco da prima di te e conosco le sue grandissime qualità artistiche ma conosco i suoi difetti caratteriali"». «Quando mio padre si ammalò gravemente telefonai subito a Eduardo. "Guarda", gli dissi, "che tuo fratello ha pochi mesi di vita. Vieni a trovarlo e fate pace". Venne, Eduardo fu molto affettuoso con Peppino. Si abbracciarono a lungo, scapparono delle lacrime e si sentì qualche singhiozzo. Eduardo portò in dono un piccolo ninnolo portafortuna, e rimase in camera per un paio d'ore a parlare con mio padre. Li lasciai soli perché si sentissero a loro agio. Non so cosa si siano detti in quella occasione, ma mi auguro siano state parole di serenità per entrambi. La notizia non fu divulgata. Mio padre morì nel gennaio del 1980. Ai suoi funerali, che si svolsero a Roma, Eduardo non c'era. Si trovava a Firenze, dove chiuse il teatro per due giorni in segno di lutto». I rancori erano svaniti. ■

GAETANO AFELTRA, firma storica del *Corriere della Sera*, da cui è tratto l'articolo (7 marzo 2000).

Peppino de Filippo in  
L'ultimo botone  
(1932)



delle altre feste e le mattinate di beneficenza. Trecentosettantasei rappresentazioni in dieci mesi: più di un anno nell'anno. Mi sembra quasi inverosimile trovarmi solo alle nove e mezza di sera, nello studio di casa mia, libero da ogni impegno! Eppure, non penso a una gita, non ho progetti di andare a teatro, non desidero assolutamente di vedere un film... Perché? Cosa aspetto in questo mio studio, fin dall'indomani sera della mia ultima recita a Roma? Io lo so: aspetto il segnale che dia il «chi è di scena», il fatidico «primo... secondo», che manda su il sipario e scopre per il pubblico la realtà costruita, e per l'attore la finzione reale. Li aspetto ogni sera. Li aspetterò sempre.

**L'ARTE DI NON RECITARE: I CRITICI SU DI LUI -**

Come si sa egli lavora di cesello; ossia trovata una nota vi insiste minutamente, traendo un piacere nuovo appunto dall'insistenza; e tanto fece anche ieri non solo per gli svolti, comici sino al farsesco, delle sue sfortunate avventure, ma anche nella scena finale, in cui la figura del suo eroe giungendo al delirio vuole a suo modo attingere (come talvolta succede o succedeva a Musco) una sorta di tragedia. (Silvio D'Amico)

Eduardo è sempre al di là del proprio dramma. Più che viverlo egli lo commenta con una voce che ha la disperata musica dell'acqua mentre scola dalla grondaia. (Leonida Repaci)

Eduardo De Filippo è l'artista dei silenzi... Eduardo commuove tacendo, rivelando, con un niente, che è tutto, quanto gli ribolle nell'animo. (Eligio Possenti)

Eduardo ha raggiunto ormai una tale forza di attore che dargli del bravo ha ben poco significato. [...] Recita sapendo tutto sulla recitazione (non si lascia sfuggire un'occasione scenica pur assorbendola nel rigore dello stile) ma effettivamente non recita. Esiste. (Roberto Rebora)

Come Beckett giunse ad annullare lo stesso strumento espressivo di cui si serviva, la parola, così Eduardo recita talmente bene che è arrivato a non recitare più: non è un attore, è un'altra cosa. (Vittorio Gassman)

Ogni volta che sale sul palcoscenico, Eduardo uccide la recitazione. Non è il suo talento a impressionarci. È la sua natura di attore senza tempo, di superstita e organico simbolo del teatro. (Cesare Garboli)

**SUCCESSO** - Tanto tempo fa un'attrice, si chiamava Rossella, venne a trovarmi, mi voleva bene, era contenta

per me, e mi disse: «Eduardo, tutto questo successo! Ma come lo vivi? Come ti senti?». «Rosse' - risposi - che ti devo dire, io tengo sempre sonno».

**VECCHIAIA** - Una volta Eduardo cadde dietro le quinte. Aveva ottant'anni e noi corremmo tutti preoccupatissimi. Ricordo bene quel momento perché credemmo veramente che fosse successa una tragedia. Invece lui ci cacciò dicendo: «Lasciatemi, lasciatemi. Io sono un acrobata, so cadere!». (Vincenzo Salemme)

**SUONNO ETERNO** - Eduardo muore il 31 ottobre

1984, un mese prima a Taormina, alla Festa del teatro dove riceve il premio alla carriera, aveva detto: Fare teatro sul serio significa sacrificare una vita. Sono cresciuti i figli e io non me ne sono accorto... meno male che mio figlio è cresciuto bene. Questo è il dono più grosso, più importante che ho avuto... dalla natura. Senza mio figlio forse, io me ne sarei andato all'altro mondo tanti anni fa. Io devo a lui il resto della mia vita. Lui ha contraccambiato in pieno. Scusate se faccio questo discorso se parlo di mio figlio. Non ne ho mai parlato. Si è presentato da sé, è venuto dalla gavetta, dal niente, sotto il gelo delle mie abitudini teatrali... quando sono in palcoscenico a provare... quando ero in palcoscenico a recitare... È stata tutta una vita di sacrifici. E di gelo! Così si fa il teatro... così ho fatto.

*L'ultima sua fatica era stata la versione in napoletano della Tempesta di Shakespeare. Eccone gli ultimi versi.*

Nuje simmo fatte cu la stoffa de li / suonne, e questa vita piccerella nostra / da suonno è circondata, suonno eterno. ■



Le citazioni e le notizie sono state tratte dai seguenti volumi: Fiorenza Di Franco, *Eduardo De Filippo* (Gremese Editore, 1978); *Eduardo: polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di Isabella Q. De Filippo (Bompiani, 1985); *Eduardo: la vita è dispari. Conversazione con Paolo Calcagno* (Tullio Pironti editore, 1985); *Eduardo De Filippo, Lezioni di teatro all'Università di Roma La Sapienza*, a cura di Paola Quarenghi, prefazione di Ferruccio Marotti (Einaudi, 1986); Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo* (Mondadori Editore, 1993); Maurizio Giammusso, *Eduardo da Napoli al Mondo* (Mondadori, 1994); *Lo spettatore col binocolo: Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, di Paola Quarenghi (Edizioni Kappa, 1995); *Il cattivo Eduardo. Un artista troppo amato e troppo odiato*, a cura di Italo Moscati (Marsilio, 1998).

Un giovanissimo Eduardo in un'immagine del 1920.

**CUCINA** - Non mangiava quasi per niente. Aveva un grande rigore in cucina. Mangiava come un uccellino e teneva moltissimo alla tradizione. Per un napoletano, soprattutto per uno come Eduardo, la cucina intesa come luogo fisico rappresentava il centro della casa. ...E così nella sua isola di Isca, tra Capri e Positano, aveva una cucina incredibile, piena di pentole, fatta con mattonelle antiche. Non aveva il frigorifero e usava ancora i blocchi di ghiaccio in un mastello che rompeva con un punteruolo. (Liliana Cavani)

**TRUCCO** - Molto presto - a soli diciannove anni - cominciai a mettere parrucca, a interpretare ruoli di vecchio e caratteri. Come tanti altri, prima di me le parrucche me le facevo io, e gli attori anziani mi guidavano per migliorare il mio lavoro. Quante giornate, e perfino nottate, ho passato in camerino! Avevo comprato una testa di legno della mia misura, infilata in un perno anch'esso di legno, che si fissava con una morsetta al tavolino da trucco; la sarta della compagnia mi cuciva una calotta e la provava finché mi stava giusta, allora la calzavo sulla forma, scioglievo una treccina di capelli del colore che mi serviva (erano ottimi capelli veri, non esistevano quelli artificiali, e si compravano a metraggio dai parrucchieri teatrali), e se volevo capelli ondulati li lasciavo com'erano, altrimenti li lisciovo col ferro da ricci. Con un ago ne infilavo uno nella calotta, lo tiravo sino a farme due di uguale lunghezza, poi lo annodavo nel mezzo, sulla tela, e passavo a un altro capello; a lavoro finito li tagliavo della lunghezza voluta.

**LEZIONI DI DRAMMATURGIA** - Nel 1981 Eduardo realizza all'Università di Roma un suo vecchio progetto: una scuola di drammaturgia che insegna a scrivere un testo teatrale e a portarlo in scena (già nell'80 aveva creato a Firenze una scuola di drammaturgia a cui lavorava fin dal 1972). Una delle commedie frutto del corso, che prosegue per due anni, viene messa in scena personalmente da Eduardo.

Io ho scritto per necessità, per pratica di palcoscenico, perché mi hanno fatto copiare continuamente copioni, mi hanno messo a scrivere, e quindi mi sono impadronito della tecnica. Ho fatto la scuola ricopiando commedie, portando a termine commedie brutte, commedie buone, o commedie false che non corrispondevano alle mie idee. Quindi sugli errori degli altri mi sono curato io. È utile anche questo; sono utili anche i cattivi spettacoli; gli spettacoli brutti sono degli ammaestramenti.

I personaggi quando dialogano devono parlare senza che il pubblico capisca ancora dove essi vogliono andare a parare, a che cosa mirano; perché sennò si annoia. ...Le commedie mie si aprono solamente al terzo atto, sennò non c'è modo di tenere il pubblico fermo, fisso in poltrona fino all'ultimo. Se ha capito si alza e se ne va.

Per una regola matematica, tecnica, il primo atto può durare un'ora e dieci, un'ora e cinque; il secondo atto

quarantacinque minuti; il terzo trentacinque minuti massimo. Proprio per una ragione di ritmo. Io entro in teatro: anche se il primo atto è un'ora e un quarto lo subisco; il secondo deve essere trentacinque minuti se il primo è più lungo; il terzo atto anche venticinque minuti. Questa è la proporzione che ho sempre usato io e posso dirvi persino la quantità di pagine di ogni atto. Non si tratta di pagine a macchina però, perché quando scrivo le commedie, devo scrivere a mano. A mano devono essere sessantaquattro pagine il primo atto, quaranta il secondo e quindici, venti pagine il terzo. Sennò ti trovi tutta paglia dentro. Scrivi, scrivi... Paglia!

Per arrivare al pubblico, la prima cosa è il distacco da quello che uno deve scrivere. Questo lo dico un po' a tutti, badate. È il distacco dal pezzo che si scrive. Gli spunti, le situazioni da citare bisogna coglierli in giro con l'osservazione, ma con l'osservazione sugli altri e non su se stessi, sennò diventa un'autoconfessione ed ogni lavoro diventa monotono, triste anche a scriversi.

Quello che è necessario per voi è vivere di osservazione, stare a sentire i dialoghi nei negozi, sull'autobus, avere sempre l'orecchio al teatro... E prendere appunti, segnare, segnare. Partite da questo principio e vi troverete bene. Anche questo fa parte delle nostre lezioni.

**TRADIZIONE** - Si dice che nella vita dell'uomo c'è un punto di partenza ed un punto di arrivo, di solito riferiti all'inizio e alla fine di una carriera. Io, invece, sono convinto del contrario: il punto di arrivo nell'uomo è il suo arrivo nel mondo, la sua nascita, mentre il punto di partenza è la morte che, oltre a rappresentare la sua partenza dal mondo, va a costituire un punto di partenza per i giovani. Perciò a me la morte mi incuriosisce, mi sgomenta, ma non mi fa paura perché la considero la fine di un ciclo - il mio ciclo - che però darà vita ad altri cicli legati al mio... Dunque, questi miliardi di punti di partenza, che miliardi di esseri umani, morendo, lasciano sulla terra, sono la vita che continua. La vita che continua è la tradizione. Se un giovane sa adoperare la tradizione nel modo giusto, essa può dargli le ali.

## GIORNO DI RIPOSO

- Eccomi finalmente a casa mia, in riposo, dopo dieci mesi di teatro, 376 recite, comprese le diurne domenicali, quelle

Nella pagina precedente Eduardo con i figli Luca e Luisella nel 1953 ca; in basso Eduardo, direttore del San Ferdinando, nelle vesti di Pulcinella.





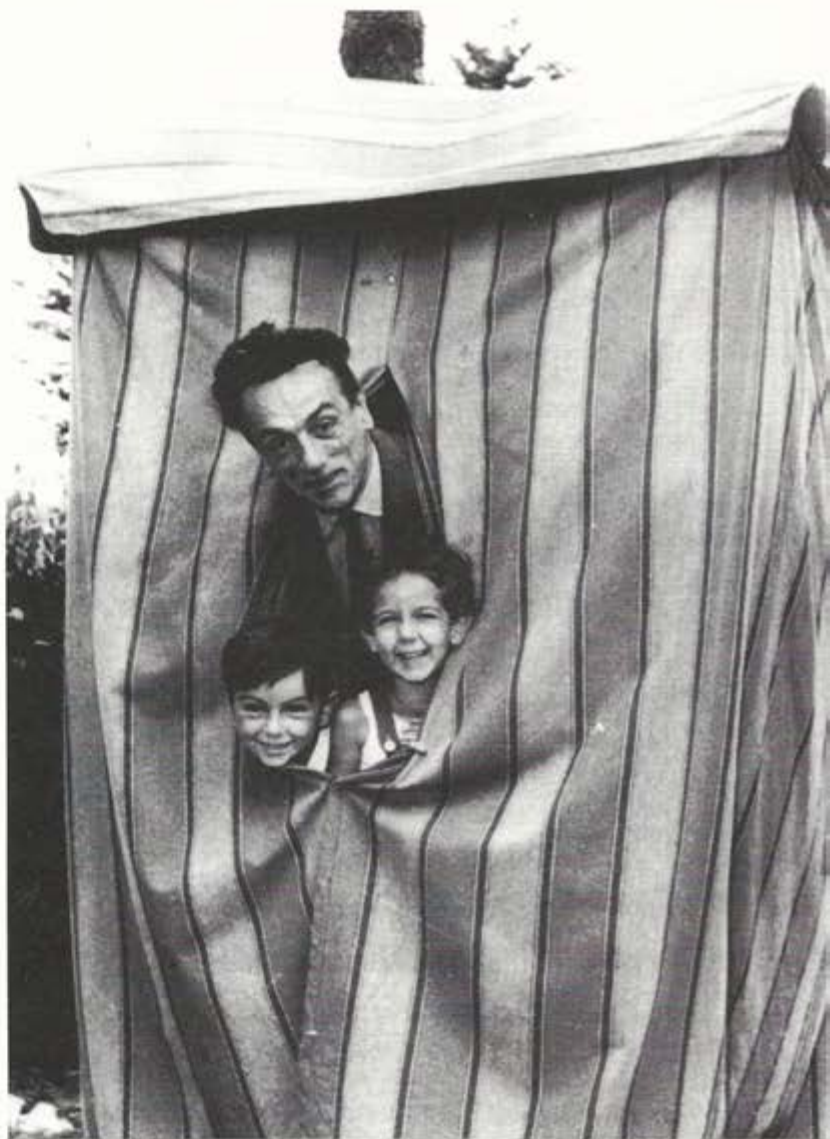
se bussare e salutarlo o farne a meno. Di solito, quando mi affaccio, mi risponde quasi con un ringhio, come se lo avessi disturbato, ma l'altro giorno che non mi sono fatto vivo per paura di interrompere qualche sua importante faccenda, o anche soltanto il corso dei suoi pensieri, mi ha fulminato con lo sguardo e apostrofato davanti alla compagnia schierata: "Qui c'è qualcuno che non si scomoda, mettendo piede in teatro, a salutare il direttore". (Giovane attore a Tullio Kezich)

Ricordo che una volta, durante una recita, ritenendo che un attore anziano avesse pronunciato male una battuta, gli disse a brutto muso di ripeterla, davanti al pubblico esterrefatto, perché non si doveva recitare così. Non si trattenne, nonostante l'attore avesse i capelli bianchi. Non si preoccupò di fargli fare una brutta figura di fronte agli spettatori. Ma non lo faceva per sadismo. Era il suo modo assoluto di intendere il teatro. (Regina Bianchi)

È vero che non ha colloquio con noi, forse non ne ha con nessuno. So che i giovani ne soffrono, che vorrebbero discutere. Ma che vuoi discutere? Come lui insegna, nessuno può insegnare più. E per questo di attori ce ne sono sempre meno. Chi ha dato al teatro quello che ha dato lui? Chi gli impedirebbe alla sua età di ritirarsi e scrivere? Ma lui vive per stare dentro il teatro, per entrare in scena ogni sera, per parlare al pubblico. Basta guardare come ringrazia il pubblico, con quanta umiltà ringrazia di essere amato. Certo che ha dei difetti. Secondo me li ha tutti. (Pupella Maggio)

**CINEMA** - Il cinematografo non ha niente a che vedere col teatro, proprio niente! Non dà neanche soddisfazione; dà solamente la futura vergogna che gli attori, me compreso, non possiamo cancellare. Perché in epoca futura certi film faranno ridere invece che piangere, faranno pietà invece che riscuotere il pieno assenso. L'attore quando muore deve morire. Basta! Deve sparire! Non deve lasciarsi quest'ombra, questa falsa vita. È una cosa falsa. Io ho fatto pure il cinematografo, ma l'ho fatto per bisogno, perché mi servivano i quattrini; non l'ho fatto per piacere. Solo il teatro è quello che mi ha dato gioia, sempre. È quello che mi ha dato contatto con il pubblico, possibilità di parlare, possibilità di cambiare, di evadere... Insomma, per me è passata la vita in un attimo. Meno male!

**SALA D'ASPETTO** - Io ho sempre considerato la terra, il mondo una sala d'aspetto. Immaginate la sala d'aspetto di un dentista dell'Ottocento, dove arrivavano dei clienti con il mal di denti, che è la cosa più noiosa, fastidiosa... E in questa sala d'aspetto c'erano mille distrazioni:



c'era la lanterna magica, c'era il cinema di allora che si faceva attraverso le *silhouettes*, c'erano le cartoline a doppio che davano il rilievo, tutte cose per distrarre. Poi c'erano libri, giornali dell'epoca, con disegni a colori secondo le tecniche del tempo. Ed uno stava lì in mezzo a tutte queste distrazioni e aspettava... Aspettava che cosa? Di andare a cavarsi un dente, un molare.

**SOGNI NOTTURNI** - Dei palcoscenici, sempre. Inventati. Uno tutto di vetro, anche la scena di cristallo, gli attori provano a vedere lo spettacolo senza essere scorti dal pubblico. Sogno di arrivare in ritardo, stanno già per alzare il velario, tutto contribuisce a farmi rallentare, non sono truccato, non trovo il cappello, allora mi sveglio.

**DIALETTO** - Se nel 1930 non mi avesse arriso il successo al Valle, anch'io probabilmente avrei rinunciato al dialetto. Sarei diventato un mediocre attore italiano.

Io mi sono accorto che più le commedie sono in dialetto, più diventano universali.



Continental a Milano mentre io stavo scrivendo la commedia: «Un tipo alto, magro, emaciato...». Mi disse: «Ma come?! Tu scrivi una commedia che deve andare in scena fra sei giorni e ci metti pure tre aggettivi?». Ed io risposi: «Ma io devo capire quello che scrivo».

**TITINA** - Nella stagione 1954-1955, *Titina non fa più parte della Compagnia: si è dovuta ritirare dalle scene per ragioni di salute* - i dottori l'avevano avvertita che troppa emozione poteva esserle fatale.

Vi sono delle facce che ispirano fiducia. Alla signora Titina De Filippo affideremmo il nostro libretto degli assegni, le nostre polizze di assicurazione, i nostri beni mobili e quelli immobili, se li avessimo. Il suo viso largo e tranquillo, la sua espressione casalinga, il suo sorriso che vien fuori a malincuore come un lusso di cui una persona dabbene non deve abusare, il suo sguardo da chioccia, lento e sospettoso, quel suo aspettar pericoli da ogni parte e quel suo essere sempre pronta ad affrontarli, esercitano su di noi una profonda suggestione (Alberto Savinio, in una recensione-ritratto)

**TEATRO SAN FERDINANDO** - *Eduardo compra il settecentesco teatro nel '48. È ridotto a un cumulo di macerie: lo ricostruisce senza ricevere aiuti né dallo Stato né dalla sua città. Per guadagnare i soldi necessari ai lavori Eduardo per due stagioni non forma compagnia e si dedica al cinema. Il teatro viene inaugurato il 21 gennaio del 1954 con*

*Palummella zompa e vola di Antonio Petito, nella quale indossa per la prima volta la maschera di Pulcinella. Due anni dopo nasce la Compagnia Scarpettiana con Pietro De Vico e Pupella Maggio e che Eduardo dirige per cinque anni senza recitarvi.*

**TEATRO STABILE DI NAPOLI** - *Nel 1958 il Ministero dello Spettacolo invita l'attore ad assumere la direzione dello Stabile che si vuole creare a Napoli.*

Mi offrono l'incarico di organizzare questo Teatro Stabile di Napoli, io però non volevo improvvisare, non mi interessava di risolvere momentaneamente i problemi dei politici prestando il mio nome. Così chiesi una serie di garanzie, volevo uno statuto e un impegno di cinque anni per poter lavorare seriamente. Loro, il sindaco, l'assessore alla Cultura di quel tempo, mi offrirono l'impegno di un anno soltanto. Insomma, del Teatro Stabile non gli importava niente, della scuola di recitazione per gli attori napoletani non sapevano che farsene; gli interessava soltanto un risultato immediato, salvare la situazione, magari servendosi del mio nome e poi in un modo o nell'altro avrebbero continuato con i loro sistemi, la lottizzazione e così via. I nostri interessi non convergevano e li abbandonai prima ancora di incominciare.

**MOGLI** - *Nel 1928 sposa l'americana Dorothy Pennington (Dodò) ma il matrimonio è di breve durata (nel 1952 sarà annullato). Nel 1956 sposa Thea Prandi dalla quale ha già avuto due figli Luca (48) e Luisella (49). Si separa da lei nel '56. Poco dopo incontra Isabella Quarantotti, trentacinque anni, una figlia Angelica dal precedente matrimonio che sposerà nel 1977 e alla quale resterà legato fino alla morte.*

**LUISELLA** - *La secondogenita Luisella muore per emorragia cerebrale nel 1960 a poco più di dieci anni. Una settimana dopo è a Milano al Nuovo con Sabato Domenica Lunedì.*

Ieri sera quando Eduardo è entrato in scena, tutto il pubblico si è alzato in piedi, tributandogli un applauso in cui c'era il calore di una commozione sincera. Nella prime battute che l'attore ha pronunciato si scioglieva a fatica il nodo di un singhiozzo (R. De Monticelli, recensione allo spettacolo)

**PEPPINO** - Nel suo camerino, mentre si truccava per le prove di una commedia, c'era Onorato, il celebre caricaturista amico della famiglia De Filippo. Gli disse che era stato al cimitero del Verano a mettere dei fiori sulla tomba di Titina. Poi aggiunse che aveva incontrato Peppino. Eduardo, glaciale: «Ah, e lo portavano?». (Valeria Moriconi)

Peppino da vivo non mi mancava, mi manca molto adesso. Vuol dire che così doveva andare (Al pubblico del Duse di Bologna il giorno della morte del fratello)

**CARATTERACCIO** - «Tutte le sere, quando arrivo in teatro, non so come comportarmi. Il fatto è che a qualunque ora, lui è già barricato là dentro. Scrive le sue commedie, due per volta, a giorni alterni. Anche se non dice niente, il fatto che è arrivato prima costituisce per noi scrittori un rimprovero permanente». Azzardai: una specie di multa morale? «Proprio così, Eduardo ti fa sempre sentire in colpa. E poi non sai mai

bante, cui si giungeva però attraverso i modi della risata e della farsa. E quella platea applaudiva: erano in divisa ed applaudivano, nonostante fossero di fronte ad un'immagine completamente diversa da quella che presentava il regime.

*Nel 1944 la convivenza artistica fra i due fratelli si spezza; Peppino lascia la compagnia.*

**PIRANDELLO** - Si conoscono nel 1933. Eduardo chiede di poter tradurre in napoletano *Liola* (debutterà nel 1935 a Milano, con Peppino protagonista). Decidono di scrivere insieme un'adattamento di una novella dello scrittore siciliano: nasce *L'abito nuovo* che va in scena nel 1937, un anno dopo la morte di Pirandello. Intanto, nel '36, Eduardo ha allestito un'altra opera di Pirandello *Il Berretto a sonagli* che riprenderà numerose volte.

Se poi, per Pirandellismo s'intende che io ho avidamente letto, ascoltato e amato il suo teatro, che l'ho conosciuto e venerato, che ancora oggi, se penso a lui, alla sua intelligenza lucida e scintillante, al suo humour, alla sua umanità, mi sento prendere da una nostalgia tremenda e da un senso di perdita irreparabile, allora sì: sono ammalato di Pirandellismo.

**IL TEATRO DI EDUARDO** - *La compagnia Il teatro di Eduardo con Titina de Filippo nasce nel 1945 durante l'occupazione di Napoli straziata dalla guerra e dai bombardamenti degli alleati. Il debutto avviene il 25 marzo al San Carlo con Napoli milionaria. La rappresentazione è per beneficenza.*

È nella mia città che ho provato la più profonda commozione della mia vita. Fu alla prima di *Napoli milionaria*.

Quasi tutti i teatri erano requisiti. C'era il fronte fermo verso Firenze. C'era la fame, e tanta gente disperata. Ottenni il San Carlo per una sera. I professori dell'orchestra, per assistere allo spettacolo, si erano

infilati nel golfo mistico. «Vedrete che ci diffamerà» pensava qualcuno allarmato... Arrivai al terzo atto con sgomento.

Recitavo e sentivo intorno a me un silenzio assoluto, terribile. Quando dissi l'ultima battuta, la battuta finale: «Ha da passà a' nuttata», e scese il pesante velario, ci fu un silenzio ancora per otto, dieci secondi, poi scoppiò un applauso furioso, e anche un pianto irrefrenabile, tutti avevano in mano un fazzoletto, gli orchestrali nel golfo mistico che si erano alzati in piedi, i macchinisti che avevano invaso la scena, il pubblico che era salito sul palco, tutti piangevano, e anch'io piangevo, e piangeva Raffaele Viviani che era corso ad abbracciarmi. Io avevo detto il dolore di tutti.

*Seguono Questi fantasmi! (1946) e Filumena Marturano (1947).*

*Questi fantasmi!* nacque così: quando ci riunivamo fra amici, veniva a casa un signore con la barba che sosteneva di essere esperto di sedute spiritiche. Per persuadermi mi raccontava che tornando a casa sua, spesso, incontrava un signore che usciva e lo salutava dicendo di essere un fantasma. «Ma lei è sposato?» gli domandai. «Sì» rispose lui. «E sua moglie che cosa dice?» gli chiesi. «Ah, lei non se ne accorge» spiegò lui. Capisce? Da qui mi venne l'idea per *Questi fantasmi!*.

C'è stata una sola commedia che è stata scritta in dodici ore: *Filumena Marturano*; perché ne avevo bisogno. Mi veniva di getto.

*Fu una delle più grandi interpretazioni di Titina che aveva allora 48 anni. Nel '51 diventa film sempre con Eduardo e Titina e dopo il ritiro dalla scena di Titina il ruolo passerà nel '59 a Regina Bianchi.*

*Filumena Marturano* con tutto il successo che ebbe, a suo tempo fu una commedia antipatica. Sapete a chi era simpatica allora? Alle puttane di tutte le case chiuse di Milano, sedute in prima fila al Mediolanum, che piangevano e applaudivano.

Io sono Regina Bianchi perché sono stata *Filumena Marturano*. E *Filumena* esiste perché un giorno Titina disse al fratello, durante la lettura di *Questi fantasmi!*: «Eduardo, qui si dimostra che il tuo teatro è patriarcale». Questa frase ha fatto la mia fortuna. Fu proprio per rispondere e fare un gesto affettuoso verso Titina che Eduardo decise di scrivere una commedia per la sorella! E che commedia! Di Titina e mia. (Regina Bianchi)

**LE VOCI DI DENTRO** (1948). Fu scritta, provata e messa in scena in sei giorni. C'è un articolo di Quasimodo che lo dice: *La sei giorni di Eduardo*. Lui venne all'Hotel



In alto Eduardo Scarpetta; in basso, Eduardo e Peppino e nella pagina seguente, Titina in una rivista del '31.



ne. (Gaspare Casella, editore antiquario a Orio Vergani)  
Il tuo, era un padre severo o un padre cattivo? Era un grande attore.

**INIZI** - *Debutta a quattro come giapponese nella Geisha di Eduardo Scarpetta nella cui compagnia recita in piccole parti fino al 1910 per poi passare a quella del figlio Vincenzo, suo fratellastro, in cui rimarrà stabilmente fino al 1920.*

Quando avevo dodici anni guadagnavo 4 soldi al giorno e non ero degno di essere pagato dall'amministratore, mi pagava la sarta, una volta alla settimana. Per quei 4 soldi dovevo: recitare, fare rumori fuori scena, pulire le scarpe e occuparmi dell'attrezzatura.

Farmacia di turno è il suo primo atto unico (1920). *Richiamato alle armi presta servizio militare nei bersaglieri a Roma, dove organizza subito delle recite per i soldati.*

Otteni risultati così apprezzabili che ogni sabato alle ore 17 i soldati rinunziavano alla libera uscita per assistere alla recita che si svolgeva su di un palcoscenico volante eretto nel cortile della caserma. Talvolta, poco prima che la

Viaggiavo in treno da Roma a Napoli nel 1929. Ero in un vagone di terza classe e avevo portato con me per colazione un cartoccio di pane, formaggio e pere: sulla carta di quel cartoccio cominciai appunto a far vivere Sik-Sik.

**II TEATRO UMORESTICO** - *Nel 1931 i tre fratelli danno vita alla loro compagnia (Eduardo e Peppino sono soci, Titina non rischia e resta scritturata). Affittano il Kursaal per nove giorni, vi rimangono nove mesi di successo ininterrotto. Tutti gli intellettuali che capitano a Napoli vanno a vederli (due nomi: Pirandello e Bontempelli). Ogni giorno la serata va divisa con il film in programma. Il debutto avviene con Natale in casa Cupiello. Sullo schermo del Kursaal quel giorno c'è il dramma lo amo con Joan Crawford, Clark Gable e Lionel Barrymore.*

I copioni (di Eduardo, Peppino, Titina, Maria Scarpetta) si scrivono con la costante preoccupazione dello spettacolo che deve essere cambiato. Gli angusti camerini del Kursaal (che ha un palcoscenico di trenta metri quadrati ed una soffitta bassissima) ospitano quasi permanentemente i tre "capocomici". Si prova di mattino prestissimo (più tardi comincerà la proiezione cinematografica e non sarà più possibile); si scrive con la colonna sonora del film che fa da sottofondo, si fa colazione col pane e companatico che Mascaria (Maria Scarpetta) ha portato in teatro, quasi vergognosa. (Gennaro Magliulo)

**NATALE IN CASA CUIELLO** - Ebbe la sua prima rappresentazione al Kursaal di Napoli, ed era un atto unico. L'anno seguente, al Sannazzaro, altro teatro di Napoli, scrissi il primo atto e diventò in due. Immaginate un autore che scrive prima il secondo atto e, a distanza di un anno, il primo! Due anni fa venne alla luce il terzo: parto trigemino con una gravidanza di quattro anni... Quest'ultimo non ebbi mai il coraggio di recitarlo a Napoli, perché è pieno di amarezza dolorosa ed è particolarmente commovente per me, che conobbi quella famiglia. Non si chiamava Cupiello, ma la conobbi: povere creature ai cui occhi il sole di Napoli fa risplendere persino le crude miserie della loro triste vita quotidiana; e allora, per un bisogno istintivo di liberazione, si urtano, si feriscono a sangue, giungono fino all'odio, perché il nostro sole ingigantisce anche la loro puerilità. Ma si adorano... essi stessi non sanno quanto si adorano...

*Una sera del 1937, fra gli spettatori di Natale in casa Cupiello c'è Federico Fellini.*

Il pomeriggio di quel giorno andai all'Argentina e vidi per la prima volta i De Filippo, che raccontavano di un'altra Italia, un'Italia abissalmente lontana da quella che stava immediatamente fuori dal teatro. Nella platea c'era moltissima gente in divisa (probabilmente non mancavano i gerarchi), e questo pubblico, che fino ad un momento prima aveva marciato con passo così guerriero, tutto vibrante di canti bellici, tutto compreso nel suo glorioso destino, ora se ne stava a guardare un interno miserabile, a contemplare dei personaggi incredibili, gonfi di follia, di egoismo, di alienazione, intrisi di miseria e di malattia. Una visione delirante, addirittura contur-

In apertura un disegno di G. Tardi, 1980.

# spari

rappresentazione avesse inizio, si udiva squillare la tromba ed il generale comandante della Divisione veniva a prendere posto tra gli spettatori. Ma il suo, era veramente uno strano modo di prendere posto. Arrivava infatti a cavallo e restava in sella per tutta la durata della recita. Lo vedevo dalla scena e mi sembrava un monumento.

**SIK SIK** - Sik Sik l'artefice magico, *storia di un povero illusionista da circo con la moglie incinta che resta chiusa nel baule, scritta nel 1929 per la compagnia Molinari è il primo straordinario successo recitato dai tre fratelli. Eduardo lo firma con lo pseudonimo di Tricot. Sarà questa l'opera con cui l'attore nel 1981 si congederà dalla scena. Sik-Sik deriva dal soprannome con cui il titolare del Teatro Nuovo, Vincenzo Scala, chiamava Eduardo: "sic-sic", in napoletano "magro-magro". "Artefice magico" è l'appellativo creato da Gabriele D'Annunzio per il grande illusionista Gabrielli.*

Turris

# PENSIERI pari e di

a cura di Roberta Arcelloni

“ Chissà, forse un giorno la gente si scervellerà per capire, dalle mie commedie, qual era la mia concezione della vita e non s'accorderà che neanche io ho capito niente, che nessuno capirà mai niente e che forse capire, in fondo, è inutile. ”

La vita e le opere di Eduardo *par lui même* con alcuni ricordi di attori e critici

*Sciosciammocca discendente di Pulcinella. Sua madre è Luisa De Filippo, nipote della moglie legittima*

*di Scarpetta. Il colobre attore e commediografo è un uomo ricchissimo e provvede con generosità al mantenimento e all'educazione della sua seconda famiglia. Sarà Peppino, negli anni '70, a rendere pubblica la nascita illegittima.*

La madre dei De Filippo faceva la sarta nella compagnia di Eduardo Scarpetta. Il capocomico aveva, in camerino, un piccolo divano. Quando durante una recita, sentiva che qualcosa si risvegliava, appena calato il sipario correva in camerino, si strappava un bottone della giacca, chiamava il portacoste e ordinava che gli mandassero la sarta. Tutti sapevano come si sarebbe risolta la faccenda, su quel tal divanetto... Eduardo De Filippo, Titina, Peppino sono figli di un botto-

**IL BOTTONE** - Eduardo De Filippo nasce a Napoli il 24 maggio del 1900. Suo padre naturale, come dei suoi due fratelli Peppino e Titina, è Eduardo Scarpetta, celebre attore e commediografo, re del teatro napoletano a cavallo fra Ottocento e Novecento, creatore della figura di Felice

va ricerca della verità, nell'interpretazione di una scena drammatica, disincanta il pubblico dalla finzione scenica e che la recitazione naturale è la cosa più costruita e difficile che ci sia...

**L.D.F.** - Sul rapporto verità e finzione credo sia particolarmente significativa la battuta finale del primo monologo de *L'arte della commedia*, quando il capocomico Campese dice «Quante volte, attaccandomi i baffi di Macbeth – io lo faccio coi baffi, Macbeth – me li sono attaccati intenzionalmente appena appena un poco storti, perché a teatro la suprema verità è stata e sarà sempre la suprema finzione». Altra cosa, invece, è parlare di "convenzione", che caratterizza la scrittura teatrale e sta alla base del rapporto tra spettatore e spettacolo. È semplicemente una questione di linguaggio: attori e pubblico devono sintonizzarsi sulla stessa linea d'onda. D'altra parte, la messinscena di uno spettacolo risente moltissimo del momento in cui si realizza: i gusti del regista, dello scenografo, del costumista, dell'attore cambiano, come cambiano pure quelli del pubblico.

**HY** - In tal senso risultano emblematiche le minuziose indicazioni di Eduardo ai suoi scenografi. A Renato Guttuso, per esempio, responsabile nel 1967 delle scene de *Il contratto*, Eduardo chiese che bottiglie, bicchieri, sedie, frutta e vettovaglie fossero smaccatamente "falsi" per apparire ancor più "veri"...

**L.D.F.** - L'esigenza di raccontare attraverso un oggetto finto la realtà di un oggetto fa parte di un momento del lavoro di Eduardo. A mio avviso non si deve



“ Quante volte, attaccandomi i baffi di Macbeth me li sono attaccati intenzionalmente appena appena un poco storti, perché a teatro la suprema verità è stata e sarà sempre la suprema finzione ”

generalizzare, anche se resta sempre valido il concetto secondo il quale il teatro è la "rappresentazione" di una realtà e di una verità, non è "la" verità.

**HY** - Ne *L'arte della commedia, considerata testamento spirituale e teatrale di Eduardo, il capocomico Campese prende le distanze dalla celebre massima pirandelliana e nello stesso tempo assicura che i suoi «non saranno personaggi in cerca d'autore ma attori in cerca d'autorità». Questo auspicio ha accompagnato anche il capocomico Eduardo per tutta la vita: oggi in teatro ha ancora senso una simile dichiarazione?*

**L.D.F.** - Sicuramente. Il teatro sta ancora aspettando un riconoscimento di un certo tipo da parte delle autorità. Senza arrivare a considerarlo una missione né esclusivamente una forma di intrattenimento, credo che il teatro svolga certamente una funzione sociale, che abbia una sua etica, che parli direttamente alla gente e che per questo ponga sul tappeto, più delle altre forme d'arte, i problemi reali del Paese. ■

In apertura Eduardo nei panni di Ciampa, fotografato da Ugo Mulas; a pag. 24 Luca de Filippo in *Uomo e galantuomo* e, in alto, bambino con il padre Eduardo; in basso, bozzetto di Renato Guttuso per *Il contratto* (1967).



padre nel 1970. Per un decennio circa, fino al suo definitivo ritiro dalle scene, ho progressivamente svolto tutti i mestieri del teatro: dalla comparsa all'attrezzista, dal macchinista al datore luci, dal fonico al costumista, fino all'amministratore di compagnia. Avevo vent'anni: entravo in teatro alle dieci del mattino e ne uscivo a mezzanotte, perché mi occupavo contemporaneamente dei rapporti col Ministero, con gli Enti previdenziali, con gli attori, di tutto ciò che avviene nel retro palco e sul palcoscenico. Mio padre mi aveva messo in condizione di comprendere la globalità del fare teatro: perciò all'inizio degli anni Ottanta ho potuto "aprire bottega". Oggi dirigo la mia compagnia, produco spettacoli e riesco a colloquiare coi miei collaboratori ben conoscendo le esigenze e le necessità di ogni singolo settore.

scendo le esigenze e le necessità di ogni singolo settore.

**HY** - Sono ancora numerosi gli attori attualmente impegnati in teatro e in cinema - Antonio Casagrande, Aldo e Carlo Giuffrè, Nello Mascia, Isa

Danieli, Angela Pagano, Marina Confalone, Vincenzo Salemme, per citarne alcuni - lanciati al successo da Eduardo...

**L.D.F.** - Penso che la sua sia stata una delle ultime scuole italiane sul campo di battaglia. Da un lato c'erano l'Accademia d'arte drammatica, di carattere istituzionale, e alcune scuole di recitazione; dall'altro la compagnia di Eduardo che prendeva e formava giovani. Negli anni, dal suo lavoro sulle scene, sono uscite almeno due generazioni di attori.

**HY** - Eppure, l'unica esperienza didattica di Eduardo non riguarda la recitazione ma è legata alle lezioni di drammaturgia svolte nel 1981 presso l'Università di Roma come professore a contratto...

**L.D.F.** - Mio padre non ha mai avuto il desiderio di essere un maestro e quindi di teorizzare in qualche modo il proprio metodo. Non lo ha mai fatto se non nella pratica, commedia dopo commedia, attraverso numerose prove e repliche. Avere la possibilità di stare a contatto

con Eduardo significava per noi attori comprenderne la concezione del teatro e la tecnica recitativa, ma il rapporto che si instaurava non era mai del tipo maestro-allievo. Peraltro, bisogna tener presente che Eduardo rappresentava quasi esclusivamente commedie scritte da lui: aveva sempre un'idea precisa di quel che voleva. Non a caso, quando cominciavano le prove, ci leggeva personalmente tutta la commedia. Con l'aiuto del suggeritore, durante il primo incontro, recitava da solo facendo tutti i personaggi. Poi dava inizio alle prove. Il suo metodo consisteva nel servirsi per lo più della tecnica recitativa per far comprendere all'attore cosa desiderava che lui facesse. Quando si provava una scena spesso Eduardo si alzava e faceva vedere - da attore - che cosa voleva dire quel personaggio. Ma questo non lo faceva per esigere un'imitazione della sua personale interpretazione: piuttosto che imporre la propria visione del modo di recitare un ruolo, voleva rendere, trasmettere l'idea del personaggio stesso, per poi lasciare all'attore la possibilità di creare autonomamente la parte, di perfezionarla e armonizzarla col resto dello spettacolo.

**HY** - Del resto Eduardo in più di un'occasione ha affermato che l'unica creazione lecita ad un regista è il ritmo...

**L.D.F.** - Il ritmo è fondamentale, ma è anche una delle maggiori difficoltà del teatro. A differenza della musica, che ha il grande vantaggio di poter essere fissata per iscritto, per la rappresentazione teatrale non esiste una codificazione del ritmo. Eppure, il testo teatrale possiede una propria musicalità che è presente in ogni singola battuta di ogni singola scena fino alla messinscena nel suo complesso. Ma in questo caso il ritmo può essere estremamente variabile, e risentire sera per sera dell'umore di un attore o della partecipazione più o meno attiva del pubblico. Esiste un metronomo interno a ciascun attore che va accordato al metronomo generale dello spettacolo. Quando leggo professionalmente le battute di un testo teatrale, io sento un ritmo dentro quella scrittura: la scelta di un sinonimo piuttosto che di un altro si spiega anche in funzione di ciò. Se ci si pongono domande relative a simili scelte di scrittura, si comprende non solo il significato del proprio personaggio ma si colgono anche le motivazioni profonde dell'autore, il che - a mio avviso - è essenziale.

**HY** - Eduardo sosteneva che l'eccessi-



**N**ella scena teatrale del Novecento italiano, segnata da continue fratture e profonde dicotomie, Eduardo De Filippo emerge con l'unità della sua scrittura, della messinscena dei propri testi e della sua recitazione. Opere in lingua e in dialetto, interpretazioni d'attore e teatro di regia, scena colta e scena popolare, scrittura drammaturgica e scrittura scenica: Eduardo sintetizza le principali istanze del secolo nelle sue molteplici anime, attrice, registica, drammaturgica, borghese, popolare, dialettale, italiana, tradizionale e innovativa.

Erede di una delle grandi famiglie di teatranti napoletani, Eduardo rappresenta la più singolare novità nella storia del teatro italiano per essere stato il primo attore e autore del suo teatro. Indagare le dinamiche del suo lavoro sulla scena, ricostruirne tecniche e metodi sperimentati con gli attori, scoprire le risorse di un'interpretazione che ha contaminato comico e tragico, facendosi sempre più rarefatta, scarnificata, straniata ed essenziale, significa dunque offrire un contributo ulteriore alla conoscenza della sua drammaturgia.

Testimoni privilegiati e custodi involontari della sua quotidiana, certosina e infaticabile pratica scenica sono stati, nell'arco di un cinquantennio, gli attori che hanno fatto con lui compagnia: da Pietro Carloni, Agostino Salvietti e Tina Pica, protagonisti con Peppino e Titina della prima formazione Teatro Umoristico: i De Filippo, datata 1931, a Pupella Maggio, Giacomo Furia, Pietro De Vico,

Regina Bianchi che, al fianco di tanti altri attori giovani e meno giovani, hanno calcato le scene a partire dal secondo dopoguerra sotto l'insegna de Il Teatro di Eduardo.

Tra questi ultimi figura Luca, primogenito di Eduardo, una fugace apparizione in palcoscenico nel 1955, a sette anni, nella parte di Peppiniello in *Miseria e nobiltà* di Eduardo Scarpetta - tanto per restare fedeli alla tradizione di famiglia - e un lungo apprendistato nell'ultimo decennio di impegno artistico del padre. Dal 1980,

Almeno due generazioni d'attori sono uscite dalla scuola del suo palcoscenico - Scovare il ritmo di un testo era per lui il compito più importante di un regista - Torna in scena *L'arte della commedia*

anno del definitivo ritiro di Eduardo dalle scene, Luca De Filippo dirige una propria compagnia: Vincenzo ed Eduardo Scarpetta, Molière, Vincenzo Cerami, Lina Wertmüller, Harold Pinter, Nikolaj Erdman sono gli autori presenti nel suo repertorio, oltre a Eduardo, naturalmente, con *Ditegli sempre di sì*, *Chi è cchiù felice 'e me*, *Uomo e galantuomo*, *Ogni anno punto e da capo*, *Non ti pago*, *Questi fantasmi*, *Il contratto*, *Penziere mieje*. Il centenario della nascita di Eduardo lo vede impegnato su due fronti: da un lato, come omaggio personale, porterà in tournée nella prossima stagione *L'arte della commedia*, il testo metateatrale più significativo di Eduardo, una sorta di saggio concepito in difesa dell'attore, della sua dignità e della sua importanza sociale; dall'altro, in veste di promotore del Comitato nazionale per le celebrazioni eduardiane, coordinerà una serie di progetti - ancora in via di definizione - per diffondere la conoscenza del teatro di Eduardo tra le nuove generazioni, con iniziative promosse nelle scuole e l'allestimento di una mostra itinerante che conterrà lettere, copioni, fotografie, materiali scenografici e costumi di scena appartenuti a Eduardo. Tra gli altri progetti messi in cantiere da tempo in vista dell'anniversario del 24 maggio figurano un sito Internet interamente dedicato all'opera e all'attività del grande attore, regista e drammaturgo napoletano, un cd-rom di carattere scientifico e l'edizione critica di tutte le sue opere curata da Nicola De Biasi e Paola Quarenghi e edita da Mondadori.

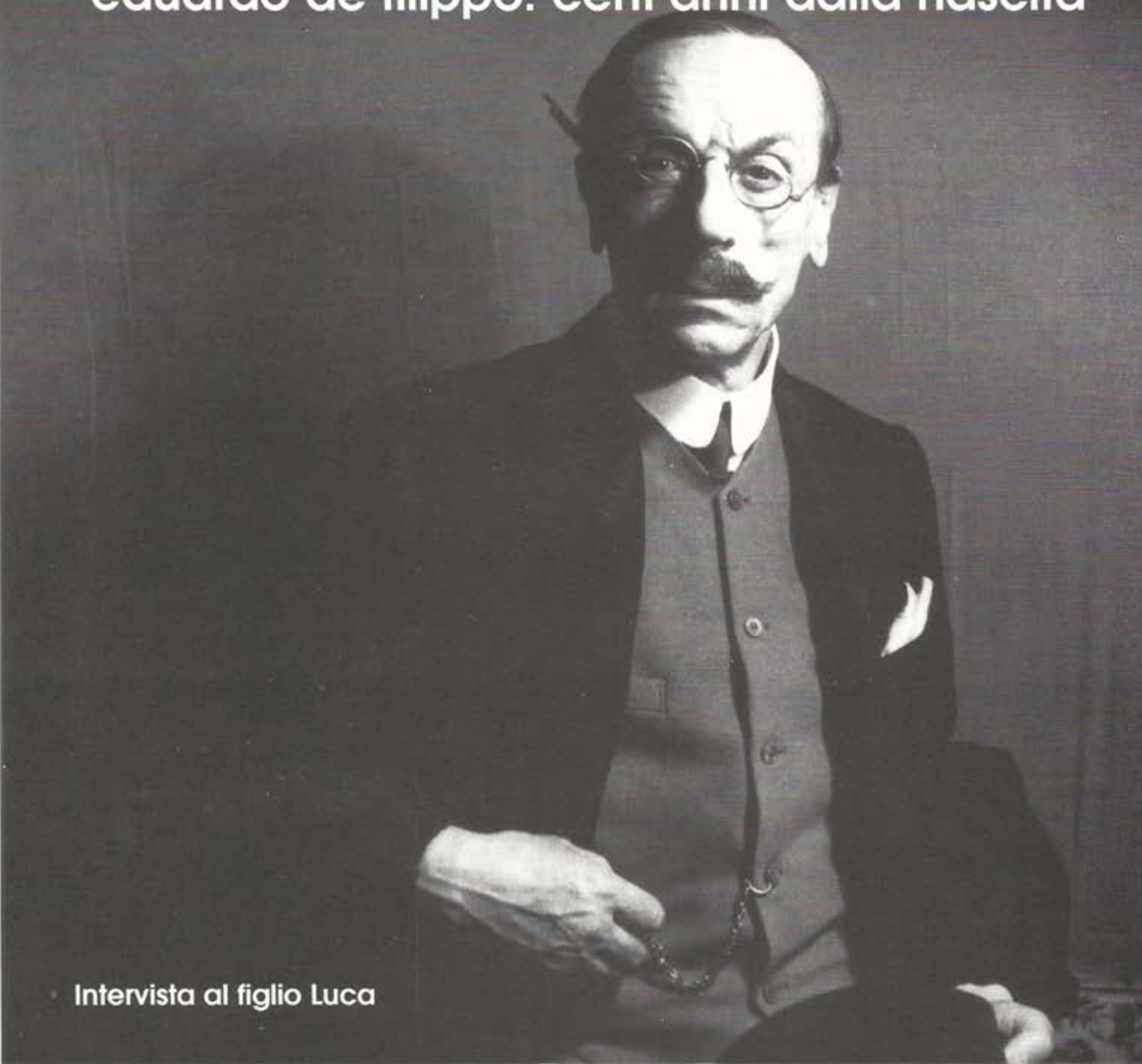
«Ora lo spazio è per Luca. È tutta la vita che aspetto questo momento. Luca ha fatto tutto con umiltà e senza privilegi»: così si esprimeva Eduardo in un'intervista, per salutare il debutto della compagnia del figlio.

**HYSTRIO** - Cosa ha significato per lei muovere i primi passi sulla scena al fianco di Eduardo?

**LUCA DE FILIPPO** - Ho iniziato a lavorare con mio



eduardo de filippo: cent'anni dalla nascita



Intervista al figlio Luca

# I BAFFI STORTI di Macbeth

di Paola Cinque e Stefania Maraucci

## Resistibile discesa della prosa in Tv

Maria Letizia Compatangelo, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Edizioni VQPT, Rai-Eri, Roma, 1999, pagg. 800, L. 50.000.

La prima idea di questo *La maschera e il video*, appena pubblicato dalla Rai-Eri per la collana VQPT, risale a 15 anni fa, come dichiara la stessa autrice Maria Letizia Compatangelo, che si è dedicata al progetto con irriducibile determinazione, ripercorrendo con pazienza certissima l'ormai cinquantennale percorso del teatro di prosa in televisione. A partire da quel 3 gennaio 1954 quando, nel nome autorevole di Molière e del suo atto unico *L'osteria della posta*, iniziò un rapporto tra teatro e tv trionfalmente avviato a conoscere nel 1962 (con ben 163 spettacoli, tra cui solo 22 repliche), il suo anno d'oro. Una presenza destinata purtroppo a divenire negli anni sempre più esigua e controversa, fino all'esito sconcertante del periodo compreso tra il 1984 e il 1998,

che vede ribaltarsi completamente il rapporto iniziale con ben 631 repliche su 237 produzioni. Nel lungo arco di tempo, che va dal 1954 ai nostri giorni, il legame fra teatro di prosa e televisione non è stato del resto né semplice né lineare, e si è evoluto, o piuttosto involuto, in maniera complessa e discontinua, tale da costituire in qualche misura uno specchio della nostra stessa storia culturale col suo mutare di ottiche e costumi. Nella ricchissima analisi dell'autrice viene sottolineato il progressivo scollamento del piccolo schermo da un repertorio nazionale strettamente legato alle compagnie operanti nel paese a favore di una progressiva emarginazione,



causata da un'esasperata esterofilia e da una censura comunque presente, in nicchie culturali sempre più lontane per contenuti e orari di programmazione dalla fruizione del pubblico. La capillarità delle informazioni contenute nelle 3381 schede raccolte nel volume, corredato da cinque indici analitici e da un quadro sinottico generale, testimonia un'attenzione critica che lo rende uno strumento prezioso e inesauribile di consultazione e di riflessione.

Antonella Melilli

## Censimento degli invisibili

*Teatri invisibili e nuove generazioni teatrali. I° Censimento delle compagnie non sovvenzionate dallo Stato*, a cura di Teatri Invisibili, Associazione di Cultura Teatrale (Ati), con il sostegno dell'Ente Teatrale Italiano (Eti), Gai, Associazione per il Circuito dei Giovani Artisti Italiani, Titivillus Edizioni, Pisa, 1999, pagg. 240, L. 35.000.

Un censimento nato dall'esigenza di rendere visibili le innumerevoli piccole compagnie, spesso giovani d'età e d'esperienza e indipendenti dai grandi sistemi di finanziamento e di distribuzione. Compagnie che, nella maggioranza dei casi, svolgono un lavoro circoscritto ma capillare, di piccoli numeri, legato ai territori di appartenenza. Al censimento vero e proprio si accompagna un'antologia di scritti volta a fornire un quadro completo di questo "movimento" teatrale, divisa in due sezioni: la prima, *I cantieri del principio*, raccoglie testimonianze dalle zone, aree geografiche e manifestazioni, in cui si sono concentrati i primi fermenti di questi nuovi abitanti della scena; la seconda, *Snodi*, presenta alcune riflessioni circa il senso specifico del lavoro di queste nuove generazioni teatrali. Uno strumento utile per conoscere la reale portata, anche numerica della *nouvelle vague* dei Teatri Invisibili e, allo stesso tempo, una storia a più voci del fenomeno nel suo complesso.

a cura di Marilena Roncarà



Gianni Poli, *Un secolo di teatro francese (1886-1996)*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1999, pagg. 216, L. 28.000.

Dalla nascita del Théâtre Libre (1867) al lavoro di Vitez, Chéreau, Mnouchkine, Planchon, Vilar e Barrault: un secolo di teatro francese considerato nelle sue modificazioni sociali e artistiche e soprattutto attraverso la pratica di palcoscenico. Accanto alle teorizzazioni, ai manifesti, alle poetiche, sono analizzate, infatti, le modalità di lavoro di autori, registi e attori, dall'orario delle prove e delle rappresentazioni alla dimensione e alla gestione degli spazi. Emerge su tutto l'idea di un'inesausta e unanime tensione alla poesia in scena. Tutti, infatti, da Copeau ad Artaud, da Vilar a Vitez, da Claudel a Genet, hanno inteso la poesia quale energia sorgiva della condizione umana, ritrovando nella funzione poetica della scrittura lo specifico teatrale.

Heiner Müller, *riscrivere il teatro*, Ubulibri, I libri bianchi, Milano, 1999, pagg. 160, L. 25.000.  
Luca Ronconi, *la ricerca di un metodo*, Ubulibri, I libri bianchi, Milano, 1999, pagg. 192, L. 30.000.

Appartengono alla collana *I libri bianchi* della Ubu e documentano la IV e la VI edizione del Premio Europa per il Teatro, dedicate rispettivamente a Heiner Müller e a Luca Ronconi. Comprendono interventi, interviste e scambi di battute con i protagonisti e sono completati dagli atti dei convegni. Parimenti documentati i Premi Europa assegnati a nuove realtà e a nomi di spicco della scena europea: Eimuntas Nekrosius, Giorgio Barberio Corsetti, Els Comediants e Christoph Marthaler.



le: a *La chiusa*, il suo primo lavoro ad aver raggiunto il West End, è stato premiato a Taormina nel 1999. *Dublin carol* invece è stato presentato in gennaio all'Old Vic (e non, come previsto, al nuovo Royal Court, che è ancora in fase di ristrutturazione) ed è perciò ancora troppo presto per sapere se verrà trasferito nel West End. Come suggerisce il titolo, l'azione inizia a Dublino alla vigilia di Natale nello squallido ufficio-con-cucina di John, un anziano impresario di pompe funebri. Come in *The weir*, sul palcoscenico non succede quasi niente; agli spettatori viene offerta la narrazione intimista del protagonista, la cui disperazione e pessimismo continuano a ossessionare ben oltre la fine dello spettacolo. Costruita in tre parti e costituita da una serie di dialoghi tra John e sua figlia, Mary e il giovane collega Mark, la pièce non è altro che una dissertazione sulla vita e sulla morte. Il trentenne McPherson sembra possedere un'incredibile capacità, già dimostrata nel precedente *The weir*, di capire i turbamenti provocati dall'inevitabile, ma poco accettato, processo di invecchiamento. Questa volta il drammaturgo esplora l'incapacità di John di vivere nel presente e stabilire dei rapporti con il mondo circostante, sempre minacciato dalla morte e dalla malattia. Come altri personaggi dell'autore, egli trova rifugio nell'alcool e si chiude sempre di più in se stesso; sim-

In apertura Maggie Smith in *The Lady in the van*, testo e regia di Alan Bennett; in questa pag. Anna Marchesini, interpreto di *Una patatina nello zucchero*.



bolo di solitudine è infatti la sua stanza addobbata per feste alle quali egli non ha nessuna voglia di partecipare. Nonostante il tema trattato, *Dublin carol* è imbevuto di senso dell'umorismo e di un'indimenticabile comicità nelle battute, tanto esilaranti quanto intraducibili, pronunciate con grande senso del tempo e del ritmo da un magistrale Brian Cox nei panni di John. ■

## English humour in ciociaro con un'esilarante Marchesini

**UNA PATATINA NELLO ZUCCHERO,** testi di Alan Bennett e Anna Marchesini. A cura di Mario Missiroli. Costumi e arredo di Sybilla Ullsamer. Con Anna Marchesini. Prod. Marisa s.r.l., Roma.

**S**pettacolo concepito in due atti, nel primo la Marchesini mette in scena due monologhi dell'inglese Alan Bennett. *Una patatina nello zucchero* (traduzione di S. Gunella e M. Rose), vede l'attrice nei panni di Graham, un uomo di mezza età oppresso da personali turbe psicoti-

che e da un morboso rapporto con l'anziana madre; l'uomo racconta dell'incontro, avvenuto qualche giorno prima, fra la madre e un ex pretendente dei "tempi che furono": la vecchia e sclerotica Mrs Vera Whitaker minaccia di lasciare il figlio e di risposarsi. Convince poco la Marchesini in questa parte maschile con un costume clownesco alla Rascel, berretta di lana, bretelle e pantaloni troppo corti. Non ha trovato una voce soddisfacente per far trasparire le ansie di Graham, che vive con sofferenza una mai dichiarata omosessualità. L'invadente, e poco materna, voce femminile della madre, questa si più azzeccata, risulta sempre troppo protagonista. Il pubblico apprezza con qualche risata nei passaggi di testo e di mimica gestuale più convincenti. Con un efficace cambio costumi in scena, Graham diventa la coloratissima Lesley di *L'Occasione d'oro* (traduzione di A. D'Arcangelo e F. Passerini): acconciatura improbabile, tette in vista, tacchi rosa mozzafiato, aspirante attrice di successo che si ritrova a recitare la parte della mantenuta (nuda e praticamente muta) in un film porno-soft, dopo essere finita a letto con diversi uomini compreso Gunther, il regista del film. Quest'attricetta sempre in cerca di provini e particine, convinta di essere una gran professionista quando invece è una mediocre figurante, racconta senza quasi mai prender fiato, le sue esperienze sul set. Il ritmo del monologo diventa sempre più incalzante, la Marchesini è decisamente nella parte e l'accento ciociaro di questa nostrana Lesley rende ancora più credibile il personaggio: il pubblico è entusiasta, la risata diventa contagiosa. Fine del primo atto, c'è attesa per l'entrata in scena della dottoressa Merope Generosa, l'esilarante sessuologa già nota al pubblico televisivo, che in questo caso dà voce anche alle sue clienti, donne casarecce che vivono insoddisfatte la propria sessualità. Qualche spettatore più anziano è forse fin anche disturbato da quanto la Marchesini affondi nella sfera intima della gente comune, anche perché è facile identificarsi. Brava! (lo conferma il riso sfrenato), e coraggiosa per aver spiazzato il suo grande pubblico, che è all'Olimpico di Roma solo per vedere lei, con un autore non facile come Bennett (peccato non leggere sulla locandina il suo nome) che la Marchesini - lo afferma nel camerino - adora e dei cui testi è stata rispettosa, apportando solo pochi, giustificati tagli per esigenze di tempi scenici. Si perdona quindi al curatore dello spettacolo e alla generosa protagonista questa mancanza di coesione che ha dato vita a due momenti teatrali affatto diversi, con qualche evidente limite, ma entrambi di grande e coinvolgente divertimento. Adele D'Arcangelo

diventato un film, *La pazzia di re Giorgio*) e *Kafka's dick (Il testamento di Kafka)*, e il grande consenso ottenuto in campo televisivo con una ventina di drammi della serie televisiva, *Talking Heads*, che ha raggiunto milioni di telespettatori (in Italia sia Alessandro Quasimodo che Anna Marchesini si sono cimentati con i monologhi di *Talking Heads*). Con *The Lady in the van* Bennett ha tentato un'operazione insolita, adattando per la scena un suo breve racconto del '90. Basata sulla storia realmente accaduta di Miss Shepherd, che visse per quindici anni in un vecchio furgone parcheggiato nel giardino della casa dello stesso Bennett, la pièce esplora il difficile rapporto fra l'autore e la sua ospite. Il risultato è uno splendido ritratto di una donna, ormai anziana, che, dopo aver ripudiato gli agi dell'alta società, decide di vivere in totale isolamento. Se i litigi, talvolta divertenti, causati dal suo caparbio rifiuto di accettare i consigli del suo "padrone di casa", che la invita a tenere in ordine e pulita la propria persona oltre che il furgone, danno esito a effetti comici, la personalità di Miss Shepherd risulta pervasa da un fondo tragico, che la accomuna ad altri personaggi bennettiani. Tragica è pure la sua fine: nessuno è presente alla sua morte; l'assistente sociale trova il cadavere soltanto alcuni giorni dopo la scomparsa. Innovativo è il modo in cui Bennett autore realizza il

"personaggio Bennett", sdoppiandolo - nel testo teatrale a differenza del racconto - in un "Bennett numero uno", lo scrittore negli anni Sessanta, e un "Bennett numero due", l'autore affermato di oggi. Il drammaturgo introduce così un dibattito sulla legittimità dell'artista nell'utilizzare per i propri scopi estetici la materia grezza offerta della realtà circostante e si pone, con ironia, una serie di problemi etici. Ai funerali di Miss Shepherd, per esempio, "Bennett numero due" esce dal suo ruolo e s'interroga sul modo con cui Joe Orton avrebbe potuto trasporre nella sua arte la scena del funerale. Accanto alla creazione di un linguaggio capace di

regia di Katie Mitchell

## Orestea

### una telecamera per la vendetta

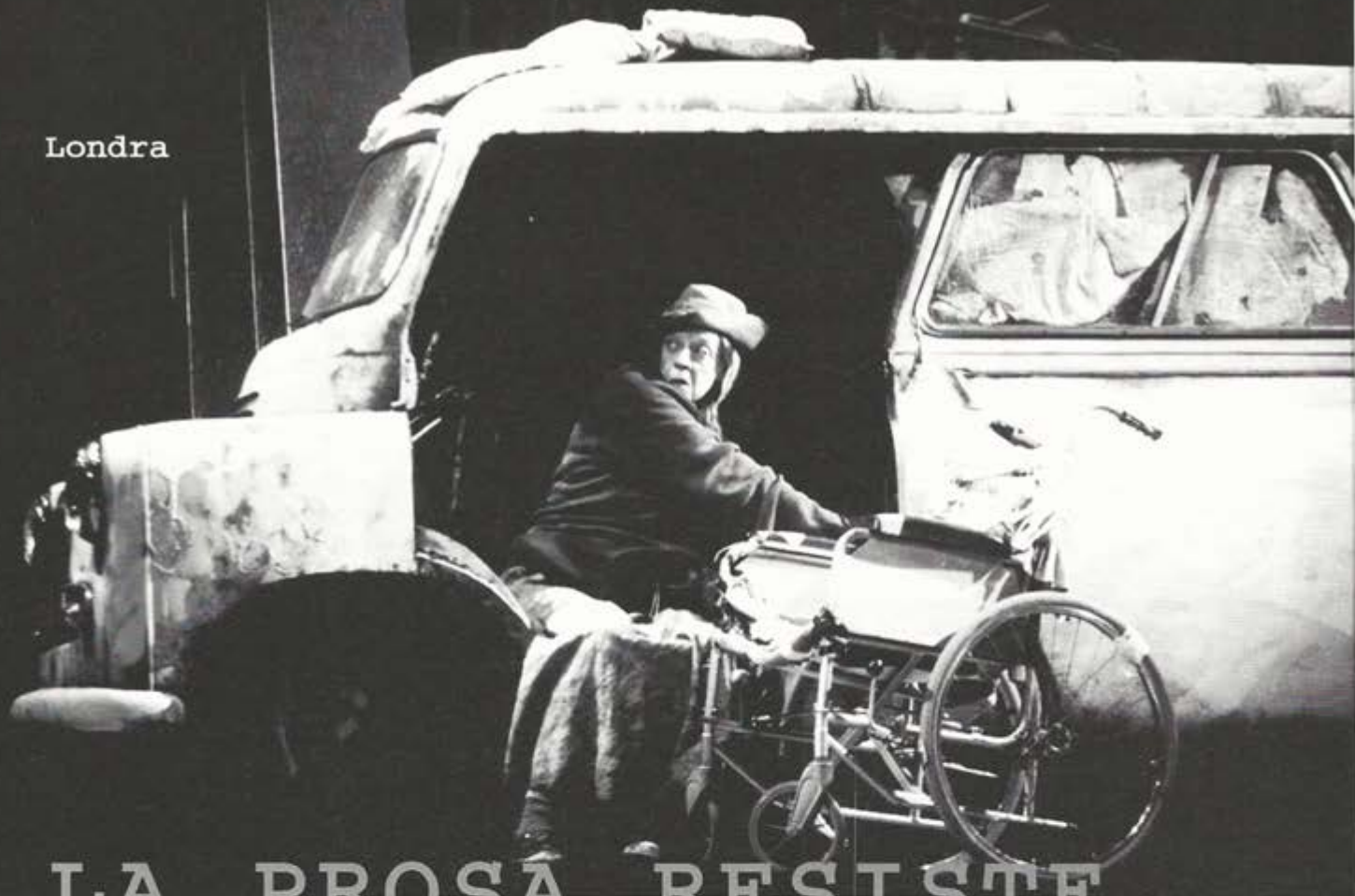
THE ORESTEIA, di Eschilo. Traduzione di Ted Hughes. Regia di Katie Mitchell. Scene e costumi di Vicki Morlimer. Luci di Nigel J. Edwards. Con Lilo Baur, Robert Bowman, Michael Gould, Sebastian Harcombe, Anastasia Hille, Paul Hilton, Melissa Holding, Wendy Kweh, Ineke Lieveens, Joy Richardson, Helen Schlesinger, Asta Sighvats, Joe Townsend. Prod. National Theatre, Londra.

Questa versione dell'*Orestea* rappresenta il felice caso di un testo classico che torna alla scena rinvigorito grazie a una nuova traduzione e a una regia che rivisita il testo da una prospettiva diversa. La bella traduzione del poeta inglese Ted Hughes (morto tragicamente l'anno scorso) viene presentata in due pièce separate: *Agamennone* diventa *The home guard (La milizia territoriale)* mentre *Coefore* ed *Eumenidi* si fondono in *The daughters of darkness (Figlie dell'oscurità)*. Nella lettura di Katie Mitchell questa antica tragedia di vendetta e di violenza arriva dirompente fino ai giorni nostri grazie a costumi e oggetti scenici moderni, e a musiche per violoncello e fisarmonica che respirano l'aria dei Balcani. In una luce quasi sempre scura e inquietante i fantasmi dei morti tornano a visitare il mondo dei vivi, come l'ancora giovanissima Ifigenia: vestita a festa, con tacchi alti e abito leggero, aleggia per il palcoscenico con in bocca ancora il pezzo di stoffa che il boia le aveva infilato prima di compiere il sacrificio. Il passato si riflette sul presente, segnandolo profondamente. Il coro della prima parte, composto da veterani di guerra costretti su sedie a rotelle, sono sempre vigili: ogni tanto trascrivono velocemente i dialoghi con vecchie macchine da scrivere oppure li registrano con un enorme registratore. Una telecamera, sempre presente sulla scena, spia anche i più piccoli gesti dei protagonisti, pronta a congelare per i posteri i momenti più nascosti, che mostra ingranditi su uno schermo enorme posto sul fondo. Proprio nel momento in cui assistiamo alla tirata retorica di Clitennestra, che si prepara per l'assassinio di Agamennone e di Cassandra, la telecamera riprende in primo piano le sue mani che, nascoste dietro la schiena, si stringono e si contorcono, desiderose di compiere la vendetta. Nello spazio intimo e buio del Cottesloe Theatre, con gli spettatori seduti sui quattro lati, ci sentiamo quasi parte dell'azione, tanto che le domande del coro sembrano indirizzarsi direttamente a noi: «Cos'è il bene?» oppure «Quanto vale la vita umana?». A queste domande segue una lunga pausa che marca l'assenza di qualsiasi risposta, e il coro di quei veterani che rappresentano la possibilità di una società più giusta, riprende a girare per il palcoscenico alla ricerca di altri frammenti di questa terribile vicenda tragica da registrare. *Maggie Rose*

delineare perfettamente ogni personaggio, proprio in questa spiccata capacità di mescolare tragico e comico è da ricercare la grandezza di Bennett. Gli interpreti di "Bennett numero due" e di Miss Shepherd, fra i più dotati attori comici inglesi (Nicholas Farrell e Maggie Smith) si mostrano in perfetta sintonia con questi eccentrici personaggi, dosando con maestria i momenti divertenti e quelli più brevi e amari.

Se Bennett ha dovuto aspettare a lungo prima di essere riconosciuto dalla critica, McPherson è stato immediatamente premiato, sia in Inghilterra sia a livello internaziona-

Londra



## LA PROSA RESISTE e ringrazia gli autori

di Maggie Rose

Frayn, Ayckbourn, Bennet, McPherson: barriera d'autore contro l'ondata del musical - Il West End londinese porto d'arrivo inglese e pista di decollo per tutte le altre destinazioni - Grande successo per *The Lady in the van* e per *Dublin carol*

parte tragicommedie, approdano regolarmente nei teatri non sovvenzionati - segno, questo, che talvolta i grandi produttori sono disposti a investire notevoli somme di denaro per allestire spettacoli che non sono soltanto di genere "leggero". Michael Frayn, Alan Ayckbourn, Alan

**N**el West End londinese, sempre più dominato dal musical (*The Lion King*, adattamento del cartone animato della Walt Disney, si trova attualmente sia sulle scene londinesi che su quelle newyorchesi, a riprova del suo strepitoso successo) il teatro di prosa ha sicuramente un posto di secondo ordine. Esiste tuttavia una piccola schiera di autori teatrali di valore, i cui lavori, in gran

Bennett, e anche la recente rivelazione, Conor McPherson, riescono regolarmente a mostrare le loro pièce nel West End, e in questa stagione sono tutti e quattro presenti nei cartelloni.

Alan Ayckbourn, l'autore forse più prolifico della Gran Bretagna, ha trovato una formula eccellente per evitare sorprese e rischi di insuccesso: tutti i suoi testi arrivano a Londra dopo essere già state rodiate nel teatro di Scarborough, dove egli opera abitualmente. *Copenhagen* di Frayn, dopo una breve permanenza, segnata da un grande consenso di pubblico e di critica, al National Theatre, si è trasferito al Duchess Theatre, dove è in cartellone già da due anni; anche *The weir (La chiusa)* dell'irlandese McPherson al Duke of York's attira un folto pubblico da oltre un anno. Si rivela quindi vincente la strategia del *long run*, che talvolta sarebbe auspicabile applicare anche in Italia. La tragicommedia di Bennett, *The Lady in the van*, in scena al Queen's, è un testo relativamente nuovo, ma promette bene e, nonostante i prezzi esosi dei biglietti (più di centomila lire), registra una serie di "esaurito". Questo eclettico autore ormai può dormire sugli allori, dopo i recenti successi londinesi di *The madness of George III* (poi

scinante sono i suoi strani marchingegni fatti di mecano e di ferro: si azionano a manovella come vecchi macinini, fanno muovere lune e astri e soprattutto le particolari sfere armillari che riproducono la struttura del nostro sistema solare così come lo immaginano i bambini. Il nostro astronomo ne possiede moltissime, durante i suoi anni di burattinaio del cielo ha annotato i pensieri infantili, li ha catalogati e ad alcuni di loro ha dato forma, ispirandosi alle aeree sculture di Calder, alle figure di mecano di Baj e anche alle macchine sceniche di Kantor. Ogni sua lezione-spettacolo (s'intitola *H.T. Croquis*), che tiene ovunque grazie a questa particolare "baracca" planetaria, è diversa dall'altra, proprio perché Tignanelli trae stimolo dal suo giovane pubblico, pone loro astute domande, saggia le loro conoscenze, le loro nozioni astronomiche e da lì, piano piano, procede senza mai tralasciare di esaminare a fondo, e quando è possibile verificarle nella pratica con la sua ricca "attrezzatura di scena", le più strampalate ipotesi che sul movimento degli astri o sulla loro composizione avanzano i bambini più piccoli. Il nostro Socrate sudamericano, insomma, conduce i più piccoli alle verità scientifiche con metodo maieutico e con un istrionismo che riesce a catturare e divertire anche gli adulti. A proposito di

adulti: alle lezioni di Horacio genitori e insegnanti cercano di non dare nell'occhio riparandosi dietro le piccole schiene dei loro alunni o figli, ma invano perché prima o poi una domandina d'astronomia tocca anche a qualcuno di loro (e si scopre, così, che la fantasia, in questo campo, non è appannaggio solo delle menti infantili).

Il merito di aver portato Tignanelli in Italia spetta ad Arrivano dal Mare!, il centro di teatro di figura di Cervia. E grazie a loro sono state avviate proficue collaborazioni con alcune scuole materne e medie della Romagna. In particolare il Centro Documentazione Apprendimenti di Forlì ha intrapreso un percorso di apprendimento dell'astronomia attraverso il teatro che è sfociato in una mostra di disegni, testi e video relativi al lavoro svolto con i bambini di due scuole d'infanzia della cittadina.

Terminata la sua celeste ora di lezione il professor Horacio viene circondato dai suoi alunni-spettatori che vogliono esaminarlo più da vicino; lui chiacchiera con loro e intanto, in una sorta di piccola magia, fa comparire fra le loro mani piccole stelle fluorescenti. Quando ci avviciniamo per salutarlo e complimentarci, non senza una certa sorpresa, una di quelle stelle luminose la ritroviamo fra le nostre dita. ■

**TSA** TEATRO STABILE D'ABRUZZO

presenta



## La dodicesima notte

di William Shakespeare  
regia Lorenzo Salvetti  
con Compagnia dei Giovani del TSA  
disponibilità estate 2000

“ Il gioco dell'Amore e della Seduzione tra travestimenti ed equivoci. Battute comiche e costumi sontuosi in una scena di sogno. Un'avventura proposta nell'ambito del progetto "Amore e Furore" di Teatro Nuovo, per i giovani e per quel pubblico che ancora crede nella magia dell'evento teatrale ”

### La Fondazione NUOVO TEATRO COMUNALE e AUDITORIUM PROVINCIALE DI BOLZANO

Sede dei quattro Enti: Teatro Stabile di Bolzano, Vereinigte Bühnen Bozen, Orchestra Haydn - Haydn Orchester, Società dei Concerti - Konzertverein operante in un'area ove convivono le lingue e cultura italiana, tedesca e ladina

### cerca MANAGER DELLO SPETTACOLO

con i requisiti di:

- esperienza nella conduzione di teatri e/o sale musicali,
- esperienze nell'organizzazione di manifestazioni culturali di rilievo,
- sensibilità artistica nel settore teatrale e musicale,
- conoscenza delle lingue tedesca, italiana, inglese

La persona prescelta sulla base di curriculum ed eventuale colloquio svolgerà le funzioni di direttore della Fondazione assumendo la responsabilità nell'avvio e nella gestione economica, amministrativa e tecnica delle strutture affidate alla Fondazione e potrà integrare secondo gli indirizzi del consiglio di amministrazione, i programmi degli enti residenti. La Fondazione gestisce un teatro da 810 posti, un teatro-studio da 270 posti, un auditorium da 600 posti, tutti con strutture tecniche di avanguardia. Il contratto sarà a tempo determinato a partire dall'anno 2000. Le domande vanno inviate entro il **30 aprile 2000** al Presidente del consiglio di amministrazione della Fondazione teatro comunale e auditorium di Bolzano, piazza Verdi, 4 - 39100 Bolzano.

IL PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE  
(avv. Giovanni Salghetti Drioli)



Horacio Tignanelli

## IL BURATTINAIO del cielo

di Roberta Arcelloni

Argentino, docente di astronomia all'Università di Buenos Aires, monta ovunque la sua particolare baracca planetaria e guida i bambini alla scoperta dello spazio

**C**olombo! Cristoforo Colombo! - gridano acute voci infantili - è lui l'inventore del cannocchiale. Eh, sì, perché se no come avrebbe fatto ad avvistare terra, che credeva fosse l'India ed era l'America. Sono moltissimi i bambini (ma anche gli adulti) che associano il cannocchiale al navigatore genovese, colpevole probabilmente la diffusa iconografia che ce lo ha spesso raffigurato in piedi sulla sua Caravella con lo strumento, che Galileo metterà a punto oltre un secolo dopo, puntato verso il mare. Se lo è sentito dire più volte Horacio Tignanelli, astronomo burattinaio, che da anni gira il mondo a raccontare ai bambini com'è fatto lo spazio (e a farsi raccontare da loro come se lo immaginano). Argentino, una cattedra di astronomia all'Università di La Plata a Buenos Aires, Horacio ormai un po' di italiano lo mastica e anzi quelle parole spagnole che infila nel discorso divertono le esagitate platee e così, per esempio, sentito dalle sue labbra il pianeta che porta il nome del re dell'Olimpo Giove diventa Giobe assumendo un insolito sapore biblico.

Horacio ha tutte le caratteristiche dello scienziato folle, occhi chiari dall'espressione candida e stralunata, capelli "taglio Einstein", un camice da lavoro *bluette* che non si sa se ricordi più un commesso di drogheria o un tecnico metalmeccanico. Ma l'attrezzatura di cui dispone e il modo in cui la combina rimandano all'Archimede Pitagorico disneyiano con tanto di piccoli Edison, quei suoi omini di fil di ferro intrecciato, con la calamita ai piedi, che dispone in svariate posizioni su uno dei tanti globi terrestri da cui è circondato. Per le sue lezioni-spettacolo possiede, infatti, un intero inventario di corpi sferici: palle morbide e dure, grandi e piccole, colorate, natalizie, da tennis, da ping pong, da biliardo... Alcune piccole sfere spuntano anche dal suo taschino: sono infilate su alcune matite pronte da consegnare ai bambini chiamati a dimostrare il movimento di qualche astro. Ma la cosa più affa-

# TEATROGRAFIA

## di Dacia Maraini

Ecco l'elenco dei testi teatrali pubblicati da Dacia Maraini.

- Il ricatto a teatro e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1970  
*Viva l'Italia*, Torino, Einaudi, 1973  
*La donna perfetta*, Torino, Einaudi, 1975  
*Il cuore di una vergine*, Torino, Einaudi, 1975  
*Don Juan*, Torino, Einaudi, 1976  
*Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, Padova, Images, 1978  
*Suor Juana Ines de La Cruz - Risposta a Filotea*, Torino, ed. La Rosa, 1980  
*I sogni di Clitennestra e altre commedie*, Milano, Bompiani, 1981  
*Lezioni d'amore e altre commedie*, Milano, Bompiani, 1982  
*Stravaganza*, Roma, Serarcangeli, 1987  
*Teatro*, Roma, E & A, 1991  
*Veronica, meretrice e scrittrice*, Milano, Bompiani, 1992  
*Fare Teatro 1967-2000*, Milano, Rizzoli, 2000

suo "drammaturgo", ovvero una persona che non solo scrive testi propri, ma segue da vicino ogni operazione di traduzione e di cura dei testi altrui, difendendo l'originalità di un lavoro.

**HY** - *Lei è anche narratrice: c'è un rapporto fra teatro e letteratura?*

**M.** - Rispetto alla letteratura il teatro ha una particolarità: la lingua che si utilizza deve essere credibile, avere una carnalità, una vocalità familiare che in letteratura non è così importante. Gli attori devono mettersi in bocca le battute e se non sono credibili crolla tutto. Non si tratta di una questione solo sociologica, ma anche artistica. Le battute devono essere "credibili" dal punto di vista della scelta linguistica: quando entri nella "finzione teatrale" tutto deve funzionare. Se qualcosa stona al nostro orecchio vuol dire che c'è un errore. Tante volte in teatro sento delle traduzioni che fanno pena, realizzate tenendo conto solo degli interessi dell'attore principale. Ricordiamoci che spesso gli attori firmano una traduzione perché così prendono i diritti d'autore. Se ci fosse un "drammaturgo" di compagnia, questo non succederebbe. Ci deve essere rispetto per il linguaggio, che non è solo un fatto meccanico

ma un progetto culturale. Tutte le volte che si rappresenta un autore nuovo si rinnova in qualche modo il linguaggio scenico, si partecipa a questo movimento di metamorfosi che subisce la lingua italiana, che cambia con velocità vertiginosa. E un autore queste cose le sente, ne tiene conto. ■

*Dedica a Dacia Maraini*, a cura di Claudio Cattaruzza, Associazione Provinciale per la Prosa di Pordenone editore, Trieste, 1999, pagg. 168, L. 20.000.

**D**ieci gli interventi in questo libro-dedica a Dacia Maraini: si tratta di ricordi, pensieri, riflessioni, emozioni atte a comporre tessere diverse di un unico omaggio. Si comincia dalla premessa di Claudio Magris, che di lei sottolinea oltre al talento e alla creatività, quel "cor gentile" tradotto nell'immagine-sentimento di umanità e gentilezza. Poi è la volta di Severino Cesari che ne esplora, in un'intervista, il complesso universo creativo. Gerardo Guccini si sofferma sulla produzione drammatica, mentre Laura Mariani parla di presenza artistica anfibia di una donna di teatro al contempo narratrice. I personaggi femminili dei suoi romanzi sono l'oggetto dell'intervento di Maria Antonietta Cruciani, diversamente Roberto Pazzi, passando per la storia di una personale amicizia, si ricollega al tema dell'ispirazione. Antonio Tabucchi testimonia di una corrispondenza tra l'autrice e i suoi libri, derivata da una presenza sempre in prima linea nella vita e nelle sue battaglie. Roberto Faenza e Liliana Cavani ne analizzano modalità di lavoro strettamente connesse a precise qualità di presenza umana: dalla disponibilità all'amore diretto. Infine Luca Ronconi si sofferma sulle affinità etiche tra il proprio percorso teatrale e quello della Maraini, che definisce una drammaturga nel senso più ampio e pieno del termine, riflettendo sull'entusiasmo e l'ostinazione con i quali l'autrice si è prodigata nel tempo per dare continuità alla sua idea di teatro. Chiude il libro una completa bibliografia, teatrografia e filmografia della scrittrice. *Marilena Roncarà*





che ancora oggi viviamo di rendita di quel teatro. La cosa che è stata più trascurata purtroppo è stato il linguaggio drammaturgico. Si è data la precedenza al fattore visivo e di movimento, dimenticando che il teatro è fatto soprattutto di parola. In tutte le grandi civiltà teatrali il teatro si rinnova ogni anno, con testi nuovi, drammaturghi nuovi. Per fare questo bisogna rischiare, ma nessuno, nel nostro attuale teatro, vuole rischiare per quanto riguarda la drammaturgia.

**HY** - Allora, l'autore italiano contemporaneo è sottovalutato?

**M.** - L'autore di teatro, sì, è sottovalutato. C'è qualcuno addirittura che pensa di poterne fare a meno del tutto, limitandosi a traduzioni o a rielaborazioni di classici cuciti addosso ai grandi attori. Questo atteggiamento è purtroppo diffuso nel teatro italiano. Secondo me, una civiltà teatrale ben costruita, organica e matura mette sullo stesso piano sia lo svi-

luppo del linguaggio scenico sia quello della parola drammaturgica.

**HY** - Torniamo al problema dell'importanza del linguaggio...

**M.** - Molti pensano che una traduzione e un testo originale in italiano siano la stessa cosa. Mi è capitato più volte di andare a vedere uno spettacolo in cui non c'era scritto da nessuna parte chi aveva tradotto il testo. Ma l'italiano è la nostra lingua e se non vogliamo farla morire dobbiamo svilupparla, adattarla al nuovo e approfondirla. Stiamo attenti, perché rischiamo di perdere l'identità linguistica che è fondamentale per un paese; non è una questione di bandiera ma di riconoscibilità. In quasi tutti i paesi europei ogni teatro ha il

In apertura Elisabetta Pozzi e Mariangela D'Abbraccio in *Maia Stuarda* di Dacia Maraini; in basso Annamaria Guarnieri in *I digiuni* di Caterina da Siena di Dacia Maraini; nella pagina successiva, Dacia Maraini (foto: Francesco Zizzola)

in scena a Roma

## Isabella poetessa infelice rivive nelle storie del Croce

**STORIA DI ISABELLA MORRA, RACCONTATA DA BENEDETTO CROCE, di Dacia Maraini. Regia di Hervé Ducroux. Scene e costumi di Massimo Bellando Randone. Musiche di Andrea Pollinelli. Con Emanuela Villagrossi, Michele Mirabella, Renata Zamengo, Giuseppe Moretti, Gabriele Sabatini, Angelica Alemanno. Prod. Acqua Alta, Roma.**

**T**riste ed emblematica è la vicenda umana di Isabella Morra, poetessa lucana vissuta nella prima metà del '500 in un inaccessibile eremo feudale, dominato dall'ignorante arroganza dei fratelli maggiori con la sottomessa acquiescenza della madre, donna mite e dotata di spicciolo buon senso. Isabella vive la lacerazione della lontananza paterna (un masnadiero trasferitosi alla corte di Federico I), e sfoga il suo dolore scrivendo delicati sonetti e intrecciando una relazione epistolare con il poeta spagnolo Diego Sandoval De Castro, già ammogliato e residente nella stessa contrada. Fra Isabella e Diego non sembra vi sia stato nulla di più di un "conforto di anime" unite dalla solitudine e da segrete affinità elettive; ma tanto bastò affinché gli imbestialiti fratelli di lei si sentissero in "dovere" di mettere in salvo l'onore familiare, trucidando con randelli e coltelli i due sventurati. Del destino e del lirismo di Isabella Morra (personaggio emblematico di una condizione femminile che non appartiene solo al Meridione italiano) si era fatto autorevole testimone - insospettabilmente - Benedetto Croce, togliendo dall'oblio un raro esempio di binomio tra arte e vita, ora puntualmente irrorato dalla vena "ri-creativa" di Dacia Maraini. La quale, ben destreggiandosi fra immaginazione e documentazione storica, perviene a una stesura scenica fertile di chiaroscuri, introspezione psicologica, benefico respiro drammaturgico. Ad assecondare, con sobrietà e puntiglio didascalico, gli elementi-cardine del testo provvede l'attenta regia di Ducroux, mentre l'interpretazione che Emanuela Villagrossi offre di Isabella è quantomai palpitante. Più pensoso, *raisonneur*, perplesso il ritratto che Michele Mirabella fornisce di Benedetto Croce, suo malgrado, inedito *detective*; autorevole, come sempre, la presenza scenica di Renata Zamengo, che è anche produttrice di uno spettacolo meritevole di più ampie platee. *Angelo Pizzuto*



costruire una compagnia, col prendere uno spazio e trasformarlo in teatro agibile, piantando i chiodi, preparando le luci, facendo la suggeritrice, la regista, la tecnica. Ho imparato molto in questo modo. Spesso chi scrive per il teatro se ne tiene lontano ed è un errore. Partecipando alla nascita di un progetto, si imparano i tempi del teatro, contratti ma anche ripetitivi, che non hanno niente a che vedere con i tempi dello sceneggiato televisivo a cui molti, quando cominciano, si riferiscono.

**HY - Qual è la sua idea di teatro?**

**M. -** Credo che il teatro sia il luogo dove ci si interroga sulle grandi questioni morali: sul rapporto fra la propria e le altrui libertà, fra dovere e piacere, fra amore e morte. Grandi temi che in teatro acquistano una plasticità che nel romanzo non hanno. Ripeto: il teatro è il luogo per discutere delle questioni che stanno alla base della convivenza umana. Molte cose nel romanzo si stemperano, si perdono: il romanzo è legato al passaggio del tempo, è un divenire fluido. Mentre il teatro è pietroso. E tratta delle leggi scritte sulla pietra. Non a caso il teatro è nato come atto religioso e in qualche modo ha conservato questa impostazione etica.

**HY - Parliamo allora di Dacia Maraini come autrice teatrale: sta per uscire la raccolta di tutti i suoi testi teatrali.**

**M. -** Solo ora, rivedendo il tutto, mi rendo conto di aver scritto tanto per il teatro. Agli inizi era una necessità, perché avendo un piccolo teatro che doveva rappresentare ogni due mesi un nuovo testo, ero costretta a scriverli a tamburo battente. Ogni testo, dopo venti giorni di prove, poteva rimanere in scena solo due, tre settimane. Poi si ricominciava tutto da capo visto che non c'erano circuiti per il teatro di cantina. Anche nella fretta, però, ogni tanto qualcosa di riuscito veniva fuori e la prova l'ho avuta con le rappresentazioni all'estero. Un testo lo considero riuscito quando resiste alle traduzioni e alle diverse interpretazioni e regie. *Maria Stuarda*, che consideravo un testo difficile e sperimentale, ha avuto ben 48 rappresentazioni in paesi diversi, ed è stato tradotto in 22 lingue.

**HY - Come si può definire la sua opera teatrale?**

**M. -** Rileggendo tutto il mio teatro

posso dire che c'è stato un primo periodo in cui prevaleva l'ideologia, erano testi di "lotta", come dicevamo allora, di polemica sociale e politica. Facevo molto teatro di strada, di intervento, mettevamo il nostro lavoro a disposizione dei senza casa, negli ospedali psichiatrici, lavorando con i carcerati, per dare voce a chi non l'aveva. Poi è venuto fuori un teatro più riflessivo, attento alle questioni linguistiche, strutturali, alle tecniche teatrali; negli ultimi testi infine, i personaggi storici diventano simboli di un'epoca ma anche di un modo di stare al mondo.

**HY - C'è differenza tra il teatro italiano degli anni '60 e '70 e l'attuale?**

**M. -** Sono stati anni molto importanti per il teatro italiano. C'era passione, competenza, tanta voglia di sperimentare, anche a costo di grossi sacrifici. Si può dire

## Cinque vite allo sbando nei giorni della 180

**STRAVAGANZA**, di Dacia Maraini. Regia di Ivana Ferri. Con Patrizia Pozzi, Silverio Damiani, Gianfranco Franzoni, Marco Sapino, Silvia Battaglio, Valentina Veratrini, Carmen Altromare, Claudio Maradei. Prod. Tangram Teatro, Torino.

**Q**uesta messa in scena di Ivana Ferri di un testo di Dacia Maraini ispirato alla legge Basaglia, la famigerata 180, è una di quelle piccole, sorprendenti gemme che talvolta rifluggono in gruppi teatrali illuminati dal loro talento più che dalla notorietà. La lettura della regista realizza una successione di scene frantumate, che nel loro svolgersi compongono una narrazione piena. Sono cinque i protagonisti, tre uomini e due donne, dalla mente ottenebrata che si consumano in questi squarci di vita che li schiaccia al presente. Liberi in un mondo che non li vuole e non è in grado di accoglierli, si trovano sbalzati da un capo all'altro della loro confusione, travolti dalla loro solitudine, lontani dai compagni, scalzati dal luogo di internamento, per loro unico punto di sicurezza, nido, fulcro sociale. Il disagio di quegli esseri umani, fatti segno di abbandono e di rifiuto, spalanca un baratro che lo spettatore con fatica accetta, tanto è profondo e pauroso. Molto bravi, pieni di forza espressiva e di generosità sono gli interpreti. Con allucinata concentrazione penetrano dolorosamente nei personaggi, ne assumono la gestualità ossessiva e ne rivivono le vicende attraverso i lampi della loro esistenza disgregata. Solo la dizione è lucida e non impastata, ma forse è un espediente per alleggerire il carico emotivo. Va assegnato grande merito a Ivana Ferri e alla sua regia. Giocando su tempi brevi colmi di oscurità, di minaccia, ma anche di pietà umana e di ruvida tenerezza, ha dato un riflesso efficace ad un testo difficile, intriso di dolce crudeltà come questo. Nella sua lettura, esaltata da una febbre di rottura, non si verifica nessuna catarsi: erompe solo un grido che, trasformandosi in preghiera, diventa la più dolente e la più efficace delle denunce. Da vedere, se l'occasione si offre e se si ha il coraggio di affrontare una tensione che sarebbe insostenibile nel caso fosse prolungata anche di poco. *Mirella Caveggia*

da Pordenone



# DACIA MARAINI

scrivere dentro il teatro

di Nico Nanni

**D**acia Maraini e il teatro. Un rapporto forse poco noto ai più, abituati a considerare la scrittrice come autrice di romanzi di successo. E invece la Maraini ha con il teatro un rapporto lungo e articolato, fatto di testi scritti (gli ultimi *Marianna Ucrìa* e *Memorie di una cameriera*, rispettivamente per lo Stabile di Catania e per Luca Ronconi), e di "militanza" organizzativa. Questo aspetto dell'opera della scrittrice, della quale Rizzoli ha recentemente pubblicato tutta l'opera teatrale in *Fare Teatro 1967-2000*, è stato approfondito con una monografia, spettacoli, letture interpretative, film e incontri in *Dedica a Dacia Maraini*, l'originale rassegna ideata e curata dall'Associazione per la Prosa di Pordenone, che in passato ha riguardato Laboratorio Teatro Settimo, Cesare Lievi, i Magazzini, Moni Ovadia e Claudio Magris.

**HYSTRIO** - Signora Maraini, come si è avvicinata al teatro?

**MARAINI** - Credo nel modo più fattivo, cominciando col

Dalle cantine romane negli anni '70 ai testi per lo Stabile di Catania e per Luca Ronconi - Il teatro come luogo per discutere sulle grandi questioni morali alla base della convivenza umana - L'importanza del linguaggio teatrale, troppo spesso trascurata dall'autore contemporaneo, e la necessità di un *dramaturg* di compagnia come negli altri paesi europei



eo Di Caprio debutta in teatro! E con un testo italiano! Ma no che non è vero. Certo, non sarebbe in grado. Ma *Delitto all'isola delle Capre* (è un copione di Ugo Betti, se non sbaglio) è il posto per lui, altro che *the-thai-beach of a nowhere-happy-island* da maltalentato peterpan. Lì andrebbe esiliato il Di Caprio (espiatorio) del *bluff* e del *flop*.

Il teatro è tornato alla radio. Grazie a Franco Quadri. Tante grazie. Ma, in annosa attesa di una legge-quadro per le scene italiane, restiamo soggetti a leggi-Quadri: nella rassegna di RadioRai compariva un solo italiano. Chi? Il solito Moscato. Non offre proprio nient'altro la *carte du vin* del candido *sommelier*? Moscato non dà più ebbrezza, solo una certa sonnolenza. Non starà andando in aceto?

Aceto. Gennaro Aceto. Noto, premiato scrittore di teatro. Proprio su una Cerimonia di Premiazione, teatrino dei teatrini del tran tran teatrale, ha scritto, complice un misterioso co-autore incontrato a un premio, una commedia divertente&dirompente. Tremate/tremate/le penne son arruffate.

Voci, anticipazioni di stagione: il duo produttivo Chiocchio&Mesturino punta su una novità. Italiana. Di due brillanti esordienti. *Bad girls?* Vedremo. La commedia, già in prova, sarà a Roma e a Milano (al Nazionale). La scuola milanese prevale: la regia è passata da Pino Quartullo a Elio De Capitani.

Top debutti: *Rent* allo Smeraldo. Il musical della nuova generazione, prodotto da Nicoletta Mantovani e socia, ha mobilitato una prima smisurata. Il tono della serata l'ha dato la presenza di Lucianone Pavorotti. In platea, un numero di *body guards* proporzionale al prestigioso *parterre* e una chiassosa, gaia *claque*. Successo e commozione. Ricorreva l'anniversario della scomparsa dell'autore, morto alla "generale" a Broadway. Sempre fortunati gli scrittori...

Debutti de' brutti: salvo serate come quella precedentemente descritta, avete notato quant'è bigio, mesto, squinzio il pubblico delle prime? Anche nei foyer cominciano a spantofolare le babbucce *fashion-marocchine*, tormentone della stagione primavera-estate. E non ai piedi delle modelle, che se lo possono permettere, ma che non frequentano molto, ahinoi, i teatri, ma di certe mammucce impellicciate fino ad agosto. *'Na scarpa e 'na ciavatta*.

Come certi eventi pompati. *Un americano a Parigi* con Christian De Sica? Ci si aspettava il musical, invece era solo un recital gonfiato.

*A qualcuno piace caldo*. A tutti è piaciuta la versione Gassmantognazzina + Marilyn Casale. La platinata Rossana ha riverberato il suo talento sulla non meno bionda e promettente Giorgia Alissandri, con noi in platea: una giovane attesa a impegnative prove di prosa.

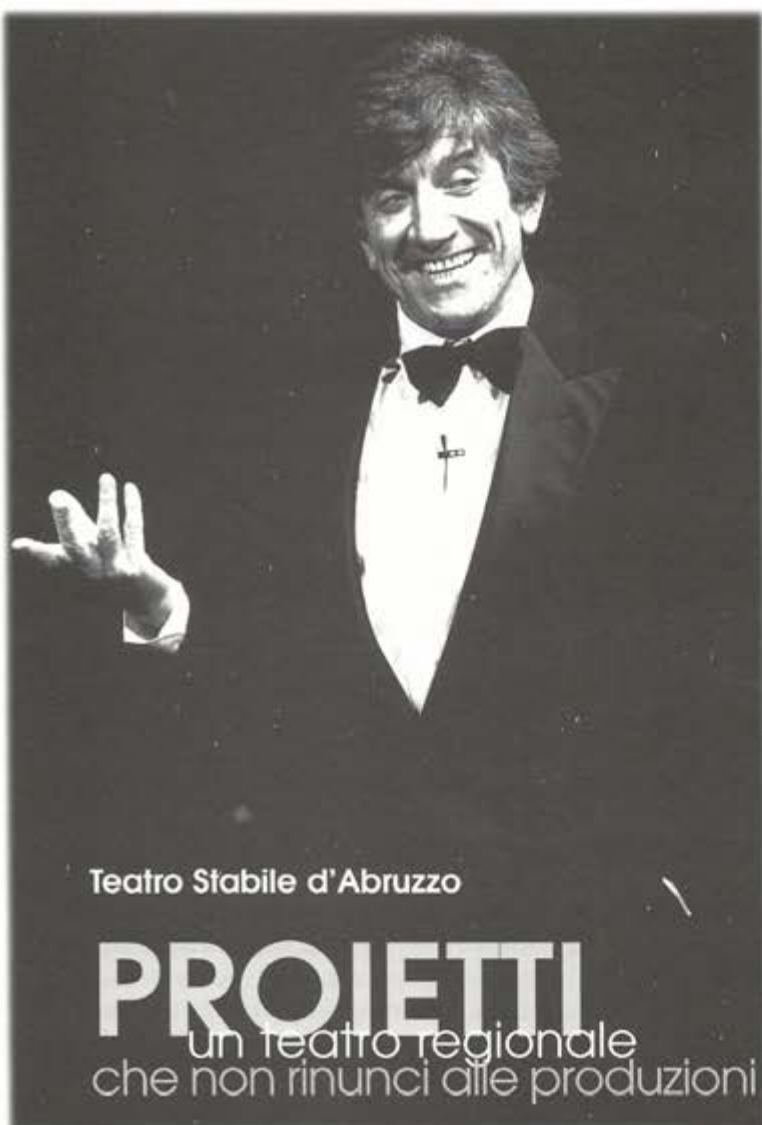
È possibile che un ottimo Bernhard come quello proposto dall'eccellente Francesco Cordella (*Ritter Dene Voss* al Franco Parenti, n.d.r.) venga relegato in un ritaglio di stagione?

E poi, la sera, tutti al Trottoir. Dove Pinketts spettacolarizza la sua figura di scrittore. Dove Michelangelo jr, artista, teatralizza il bancone del bar di Brera. Davanti al quale sediamo con Lucrezia C\*, pittrice affascinante e difficile. Poi entra Manuela, sorella di Michelangelo, critica d'arte, con il figlio e il marito skipper. Raggiungenteci, teatranti: anche noi abbiamo bisogno di un *milieu*. ■

## FOYER GUEST BOX

Da questo numero, inauguriamo un guest corner, un angolo di foyer riservato a importanti invitati, ai quali cediamo uno spazio da autogestire in totale autonomia. Cominciamo con il testamento spirituale di uno scrittore best seller che si è successivamente tolto la vita inghiottendo dodici edizioni economiche di Enzo Biagi: diamo insieme il benvenuto e l'addio a Luther Blisset, autore di Q e sponsor di una scimmia pittrice alla scorsa Biennale di Venezia.

Dio gli accecò, Dio mi guidò. Dal campo/inosservato uscii: l'orme ripresi/poco innanzi calcate; indi alla manca/piegai verso aquilone e, abbandonando/i battuti sentieri, in un'angusta/oscura valle m'internai: ma quanto/più il passo procedea, tanto allo sguardo/più spaziosa ella si fea. Qui scorsi/gregge erranti e tuguri: era codesta/l'ultima stanza dei mortali? O un teatro sovvenzionato? Destinato dal mio gesto dannato a quel foyer, attendo d'assistere al gran teatro infernale: proiezione continua di film italiani, saggi di accademie di recitazione, spettacoli degli insegnanti di quelle accademie, sedute di commissioni berlingueriane di lettura di copioni che mai saran rappresentati essendo quelli da rappresentar già stabiliti, inaugurazioni del nulla alla presenza di logorroici Nessuno... E dunque: sipario. E dite per me: oh ciel! tu manchi! ed io... in servitute a piangerti rimango. *Luther Blisset*



Teatro Stabile d'Abruzzo

# PROIETTI

un teatro regionale  
che non rinunci alle produzioni

**F**resco di nomina quale Presidente del Teatro Stabile d'Abruzzo, Gigi Proietti si appresta a ricoprire un ruolo di responsabilità all'interno di una struttura pubblica. Ma, precisa subito, «Sono stato nominato Presidente, non Direttore artistico. Sarò una specie di amministratore delegato con responsabilità organizzativo-amministrative e di rappresentanza».

**HYSTRIO** - *Ha già delle idee su come riorganizzare la struttura aquilana?*

**PROIETTI** - Ciò che mi ha spinto ad accettare questo incarico è che il Teatro Stabile dell'Aquila è diventato Teatro Stabile d'Abruzzo. Diventa necessario quindi riorganizzare la struttura in questo senso, pensando ai rapporti con le province e a una progettualità comune. Si tratta di ottimizzare le risorse, che sono poche. Mi sono reso conto che gran parte dei fondi di un Teatro Stabile vengono spesi per mantenere l'apparato burocratico. Bisogna invece trovare il modo di utilizzare la maggior parte delle risorse per le produzioni, perché i Teatri Stabili sono soprattutto strutture di produzione, non solo di ospitalità.

**HY** - *Come pensa di utilizzare il circuito teatrale regionale?*

**P.** - Cercheremo di creare delle sinergie con l'Atam, l'ente privato sovvenzionato che gestisce il circuito regionale, per-

ché loro conoscono bene il territorio e ci lavorano da molti anni. Cercheremo un accordo tra produzione e distribuzione, sempre mantenendo ovviamente le autonomie.

**HY** - *Riuscirà a conciliare questa funzione pubblica con la sua attività privata?*

**P.** - Se si dovesse adombrare un conflitto di interessi me ne andrei subito. Non credo ci sia questo rischio e mi pare che ormai non solo nel teatro si vada verso gestioni miste delle situazioni produttive. Io sono un fermo assertore della necessità di sdoppiare le cariche tra una funzione artistica e una economico-organizzativa. Il teatro in questo è un po' indietro e la mancanza di vivacità produttiva si riflette anche sulle scelte artistiche. Nel Teatro pubblico il senso del successo di uno spettacolo è fisiologicamente illeggibile, perché ogni anno si devono fare nuove produzioni, mentre in Francia, Inghilterra e Germania tenere uno spettacolo in cartellone per diversi anni è segno di salute e di successo.

**HY** - *Intende quindi creare un repertorio?*

**P.** - Questo dovrebbe essere, anche secondo le vecchie circolari, il compito di ogni Teatro pubblico.

**HY** - *Pensa di creare una scuola per attori legata al Tsa?*

**P.** - Sì, c'è un progetto, ma siamo ancora agli inizi. C'è molta voglia di creare situazioni laboratoriali e io, che per sedici anni ho gestito e diretto una mia scuola, sono pronto a mettere a disposizione la mia esperienza. *Claudia Cannella*

## FIORId'arancio



Tanto di cappelli! La notizia ci viene da **Sette**, che immortalata Luca Ronconi con una ridente signora e nella didascalia "Sodalzi" scrive: «Il regista Luca Ronconi insieme alla moglie». Ineccepibile, se alla parola "moglie" avessero fatto seguire il nome della reale consorte, non risultandoci che Roberta Carlotto (questo il nome della fortunata signora, nonché direttore di Radio Tre) sia convolata a nozze col blasonato regista. Ma saremmo felici di accogliere smentite.

una nomina contestata

# TORINO SCEGLIE CASTRI

## a furor di polemica

di Ugo Ronfani

**L**a guerra per lo Stabile di Torino non ci sarà. Inizialmente contestata, la validità della nomina di Massimo Castrì alla direzione del teatro per il prossimo triennio, è stata ribadita dal Consiglio di Amministrazione, che ha incontrato il nuovo direttore e ne ha approvato il programma. Precedentemente i revisori dei conti avevano garantito la regolarità della procedura e le rappresentanze sindacali avevano criticato la decisione dei delegati/consiglieri della Provincia e del Comune di opporsi alla nomina. Gli oppositori avevano portato avanti fino all'ultimo la candidatura alternativa di Gabriele Vacis, direttore del Laboratorio Teatro di Settimo Torinese. Con argomenti di duplice natura: avere il presidente dello Stabile, Re Rebaudengo, profittato della calcolata assenza di due consiglieri per fare nominare Castrì ed essere stato in tal modo

preferito un regista estraneo al territorio al posto del "piemontese" Vacis. Nei momenti più caldi della polemica la presidente della Provincia, Mercedes Bresso, aveva chiesto le dimissioni di Re Rebaudengo e annunciato che avrebbe sospeso le sovvenzioni allo Stabile. Non dissimile, anche se meno veemente, la posizione del Comune: il sindaco

Castellani non discuteva la validità della scelta di Castrì, ma accusava Re Rebaudengo

di non aver favorito, dopo i due mandati di Ronconi e di Lavia, una candidatura più vicina al territorio. La situazione, in termini politici, era paradossale:

Castrì, uomo di sinistra, era di fatto contestato dai rappresentanti di due enti, la Provincia e il Comune, governati a sinistra, mentre il presidente della Regione Enzo Ghigo, di Forza Italia, approvava sia la procedura che la scelta. A rendere più lacerante questa polemica interna alla sinistra contribuivano le dichiarazioni dello scrittore Alessandro Baricco che, sempre da sinistra, parteggiava per Vacis contro Castrì. Da posizioni però imbarazzanti, perché Baricco aveva lavorato con Vacis al programma

*Totem* per la Rai. «Gravissima, incomprensibile», aveva giudicato la

polemica Ivo Chiesa, presidente degli Stabili, che aveva difeso l'operato di Re Rebaudengo, insieme al presidente dell'Agis Van

Straten. Anche dalla stampa erano venute attestazioni di

stima per Castrì, tanto più che il regista - impegnato a Prato nelle prove per *Gli innamorati* di Goldoni - si era

tenuto fuori dal "pasticciaccio" torinese. La visita a

Torino di Castrì ha contribuito a raffreddare la polemica:

nel suo programma una visione anche europea del ruolo dello Stabile (verso la Francia del Sud, la Spagna, il Portogallo) s'è accompagnata alla

determinazione di essere presente nel territorio in collaborazione con le forze che lo rappresen-

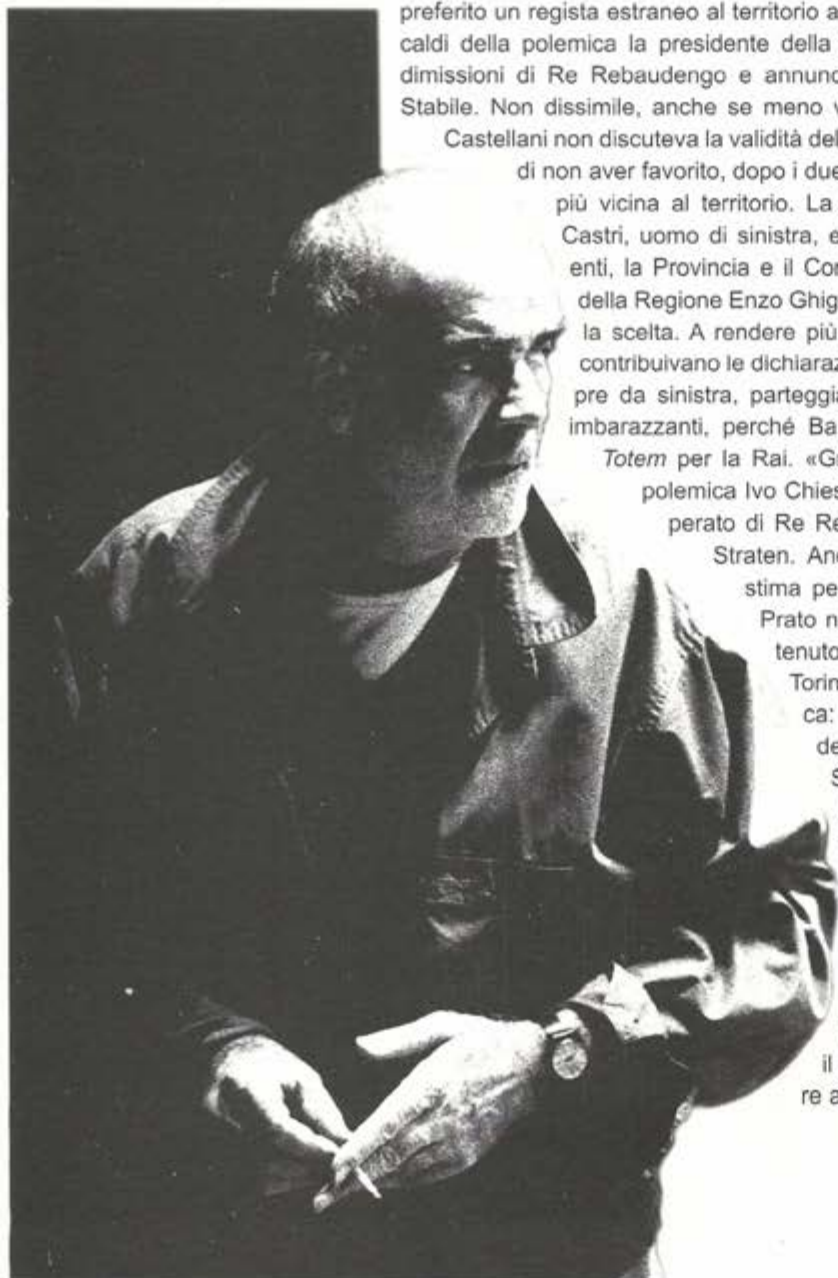
tano. Il sindaco ha smorzato i toni, Baricco ha ripiegato sulla richiesta di promulgare una carta

dei diritti del pubblico «contro la mediocre oligarchia di politici e lobbysti». Dopo il tempo per-

duto, Castrì ha presentato il suo programma triennale. In testa ai suoi impegni, la scuola: «Se

il teatro italiano vuole salvarsi la vita, deve pensare alla formazione» ha dichiarato. ■

Il regista e neo-direttore dello Stabile di Torino Massimo Castrì (foto: Marcello Norberth); a pag. 10 Gigi Proietti, nuovo presidente dello Stabile d'Abruzzo.



Teatro Stabile del Veneto

# Un partenopeo in laguna

di Anna Ceravolo

**L**uca De Fusco, napoletano, classe 1957, ha messo piede nel nuovo millennio come direttore del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni". Regista di prosa e di lirica, inizia la sua attività nell'ambito del teatro di sperimentazione. L'esordio a Venezia risale al 1980 quando partecipa alla Biennale, dove torna nell'82. Il legame con la città lagunare e con la regione è rafforzato dalla passione di De Fusco per due personaggi veneti: Casanova, di cui realizza la lettura de *La storia della mia vita* in 120 puntate, un kolossal radiofonico, e Lorenzo Da Ponte dalle cui *Memorie* trae uno sceneggiato radiofonico.

**HYSTRIO** - *Il primo di gennaio lei è entrato in carica come direttore del Teatro Stabile "Carlo Goldoni". Qualche prima considerazione.*

**DE FUSCO** - Io per ora gestisco il cartellone e i programmi che mi ha lasciato in eredità il mio predecessore. Posso dire che ho trovato una situazione molto sana e florida a Padova, mentre a Venezia è più difficile. I miei sforzi maggiori saranno diretti proprio a riequilibrare la situazione veneziana. Il rapporto con il pubblico non è felicissimo, anche perché Venezia, come è noto, è una città che da tempo continua a perdere abitanti. Il Teatro Goldoni è un teatro progettato quando Venezia era molto più popolosa di adesso, e questo è un problema oggettivo.

**HY** - *Quanti posti ha il Goldoni?*

**D.F.** - Ottocento posti, e il Teatro Verdi di Padova è circa equivalente per capienza.

**HY** - *Venezia è però la città italiana turistica per antonomasia; per lei i turisti andrebbero considerati come pubblico potenziale dello Stabile?*

**D.F.** - Una politica in questa direzione è ora completamente assente, invece, secondo me, c'è da rifletterci. Certo il problema non va risolto con un teatro *sons et lumières*, banale, tanto per piacere ai turisti. Ma se Venezia ha l'anomalousissima natura in cui parte degli abitanti sono i veneziani, e un'altra

parte ruota ogni tre giorni e sono i turisti, non ci si può rivolgere solo ai primi, dobbiamo coinvolgere anche i secondi.

**HY** - *Quindi lei pensa di agire su questo fronte.*

**D.F.** - Sì, d'altronde ognuno di noi quando va a Parigi fa *shopping*, va a mangiare il *veau filet* con le patate fritte,

passa una sera a teatro; ecco i turisti che vengono a Venezia dovrebbero vedere piazza san Marco, mangiarsi la *granseola* e trascorrere una serata al Goldoni. Se riuscissi in questo sarei un uomo felice. Naturalmente è più facile a dirsi che a farsi.

**HY** - *Quale funzione ritiene debba avere il Teatro Stabile oggi?*

**D.F.** - Io credo che - lo dicono tutti, non è un'originalità - i Teatri Stabili vadano ripensati. La prima caratteristica di uno Stabile dovrebbe essere quella di avere delle priorità diverse rispetto al Teatro privato, di giro o stabile che sia. Con priorità diverse intendo delle linee culturali che siano in rapporto con il territorio e con la situazione teatrale italiana ed europea, non con un incasso al botteghino. Questa è la fondamentale demarcazione che attraversa il Teatro pubblico e il Teatro privato nel resto d'Europa e, infatti, di solito, il Teatro privato non ha, o ha pochissime sovvenzioni dello Stato, mentre il Teatro pubblico ne riceve molte più che in Italia. Da noi questa demarcazione è molto confusa, mentre, secondo me, va affermata con maggior decisione. Cioè i privati devono puntare più chiaramente, senza nascondersi, al *box office* che è il loro obiettivo, mentre il Teatro pubblico deve individuare delle motivazioni di ordine però culturale e non commerciale, che comunque inducano la gente a venire a teatro perché senza pubblico non esiste lo spettacolo e non esiste l'arte teatrale.

**HY** - *Quali sono i progetti che intende realizzare?*

**D.F.** - Il piano triennale delle produzioni 2000, 2001, 2002 si articola secondo tre linee fondamentali. La prima è quella dei grandi classici della drammaturgia veneta affidati ai maestri prevalentemente della regia straniera, e non della regia italiana. La seconda linea riguarda la trasposizione in prosa di opere di narrativa: è un mio pallino, ho già allestito *Senilità*, *Cronache italiane* e *La Certosa di Parma* dello Stabile Abruzzese che tuttora gira. Infine la drammaturgia contemporanea, con una particolare attenzione all'area geografica che occupiamo. ■

Agenda triennale del neo-direttore Luca De Fusco: i maestri stranieri alla prova con i classici veneti, la narrativa tradotta in prosa, la drammaturgia contemporanea - Una serata al Goldoni nel programma di viaggio dei turisti

parlano i neodirettori

# Una POLTRONA a due posti

di Cristina Argenti

**N**el binomio Repetti-Sciacaluga il Teatro Stabile di Genova trova una nuova guida. Cresciuti professionalmente accanto a Chiesa e Squarzina rappresentano il rinnovamento nella tradizione. Ma come sarà il "nuovo corso"? *Hystrio* ne ha parlato con i direttori freschi di nomina.

**HYSTRIO** - *Da quanto tempo lavorate al Teatro Stabile di Genova?*

**SCIACCALUGA** - Dal 1972: ho lavorato una stagione come attore in *Madre Coraggio* e come aiuto regista fino al 1974. La mia prima regia però è stata realizzata al di fuori dello Stabile, con la Cooperativa Teatro Aperto al Cinema Teatro Genova a Marassi. Antonello Pischedda era l'organizzatore, poi c'erano Mara Baronti, Sebastiano

**Drammaturgia contemporanea, rapporti con la città e un sostegno al Museo Biblioteca dell'Attore: queste le linee guida di Carlo Repetti e Marco Sciacaluga**

Tringali e Fenzi. Quindi è arrivata la prima regia, con contratto, allo Stabile: *Equus*, di Peter Shaffer.

**REPETTI** - Sono entrato allo Stabile frequentando un corso di formazione diretto da Anna Laura Messeri e da Mina Mezzadri. Fui inserito nel corso di recitazione, in realtà a me interessava la drammaturgia. Con un mio compagno di corso, che oggi è un *big* della pubblicità, riadattammo *L'assedio di Numanzia* di Cervantes. Chiesa e Squarzina lo lessero e ci chiesero di occuparci dell'attività della scuola e dell'ufficio stampa.

**HY** - *Qual è l'eredità che vi è stata lasciata e quali saranno i vostri programmi futuri? Perché la vostra nomina è nel segno della tradizione ma i vostri programmi non saranno tradizionali...*

**S.** - Questa decisione di nominare per tempo i nuovi direttori è molto seria, e ci mette nelle condizioni di lavorare bene. È raro che avvenga in Italia. Chiesa è il nostro maestro, ma adesso vogliamo dire la nostra. Qui c'è un patrimonio di idee e di professionalità alte, ma che possono essere ancora arricchite. Abbiamo tempo per pensare, ma credo che la nostra prima stagione insisterà sulla drammaturgia contemporanea italiana e straniera. Abbiamo già commissionato cinque testi e dall'estero ci arrivano proposte interessanti.

**R.** - Abbiamo un punto di forza: l'esistenza di una compagnia stabile a cui si affiancano Mariangela Melato ed Eros Pagni. Oltre all'impegno sul fronte drammaturgia, pensiamo di creare un maggior rapporto con la città e con i giovani attraverso alcune iniziative, per altro già sperimentate, come il Festival del Mediterraneo e il ciclo di letture "Le grandi parole". Per quanto riguarda la valorizzazione della nostra eredità ci pare doveroso sostenere e trovare spazi adeguati per il Museo Biblioteca dell'Attore, un'istituzione che molte città ci invidiano.

**HY** - *Che ruoli avrete?*

**S.** - Io sarò condirettore, mentre Carlo Repetti avrà la direzione, ma in realtà interagiranno come abbiamo sempre fatto.

**R.** - Sì, perché abbiamo la stessa idea di teatro. ■

A pag. 4 Ivo Chiesa; in questa pagina Marco Sciacaluga e Carlo Repetti.





Giorgio Strehler, Ettore Giannini, Orazio Costa, Wanda Fabro, Franco Zeffirelli, Luigi Squarzina, Franco Enriquez, Guido Salvini, Aldo Trionfo, Giorgio De Lullo, Giancarlo Cobelli, Dario Fo, Eduardo De Filippo, Carmelo Bene. E cominciava a dirigere, nel 1963, Luca Ronconi.

**HY** - *Ragioni di giustificate preoccupazioni, dunque.*

**C.** - Qualunque esperto che confrontasse mentalmente le forze attuali con quelle allora in campo, e ricordasse che in quel tempo i teatri e le compagnie erano meno di un terzo rispetto a oggi (a che distribuzioni - che è ciò che più conta - si arrivava!), non potrebbe non dirsi gravemente preoccupato. Sempre che si sia d'accordo, s'intende, che per invertire la rotta attuale occorrono anche le grandi personalità della scena e non soltanto il grande numero di chi ci lavora. Che è sicuramente un fatto positivo. O, meglio, che sarebbe positivo se questi tanti che affluiscono al teatro fossero invogliati a giovare di conoscenze e di esperienze altre rispetto alle proprie, anziché collocarsi subito in questo o in quell'anfratto delle provvidenze statali. Intendiamoci, oggi possono accadere (e nei cento anni della storia del teatro d'arte è accaduto a livelli alti: basti pensare ad Antoine e a Stanislavskij) epifanie totalmente, felicemente autonome. Ma sono eventi rari e come tali confermano la regola. Una regola esposta assai bene da Jean-Louis Barrault, che riteneva ideale una compagnia in cui fossero presenti tre generazioni: gli anziani per offrire l'esempio, la guida; gli attori già nel pieno possesso dei loro mezzi per fornire le basi e i giovani per il sangue nuovo che portano. Non sarà superfluo annotare che compagnie così formate si sono fatte rare nel Teatro pubblico e sono pressoché scomparse nel Teatro privato. I risultati sono sotto gli occhi di chiun-

que sappia giudicarli, sicché posso risparmiarmi di parlare di arte del recitare e della noncuranza con cui da qualche tempo è trattata, del suo collocamento fra gli *optional* anche da parte, talvolta, di critici esimi, e posso non parlare di regia e di certe sue messe in discussione, per fortuna a livelli quasi sempre più discutibili.

**HY** - *Dopo il pessimismo della ragione, l'ottimismo della volontà. Che cosa spera, per un'inversione di tendenza?*

**C.** - Spero che lo Stato e gli enti territoriali investano moltissimo sulla formazione, che considero oggi il tema più importante. Su questo piano anche i Teatri Stabili pubblici potranno dare un contributo molto forte, se finalmente si deciderà di farne delle vere istituzioni, così che venga rafforzata la dorsale che a dispetto di tutto anche oggi già rappresentano.

**HY** - *Resta sempre del parere che il teatro a gestione pubblica sia ancora quanto di meglio offre la nostra scena?*

**C.** - Certo. E una conferma mi è data dal rinnovamento, nel giro di un paio d'anni, di oltre la metà delle direzioni. Questo può accadere solo nel nostro settore, e indica una "diversità" che non è da poco. Ma un'attenzione non minore dovrà essere riservata a tutte le altre culture del teatro, oggi sperdute nel grigiore comune. Per farmi capire, un aneddoto. Racconta Peter Brook che molti anni fa il grande attore inglese Paul Scofield ebbe a Mosca un trionfale successo recitando *Amleto*. Gli tributarono gli onori dovuti a uno straordinario artista. Un anno dopo, una delegazione sovietica era a Londra. Chiesero dove recitava Scofield. L'attore era protagonista di un musical, *Mr. Banana*, nel West End: una farsa musicale dove il nostro, a detta di Brook, era strepitoso. Tornati a

Mosca, i funzionari scrissero una relazione: «Abbiamo visto Paul Scofield in uno spettacolo superficiale, dove si canta all'americana e si ride di nulla. È un grande dolore vedere un grande attore costretto dal capitalismo a recitare in uno spettacolo così deprimente». Brook osservava: «Guai a creare gerarchie ideologiche in teatro. Stabilire che questo è più nobile di quello. Che la tragedia è più importante della farsa. Ciò che conta in teatro è parlare dell'uomo e all'uomo, e spesso la farsa ci riesce molto meglio di tanti spettacoli esteriormente intelligenti o impegnati». Per me il teatro conta in tutte le sue espressioni, dal musical al teatro di ricerca, dalle istituzioni al teatro per ragazzi e così via. E non mi sembra che tutto questo si ritrovi sempre nelle discussioni, associative o no, degli addetti ai lavori. Il tasso di autoreferenzialità, o almeno di referenzialità al settore di appartenenza, è alto. Le finalità più ardue - l'innovazione, il rigore culturale - vengono date come generalmente acquisibili o addirittura acquisite in virtù del campo in cui si lavora. Il tutto espresso con così poca gioia. E senza la cura dell'intero arco del sistema. E senza un abbraccio generoso e ironico a tutto ciò che fa teatro. Nel senso in cui lo vede Alberto Arbasino quando nelle sue torrenziali citazioni di nomi e di titoli ci racconta Broadway con *off* incluso, o la nostra scena degli anni '50 o quella inglese fra Stratford, Tamigi e West End. Nel senso in cui lo vedeva Roberto De Monticelli, cantore del teatro più alto dal dopoguerra in poi, ma capace di emozionarsi per il friggere di un vecchio riflettore azzurro sui volti - «che coppia, gente» - di Milly e Odoardo Spadaro. Per me il teatro vuol dire tutto questo. E spero che tutto questo ricominci presto a risplendere. Auguri a Ivo Chiesa, dunque, per un sereno pensionamento "attivo". ■

**HYSTRIO** - È dell'uomo saggio Ivo Chiesa anche la risposta a una seconda inevitabile domanda: che cosa farà da pensionato?

**CHIESA** - Sopra ogni altra cosa ho voglia di leggere. L'ho sempre fatto, ma d'ora in poi potrò finalmente leggere in modo "disinteressato", scegliendo i libri solo perché avrò voglia di leggerli e non nel pensiero che possano essere "utili" al mio lavoro.

**HY** - Ovviamente, l'immagine di Chiesa in pensione è convenzionale, ma non glielo dico. Colui che per una quindicina di anni ha presieduto a più riprese l'Associazione degli Stabili, colui che per fedeltà all'idea del teatro come servizio pubblico nella sua Genova, dove è nato, ha detto "no" a offerte lusinghiere (due volte la direzione del Piccolo di Milano e due volte quella del Teatro di Roma; varie sovrintendenze di Teatri Lirici e altri inviti da parte di perso-

naggi come Arnoldo Mondadori e Silvio Berlusconi) non potrà non restare a disposizione della società teatrale del nostro Paese. Già si parla di utilizzare la saggezza e l'esperienza di questo servitore del Teatro pubblico per evitare che il futuro della scena italiana vada verso il decadimento: ma anche di questo evitiamo, per pudore, di parlare. Piuttosto: in quali condizioni lascia lo Stabile di Genova, con il suo nuovo teatro?

**C.** - In buonissima salute, nei limiti che i tempi consentono. E con la certezza che Carlo Repetti e Marco Sciaccaluga, che mi succedono, lo renderanno ancora più tonico e florido.

**HY** - Quella piccola frase, sui «limiti che i tempi consentono», viene buona per un'altra domanda: che cosa pensa Ivo Chiesa dello stato del teatro italiano?

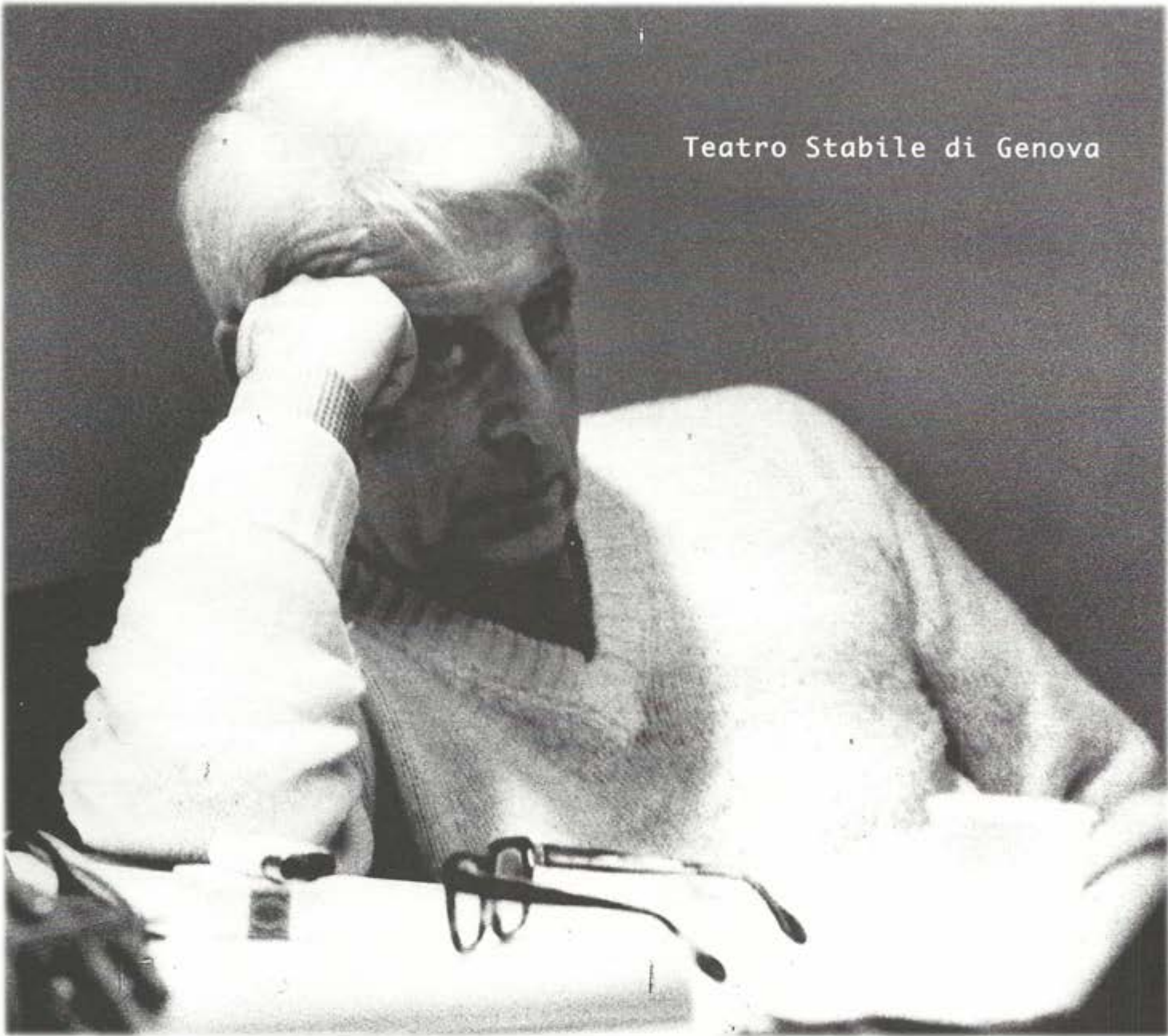
**C.** - La nostra scena è giunta a un livello grave del decadimento in atto da oltre un paio di decenni. Dentro le associazioni o fuori, molti non la pensano così, e io non posso sbrigarla sostenendo che sbagliano in

«Lascio il teatro che ho diretto dal '55 in buonissima salute, nei limiti che i tempi consentono» - Un panorama desolato, e preoccupante: dove sono i grandi attori e registi che operavano fino agli anni '60? - Bisogna tornare a investire nella formazione, lavorare per il rinnovamento del Teatro pubblico - Una vita tutta dedicata alla passione teatrale, le offerte lusinghiere (direzione del Piccolo, sovrintendenze, proposte dal settore privato) rifiutate per restare fedele alla sua Genova - Ma sarà, prevedono, un «pensionamento attivo»

quanto fuorviati dalla loro più giovane età e da un naturale senso d'appartenenza al teatro com'è. Chiunque infatti potrebbe sostenere che sono io in errore, e proprio per lo stesso motivo, capovolto, dell'età: i vecchi rimangono così legati al tempo della loro giovinezza e della loro prima maturità. E allora io devo dimostrare che quanto sostengo è vero, indiscutibile. Lo faccio

volentieri perché ne sortirà anche un (parziale, incompleto) omaggio - e in moltissimi casi purtroppo un ricordo - per chi ho trovato arrivando in teatro e per chi mi ha accompagnato sulla strada diventata anche mia. La dimostrazione è molto semplice. Basterà ripensare, così come vengono alla mente, ai nomi degli attori e dei registi che operavano fra gli anni '40 e gli anni '60/'65. Gli attori: Ruggero Ruggeri, Renzo Ricci, Eva Magni, Salvo Randone, Paola Borboni, Memo Benassi, Gino Cervi, Paolo Stoppa, Vittorio De Sica, Antonio Gandusio, Enrico Viarisio, Nino Taranto, Sarah Ferrati, Andreina Pagnani,

Rina Morelli, Anna Magnani, Renato Rascel, Evi Maltagliati, Tatiana Pavlova, Elsa Merlini, Dina Galli, Eduardo, Peppino e Titina De Filippo, Totò, Alberto Sordi, Cesco Baseggio, Gino e Gianni Cavalieri, Delia Scala, Luigi Cimara, Gilberto Govi, Carlo Ninchi, Laura Adani, Raffaele Viviani, Irma ed Emma Gramatica, Lilla Brignone, Turi Ferro, Valentina Cortese, Lina Volonghi, Ernesto Calindri, Tino Carraro, Franca Valeri, Valeria Valeri, Mario Scaccia, Aroldo Tieri, Giuliana Lojodice, Olga Villi, Arnoldo Foà, Anna Proclemer, Antonio Crast, Vittorio Gassman, Valeria Moriconi, Giorgio Albertazzi, Romolo Valli, Giorgio De Lullo, Enrico Maria Salerno, Giancarlo Sbragia, Gian Maria Volontè, Glauco Mauri, Gianrico Tedeschi, Gabriele Ferzetti, Dario Fo, Franca Rame, Gastone Moschin, Giancarlo Giannini, Corrado Pani, Elsa Albani, Adriana Asti, Rossella Falk, Annamaria Guarnieri, Franca Nuti, Tino Buazzelli, Gianni Santuccio, Paolo Panelli, Bice Valori, Lea Padovani, Vittorio Caprioli, Elio Pandolfi, Nino Manfredi, Alberto Lionello, Marcello Mastroianni, Marcello Moretti, Carmelo Bene e non so quanti altri agli stessi, e vari, livelli. I registi erano, fra gli altri, Luchino Visconti, Renato Simoni,



Teatro Stabile di Genova

# perché IVO CHIESA: vado in pensione

di Ugo Ronfani

«P

erché lascio? Per recuperare almeno in minima, risibile parte, se il cielo lo vorrà, cinquant'anni di versamenti previdenziali». Alla prima domanda, sulle ragioni per cui ha deciso di lasciare, il 22 febbraio scorso, il ponte di comando dello Stabile di Genova, che dirigeva dal '55 (fra il '65 e il

'75 con Luigi Squarzina), Ivo Chiesa dà questa risposta scherzosa in perfetto "stile pensionato". È la risposta di un saggio che ha la coscienza di averla meritata, la pensione, dopo essere stato dal dopoguerra, prima a Milano (fondatore nel '46, con Gian Maria Guglielmino, della rivista *Sipario*, all'interno della Casa Editrice Bompiani) giornalista, drammaturgo e poi (direttore dal '52 della sua prima compagnia, quella del Teatro Manzoni) operatore teatrale.

## IL TEATRO DEL CREDITO e dell'accredito

**L'**anno scorso a quest'epoca scrivevamo con la balanza dell'entusiasmo, o forse con incoscienza, che avevamo deciso di riprendere il **Premio Hystrio alla Vocazione per giovani attori**, per otto gloriose edizioni di stanza a Montegrotto Terme e per due sospeso, ma non dimenticato, in attesa di trovare una collocazione più adeguata. Dopo aver scritto, abbiamo anche fatto. All'edizione 1999 del Premio, trasferita al Teatro Litta di Milano, hanno partecipato oltre cento candidati in tre giorni di audizioni, più del 10% sono stati scritturati nel corso della stagione dai registi presenti in giuria, c'è stata un'affluenza di pubblico che mai avremmo immaginato. La scommessa è stata vinta, il trapianto dai Colli Euganei alla metropoli è riuscito, nonostante i pochi soldi e la totale assenza di contributi pubblici. Bene, allora lo rifacciamo! Segnatevi sull'agenda queste date: **giovedì 15, venerdì 16 e sabato 17 giugno 2000, al Teatro Litta di Milano, Premio Hystrio alla Vocazione**. Siete tutti invitati!

Intanto pensiamo al primo semestre di questo anno teatrale. Vorremmo essere scandalizzati o indignati per qualcosa di importante, ma la ricerca di un valido motivo si rivela subito deprimente. Qui, o ce la prendiamo con l'intero sistema politico-teatrale e con il suo viziato conformismo (ma in questo caso più che un editoriale ci vorrebbe un libro bianco) oppure ci si imbarca in patetici battibecchi da pollaio per cui, per esempio, uno dei migliori registi italiani, Massimo Castri, ha rischiato di non essere nominato direttore dello Stabile di Torino per "delitto di lesa piemontesità" e per lotte intestine di una sinistra popolata da "giovani" Holden grinzosi nella pelle quanto infantili nell'anima. Oppure, scendendo nel particolare, si può prender nota del fatto che uno spettacolo importante non viene recensito da una nota rivista di settore perché il critico non ha avuto l'accredito. Ma se continuiamo così, cari teatranti, chi ci potrà mai dare retta, a chi interesserà quello che facciamo o non facciamo? Prima di tendere la mano nell'eterno gesto del mendicante (per lo spirito o per il corpo, è lo stesso) o pretendere come bambini viziati piccoli e grandi privilegi con cui misurare il nostro potere (di cartapesta), perché non ci rimbocchiamo le maniche e ci mettiamo a lavorare con serietà e onestà? Prima di pretendere un teatro dell'accredito, forse è meglio creare un teatro del credito, il nostro. **Hy**

**... e nel prossimo numero:** la cronaca e i vincitori del Premio Hystrio alla Vocazione; la mappa dei festival estivi; la prima puntata del dossier sul Teatro del Mediterraneo; intervista a Massimo Castri, neodirettore dello Stabile di Torino; la quarta tappa del viaggio nell'Italia dei nuovi gruppi con l'Accademia degli Artefatti... e molto altro.

# Punti vendita di Hystrio



## ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

## BARI

Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - tel. 080/5219677

## BENEVENTO

Libreria Masone - V.le dei Rettori, 73 - tel. 0824/317109

## BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - tel. 051/266891  
Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

## BRESCIA

Feltrinelli - Via G. Mazzini, 20 - tel. 030/3776008

## CATANIA

Ricordi Mediastores - Via Sant'Eupilio, 38 - tel. 095/310281

## FERRARA

Feltrinelli - Via G. Garibaldi, 30 - tel. 0532/248163

## FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652  
Libreria Marzocco - Via Martelli, 24/R - tel. 055/282874

## GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830  
Feltrinelli - Via P.E. Bensa, 32/R - tel. 010/207665

## MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663  
Ricordi Mediastores - c/o Centro Commerciale Le Barche - P.zza XXVII Ottobre - tel.041/950791

## MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175  
Feltrinelli Baires - C.so Buenos Aires, 20 - tel. 02/29531790  
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903  
Feltrinelli Europa - Via Santa Tecla, 5 - tel. 02/86463120  
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386  
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241  
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730  
Marco Sedis - Galleria Passarella, 2 - tel. 02/76023315  
Marco - Via C. Menotti, 2/a - tel. 02/76110500  
Mondadori - Corsia dei Servi, 11 - tel. 02/76005832  
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

## MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel.

059/218188

## NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436

## PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

## PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785

## PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

## PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

## PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

## PORDENONE

La Rivisteria - P.zza XX Settembre, 23 - tel. 0434/20158

## REGGIO EMILIA

Libreria Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/F - tel. 0522/453343

## ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248  
Feltrinelli Babuino - Via del Babuino, 39/40 - tel. 06/36001891  
Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430

## SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631  
Ricordi Mediastores - C.so Vittorio Emanuele, 131/3 - tel. 089/230889

## SARONNO

S.E. Servizi Editoriali - C.so Italia, 29 - tel. 02/9602287

## SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

## TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036  
Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

## TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

## TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

## VARESE

Marco Sedis - C.so Matteotti 2/A - tel. 0332/288912

## VERONA

Libreria Rinascita - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611

# HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

**Editore:** Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

**Direzione - redazione:** Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Ivan Groznoj Canu (art director), Anna Ceravolo.

**Redazione:** Pierachille Dolfini, Mariena Roncarà.

**Consulente editoriale:** Ugo Ronfani.

**Collaboratori:** Gaetano Afeltra, Cristina Argenti, Giulio Baffi, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Nicoletta Campanella, Mirella Caveggia, Ernesto Cilento, Paola Cinque, Adele D'Arcangelo, Corrado D'Elia, Renzia D'Inca, Eva Franchi, Gastone Geron, Roberto Giambrome, Simonetta Izzo, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Antonella Mellilli, Rossella Minotti, Italo Moscati, Laura Musso Santini, Nico Nanni, Pier Giorgio Nosari, Fabio Pacelli, Angelo Pizzuto, Paola Quarenghi, Eliana Quattrini, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Paolo Ruffini, Francesco Tei.

**Direzione, redazione e pubblicità:** viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/ 40073256 e 02/48700557 (anche fax).

**E-mail:** [hystrio@libero.it](mailto:hystrio@libero.it)

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

**Pellicole:** CSE S.r.l., Via Cola di Rienzo, 26, 20144 Milano.

**Stampa:** Arti Grafiche Milanesi S.r.l., Corso Lodi 109/1, 20139 Milano.

**Distribuzione:** Joo - via Filippo Angelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

**Abbonamenti:** Italia L. 50.000 (€ 25,82) - Estero L. 60.000 (€ 30,99) Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Un numero L.14.000 (€ 7,23), arretrati L. 28.000 (€ 14,46).

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono.

|                     |   |     |
|---------------------|---|-----|
| editoriale          | Il teatro del credito e dell'accredito  | 3   |
| vetrina             | Nuovi direttori agli Stabili italiani - Genova: Ivo Chiesa passa il testimone a Carlo Repetti e Marco Sciacaluga - Luca De Fusco allo Stabile del Veneto - Massimo Castri a Torino fra mille polemiche - Gigi Proietti all'Aquila per il nuovo Stabile d'Abruzzo - <i>di Ugo Ronfani, Cristina Argenti, Anna Ceravolo, Claudia Cannella</i>   | 4   |
| humour              | Foyer - <i>di Fabrizio Caleffi</i>  | 11  |
| vetrina             | Scrivere dentro il teatro: intervista a Dacia Maraini - <i>di Nico Nanni</i>  | 12  |
| teatromondo         | Argentina: Horacio Tignanelli burattinaio del cielo - Londra: con Frayn, Ayckbourn, Bennet e McPherson barriera d'autore contro il musical - L'Oresteia di Katie Mitchell - <i>di Roberta Arcelloni e Maggie Rose</i>   | 16  |
| dossier             | Eduardo compie cent'anni - I baffi storti di Macbeth: intervista a Luca De Filippo - Pensieri pari e dispari: la vita e le opere nei ricordi di Eduardo e in quelli di attori e critici - Eduardo e Peppino nei ricordi di Luigi De Filippo - Equivoci e stereotipi per un fantasma che non torna - Dalla scena allo schermo: lo spettatore di cartone - L'ultimo della scuola dei comici: intervista a Roberto De Simone - Un archivio al Maschio Angioino - Dal presepe ai fumetti: la consacrazione popolare di un mito - Carla Fracci è Filumena Marturano - Carlo Cecchi racconta il suo Eduardo - L'ora di Napoli: la nuova drammaturgia partenopea - <i>di Paola Cinque, Stefania Maraucci, Roberta Arcelloni, Gaetano Afeltra, Italo Moscati, Paola Quarenghi, Fabio Pacelli, Ernesto Cilento, Domenico Rigotti, Simonetta Izzo, Giulio Baffi</i> | 22  |
| exit                | Ricordo di Pupella Maggio - De Vico, ultimo Tartaglia - Addio a Pina Cei e Giusi Raspani Dandolo - <i>di Giulio Baffi e Ugo Ronfani</i>   | 54  |
| teatrodanza         | Roma: danza e video per Cosimi e Pitozzi - Platel a Milano sulle note di Bach - <i>di Paolo Ruffini e Roberto Giambone</i>  | 56  |
| nati ieri           | L'Italia dei nuovi gruppi: "liberamente" da Napoli - <i>di Corrado d'Elia</i>   | 58  |
| lirica              | Martone regista mozartiano per <i>Così fan tutte</i> - <i>di Massimo Marino</i>   | 61  |
| critiche            | I <i>Sogni</i> di Ronconi - La <i>Genesis</i> secondo la Raffaello Sanzio - Castri ritorna a <i>Ifigenia</i> - Lazzarini e Morlacchi: due Winnie beckettiane - Due Nobel dell'atomica per Frayn - Shakespeare e Wilde sul grande schermo - Pro & Contro: <i>Esodo</i> di Delbono - Voglia di musical - Tutte le recensioni della stagione   | 62  |
| testi               | <i>Orfeo</i> , di Claudio Tomati, testo secondo classificato al Premio E.M. Salerno per la drammaturgia, edizione 1999 - <i>Scrivi il tuo nome maiuscolo</i> , di Fulvio Fiori, testo vincitore del Premio Nazionale Teatro Totale 1999   | 92  |
| la società teatrale | Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Teatro amatoriale - <i>a cura di Anna Ceravolo</i>   | 122 |
| in copertina        | <i>Sik-Sik</i> , acquarello di Zaira de Vincentiis, 2000  |     |

**COSÌ FAN TUTTE**, di Wolfgang Amadeus Mozart. Direttore Claudio Abbado. Regia di Mario Martone. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Vera Marzot. Luci di Pasquale Mari. Mahler Chamber Orchestra. Coro Ferrara Musica. Con Melanie Diener, Anna Caterina Antonacci, Nicola Ulivieri, Charles Workman, Daniela Mazzucato, Andrea Concetti. Prod. Teatro Comunale di Ferrara - Ferrara Musica.

La musica di Mozart acquista una secchezza contemporanea, materica, nelle mani di Claudio Abbado. Il maestro ne porta alla luce i gangli strutturali, le bellezze più nascoste. Svela lirismi, impeti, accensioni, giochi ironici con le convenzioni. Strumenti e voci si fondono e si esaltano ricami e scavi, specie nei concertati. In questo allestimento ferrarese la scena abbraccia la musica. Due grandi letti campeggiano in proscenio. Dietro, nella semioscurità del palco svelato fino al muro di fondo, panchine e divanetti alludono a interni o ad architettonici giardini all'italiana. Due passerelle aggettanti fino al pubblico portano gli scatenati interpreti a circondare la perfetta Mahler Chamber Orchestra, fino a recitare di spalle al direttore, in primissimo piano. La regia di Mario Martone appare costruita in una sintonia assoluta con la musica. Una cosa rara per i nostri palcoscenici lirici. Via gli orpelli teatrali, per quanto è possibile. Niente mustacchi e turbanti per i due amanti che mettono alla prova la fedeltà delle loro belle, dichiarando di partire e tornando travestiti da albanesi. Niente mascheramenti. Solo un velo, troppo sottile per celare l'identità, esibito più che altro per citare i canoni della commedia d'intrigo. Ognuno dei due cavalieri prova a sedurre la fidanzata dell'altro. E le donne, a poco a poco, cedono. Don Alfonso, il "filosofo" che si arroga il compito di smontare le illusioni dei due innamorati circa «la fede delle femmine», non è un vecchio cinico, come Da Ponte vorrebbe. Diventa un coetaneo, compagno di bevute e chiacchiere, già disincantato. La Napoli del libretto sta molto sullo sfondo: una chiara marina meridiana dai colori pastello emerge da un finestrone che si apre nel canto estremo del palcosce-

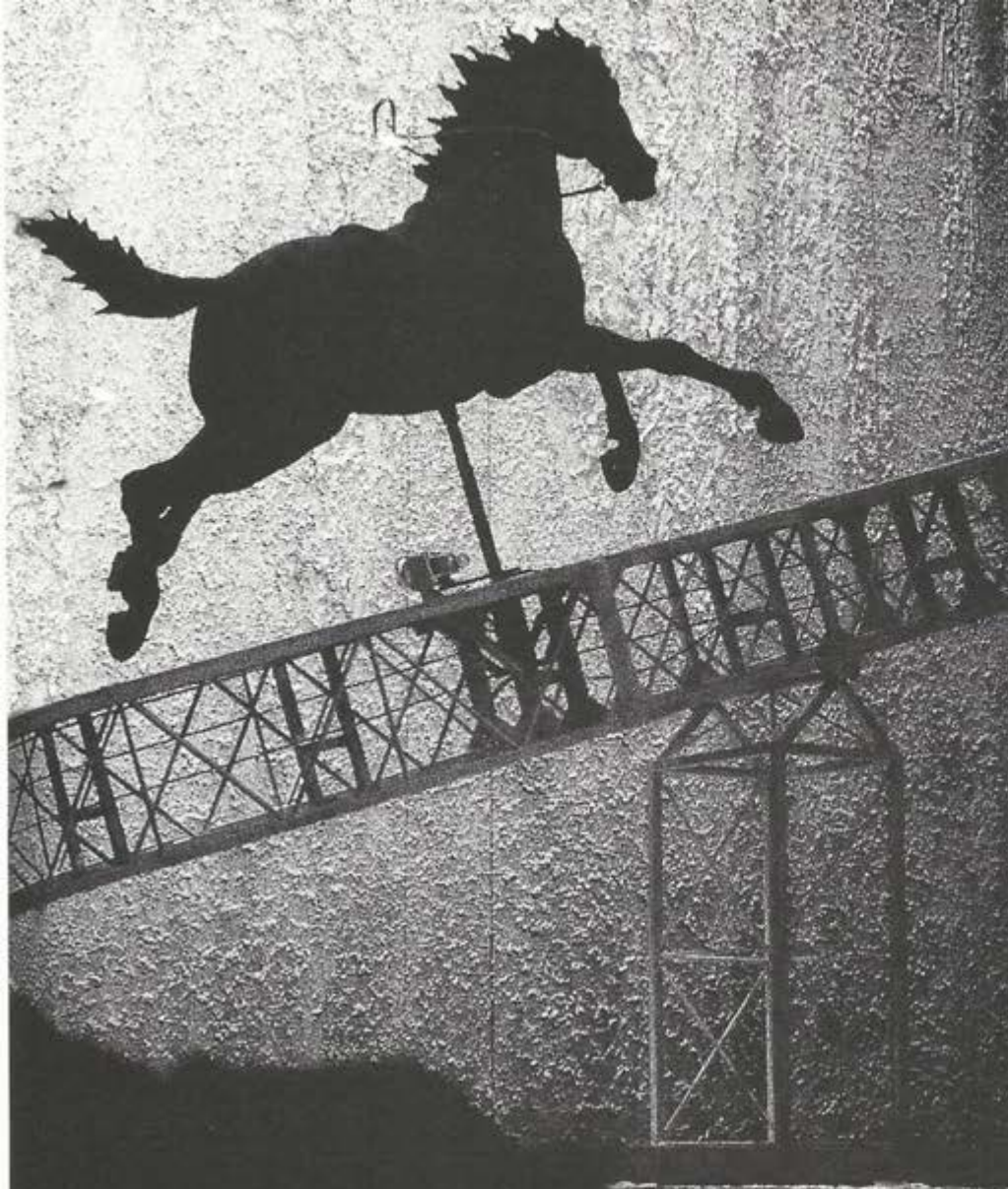
## Abbado a Ferrara



## AMORE E INCONSCIO sui letti di Martone

nico. L'azione si sviluppa nel crepuscolo del fondo scena o irrompe nel primissimo piano luminoso, con entrate acrobatiche dai palchetti di proscenio. Ma il fulcro della scena e delle azioni sono i candidi letti: luoghi dell'amore dichiarato e del gran lavoro sotterraneo dell'inconscio. Un segreto è nascosto sotto la convenzionalità smaccata da *Puppenspiel*. Un'altra musica, più torbida, come sottolinea l'esecuzione. Il tradimento, o meglio la fantasia di esplorazione sessuale, è insita nei rapporti d'amore. Lo sussurra l'intreccio delle note che a volte pare smentire la lettera delle parole. I metastasiani «immoti scogli» si trasformano nella realtà di anime smosse dal desiderio di avventura, più simili ai mari in tempesta che contro quelle pietre si infrangono. Il gioco porterà a una consapevolezza superiore, quella della difficile conoscenza e accettazione di quanto ribolle sotto le apparenze più salde. Un esemplare percorso d'esperienza, celato sotto le finzioni della commedia. Alla perfetta riuscita di una tale operazione alchemica contribuiscono la leggerezza e il movimento impressi dal regista, la felice carica interpretativa di tutti i cantanti-attori, la sapienza musicale crudele e tenera di Abbado. *Massimo Marino*

Una scena del *Così fan tutte* di Mozart, regia di Mario Martone al Comunale di Ferrara (foto: Marco Caselli).



Milano

# CALDERÓN e STRINDBERG

o dell'interpretazione dei sogni

LA VITA È SOGNO (*La vida es sueño*), di Pedro Calderón de la Barca. Traduzione di Luisa Orioli. Regia di Luca Ronconi. Scene di Marco Capuana. Costumi di Carlo Diappi. Musiche di Luca Francesconi eseguite da Andrea Cavuoto (violoncello) e Massimiliano Viel (tastiere). Suono di Hubert Westkemper. Luci di Gerardo Modica. Con Franco Branciaroli, Massimo Popolizio, Giovanni Crippa, Mino Bellei, Riccardo Bini, Manuela Mandracchia, Andrea Jonasson, Lorenzo Iacona, Giuseppe Loconsole, Clemente Pernarella e gli allievi del corso "Vsevolod Mejerchol'd" della Scuola del Piccolo Teatro di Milano. Prod. Piccolo Teatro di Milano.

Francesconi fra Schönberg, Berio e Stockhausen colma come una scura *réverie* sonora.

Il testo recitato (anzi frequentemente declamato, con la *phonè* antinaturalistica che il regista chiede agli attori), nella traduzione in versi di Luisa Orioli pubblicata da Adelphi. Ciò favorisce l'aderenza alla retorica del secolo d'oro, e produce qualche sconfinamento, teatralmente efficace, nell'enfasi operistica che Ronconi, d'intesa con Francesconi, esprime con l'uso dal vivo di un violoncello e delle tastiere, affinché il

Gli attesi debutti di Ronconi direttore del Piccolo hanno conquistato Milano - La psicanalisi, fondamentale chiave di lettura registica - Marco Capuana, Margherita Palli: il trionfo della scena

di Ugo Ronfani

**R**onconi ha tutte le carte in regola per essere il successore di Strehler: questo lo sapevamo già, ma l'ha confermato con l'opera dell'esordio come direttore del Piccolo. *La vita è sogno* è spettacolo di un maestro della regia che appare come rinvigorito dall'impegno e dalle responsabilità di direttore del massimo Stabile italiano.

L'enorme, temibile palcoscenico del Teatro Strehler è stato da Ronconi domato: meglio del cavallo che sul monte scosceso disarciona la travestita Rosaura, ed è la prima delle "mirabili macchine" di Marco Capuana esibite in un fasto da teatro d'opera. Un barocco moderno: costruzioni lignee, fondali di tela, macchinisti in scena ma anche strumenti di tortura alla Piranesi, il telescopio con cui Basilio strappa al cielo le profezie sul regno, vedute aeree nel viaggio di Astolfo fra nubi erranti, una brughiera insidiosa come la foresta del *Macbeth* per la battaglia finale e scontri cromatici, come nella pittura *fauve*, scanditi dai neri degli intermezzi che la partitura elettronica di



verbo degli attori interagisca con la musica.

Importa aggiungere che lo spettacolo, oltre che per lo splendore formale (appena in sovraccarico nelle prime scene, per qualche effetto in eccesso), interessa per la lettura decisamente innovativa di Ronconi. *La vida es sueño* è uno dei due grandi antri barocchi (l'altro è *L'illusion comique* di Corneille) che contengono tutto il teatro moderno: anche l'ultimo, quello della psicanalisi e dell'assurdo. Ronconi lo dimostra quando la reggia dove il selvaggio Sigismondo è trasferito dalla torre per essere messo alla prova dal padre sembra, in un grigiore ospedaliero, una clinica psichiatrica. Qui si consuma, clinicamente, la schizofrenia di Sigismondo, "il suo sogno", ch'è strappato alla realtà della prigione cui l'aveva condannato il padre perché non diventasse un empio tiranno: la psichiatria offre al regista una chiave di lettura moderna, così come la psicanalisi nella struggente scena finale dove Sigismondo, sconfitto il padre in battaglia, lo ritrova nel patetico riconoscimento della sua nudità di vinto (nudità anche fisica di Basilio-Branciaroli, rinvio al *Calderón* di Pasolini). E così si ricompone, nella *pietas*, l'"ordine celeste" prima turbato dagli urli e dai furori del mondo. Sigismondo abbraccia il padre, annuncia le nozze con l'Infanta Stella (Manuela Mandracchia), ottiene che il seduttore Astolfo (Giovanni Crippa) sposi Rosaura vendicata nel suo onore; e inaugura il regno della giustizia e della saggezza. Ma l'ordine - ultimo sogno nel grande teatro del mondo - è la restaurazione: nella torre - decide il "re giusto" Sigismondo - finirà fino alla morte il capo della rivolta. Il sogno dell'ordine è quello del potere, con la ragion di stato, la smemoratezza, il freddo nel cuore. Quando i personaggi spariscono come automi nella dissolvenza finale, Rosaura porta la maschera che nell'allestimento ha sostituito il famoso ritratto conservato da Astolfo: l'onore, il rango, l'identità ritrovati sono a questo prezzo.

La rilettura di Ronconi lascia sullo sfondo, come citazioni d'epoca, i temi secenteschi del libero arbitrio e del potere assoluto, ma assumono evidenza quelli attuali dell'identità minacciata, di una realtà virtuale che sprofonda nel caos del mondo, del "disordine costituito" dei nuovi poteri. Nella doppia prospettiva

del sogno e del teatro, Ronconi - riprendendo e vivificando le esperienze della *Torre* di Hofmannsthal e del *Calderón* di Pasolini - restituisce con autenticità il "maraviglioso composto" di Calderón: la contrapposizione fra il bosco e la reggia, l'oscurità e la luce, il gioco dei travestimenti e delle profezie, l'impeto amoroso e le solitudini, il dibattito ontologico e l'interruzione



comica (nel personaggio di Clarino, di cui Riccardo Bini fa uno Zanni che paga per tutti con la vita). Assecondato nell'impresa da attori, e dagli allievi del Piccolo, che sono tutti da elogiare per la dedizione al disegno registico: anzitutto Franco Branciaroli, nel ruolo del re, dà sostanza umana ai tormenti del padre dietro le ragioni delle "alte matematiche"; Massimo Popolizio,

sempre appassionato e persuasivo nell'arco estremo fra la crudeltà e la passione; Andrea Jonasson, che si prodiga a dare di Rosaura le concitate passioni; Mino Bellei, che rende con misura il custode Clotaldo, e Giovanni Crippa, Astolfo di avventurosa arroganza. ■

In apertura il cavallo che apre *La vita è sogno*; in questa pagina, sopra, Franco Branciaroli è Basilio e, a lato, Massimo Popolizio è Andrea Jonasson, nei ruoli di Sigismondo e Rosaura. A pag. 64 una scena del *Sogno* di Strindberg (foto: Marcello Norberti).

**C**alderón e Strindberg a confronto. In quale dei due allestimenti, diversi come il giorno e la notte, Ronconi ha ottenuto il risultato più alto? Premesso che entrambi gli spettacoli confermano il suo magistero registico, non esito a scrivere che ho preferito *Ett Drompsel*. Si dirà che la contrapposizione è facile e scontata la risposta: in Calderón il sogno è una macchina fastosa, barocca, messa in opera per un apologo sul potere; in Strindberg è l'autoanalisi di un genio inquieto, disarmonico del teatro che viveva una drammatica crisi coniugale, la riconduceva a un vita di solitudine e cer-

cava consolazione nella pietà degli dei di un Nirvana verso gli uomini incapaci di difendersi da soli. Nell'anno stesso in cui usciva *L'interpretazione dei sogni* di Freud, lo scandinavo contestava la solarità di Calderón: *La vita è sogno*, ma un sogno penoso. Strindberg fa scendere in terra la Figlia di Indra (che Ronconi, moltiplica assegnando il ruolo a tre attrici: Laura Pasetti, Rossana Mortara, Galatea Ranzi), e la dea scopre quanto duramente vivano gli uomini, come siano costretti a farsi male per sopravvivere. Nel guazzabuglio del sogno - flusso di ricordi e allucinazioni fuori dal tempo e dallo spazio; figure che si scompongono e si ricompongono in vari personaggi - la figlia di Indra, una e trina, condivide

pietosa la sorte di uomini; e questi sono materializzazioni dell'autore: l'Ufficiale, l'Avvocato, il Poeta (Francesco Colella, Sergio Leone, Daniele Salvo: belle interpretazioni applaudite). Ma la trasformazione della

dea nelle donne del sogno (dove l'ingarbugliata teosofia di Strindberg mescola il mistero cristiano dell'incarnazione con la trasmigrazione delle anime del buddismo) diventa, oggi, la luce della coscienza sull'inconscio: giusto non avere insistito, nello spettacolo ronconiano, sugli aspetti psicopatologici del dram-

ma, per oggettivare invece il flusso delle immagini e delle figure, ma non c'è dubbio che *Ett Drompsel* è per il pubblico lo specchio di un percorso psicoanalitico.

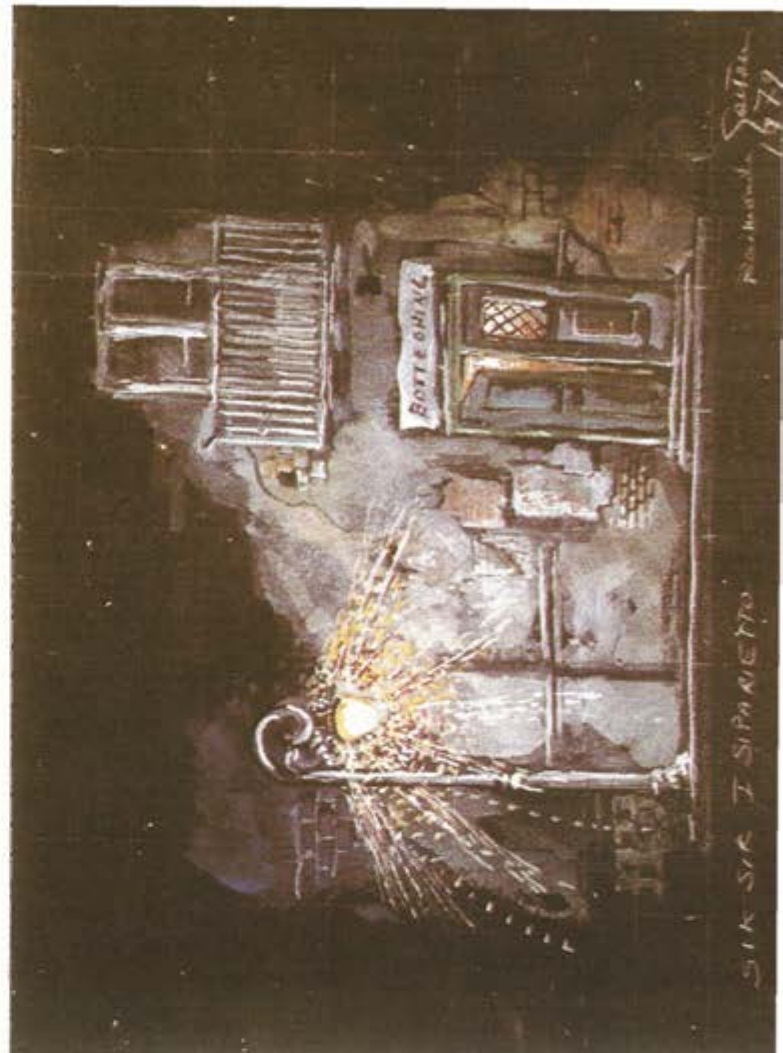
Il merito di Ronconi è proprio nell'aver saputo ricostituire (con assoluta fedeltà alla scrittura medianica di Strindberg e un'altrettanto assoluta compenetrazione fra la bella traduzione di Zampa e la gestualità, di un espressionismo *au ralenti*, dei 35 giovani attori) il labirinto notturno - linguistico, strutturale, ontologico - del dramma. Un Teatro Studio trasformato da Margherita Palli, avvolto fino al soffitto da una membrana trasparente che lo immerge in una semioscurità lattiginosa; tavoli, cattedre, finestre di un castello che oggi diremmo

kafkiano e un imbarcadero bianco da *Morte a Venezia*, una miniera dei "dannati della terra"; un'unica, fantastica "macchina del sogno" assolutamente "reale" nella sua dimensione fantastica. Ombre ritagliate in un immaginario nordico fra Munch e Andersen; i segni graffiati di un Daumier nella scena della rissa fra i luminari dell'università; un'assoluta anticipazione dell'assurdo di Ionesco sui banchi di scuola del laureando; l'apparizione, straziante, della mummia dell'Uomo del Calvario: quanti segni estratti dal profondo in questa regia di grande emotività. Come Caronte, Ronconi ci traghetta verso il mistero attraverso lo Stige della psicanalisi. ■





Pulcinella



La  
Compagnia di Teatro  
di  
Luca De Filippo  
rappresenta

# UOMO E GALANTUOMO

di  
EDUARDO DE FILIPPO

con  
LUCA DE FILIPPO  
ANGELA PAGANO


scene  
BRUNO GAROFALO

costumi  
SILVIA POLIDORI

musiche  
NICOLA PIOVANI

regia  
LUCA DE FILIPPO

una produzione  
ELICHIFFO



Comune di Milano  
Settore Cultura e Spettacolo  
Volontari Culturali  
Teatro Convalescente

Comune di Milano  
per il Teatro  
Esigono 1988, 00

**ciT**

dall'Opera  
di Edoardo De Filippo

Scrittura scenica:  
regia, situazione luci,  
spazio scenico,  
colonna sonora  
Leo De Berardinis

con  
Leo De Berardinis  
Antonio Nervalles  
Tom Servillo  
Eugenio Allegri  
Iala Forte  
Carmen Luzongo  
Marco Mancini  
Vincenza Modica

Produzione  
Teatro di Leo / Teatri Uniti

**12-17 dicembre**  
Teatro Unico  
Via Larga 14, Milano  
tutti i giorni ore 21.00  
domenica ore 18.00  
ingresso lire 30.000  
ridotto lire 22.000

## Leo De Berardinis

### Ha da passà 'a nuttata



## Sik-Sik, l'artefice magico

di Eduardo De Filippo

**il soggetto.** Sik-Sik, prestigiatore da strapazzo, si esibisce insieme alla moglie Giorgetta, visibilmente incinta, in teatrini di terz'ordine e per la buona riuscita dei suoi numeri si serve di Nicola, compare che si finge spettatore. Una sera Nicola non si presenta in teatro e Sik-Sik è costretto a servirsi di un sostituto, Rafele. Il compare, però, giunge all'ultimo momento e si scontra con Rafele; i due, litigando, perdono, all'insaputa del mago, i trucchi del mestiere: il finto lucchetto e la colomba bianca. I giochi di prestigio falliscono: Sik-Sik deve ricorrere a un martello per liberare Giorgetta, rimasta imprigionata nel baule, e sotto il cappello di Rafele, al posto della colomba bianca, compare una gallina.

**la storia del testo.** Nato come un lungo sketch per la seconda parte della rivista *Pulcinella principe in sogno*, scritta a quattro mani da Kokasse e Tricot, pseudonimi di Mario Mangini ed Eduardo, va in scena il 27 maggio 1930. L'atto unico fu scritto da Eduardo nel 1929, mentre viaggiava in treno da Roma a Napoli. «Ero in arretrato per la consegna del copione che tutti aspettavano come la manna dal cielo. Infatti quando arrivai, seppi che due giorni prima l'imprenditore era andato ad accendere un cero a San Gennaro. Io tirai fuori dalle tasche alcuni fogli di carta da imballaggio sui quali avevo buttato giù la storia di Sik-Sik e li presentai come fossero altrettante reliquie da venerare». C'è chi sostiene che per il personaggio dello sfortunato artefice magico avesse pensato a Totò. L'atto unico, sempre nel 1930, viene rappresentato da solo dalla compagnia Molinari, con i De Filippo e fu il primo grosso successo dei tre fratelli. Sempre come sketch è ripreso nella rivista *La signora del balcone* e nel gennaio del 1932 viene recitato per la prima volta dalla compagnia Teatro Umorestico I De Filippo. Gennaro Righelli inserisce Sik-Sik, l'artefice magico come prima parte del suo film del 1935 *Quei due*, interpretato da Eduardo e Peppino. È con questo testo che, nel 1981, Eduardo decide di dare l'addio alle scene.

**N.B.** Peppino racconta che al Teatro Puccini di Milano Sik-Sik fu accolto dai fischi del pubblico, che reclamava le ballerine. La paga era bassa e una sera, affamati, fecero cucinare i "compagni di lavoro", cioè la colomba e la gallina, usati in scena per i giochi di prestigio. Eduardo, però, smentì questo aneddoto del fratello.

## Non è vero... ma ci credo

di Peppino De Filippo

**il soggetto.** Gervaso, un grosso industriale, è un superstizioso maniaco. È convinto che un suo impiegato porti jella, così al suo posto ne assume un altro, gobbo, di nome Alberto. Un giorno quest'ultimo, che effettivamente sembra portare bene al suo padrone, si presenta per dimettersi. La ragione è che si è innamorato di sua figlia Rosina e non può sperare di essere ricambiato. Gervaso, che non vuole perdere il suo portafortuna, obbliga la figlia, che è innamorata di un altro, a sposare Alberto. Preso dal rimorso per il mostruoso matrimonio, l'uomo vuole farlo annullare ma Alberto, inaspettatamente, si toglie la gobba che era finta, e si rivela il giovane amato da Rosina. La prima rappresentazione del testo col titolo *Gobba a ponente* avviene al Teatro Margherita di Genova nel 1942.

**l'autore-attore.** Peppino De Filippo (1903-1980), figlio naturale di Eduardo Scarpetta, dà vita assieme ai fratelli Eduardo e Titina alla Compagnia Teatro Umorestico I De Filippo che rappresenta commedie a firma tanto di Eduardo che di Peppino. Nel '45 il lungo sodalizio artistico cessa e Peppino fonda una propria compagnia. La sua attività di drammaturgo inizia nel '31 con *Don Rafele 'o trumbone* farsa in un atto e prosegue con *Cupido scherza... e spazza* e *Una persona fidata*, *Aria paesana*, *Quale onore* ('31), *Amori e balestre* ('32), *La lettera di mamma* ('33, una delle sue farse più fortunate), *I brutti amano di più* ('34), *Un povero ragazzo* ('36), *Non è vero... ma ci credi!* ('42), *Quel bandito sono io* ('47), *L'ospite gradito*, *Quel piccolo campo* ('48), *Per me come se fosse* e *Gennarino ha fatto il voto* ('49), *Pranziamo insieme* ('52), *Le metamorfosi di un suonatore ambulante* ('54). Il repertorio di Peppino, che è anche autore di poesie, è stato tenuto vivo dal figlio Luigi (1930) cresciuto nella compagnia paterna. Intensissima la sua attività cinematografica (insieme a Totò interpreta oltre cento film) e televisiva (noto il suo Pappagone). Come attore di prosa interpreta anche ruoli in testi di altri autori come *Liolà di Pirandello*, *L'avaro di Molière* e *La mandragola di Machiavelli*.

**N.B.** «Ho portato la farsa agli onori degli altari; l'ho valorizzata quando gli altri sentivano ancora ritegno a rappresentarla. Fin dal 1945 ho fatto stampare sulle locandine dello spettacolo la parola farsa a lettere grandi uguali al titolo del testo».

## Ha da passà 'a nuttata

di Leo de Berardinis

**la locandina.** *Ha da passà 'a nuttata*, dall'opera di Eduardo De Filippo. Riscrittura scenica, regia, ideazione spazio scenico, colonna sonora e luci di Leo de Berardinis. Con Eugenio Allegri, Leo de Berardinis, Iaria Forte, Carmen Luongo, Marco Manichisi, Vincenzo Modica, Antonio Neiwiller, Toni Servillo. Prod. Teatro di Leo (Bologna)-Teatri Uniti (Napoli). Festival dei Due Mondi di Spoleto, 1 luglio 1989.

**lo spettacolo.** Nato su invito di Toni Servillo e dei Teatri Uniti, che gli offrono una collaborazione produttiva e organizzativa. Il titolo riprende la battuta conclusiva di *Napoli milionaria!* che, con *Filumena Marturano* e *Natale in casa Cupiello*, costituisce la struttura portante dell'allestimento. Senza cambiare la drammaturgia di Eduardo, de Berardinis ne compone un mosaico, una successione poetica che ricrea le suggestioni del suo teatro e fa rivivere i personaggi come apparizioni che si stagliano dal buio. Su un palcoscenico spoglio pochi oggetti riconoscibili, sullo sfondo immagini proiettate illuminano una Napoli fantastica. Accanto a Leo giovani attori napoletani d'origine o d'adozione con cui si alterna nei ruoli. Memorabile la scena conclusiva del monologo di Prospero in napoletano secentesco dalla *Tempesta* tradotta in dialetto da Eduardo.

**l'attore-autore.** Leo de Berardinis (Gioi, Salerno, 1940). Shakespeare e la cultura della terra d'origine, subito abbandonata, sono i cardini del suo teatro. I primi spettacoli, in coppia con Perla Peragallo, sono rielaborazioni shakespeariane: *La faticosa messinscena dell'Amleto* ('67), *Sir and Lady Macbeth* ('68). Gli anni '70 segnano il ritorno alle radici campane, è il periodo del "teatro dell'ignoranza": con attori improvvisati nascono *O zappatore* ('72), *King Iacreme Lear napoletane* ('73), *Sudd* ('74), *Assoli* ('77), *Avita muri* ('78). Trasferitosi a Bologna, riparte ancora da Shakespeare con una doppia edizione di *Amleto* ('84, '85), *King Lear* ('85, ripreso nel '97), *La tempesta* ('86), *Macbeth* ('88), *IV e V atto dell'Otello* ('92). Ad oltre vent'anni dagli esordi, de Berardinis rende omaggio a quelli che riconosce maestri d'elezione: a Eduardo con *Novecento e Mille* ('87) e *Ha da passà 'a nuttata* ('89) a Totò con *Totò, principe di Danimarca* ('90) e a Pirandello con *I giganti della montagna* ('93).

**N.B.** Negli anni Settanta de Berardinis avrebbe voluto creare uno spettacolo tratto da *Filumena* con Perla Peragallo protagonista. Ma i diritti gli vennero negati.

## Uomo e galantuomo

di Eduardo De Filippo

**la locandina.** *Uomo e galantuomo*, di Eduardo De Filippo. Regia di Luca De Filippo. Scene di Bruno Garofalo. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Nicola Piovani. Con Luca De Filippo, Angela Pagano, Nicola Di Pinto, Sebastiano Nardone, Mario Porfito, Francesco Biscione, Umberto Bellissimo, Enzo Scudellaro, Cristina Liberati, Isabella Esposito, Isabella Salvato. Prod. Elledieffe. Seconda edizione. Napoli, Teatro Augusteo, novembre 1995.

**lo spettacolo.** Scritta da Eduardo nel 1922 (con il titolo *Ho fatto il guaio? Riparerò!*) mentre recita nella compagnia di Vincenzo Scarpetta, debutta nel '26 al Teatro Fiorentini di Napoli. La commedia, incentrata su una compagnia di guffi che si stabilisce in un albergo di una località balneare per darvi delle recite e vi porta tutta la propria miseria raminga e la propria follia, è fra le più felici dell'attore drammaturgo, scoppiettante com'è di esilarante teatralità governata da un implacabile senso del ritmo. L'antica sapienza teatrale che permea il testo trapassa intera in questa prima ruscitissima regia di Luca De Filippo dopo la morte del padre. E soprattutto nella seconda edizione (la prima risale al 1985) che vede rinnovato in gran parte l'impianto dello spettacolo. Come interprete del capocomico Gennaro de Sia, Luca dà inoltre prova delle sue notevoli doti buffonesche venate di note chapliniane e surreali.

**l'attore-regista.** Luca De Filippo (Napoli, 1948). A sette anni è in scena come Peppiniello in *Miseria e nobiltà* di Scarpetta. Interprete in quasi tutte le commedie del padre, dal '67 intraprende l'attività cinematografica e televisiva: *I giovani tigrì*, *Il negozio di piazza Navona*, *Petrosmella*, *Le scene di Napoli*, *Naso di cane*, *Il ricatto*. Nel 1981, anno del ritiro dalle scene di Eduardo, crea la Compagnia Luca De Filippo che ripropone il repertorio di Eduardo e di Vincenzo ed Eduardo Scarpetta. Recita ne *Il berretto a sonagli* di Pirandello e nel '90 mette in scena *Il piacere dell'onestà* con Orsini protagonista. Interpreta autori quali Cerami, *La casa al mare* di cui è anche regista ('91-'92); C. Serrau, *Tuttosà* e *Chebestia*, regia di Besson ('92); Lina Wertmüller che lo dirige nel suo *L'esibizionista* ('93-'94); Pinter, *L'amante*, con Anna Galena, regia della Shammah ('97); nel '98, dopo esser stato undici anni prima *Don Giovanni*, torna a Molière con *Tartufo* diretto da Pugliese con il quale porta in scena *Il suicida* di Erdman nell'adattamento di Michele Serra ('99).

**N.B.** Nella edizione televisiva del '75 Luca recita la parte dell'imprenditore Alberto De Stefano, la stessa che Eduardo recitò poco più che ventenne al debutto della commedia nella compagnia di Vincenzo Scarpetta.

GENESI - FROM THE MUSEUM OF SLEEP, di Romeo Castellucci. Partitura vocale e ritmo drammatico di Chiara Guldi. Regia, scene e suoni di Romeo Castellucci. Musiche originali di Scott Gibbons (Lilith). Coreutica di Claudia Castellucci. Con Maria Luisa Cantarelli, Moukhtar Goussengadjiev, Renzo Mion, Amadou Dieye Beye, Franco Pistoni, Silvano Voltolina e con Teodora, Demetrio, Agata, Cosma, Sebastiano, Eva. Prod. Holland Festival, Amsterdam - Zuercher Theater Spektakel - Hebbel Theater, Berlin - Le Maillon Théâtre de Strasbourg - Perth International Arts Festival Western Australia - Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre, con il sostegno del Teatro Bonci di Cesena.

La creazione dietro lo specchio. La genesi per la Raffaello Sanzio deve essere letta dalla fine, l'atto del creare dalle sue conseguenze. In principio c'è un rumore di mercato, voci. Poi appare un fondale evocante una città d'inizio secolo, uomini in *redingote*, la scoperta del radium, madame Curie e l'inizio della fisica moderna, la ricerca che scruta all'interno della materia, fino a provocare reazioni, scissioni, esplosioni. La creazione come maledizione, come azione che si brucia mettendo in moto un meccanismo nel quale il male è insito. Come un contrasto, simile a quello stridente introdotto da un uomo che recita formule arcane con sofferenza, un elegante Lucifero, scienziato, doppio dell'artista creatore, costretto da angeli implacabili a superare con corpo esile una strettissima soglia. Scacciato, ma non cancellato. Questo è il prologo di uno spettacolo sconvolgente, che sta girando l'Europa. È una bellissima e straziante polifonia piena di pietà, alla quale bisogna abbandonarsi deponendo le pretese di capire tutto, lasciandosi pervadere dai suoni di Scott Gibbons dei Lilith, dalle immagini, da associazioni con storie che stanno alle origini della nostra cultura, nel primo libro della Bibbia come nel sogno novecentesco del progresso rovesciato in orrore. All'inizio c'è



Societas Raffaello Sanzio

# GENESI

l'abisso dell'origine

di Massimo Marino

un laboratorio del caos, dove la nascita delle cose è un vorticare di oggetti e figure fra teche con acqua ribollente, dove un grande Dio nero dal cranio dorato pianta carote-semi in un mucchio di terra e si fa sottrarre un misterioso calzino del bene, del male e della sapienza. La luce materializza a poco a poco presenze e spazi prima invisibili; i suoni di nomi possibili vengono svolti dal nastro di un registratore sospeso nell'aria. E appare Adamo, lentamente, nei movimenti di un corpo contorto che cerca una forma, con scapole che rinunciano a essere ali; ed Eva, già segnata dal male, mastectomizzata, col cranio nudo sotto una fluente parrucca. Corpi segnati dal dolore del genere umano. Un dolore che senza gesti clamorosi rimarrà sospeso e denso in un ovattato, giocoso e terribile secondo atto, sei bambini in un ambiente tutto bianco, musicchette anni Trenta o Quaranta e il fantasma di un altro specchio della creazione, Auschwitz. Un trenino bianco per i vagoni piombati, un crepuscolo discreto dove i giochi del cappellaio e del coniglio di Alice diventano evocazioni scandalose dell'Olocausto. La voce di Artaud fa irrompere smembramenti e torture, mentre un bambino viene incappucciato e dolcemente sgozzato. Il terzo atto sta in un'altra alba, rossa, aperta su una porzione di cielo infinito e su domande insostenibili: Caino, col suo braccio torto, offeso, strangola con amore il fratello, fra un vagolare di cani e le note ferite del *Requiem* di Gorecki. Ombra coronata, cerca di ridare vita a quel corpo, uomo che per primo ha conosciuto la necessità della morte, primo a doversi compiangere. Una scala meccanica mima sussulti verso il cielo, e la polvere, ancora, scende a coprire corpi nudi, annullati in una sinfonia della materia ferita, applaudita in prosce- nio da un robot. Questo capolavoro arriva a scavare nei nostri varchi più intimi con una figurazione surreale e

## COSTRETTI ALLA FELICITÀ i sudditi di Topolino

**C**on *Where is the wonderful life?* la giovane compagnia A.T.I.R. tenta e vince la scommessa di applicare lo stile trasgressivo e forte che la contraddistingue ad un testo contemporaneo.

**WHERE IS THE WONDERFUL LIFE?,** Ovvero si va di qua per la vita meravigliosa?, di Renata Claravino. Regia di Serena Sinigaglia. Scene e costumi di Maria Spazzi e Laura Bresciani. Con Fausto Russo Alesi, Maria Pilar Perez Aspa, Sandra Zoccolan, Nadia Fulco, Arianna Scommegna, Mattia Fabris, Stefano Orlandi, Paolo Mazzarelli. Prod. A.T.I.R., Milano.

Lo spettacolo non lascia indifferenti: ha una precisa valenza culturale che potenzialmente apre una moltitudine di dibattiti sia estetici sia politici. La regia della Sinigaglia è straordinariamente efficace nel dare un volume, uno spazio e dei gesti ai contenuti compresi nel testo. Gli attori conoscono il suo stile, lo condividono e si mettono in gioco fino in fondo, mostrando di credere in un progetto, non solo in uno spettacolo. Sono venti/trentenni che vogliono esprimersi e hanno la capacità di farlo. La storia è una metafora dell'oggi, un crudo attacco al potere di uomini che ricattano altri uomini, invocando sacrifici da fare alla ricerca di una felicità che nasconde solo la loro individuale cupidigia. Non a caso, il punto di partenza è, nel titolo, il richiamo ad un film di Frank Capra, regista simbolo di un'ideale fallito, dell'ottimismo americano bagnato nel disincanto europeo. Tutto si svolge a Metropoli, una città-mondo dov'è stato eletto un nuovo presidente, Topolino. Il suo programma è semplice: felicità per tutti. Per vedere il sorriso sulla bocca dei suoi sudditi è disposto a torturarli, imprigionarli. Altrimenti li uccide. Tutto procede all'insegna della dittatura più falsamente democratica, fino alla ribellione dei dissidenti, individuati in alcune categorie precise: stranieri, artisti e donne. Nella sua semplicità la scena è efficacissima per la scelta di alcuni particolari quasi violenti, nella loro aggressiva fisicità, così come i costumi. Gli attori seguono questa linea, senza risparmiarsi, alla ricerca di un pubblico che meritano. *Elia Quattrini*

crudelmente. Con pudore pieno di *pietas* indirizza lo sguardo negli abissi dell'origine e di un presente difficile da nominare e comprendere, incapace di consolare e risarcire con alcuna consolazione narrativa. ■

### Lo storpio va a Hollywood e ritrova se stesso

**LO STORPIO DI INISHMAAN,** di Martin McDonagh. Traduzione e regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Valeria Manari. Musiche di Andrea Nicolini. Con Narcisa Bonati, Gianna Piaz, Eros Pagni, Jurij Ferrini, Aldo Ottobriano, Marta Comerio,

**Aleksandar Cvjetkovic, Franco Ravera, Rosalina Neri.** Prod. Teatri di Genova.

*Lo storpio di Inishmaan* è un dramma scritto da un quarantenne cresciuto in seno ad una famiglia irlandese emigrata a Londra, Martin McDonagh. Già quattro anni fa uno dei suoi testi, *La bella regina di Leenane* fu inserito in una piccola rassegna sugli autori stranieri. Di fronte alla poesia e alla profondità di cui è innervato quel dramma, la direzione dello Stabile prese la decisione coraggiosa di produrlo una messinscena vera e propria. McDonagh mette al centro della

A pag. 65 Franco Pistoni nel primo atto di *Genesis* della Societas Raffaello Sanzio.

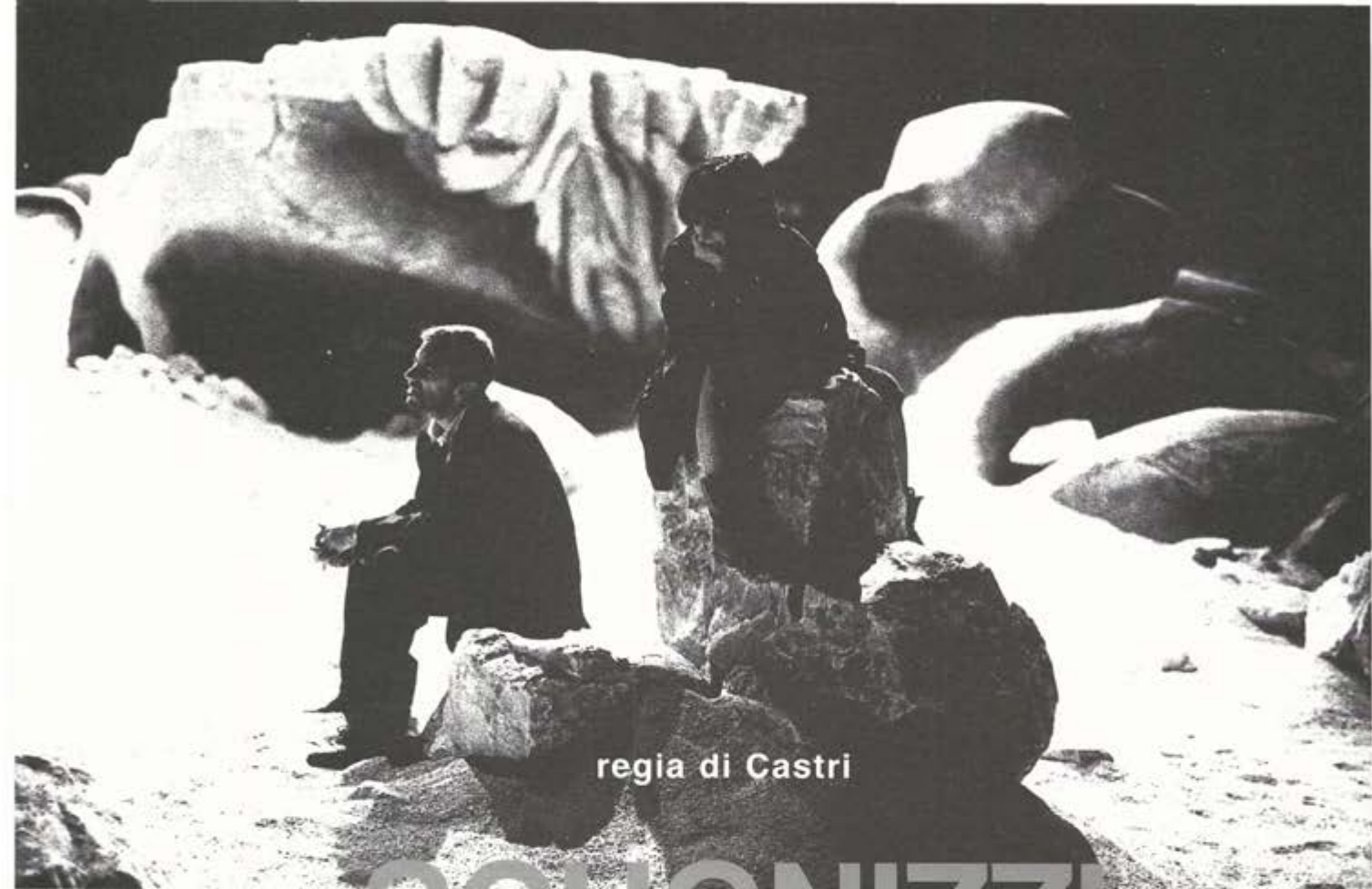
storia uno storpio, tanto sgraziato nel fisico quanto fine nel cervello, Billy, che cresce in una sperduta isola irlandese dove le uniche reazioni al suo handicap sono la presa in giro o la compassione. Billy, interpretato da un ottimo Jurij Ferrini, preserva la sua integrità leggendo e guardando le mucche, la cui calma gli dà sollievo. Il suo tormento viene non tanto dal ruolo che gli infliggono gli altri, ma da un'idea fissa. Billy vive con due zie, interpretate dalle brave Narcisa Bonati e Gianna Piaz. Dei suoi genitori sa che sono morti in un naufragio di cui anche lui ha rischiato, ancora in fasce, di essere vittima. Ma su questa tragedia c'è molta ambiguità. Billy, in fondo al suo animo, sospetta che i suoi genitori abbiano voluto ucciderlo perché storpio e poi, per il dolore, si siano suicidati. Ha paura di non essere stato amato da chi lo ha generato. A Inishmaan tutto scorre identico per anni. Finché la vita e le miserie dell'isola inospitale, abitata solo da pastori e pescatori, non vengono sconvolte dall'arrivo di una *troupe* cinematografica che sceglie fra gli indigeni gli attori per un film documento sulle isole Aran, di cui fa parte Inishmaan. Billy viene scelto, va a Hollywood, diventa attore e poi torna a scoprire la verità su di sé e sul mondo. L'episodio della *troupe* cinematografica è accaduto realmente quando, nel 1934 Robert Flaherty andò sull'isola a girare *L'uomo di Aran*. La regia di Sciacaluga sceglie di intersecare all'inizio, alla fine e quando il copione lo consente, le immagini del film di Flaherty allo spettacolo dal vivo, creando effetti suggestivi. Per il resto dirige gli attori secondo una logica, questa sì, tradizionale, sottolineando soprattutto la ricchezza dei toni suggeriti da McDonagh, che unisce tragico e poetico a farsesco e ironico. *Elia Quattrini*

produzione dell'Eliseo

## E PER LA TERZA VOLTA Mauri fu tentato da Lear

**RE LEAR**, di William Shakespeare. Adattamento scenico di Glauco Mauri e Dario Del Corno. Regia di Glauco Mauri. Scene di Mauro Carosi. Costumi di Odette Nicoletti. Musiche di Arturo Annecchino. Luci di Gianni Grasso. Movimenti scenici di Hal Yamamouchi. Con Glauco Mauri, Roberto Sturno, Piero Sammataro, Gianni De Lellis, Graziano Piazza, Vincenzo Bocciarelli, Felice Leveratto, Margherita Di Rauso, Paola Benocci, Paola D'Arienzo, Massimo Romagnoli, Marco Bianchi. Prod. Teatro Eliseo, Roma.

Iniziato con *l'Enrico IV* di Pirandello e proseguito con *Il Rinoceronte* di Ionesco, il progetto triennale sul tema della follia, che all'atto di assumere la direzione artistica del romano Eliseo il lungimirante Maurizio Scaparro aveva deciso di perseguire assieme a Glauco Mauri, è arrivato al momento conclusivo con *Re Lear*. La tragedia shakespiriana aveva suggestionato Glauco Mauri fin dagli anni giovanili in cui s'era accostato al capolavoro del massimo drammaturgo inglese dovendosi accontentare di ruoli marginali. Soltanto nel 1985, quando aveva ritenuto finalmente di "avere l'età", s'era deciso a impersonare il prepotente, iracundo, iper-impulsivo sovrano che in un momento di stanchezza decide di abdicare, ripartendo il regno fra le tre figlie. A quindici anni di distanza forse l'ultimo dei grandi attori nel significato storico del termine ha deciso di ricimentarsi nell'arduo ruolo, accollandosi in pari tempo l'onere registico, utilizzando la stessa illuminante versione di Dario Del Corno e affidandosi anche stavolta alle soluzioni scenografiche di Mario Carosi. L'equilibrata regia di Mauri ha lumeggiato appieno i temi centrali del decadimento fisico del protagonista e della sua successiva respicenza senile, sottolineando altresì l'ingratitude delle ipocrite e intolleranti figlie Regana e Gonerilla e la consapevolezza del gravissimo torto inflitto alla dolce Cordelia, esclusa dall'eredità per non aver attinto al miele della più spropositata adulazione: ma ha anche correttamente inteso il rimando al teatro nel teatro cui alludono il prologo e l'epilogo presi a prestito da altre opere shakespiriane. Accanto a un Glauco Mauri che esprime appieno il calvario dell'autoemarginatosi sovrano innalzando il personaggio a simbolo di un impari scontro generazionale e insieme della labilità del potere, acquista decisivo rilievo l'apporto di Roberto Sturno nel duplice ruolo del Coro, che guarda con distacco le evocate vicende, e del Matto, ovvero del buffone di corte che con le frecce acuminata della logica si rivela in definitiva l'unico saggio in un regno di pazzi. Nella concomitante "istoria clonata" del troppo credulo Gloucester (Piero Sammataro) che condanna all'esilio il figlio buono (Vincenzo Bocciarelli) essendo stato tratto in inganno dal perfido bastardo Edmund (Graziano Piazza) s'intersecano gli eventi che hanno per protagoniste le ingrati e perfide Regana e Gonerilla (Margherita Di Rauso e Paola Benocci) e la tenera Cordelia (Paola D'Arienzo), travolte infine da un destino di morte che accomuna tutti i personaggi, soltanto il giovane Edgar sopravvivendo a tanto scempio assieme al rinunciataro Duca di Albany (Felice Leveratto). Forse la lettura rigorosa dell'originale shakespiriano sembrerà fin troppo ossequiente al cosiddetto teatro d'attore, ma basta il vertice interpretativo di Glauco Mauri a consegnare quest'altro *Re Lear* all'ammirazione incondizionata della grande platea. *Gastone Geron*



regia di Castri

# SCUGNIZZI in Tauride

di Claudia Cannella

**IFIGENIA**, di Euripide. Traduzione di Umberto Albini. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Claudia Calvaresi. Luci di Alberto Roccheggiani. Musiche di Bruno De Franceschi. Con Stefania Felicioli, Mauro Malinverno, Antonio Latella, Massimiliano Speziani, Milutin Dapcevic. Prod. Teatro Metastasio, Prato.

**S**ono ormai dieci anni che Massimo Castri racconta, attraverso l'ultimo Euripide, la vita dei figli degli eroi, generazione allo sbando di orfani gravati da responsabilità, di cui non comprendono più la necessità, dettate dalle leggi non scritte degli dèi e del *ghenos*. Dopo una prima fase laboratoriale all'Atelier della Costa Ovest, le messinscene euripidee si sono concentrate (a parte l'episodio di *Ecuba*, che comunque si intreccia idealmente con le altre, trattando della guerra di Troia, madre di ogni sventura) sulla disgraziata famiglia degli Atridi.

*Elettra* nel 1993, *Oreste* nel 1995. Tra le due, una prima *Ifigenia in Tauride* nel 1994 e ora una seconda, nel titolo solo *Ifigenia*, completamente diversa, rintanata al Fabbricone di Prato, luogo sperduto e sinistramente "magico" quasi quanto la Tauride. È lì che la giovane figlia di Agamennone (una Stefania Felicioli in gran forma,

anche se in alcuni momenti sfiora un manierismo un po' petulante), destinata al sacrificio per favorire la spedizione dei Greci a Troia e salvata in extremis da Artemide, svolge il suo onesto lavoro di sacerdotessa al servizio del re locale, Toante. Non è più una bambina (una vecchia zitella rinsecchita era l'*Ifigenia* di Annamaria Guarnieri nella precedente lettura), ma è come se il suo corpo e la sua anima non fossero più cresciuti da quel giorno, in Aulide, in cui, credendo di convolare a nozze con Achille, si era invece trovata sull'altare del sacrificio, tradita anche dall'affetto paterno. In compenso, come una vera scugnizza, ha imparato l'arte di arrangiarsi e, nonostante il mestiere sanguinario che le tocca fare (quasi per contrappasso è deputata all'esecuzione di sacrifici umani), zampetta disinvolta, selvatica e infantile come Pippi Calzelunghe, tra i giganteschi frammenti di un volto umano sparsi in un'immensa landa sabbiosa, che Claudia Calvaresi ha immaginato come barbara Tauride. La maschera in frantumi di una tragedia non più tragica, ricovero di questi giovani randagi impegnati a salvarsi la vita in un mondo ormai senza dèi e senza eroi, è la chiave di lettura con cui Castri sembra voler concludere il suo viaggio euripideo. Con una regia che, con decisi interventi drammaturgici, tende a piegare il testo alla coerenza di un



percorso ormai decennale, elimina completamente il coro di schiave greche al seguito di Ifigenia, abbandonando i personaggi in una Tauride solitaria. Oreste e Pilade, abbigliati come i Blues Brothers, ci capitano quasi per sbaglio, vengono catturati e quasi ammazzati, in sacrificio alla dea, dalla stessa Ifigenia. Il riconoscimento non ha nulla di pomposamente nobile né di lirico: i giovani fanno quasi fatica a ricordare la storia di famiglia e a collocare al posto giusto i vari antenati e, metaforicamente, loro stessi. Sono dialoghi straniati, con coloriture comico-surreali, quelli tra Ifigenia, Oreste e Pilade -Mauro Malinverno e Antonio Latella, affiatati complici di una disavventura continuamente minimizzata con una scherzosità goliardica che forse è solo rimozione di un passato terribile e troppo recente -, mentre il senso del tragico si disfa per lasciare il posto alla commedia avventurosa, con un lieto fine fondato sull'inganno furbastro e non più sul gesto eroico. Anche i personaggi di contorno assecondano questo disegno registico, pur affascinante nel suo estremismo. E se il mandriano (che assorbe in sé anche i ruoli del messo e di Atena) si presenta come un fool esagitato con accento da extracomunitario (memoria di alcuni spettacoli realizzati da Massimiliano Speziani con Alfonso Santagata), antenato di servi furbi e pasticcioni, il re Toante (Milutin Dapcevic) è una specie di gigante dalle sembianze vampiresche e dalla voce cavernosa che fa paura ma subito dopo ridere per la sua intrinseca stupidità, come una specie di Polifemo gabbato dall'astuzia dei piccoli uomini. ■

## Seduti in una bettola con i vagabondi di Cechov

**SULLA STRADA MAESTRA**, di Anton Cechov. Traduzione di Vittorio Strada. Regia di Cesare Lievi. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Gigi Saccomandi. Con Anna Coppola, Francesco Migliaccio, Sandra Toffolatti, Emanuele Carucci Viterbi, Silvia Filippini, Carla Chiarelli, Andrea Collavino, Nicola Rimagnese, Pietro Falella, Cristiano Azzolin. Prod. Centro Teatrale Bresciano.

Seduta di fianco a me avvolta in una calda pelliccia, una signora lamenta la scomodità della panca e sussulta spaventata al forte tuono che risuona improvviso. È una spettatrice, ma per sguardo arcigno e impietoso e potrebbe essere benissimo una vecchia *barinja* russa costretta a sostare sulla strada maestra a causa del mal tempo, e a trovare rifugio in una misera locanda come i personaggi di questo dramma giovanile di Cechov. Il regista Lievi infatti ha pensato di accogliere anche il pubblico nella spoglia taverna, ritrovo di postiglioni, vagabondi e pellegrini, che nella scena di Balò è al contempo strada fangosa segnata dalle ruote dei carri e dagli zoccoli dei cavalli. Uno spazio rettangolare stretto e lungo, come strette e lunghe sono le panche per il pubblico appoggiate alle pareti dei

lati maggiori sommontate in alto da piccole finestre su cui vetri batte incessante la pioggia. Una porta sul fondo aperta di tanto in tanto da forti folate di vento segna l'ingresso dei personaggi che qui sono già tutti presenti fin dall'inizio, chi sdraiato in terra, chi appollaito in un angolo in cerca di riposo, chi ancora appoggiato al banco della mescita a suonare alla fisarmonica le note dolentissime di una celebre canzone popolare russa. Chiacchierano presi dalla noia dell'attesa, imprecano contro l'acquazzone autunnale, mentre un uomo dall'aria disfatta implora ripetutamente, ma sempre invano, l'oste di concedergli a credito un bicchierino di vodka. È - ma lo sapremo dopo, come gli altri avventori, dalla bocca di un contadino - Semen Borcov, un possidente andato in rovina a causa di un amore infelice, una moglie bella e sfrontata che il giorno dopo le nozze lo ha abbandonato per correre dall'amante. Capiterà anche lei nella bettola a rinfocolare la follia amorosa del marito distrutto dall'alcool e sfuggirà per miracolo alla scure del vagabondo Merik, che vorrebbe in tal modo vendicare un proprio non dissimile amore infelice. Opera giovanile, si diceva, e pochissimo frequentata sulle scene diversamente dal quasi contemporaneo *Platonov*. E non è un caso: ci sembra, infatti, che, di quest'ultimo, *Sulla strada maestra* non possieda quei numerosi difetti - come l'irruenza focosa, la poca misura nei dialoghi, l'abbondanza scombinata dei temi - che l'occhio moderno sa trasformare in virtù. A suo modo perfetto, il dramma tratto da un racconto (*D'autunno*) soffre di un realismo non sempre inventivo anche se qua e là apre squarci onirici in cui Cesare Lievi si infila felicemente, ampliandoli ed evidenziandoli: ecco l'uso abbondante e dichiarato di posticci d'ispirazione chagalliana che fanno risaltare ancora di più la giovane età degli interpreti, ecco i fantasmatici costumi bianco spento come le pareti lignee della sala, ma ecco anche un espediente un po' facile e non molto originale come l'iterazione di certe battute "chiave". Di buon livello tutta la giovane compagnia anche se una minore genericità del disegno dei personaggi e una maggiore cura della partitura gestuale (la dimensione onirica è spesso più densa di dettagli della realtà) non avrebbe guastato. Quanto alla signora in pelliccia, dopo un'ora e mezza nella misera osteria di Zio Tichon, fra lampi e scrosci di pioggia, ha ripreso la sua strada maestra con un buon paio di starnuti. *Roberta Arcelloni*

In apertura Mauro Malinverno e Stefania Felicioli in *Ifigenia di Euripide*, regia di Massimo Castri; in basso una scena di *Sulla strada maestra* di Anton Cechov, regia di Cesare Lievi (foto: Maurizio Buscarino).





In alto Sebastiano Lo Monaco è Cirano diretto da Giuseppe Patroni Griffi (foto: Tommaso Lepera); in basso, Luca Barbareschi interpreta Salieri in *Amadeus*, regia di Roman Polanski.

## Ha un naso stile *liberty* il *Cirano* di Patroni Griffi

**CIRANO DE BERGERAC**, di Edmond Rostand. Traduzione di Mario Giobbe. Regia di Giuseppe Patroni Griffi. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Con Sebastiano Lo Monaco, Marina Biondi, Robert Madison, Claudio Mazzenga, Daniele Pecci, Fabio Rusca. Prod. Sicilliateatro, Roma - Associazione Festival La Versiliana.

Ma poi cos'è un naso? Solo una minima parte, e neppure tra le più importanti, di quella magnifica costruzione che è il corpo umano. E tuttavia capace di assurgere, nella fantasia di uno scrittore, a un ruolo tanto determinante da consegnare alla storia una personalità eccentrica e bizzarra come quella del cavaliere di Bergerac il cui dramma si attorce, nelle pagine di Edmond Rostand, proprio attorno alla consapevolezza di un naso tanto spropositato da sfigurare il volto. Un autentico complesso di inferiorità e un boccone succulento per un moderno psicanalista, ma, per la penna dell'autore francese, una premessa,

anche un po' grottesca, per una delle più paradossali, delicate e romantiche storie d'amore che siano mai state presentate dalle tavole di un palcoscenico. Ma, non contento dell'intrinseca ricchezza dell'opera, così miracolosamente sospesa tra il *feuilleton* e la tragedia, Giuseppe Patroni Griffi, nel suo allestimento tenta uno scarto di spiazzante originalità, guardando al personaggio ma anche al suo autore e a quello scorcio di fine Ottocento che ne costituiva il contesto. E perciò avvolge la commedia nei riverberi di un gusto decisamente *liberty*, che si evidenzia negli abiti, eccentrici o sinuosi della bella Rossana, così lontani dal contesto secentesco in cui si snoda la vicenda, e, nell'elegante scenografia di Aldo Terlizzi, si estenua nella quinta fiorita di quel balcone, platealmente finto e inconsistente, da cui Cristiano, come una spoglia vuota e anche un po' vile di ardente Romeo shakespeariano, vola al suo amore conquistato dalla poesia di Cirano. Tutto l'allestimento riflette del resto barbaggli di divertita ironia che in qualche modo gettano sull'epicità enfatica del racconto lo scetticismo irridente di un disincantato sguardo contemporaneo, frenando ineluttabilmente la presa iperbolica e fascinosa del personaggio, affidato al generoso impegno di Sebastiano Lo Monaco, e della vicenda tutta.

Al cui interno tuttavia fastidiosamente risuona l'inclinazione un po' troppo pedestre del linguaggio e soprattutto nuoce la freddezza interpretativa di Marina Biondi, che è Rossana, e di Robert Madison nei panni di un Cristiano di devitalizzata bellezza. Antonella Melilli

## Barbareschi è Salieri griffato Polanski

**AMADEUS**, di Peter Shaffer. Regia di Roman Polanski. Scene e costumi di Milena Canonero. Con Luca Barbareschi, Jesus

Emiliano Coltorti, Nicole Grimaudo, Roberto Alinghieri. Prod. Casanova Entertainment, Roma.

Peter Shaffer è sinonimo di successo: Shaffer è l'autore di *Equus* e di *Amadeus*, da cui sono stati tratti film di grande notorietà. A moltiplicare i presupposti di successo di questa operazione commercial-artistico-musical-teatrale, la *griffe* di Polanski. Il film sul dramma di Salieri si giova di un premio Oscar, Murray Abrams, che saggiamente Luca Barbareschi non prova a imitare. Anche qui c'è un'Academy Award Winner: Milena Canonero. E l'*Amadeus* di Coltorti, figlio d'arte, è un clone del Tom Hulce del film. Barbareschi parte bene e mirare al successo non è una colpa, come sembrano credere taluni talebani della critica. Neanche raggiungere il successo è una colpa; caso mai può diventare un limite. E il limite di Barbareschi è quello di un calciatore fissato con l'azione personale, il *dribbling* insistito: uno di quei quasi campioni che sbagliano i calci di rigore. Insomma, perché, con tutto il capitale che ha in scena, finisce per fare un Salieri "piacione" che pare Rutelli? Lui che ama la drammaturgia d'attualità, come dimostrò con un ottimo Bogosian (che non è una mezz'ala e



neanche una mezza cartuccia, è un commediografo *off B'way*) avrebbe forse fatto meglio a commissionare un *Victorius*, storia della rivalità tra il sindaco di Roma e Vittorio Sgarbi... Nicole Grimaudo è Constanze Weber, pimpante e piccante quanto basta. L'imperatore di Alinghieri tende eccessivamente e inutilmente al macchietismo. La colonna sonora è... Mozart. La platea del Manzoni potrebbe cantare: questa compagnia sei tu/chi può darti/chi può darti di più? Al che si potrebbe rispondere con un'altra canzone: si può dare di più... Ma, direbbero a Roma, stai a guardà er capello? Beh, il tema della rivalità creativa con Dio non è un tema da poco, Shaffer non l'ha affrontato indegnamente, Polanski, magari con un po' più di tempo a disposizione, poteva suggerire a Barbareschi un'interpretazione più sorprendente, travolgente. Sul palco, chi si contenta non gode. Presentato come un evento, lo spettacolo si è dimostrato leggermente inferiore alle aspettative. Peccato. *Fabrizio Caleffi*

## Obiettività conquistata con le fonti della storia

**VITA E MORTE DI ALDO MORO DEMOCRISTIANO**, scritto e diretto da Mario Tricarno. Con Caterina Casini, Giorgio Granito, Walter Toschi. Prod. Trousse di Giorgio Granito, Roma.

È una ferita dolorosa da risanare, che a distanza di tanti anni riverbera ancora dell'orrore di quella strage iniziale, di quelle ricerche inutili, punteggiate di contraddizioni e di errori, e di quell'esecuzione arrivata a conclusione di una vicenda estenuante e ancora fitta d'ombra. Su cui è forse utile tornare anche con uno spettacolo-documento non certo teso a offrire soluzioni, ma piuttosto a consentire, nell'intento di Mario Tricarno, che firma il testo e la regia di questo *Vita e morte di Aldo Moro, democristiano*, un'elaborazione del lutto attraverso

cui superare lo sgomento e la colpa di quel tragico sacrificio. Perché di sacrificio si tratta. Anzi di un'immolazione di moderno Gesù Cristo, piegato come allora sotto il peso di un'enorme croce, così come appare, alle prime battute, l'onorevole Moro, di cui l'autore, non nuovo a questo tipo d'impegno, ripercorre appunto la vicenda attraverso un allestimento asciutto, equilibrato e incisivo. Un compito non facile, che lo spettacolo percorre dai commenti di volta in volta allarmati, straziati o irridenti, di un coro criticamente vigile, realizza con la cifra stilizzata di un bianco e nero sobrio e privo di ridondanza, sfruttando gli slarghi, gli anditi, le sale del Teatro di Documenti di Roma, che la genialità scenografica di Luciano Damiani ha ricavato da preesistenti grotte secentesche, per un autentico percorso agli inferi che dall'esterno si muove verso lo spazio chiuso e segreto del mistero. Facendone emergere l'aberrante intreccio di manovre destabilizzanti interne al paese e di pesanti ingerenze internazionali, oltre che insospettiti legami con episodi successivi non meno feroci. E insieme la complessità di una vicenda personale e umana che dal carcere terrorista va ripercorrendo il suo doloroso calvario. *Antonella Melilli*

## Quando la vendetta si sfoga contro un bidone di metallo

**EIDOS (APPARIZIONI)**, di Alfonso Santagata. Regia di Alfonso Santagata. Con Giuseppe Battiston, Chiara Di Stefano, Matteo Garattoni, Johnny Lodi, Daria Panettieri, Francesco Pennacchio, Alfonso Santagata. Prod. Associazione Katzenmacher, San Casciano in Val di Pesa (Firenze).

Tra i protagonisti più energici e a volte ispirati del teatro di ricerca, Santagata visita, adesso, dopo tanto Shakespeare, la tragedia greca, attraverso il suo mito e ciclo più famoso,

quello di Agamennone, Clitennestra, Elettra ed Oreste. Lo fa con il suo linguaggio scenico scabro e concreto, quasi materialistico, rude e spesso brutale, violento. Crudo e incarnato, di solito, in un'umanità nuda, dimessa, come abbandonata e degradata. E proprio per questo assolutamente poetica (ricordate il bellissimo *Polvere?*). La narrazione, però, trova questa volta - a parte l'inizio dello spettacolo - una linearità inconsueta, come se Santagata volesse esporre, a suo modo "in ordine" il percorso della vicenda degli Atridi. Si riattraversa l'*Oresteia* fermandosi tuttavia prima della tappa pacificante e consolatoria delle *Eumenidi*: è chiaro, per Santagata, che un Oreste e un'Elettra di oggi non possono credere a un perdono e a un riscatto finali, tanto più se accordato gratuitamente da benevole entità sovranaturali. Lo stile di Santagata è lo stesso di sempre: tra sonorità dure, elementi materici, presenze grottesche e liriche, megafoni, contrasti violenti di enorme effetto. Oreste ed Elettra, ad esempio, passano di colpo dalla furia terribile del matricidio-vendetta a grida strazianti di pianto, e questo brusco passaggio, questo contrasto schizofrenico è di lancinante tragicità. Ogni uccisione è resa con un bidone di metallo che cala dall'alto e contro cui si accaniscono con furia spietata e fragore le "armi" degli uccisori: un espediente semplice, ma azzeccato, un filtro "teatrale", critico, che aumenta l'efficacia della scena. Tra i personaggi colpisce l'Oreste zuzzurellone e corpulento in pantaloni corti di Battiston, quasi una larva tremebonda e dolente, attesa da un destino terribile da compiere. *Francesco Tei*

## Dieci donne fanno Amleto: la rivincita dell'attrice

**HAMLET X**, da William Shakespeare. Traduzione e regia di Valter Malosti. Collaborazione alla drammaturgia di Nadia Fusini. Spazio scenico di Giancarlo Savino. Costumi di Elena

Gaudio e Roberta Vacchetta. Collaboratrice per il movimento Barbara Altissimo. Luci di Gillian McBride. Con Michela Cescon, Roberta Bosetti, Barbara Altissimo, Silvia Ajelli, Simona Barbero, Laura Bombonato, Benedetta Cesqui, Valeria Dini, Silvia Giuliano, Monica Mignoli. Prod. Teatro di Dioniso, Torino.

Da qualche tempo Valter Malosti lavora sull'*Amleto*, tentando di rintracciare nuovi punti di vista, magari marginali e fino a ora negletti, da cui raccontare la tragedia. In particolare, come testimonia l'allestimento *Ophelia* messo in scena la scorsa primavera, il regista ha eletto quale proprio registro narrativo il femminile. Lo spettacolo, dunque, è interpretato da un affiatato gruppo di dieci attrici, in contrasto con la consuetudine elisabettiana di far recitare le parti femminili a ragazzi, e soprattutto al fine di filtrare il denso contenuto della tragedia attraverso la sensibilità e le esperienze della donna. L'apparizione dello spettro è descritta dalle ragazze di un bordello, e una schiera di bianche e tristi spose accompagna l'entrata in scena di Gertrude. Rosencrantz e Guildenstern sono due vanesie stelline ospiti di un varietà televisivo, e l'incontro con l'esercito di Fortebraccio è una rivincita della vita sulla morte celebrata da un gruppo di donne gravide. Centrale è sempre il corpo delle attrici

ca della tragedia, danno vita a più personaggi. Le battute e i celebri monologhi di *Amleto*, poi, sono pronunciati ognora da un'interprete diversa. Questa scelta attribuisce allo stesso protagonista della tragedia la consistenza di un fantasma, quasi l'eroe di una favola antica che un gruppo di donne si racconta per passare il tempo. D'altronde Malosti focalizza il proprio interesse non tanto sul disegno di un profilo inedito del personaggio-archetipo Amleto, quanto sulla possibilità di concretare la parola shakespeariana nel corpo dell'interprete, aiutato in questo progetto dalle sue valide attrici, fra le quali menzioniamo Roberta Bosetti e la sensibile Michela Cescon. *Laura Bevione*

## La Russia anni Venti in un "basso" napoletano

IL SUICIDA, di Nikolaj Erdman. Adattamento di Michele Serra. Regia di Armando Pugliese. Scene e costumi di Raimonda Gaetani. Musiche di Antonio Sinagra. Con Luca De Filippo, Antonella Cioli, Isabella Salvato, Umberto Bellissimo, Monica Assante di Tatisso, Gigio Morra, Carolina Rosi, Ivan Polidoro, Giuseppe Rispoli, Ernesto Lama, Francesco Biscione, Dimitri Cencelli, Boris De Paola. Prod. Compagnia di Teatro di Luca De Filippo, Napoli.

Infilati la porta di un "basso" napoletano e ti ritrovi in un caseggiato della Russia sovietica degli anni '20. Esci in strada e sei di nuovo a Spaccanapoli. Entri in un ristorante e scopri che il mandolino sta benissimo con il *bajan*. Luca De Filippo ha mostrato altre volte, come negli allestimenti di Molière, di voler camminare sul filo del comico e del tragico anche al di là dell'opera paterna. La sua scommessa, nel caso de *Il suicida*, è tutta qui: dimostrare che il lavoro di Erdman mantiene la sua forza anche dopo la caduta del regime sovietico; che la sua vena sarcastica e amara tocca le epoche e gli ambienti più diversi; che la sua galleria di piccole, meschine,

figurette grottesche è ancora capace, distorcendo le nostre fisionomie, di cavarci fuori l'anima; che il ventre di Napoli può contenere infiniti mondi possibili, ovunque ci sia un popolo, un potere costituito e una piccola borghesia in cerca di un padrone e gelosa del suo mugugno quotidiano. La coloritura napoletana - di una Napoli passata al vaglio della lezione interpretativa eduardiana, però - della vicenda di Semion Semionovic, che "vende" il suo suicidio a un gruppo di scontenti come atto di clamorosa protesta, crea un indovinato meccanismo di straniamento. Il risultato, visto in un tempo che ha già digerito il *trash* e il *pulp*, svela l'inaspettata dimensione profetica di un testo dalle qualità satiriche così spiccate, che pare aver percorso le regole della società di massa e dello spettacolo. Convince meno l'aver voluto diluire la "cattiveria" dell'originale, smorzando i tempi comici e introducendo qua e là nei personaggi qualche sfumatura psicologica. Serra la definisce «pietosa tentazione». L'autodiagnosi è esatta, ed è un peccato. La potenza e il fascino de *Il suicida* sta proprio nella fissità senza rimedio né redenzione dei suoi caratteri. La via di mezzo uccide l'iperbole e il grottesco, è come voler curare una cancrena con i pannicelli caldi. *Pier Giorgio Nosari*

## La Bella del Carretto alla scoperta del sesso

BELLA E LA BESTIA, adattamento e regia di Maria Grazia Cipriani. Scene e costumi di Graziano Gregori. Suono di Hubert Westkemper. Luci di Ugo Benedetti. Con Elsa Bossi, Pietro Conversano, Marcello Prayer. Prod. Teatro Del Carretto e Teatro del Giglio, Lucca.

Fiaba dalle molte implicazioni interpretative e analitiche *Bella e la Bestia* è l'ultima di una serie di storie esemplari, fortemente evocative, divenute nel corso degli anni territorio di ricerca sul quale si sono confrontati la

Luca De Filippo, protagonista de *Il suicida*, adattamento di Michele Serra da Nikolaj Erdman, regia di Armando Pugliese.



ci, manovrato come una marionetta quello di Ofelia, oppure impegnato nella danza, magari il tango che spezza la tensione creata dalla visita dello spettro. Le attrici, pur interpretando ciascuna una parte specifi-

regista Maria Grazia Cipriani e lo scenografo Graziano Gregori, anime storiche del gruppo del Teatro del Carretto. Anche in *Bella e la Bestia* sono presenti macchinerie, automi, effetti sonori e coreografici, che hanno reso famosa e unica nel suo genere la compagnia, ma questa volta è dato maggior spazio al corpo e alla voce degli attori, espandendo quegli aspetti fortemente fantasmatici presenti nel tessuto narrativo della fiaba. L'aspetto orrorifico, incarnato dalla figura centrale della Bestia, assume già di per sé quei caratteri di epica fascinazione simbolica: su di lui è costruito il tema-chiave della fiaba che, però, nell'ideazione della compagnia Del Carretto sembra quasi stemperare quel ruolo-feticcio del diverso, dell'emarginato, che faceva spostare il senso della lettura della favola sul rapporto fra normalità e mostruosità. La regista sembra aver voluto giocare con i risvolti più propriamente erotici, quasi che la scoperta da parte della bella fanciulla del suo carnefice orrendo si rivelasse un'iniziazione alla sessualità. La scena della vestizione nuziale della fanciulla sembra far propendere per questa possibilità. La trama risulta chiara e abbondantemente saccheggata dal repertorio della compagnia fra oggetti di scena come pupazzi, maschere, attori *en travesti*, pedana rotante, registri tonali ed effetti musicali e sonori fra Walt Disney, primitivismo naturalista di forte suggestione, passaggi sincopati fra il grottesco e il *mélo*. Splendido il cavallo-automa con testa e arti mobili dal calco di Fidia come splendida è la scena del suo sbrana-mento da parte del mostro. Bestia, che è zoppo e brutto come può esserlo solo il Diavolo non cerca altro che l'amore di Bella, la lontananza della quale lo rende malato e moribondo. E come in tutte le belle favole solo l'amore lo salverà guarendolo dalla solitudine e trasformandolo da bestia in uomo, bellissimo. Bene gli attori della compagnia, che ancora una volta sono riusciti ad entrare in quello spiri-

## Omaggio a Rossini e Fellini di un musical targato Italia

I primi successi di Angelo Savelli - vent'anni fa - furono spettacoli teatralmusicali come *Il convitato di pietra*, o *I balli di Sfessania*, nell'orbita di Roberto De Simone e della Nuova Compagnia di Canto Popolare. Poi, comunque, il teatro musicale è stato un amore ricorrente del regista toscano, da *Figaro a Café Champagne* al *Gianburrasca*, tra suggestioni colte e memorie vitali e tutte parteno-pee del varietà e dell'avanspettacolo. Ora arriva l'ultima, ambiziosa, impegnativa fatica di Savelli autore-regista (in tandem con il musicista Jean Pierre Neel), questo *Ritorno de il Turco in Italia*, che si colloca - come annuncia Savelli - sulla linea di una drammaturgia musicale veramente italiana, staccata dai modelli anglosassoni del musical, ma distante anche dall'esempio dei lavori nostrani di Garinei e Giovannini. Il linguaggio dello spettacolo affonda le sue radici in un retroterra più o meno nostalgico, ma ironico, colorito, che attraversa il varietà di altri tempi e l'avanspettacolo, tra battute e macchiette, le canzoni melodiche o comiche degli anni Cinquanta e Sessanta, gli esotismi fasulli (fra mambo e cha cha cha) dello stesso periodo, spingendosi indietro fino al modello antico e illustre dell'opera buffa. Ed ecco, allora, il richiamo a Rossini, il rivisitare l'intreccio e i personaggi del suo *Il Turco in Italia*, il tentare perfino di rifare le forme musicali dell'opera comica: vedi il finale del primo atto, chiamato dagli autori "crescendo rossiniano". Del resto, la partitura a dire poco eclettica di Neel fa irruzione anche nel tango colto alla Astor Piazzolla e nello stile di Brecht e Weill. Savelli trasferisce con humour e con mano accorta la vicenda rossiniana, ambientata su "una spiaggia vicino a Napoli", nella Capri tra gli anni Cinquanta e Sessanta, tra provinciale entusiasmo per il *jet-set* là in vacanza e fremiti da dolce vita: il Poeta in cerca di ispirazione del libretto operistico di Romani diventa un regista di cinema, Guido (omaggio a Fellini), e la "turcheria" buffa e briosa dell'originale diventa quella di Totò, di Renato Carosone e dello Scarpetta di *Un turco napoletano*. L'insieme è godibile e divertente, la scorrevolezza piacevole delle tre ore abbondanti di spettacolo non impedisce di scorgere l'accuratezza e la complessità del lavoro svolto da Neel e Savelli: e se qualche personaggio appare un po' fragile, poco corposo sul piano della scrittura, ci pensano gli interpreti a sostenerlo e a renderlo teatrale e compiuto. Non è una sorpresa, con gente come Gennaro e Gianni Cannavacciuolo (il cornuto Geronio e il turco Selim, che poi - alla fine - si rivela gay); ma bene anche Annalisa Favetti (Fiorilla, forse il personaggio più definito), esuberante e di forte temperamento, Massimo Grigò (Guido), Marco Natalucci, positiva sorpresa nella parte non facile di Zezè. Azzeccate e godibili anche alcune delle figure minori. *Francesco Tel*

**IL RITORNO DE IL TURCO IN ITALIA**, di Angelo Savelli e Jean Pierre Neel. Regia di Angelo Savelli. Scene e costumi di Mirco Rocchi. Luci di Roberto Chiti. Musiche di Jean Pierre Neel eseguite dal vivo da Marco Bucci (pianoforte), Simone Ermini (clarinetto), Massimo Signorini (fisarmonica), Laura Jane Pancani (violoncello). Con Gennaro Cannavacciuolo, Gianni Cannavacciuolo, Annalisa Favetti, Aisha Cerami, Massimo Grigò, Marco Natalucci, Stefano Furlan, Monica Demuru, Vanessa Livi. Prod. Toscanateatro (Pupi e Fresedde, Firenze, e Associazione Teatrale Pistoiese, Pistoia).

to ancestrale di metamorfosi in cui sempre si è mossa la poetica della regista e dello scenografo. Uomini e natura, oggetti animati ed inanimati

ancora una volta, in *Bella e La Bestia*, riescono a convivere confondendosi in un ordito comune dove tutto è in sintonia. *Renzia D'Incà*



# T I GIORNI FELICI di Giulia e Lucilla

**GIORNI FELICI**, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia di Giorgio Strehler ripresa da Carlo Battistoni. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Luisa Spinatelli. Musiche di Fiorenzo Carpi. Movimenti mimici di Marise Flach. Con Giulia Lazzarini, Elio Veller. Prod. Piccolo Teatro di Milano.

**P**overa, fragile e incantevole Winnie! Parla e parla nel suo povero vestitino rosa, in testa quel cappellino di disgustose rose rosse. Racconta liricamente assorta, di sé, degli altri (oh, piccole, banali cose, ricordi, memorie che la mente non ha ancora cancellato e non vuole cancellare) e cita a profusione classici veri o supposti. E inventa massime tutte sue perso-

nali, anche concedendosi (ma come non perdonarla?) a qualche vischiosa volgarità. Parla e parla, lì sotto il sole cocente, a fianco di un marito (premuroso e arrogante) che non arriva a soccorrerla, mentre trascorre la giornata tra il campanello del risveglio e quello del sonno con i pochi oggetti (oh, quella rivoltella!) estratti dai gironi danteschi della brutta borsa e da mettere in ordine prima di sera. Parla e parla (un'orgia di parole subito bruciate, come l'ombrellino, per autocombustione, sotto il sole cocente) ma come si può non amarla? Non sentirla vicino a noi? Eroina indifesa. La più vera, grande eroina del teatro contemporaneo, e proprio perché la sua

è tutta una difesa della vita. Sì, la vita con la V maiuscola. Quante volte l'abbiamo incontrata lì, nella sabbia che la sommerge e ce la porta via. Dove finirà Winnie? In un altro mondo più bello del nostro? Credo che se lo sia domandato anche Strehler quando, era il 1982 (il suo primo e anche unico Beckett), regalando il personaggio alla Lazzarini (chi altro poteva essere Winnie se non la sensibile, ineffabile Giulia?) portò in scena *Giorni felici*. E volle che la scena, anziché uno spazio del tutto vuoto, presentasse una sorta di cielo, con delle luci, forse altri mondi, forse stelle. Stelle che accolgono - noi supponiamo - il cuore ferito di Winnie e le sorridono. Sì, ci

piace pensarlo. E pensarlo anche adesso, dopo essere stati ancora una volta sedotti dalla Lazzarini che, nel ruolo, si immedesima con una consapevolezza che ci sembra ancora maggiore di diciotto anni fa. Bravissima nella prima parte quando, amministrando con rigore i piccoli gesti consentitili, si concede alla corsa della spensieratezza e della meraviglia della vita con un abbandono senza pause di ghiaccio. Ancora di più, forse, nella seconda parte, quando, con gli occhi sbarrati, i capelli in disordine e la voce angosciata, rabbiosa, urla e si ribella. Il suo cuore è veramente a nudo.  
*Domenico Rigotti*

**GIORNI FELICI**, di Samuel Beckett. Regia di Giampiero Solari. Scene, costumi e luci di Giovanni Carluccio. Con Lucilla Morlacchi, Gabriele Martini. Prod. Teatro Stabile delle Marche, Ancona.


«Una donna si muove in mezzo a oggetti di uso quotidiano, con un tizio che sta dietro di lei». È la definizione lapidaria che di *Giorni felici* ha dato Beckett al debutto newyorkese, settembre 1961, dell'arcifamoso monologo (o quasi) di Winnie, che ora Lucilla Morlacchi interpreta, insieme a Gabriele Martini nel ruolo di Willie, per la regia di Giampiero Solari. C'erano stati l'esordio americano e quello inglese alla Royal Court, ma la fortuna di *Giorni felici* dipese dall'inarrivabile interpretazione (che ebbi la fortuna di vedere all'Odéon di Parigi) di Madeleine Renaud: trasparenza del personaggio, dizione perfet-

ta, controllo mirabile del gesto e della mimica, una performance che ho ritrovato - sia pure su un meno disincarnato registro - nella limpida prova di Lucilla Morlacchi. Winnie non è una larva umana come in *Finale di partita*, è una borghese piccola-piccola che sprofonda nel buco nero del tempo continuando ad amare la vita. Le basta osservare una formica, udire il rantolo del suo compagno per esclamare «un altro giorno felice», e allontanare la tentazione di servirsi del revolver che tiene nella sporta insieme al rossetto, al dentifricio, al pettine. Sull'origine della pièce la biografia-fiume di Deirdre Bair è illuminante: essa lascia agli esegeti del presunto nichilismo di Beckett, che è piuttosto stoicismo, la responsabilità di imbastire elucubrazioni metafisiche, e riconduce l'interminabile soliloquio di Winnie alla storia di una coppia logorata dal tempo. Ma la storia è quella dello stesso Beckett, col suo *taedium vitae*, e della moglie francese, la pianista Deschevaux-Dumesnil, più inquieta e vitale. Dice Solari: «Sfatiamo il falso che il mondo beckettiano sia dominato

dal tragico: i suoi personaggi si pongono invece in una accettazione comica della loro sia pur amara condizione esistenziale, dicono a se stessi: "Che vogliamo farci? è così"». Lucilla Morlacchi, dunque, recita a un passo dal nulla e dal silenzio (calibratissime, sapienti le sue pause), ma resta abbracciata alla vita come un lichene alla roccia. Fra le tante variazioni di attrici sul tema (dalla Adani alla Proclemer, da Marion D'Amburgo alla Lazzarini), quella di Lucilla si distingue per il rifiuto di lasciarsi andare, per una corporalità intrepida che trascorre dallo smarrimento degli occhi a sorrisi improvvisi, e che nell'iperrealismo della scena - un cubo di cemento, con una finestra sul cielo azzurro - è come continuamente rafforzata dalla nitida scansione del testo. Non si resiste alla forza ipnotica della pièce, all'intrepida lotta di Winnie sotto la "luce infernale" (o divina?), alla presenza sulla scena di una grande attrice ritrovata che sa dirci, con Beckett, che il cuore dell'uomo può ridere sia nella gioia che nel dolore. *Ugo Ronfani*

In apertura Giulia Lazzarini (foto: Luigi Ciminaghi); in basso, Lucilla Morlacchi (foto: Tommaso Lepora).





Edoardo II dell'Elfo

## Abuso di teatro, e il pubblico ringrazia

EDOARDO II, di Christopher Marlowe. Regia di Ferdinando Bruni e Elio De Capitani. Scene di Carlo Sala. Costumi di Ferdinando Bruni. Luci di Nando Frigerio. Suono di Renato Rinaldi.

Con Ferdinando Bruni, Ida Marinelli, Elio De Capitani, Andrea Gattinoni, Alessandro Riceci, Alberto Manciozzi, Luca Torraca, Guglielmo Menconi, Corinna Agostoni, Orazio Donati, Alessandro Pazzi, Alessandro Genovesi, Gianpaolo Valentini. Prod. Teatriditalia, Milano.

In alto l'immagine del programma di sala di Edoardo II di Christopher Marlowe, a pag. 77 una scena di De Sade (*A sad story*) di Silviu Purcarate (foto Patrick Fabre).

**I**l travagliato regno e la pietosa morte di Edoardo II, re d'Inghilterra è un testo scarsamente frequentato dalla scena italiana, «vasto, fluido, tempestoso, carico di affascinanti eccessi barocchi, di sadismi raffinati, di lampi sanguigni» come lo definì Roberto De Monticelli. Brecht, nella sua riscrittura del 1923, lo prosciuga

con una lingua prosaica e dura, a cui si riallaccia nel '91 l'inglese Derek Jarman, regista di geniale inventiva e gay "militante", dirigendo un film scabro, secondo una visione elisabettiana senza piglio estetizzante o storiografico, che valse la Coppa Volpi all'impagabile Isabel di Tilda Swinton. *Mutatis mutandis*, Bruni e De Capitani aprono il secolo sulla strada battuta dell'ennesima fotocopia di se stessi. La scena lignea di Sala e le musiche liturgiche incomi-

ciano un'apertura a contrasto: il giovane Gaveston in una sauna da *Salammbô* riceve dall'amante Edoardo l'invito a raggiungerlo sul trono d'Inghilterra, ora che l'odiato padre giace orizzontale sottoposto ad altri, definitivi lavacri sul fondo della scena. Suggestivo, si direbbe, se il già visto non s'insinuasse ovunque e l'esuberante citazionistico non infastidisse per autocompiacimento esibito: trono neogotico, abiti anni '60 di Isabel e smoking dei Pari, l'adorazione che Edoardo tributa a Gaveston, sfrontatamente nudo in piedi sul trono, con manto e corona negligenemente cascanti, troppo simile al giovane palestrato di Jarman che gioca con il pitone albino; o l'umiliazione dell'Arcivescovo, presa in blocco dal film in un'overdose di fedeltà mimetica. Se nel film una struggente Annie Lennox interpreta Cole Porter per sottolineare la dolcezza romantica dell'amore di Edoardo per il suo favorito, ecco la serialità di *Litany for a return* di Brel secondo Marc Almond e *Medusa* di Perry, ogni volta

che il melodramma incalza. Una volta sola non bastava? Ogni elemento, dalla scena alla musica, dai rumori al *playback* delle voci, dalle carezze morbose ai baci, tutto è insistito, gridato, sfidente. È ancora un cedimento alla retorica del patetico, il supermercato del sentimento. Perfino la morte, esasperata dalla musica "a manetta" e da una troppo facile iconografia della Pietà, è una cartolina. Del resto la triade dell'Elfo, nel prendersi tanto sul serio con così poca ironia, è emblematica. L'Edoardo di Bruni è tutto patimento, ansiti, sussulti e tracimazioni di glottide più scolastici che sinceri. Al solo De Capitani giova un impianto così statico, il suo Mortimer brechtiano avvantaggiandosi di una sgradevolezza composta e iconica, Arturo Ui che occhieggia il Riccardo III di McKellen. Ida Marinelli non pare destinata a superare l'espressività dei connotati del passaporto. Eppure segnale positivo dello spettacolo è la presenza di giovani attori, purtroppo relegati in parti minori e poco significative. Sarebbe stato più interessante un rovesciamento, affidare ai giovani i ruoli di Edoardo, Isabel o Mortimer e infiammare lo spettacolo con la freschezza e una più selvatica emozionalità, invece della solita fiera delle vanità. Andrea Gattinoni è inquietante e morboso, a suo agio nella parte del plebeo Gaveston, per quanto mai convinca fino in fondo la natura ambigua della sua dipendenza da Edoardo; il contomo di consiglieri, traditori e assassini svolge il compito dignitosamente ma con troppa legnosità, mentre miglior prova dà Alessandro Riceci con un misurato Spencer dagli accenti struggenti e sinceri. Il finale in cui il piccolo e patetico erede (Alessandro Pazzi), lasciando cadere la testa mozza di Mortimer nel pozzo, si riga il volto con dita insanguinate, è davvero troppo filodrammatico per meritare perdono. Posso solo supporre, come il critico di cui scrisse Wodehouse, di essermi trovato a teatro in condizioni sfavorevoli, per aver visto lo spettacolo col sipario alzato. *Ivan Groznoj*



## Agiografia dell'eccesso di un decrepito De Sade

**DE SADE (A SAD STORY)**, di Dick McCaw e Silviu Purcarete. Regia e scene di Silviu Purcarete. Musiche originali di Vasile Sirli. Luci di Andrea Testa. Con Jacques Bourgaux, Ruggero Cara, Léonore Chaix, Amaud Chéron, Emmanuelle Hiron, Gheorghe Ilie, Antonio Lo Presti, Mariana Mihut, Victor Rebengiu, Margareta Von Kraus e i musicisti Vera Balogh e Xenia Stollar. Prod. Nuova Scena-Arena del Sole-Teatro Stabile di Bologna e Théâtre de l'Union, Limoges-Centre Dramatique National du Limousin.

Dispiace che due grandi teatri europei si siano messi insieme per parlorire uno spettacolo così confuso. La ricetta sembrava di sicuro successo: il marchese De Sade rivissuto da Silviu Purcarete, un regista di fama continentale, approdato dalla natia Romania alla direzione artistica del Théâtre de l'Union di Limoges in Francia. Un artista che si è fatto conoscere anche in Italia con il *Titus Andronicus* di Shakespeare e la *Phaedra* di Euripide (e Seneca). Materie ribollenti, scavate con immagini forti. Con l'Arena del Sole di Bologna è nata l'idea di questo spettacolo, primo atto di un progetto dedicato alla "cultura latina dell'Europa" per "Bologna 2000". Il testo è stato composto dallo scrittore Dick McCaw in collaborazione con il regista, mettendo le mani nelle opere e nella biografia del divin marchese per inventare un De Sade sopravvissuto alla morte e giunto con la sua carica distruttiva fino ai nostri giorni. Tutto è ambientato in una stanza bianca, asettico sotterraneo nei pressi del Vesuvio, nei dintorni della tomba di Virgilio, vicino a quella che gli antichi ritenevano l'imboccatura degli Inferi. Siamo nell'agosto del Duemila: e assistiamo all'ultima settimana prima di un'eruzione che distruggerà un mondo putrefatto. De Sade - decrepito - è conservato in vita da un servitore e da una figlia-amante, discendenti di chi lo aiutò a fuggire. Riceve un

gruppo di "Minotauri", libertini assoluti che portano gli impegnativi nomi di Petrarca, Laura (antenata di De Sade medesimo), Alarico il Visigoto, Proserpina, Remus, Romulus, Mater Lupa. In sette giorni esplorano un mondo di violenze estreme, componendo una danza macabra sulla lava che poi tutto ricoprirà. Ma dalle molte premesse si generano veramente poche sorprese per lo spettatore. La morale è chiara, perfino scontata nel suo richiamo alla forza vorace, distruttiva e impassibile dell'uomo e soprattutto della natura, che tutto travolge. Il testo e lo spettacolo si perdono nell'agiografia dell'eccesso, andando a fabbricare una macchina farraginoso che di continuo si ingolfa. Un marchese da catechismo "crudelista" viene immerso in figurazioni fredde e insistite. Da uno zibaldone letterario, privo di anima teatrale, Purcarete ricava uno spettacolo senza ironia, in bilico continuamente sul burrone del ridicolo, dove inevitabilmente di frequente precipita. Alla fine De Sade ricorda troppo il Peter Ustinov strabuzzante di *Quo vadis* e la *Filosofia del boudoir* si disloca, in certi passaggi, dalle parti dei film di Alvaro Vitali. Gli attori risultano rigidamente funzionali a questo tedioso marasma. *Massimo Marino*

## Lasciarsi e ritrovarsi in un girotondo d'amore

**MI LASCIO**, di e con Rosa Masciopinto e Giovanna Mori. Collaborazione drammaturgica di Jean-Claude Carrière. Scene e luci di Gianfranco Lucchino. Costumi di Anna Lenzi. Arrangiamenti vocali di Nando Citarella e Mario Gulducci. Consulenze musicali di Giraldi e Rossi. Prod. Opéra Comique, Roma.

Frutto della preziosa collaborazione con Jean-Claude Carrière, il nuovo spettacolo del-

l'affiatato duo di Opéra Comique tratta del lasciare, ma anche dell'incontrare che inevitabilmente lo precede, e del ritrovare che, con un po' di fortuna e la benevolenza del "destino", lo può seguire. Non è semplicemente una storia d'amore: certo c'è il colpo di fulmine che scocca fra una Lei affacciata alla finestra e un Lui che, passeggiando lungo la strada, casualmente ne fissa il volto e se ne innamora, e certo alla fine c'è l'abbandono, forse non definitivo; ma ci sono anche due clown, malinconici e divertenti, sentimentali e ironici. Questa seconda coppia disegna con i propri passi infiniti cerchi sul palcoscenico, pur dichiarando di muoversi verso una precisa direzione, verso un "li" sempre diverso eppure sempre uguale, perché incerto, sfocato e tuttavia capace di attrarre quasi magneticamente. E questa coazione a girare in tondo verso un fantomatico "li" è superata solamente decretandone la morte e sostituendolo con una meta nuova e piena di fresche speranze. I sospiri della storia d'amore e il viaggio verso "li", poi, non impediscono alle due attrici di ritagliarsi un breve spazio per dialogare con il pubblico su un tema complesso e intimo come il pregare, risolto però con ironia e cordialità. Sfruttando pochi oggetti di scena accortamente illuminati, il duo, ora interprete della coppia Lui e Lei, ora dei clown, ci parla con comicità e intelligenza della necessità di eleggere una direzione verso la quale muoversi, e ci invita a non disperare nel caso essa si riveli un vicolo cieco. *Laura Bevione*





a Londra e a Udine

# INCONTRO DI NOBEL

a un passo dall'atomica

In alto Carolina Salomé, Andrea Brambilla, Nino Fomicola in *Alarms*, di Michael Frayn.

**COPENAGHEN**, di Michael Frayn. Traduzione di Filippo Ottoni e Maria Teresa Petrucci. Regia di Mauro Avogadro. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Gabriele Mayer. Luci di Giancarlo Salvadori. Con Umberto Orsini, Massimo Popolizio, Giuliana Lojodice. Prod. Centro Servizi e Spettacoli, Udine.

**S**i parla di storia, in *Copenhagen*, ma la scena – asciutta ed efficace, creata da Giacomo Andrico – è uno spazio senza tempo: un'aula chiusa da lavagne nere, graffiate di complesse formule matematiche. Si rievoca – nelle due ore dello spettacolo – un incontro privato che ha segnato profondamente il corso degli eventi della seconda guerra mondiale, che ha influenzato il futuro dell'umanità: ma a ricordarlo – davanti agli occhi conquistati del pubblico – non sono personaggi vivi, ma le loro ombre, che si confrontano in una sorta di discussione chiarificatrice *post mortem*, con cui – ormai lon-

tani dai fatti e dalle loro conseguenze – si cerca di rispondere obiettivamente, di esporre ipotesi, di dimostrare delle tesi... Sembrerebbero i modi della scienza, e risiede infatti nella scienza il nucleo drammaturgico di *Copenhagen*: il confronto cioè fra due fisici luminari – Heisenberg e Bohr – entrambi a un passo dalla realizzazione della bomba atomica. L'incontro (i cui contenuti sono rimasti sempre misteriosi) è realmente avvenuto, nel 1941, nella capitale danese ormai occupata dai nazisti. Ma non è affatto nei termini della sterile disquisizione accademica che Michael Frayn – autore notevolissimo del disimpegnato *Rumori fuori scena*, ma anche del raffinato *Miele selvatico*, d'ascendenze cechoviane – costruisce questo suo ultimo, interessantissimo testo: rievoca la conversazione fra i due premi Nobel per la fisica, secondo un percorso assolutamente emotivo, e dunque irregolare, tortuo-

so, impulsivo e molto coinvolgente. Sono infatti rarissime – grazie all'originale taglio scelto da Michael Frayn e all'incalzante e rispettosa regia di Mauro Avogadro – le sbavature nel ritmo dello spettacolo, prodotto dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine e andato in scena lo scorso novembre al Teatro San Giorgio (*Copenhagen* sarà in tournée la prossima stagione). E non è soltanto l'andamento ritmato, la precisione, l'elegante essenzialità della spazializzazione ad affascinare il pubblico: Avogadro lavora con accuratezza sugli attori, un cast assolutamente eccellente, composto da due fra i migliori protagonisti della scena italiana – Umberto Orsini e Massimo Popolizio – cui si affianca la brava Giuliana Lojodice, che nel ruolo della moglie di Niels Bohr ha il compito di richiamare delicatamente alla concretezza e alla "semplicità", l'acceso dialogo dei due uomini di scienza. Ottimo Umberto Orsini, che dona

a Niels Bohr – scienziato d'origine ebraica, in fuga dalla follia nazista – pacata autorevolezza, e che si rapporta all'ex allievo Werner Heisenberg (rimasto invece solidale al Reich) in toni di entusiasmo scientifico e di allusiva saggezza paterna. Ineccepibile l'intensa prova di Massimo Popolizio: di Heisenberg ci offre un indimenticabile ritratto, di uomo geniale, fragile, forte, appassionato, dimostrando una sensibilità interpretativa che supera brillantemente le spigolosità del testo. *Ilaria Lucari*

**COPENHAGEN**, di Michael Frayn. Regia di Michael Blakemore. Scene di Peter J. Davison. Luci di Mark Henderson. Suoni di Simon Baker. Con David Burke, Sara Kestelman, Matthew Marsh. Prod. The Royal National Theatre, Londra.

Sul testo originale inglese, nessuna didascalia. In scena, a Londra, una semplice costruzione a cilindro, aperta sulla quarta parete, che si carica di significato a seconda di come la si guarda. Luogo fisico di esperimenti di fissione, aula universitaria surrealmente chiusa su se stessa, e chissà cos'altro. Di certo, quella parte del pubblico, seduta sulle ripide scalinate collocate sul palco lungo i bordi del cilindro, ha tutta un'altra percezione dello spazio sottostante e della sala buia. Il testo di Frayn, messo in forma spettacolare dalla mano esperta di Michael Blakemore (al sesto testo dell'autore) al National Theatre nel maggio del '98, è oggi vincitore di alcuni premi "Best Play of the Year", largamente acclamato dalla critica senza eccezioni, ed è ancora godibile nella sua interezza presso il Duchess Theatre, nel West End londinese, sede in cui è stato trasferito già nei primi mesi del '99 e dove resterà fino al febbraio 2000. Il trio di personaggi storici: Niels Bohr (David Burke), la moglie Margrethe (Sara Kestelman) e il visitatore scomodo Werner Heisenberg (Matthew Marsh)

MICHAEL FRAYN, autore di successo, come solo il sistema teatrale anglosassone sa ancora produrre, dopo *Noises Off* (*Rumori fuori scena*), trionfo planetario che debuttò a Londra, nel West End, nel 1982, è tornato alla ribalta con *Copenhagen*, in scena a Londra e in Italia. Di *Rumori fuori scena* in Italia si ricordano due versioni, quella, efficacissima, di Attilio Corsini e quella meno riuscita, con Zuzzurro e Gaspare. Tra i due lavori, Frayn ha conosciuto, nel '90, il flop di *Look Look*. Autore di romanzi, come *Headlong* e *The Trick of It*, Frayn ha fatto anche l'attore. Un'esperienza breve, brevissima: «Avevo una parte in *L'ispettore generale* di Gogol'. Terminate le mie poche battute, non riuscivo più ad uscire di scena. La porta non si apriva e temevo sarebbe crollata l'intera scenografia. Finalmente, sento una vocina che mi suggerisce "non spingere, tira". Esegui ed esco di scena. Definitivamente». Da quell'esperienza, nasce *Noises Off*. Ai suoi inizi ci sono anche le traduzioni di Cechov, «ma il russo l'ho imparato più per passione politica che per amore del teatro». Approva le parole del regista Michael Blakemore: «mi ha definito un esponente della "passione per la moderazione". Oltre che una caratteristica personale, che spiega anche una certa mia impassibilità negli alti e bassi della carriera, è, in fondo, anche il tema della mia pièce *Copenhagen*». F.C.

si confrontano nell'ambiente circolare come bestie in gabbia, che alla ricerca di un angolo riparato, finiscono per muoversi di continuo all'interno dell'angusta circonferenza, che non offre vie di fuga. A tratti, seguendo le linee longitudinali e latitudinali disegnate a terra, la sfera diviene teatro-mondo dell'ultimo conflitto umano che non è più quello della seconda guerra mondiale e della bomba atomica - qui trattato - ma quello ben più apocalittico della mancanza di spazio d'azione, per esseri umani troppo evoluti e in lotta per la supremazia finale. E così, il pubblico sul palco assume anche le sembianze di una commissione giudicatrice. La scientificità del dialogo svanisce nella forza di battute cariche di antiche tensioni, e, senza perdere di efficacia, riesce ad accattivarsi l'attenzione di tutti, svelando teorie complicate in una lezione *sui generis*, valida per principi quanto per eruditi della materia. La figura femminile, Margrethe Bohr, storicamente la più difficile da caratterizzare per la carenza di documenti, risulta a sua volta (come la

scena) caricata di mille significati aggiuntivi, che la vedono ora semplice moglie protettiva, ora pseudo-madre compassionevole del giovane fisico tedesco "adottato" da Bohr, a disagio di fronte all'ostilità del maestro-padre. In sintesi, Margrethe rappresenta per i duellanti la fonte di una conferma che non può arrivare né da lei né da altri, rispetto ad un destino avverso che ha diviso e messo l'uno contro l'altro i due fisici. Frayn ha sospeso i suoi personaggi in un'incertezza che avvolge tutto: eco tematica legata alle teorie fisiche di Heisenberg, che promana dalle pareti crema della scenografia, si concretizza nella luce bianca che domina la situazione e si impone fin dalle prime battute «*Does it matter, my love, now we're all three of us dead and gone?*» (Che importanza ha, tesoro, ora che siamo tutti e tre morti e sepolti?) creando un'atmosfera di limbo in cui buoni e cattivi si incontrano *post mortem* e scambiandosi a turno i ruoli ribadiscono la forza dell'incertezza. In vita, ma soprattutto in morte il dilemma resta insolubile: «*Some que-*

*stions remain long after their owners have died. Linger like ghosts. Looking for the answers they never found in life»* (Certe domande restano a lungo anche dopo che i loro proprietari sono morti. Vagando come fantasmi. Cercando le risposte che loro stessi non riuscirono mai a trovare in vita). Frayn propone, dunque, fantasmi umani e teorici che, in un'annota al testo, suggerisce di affrontare personalmente, e, fornendo una bibliografia ragionata, invita i fruitori della finzione alla ricerca storica. Interessante esempio di funzione didattica del teatro. *Laura Musso Santini*

## Allarmi che non scattano per Gaspare e Zuzzurro

**ALARMS**, di Michael Frayn. Traduzione di Filippo Ottone. Regia di Andrea Brambilla. Scene di Valeria Manari. Musiche di Arturo Annechino. Con Andrea Brambilla, Nino Formicola, Rosanna Naddeo, Carolina Salomè. Prod. Fox & Gould, Genova.

Lo schema di scrittura di Frayn è molto preciso, ben calibrato. Premessa e promessa di un successo annunciato. Che cosa è successo in questa versione, ben tradotta da Filippo Ottoni, del duo un tempo televisivamente noto come Zuzzurro & Gaspare? Dei due, Gaspare (Nino Formicola) è... la cicala della disinvolt-

ta dissipazione del talento comico, mentre il "commissario" Andrea non lascia cadere nemmeno una briciola di gag; ma le spinge tutte verso l'applauso con una sistematicità un po' rigida, tutto sommato poco festosa. Così la pièce piace, ma non trascina, l'allestimento è accolto con il tutto esaurito, ma senza l'allegria partecipazione finale di un pubblico completamente conquistato. Il meccanismo dello spettacolo si articola su una sorta di teatro della minaccia pinteriana in salsa ioneschiana, di cui l'autore è maestro (e che ha nella Churchill una fortunata discepolo). Parte bene e non s'incepta mai, ma mira a mantenere la media, senza sfruttare accelerazioni, progressioni, invenzioni. Tutto sommato, routine: premiata al botteghino, ma dal risultato inferiore alle aspettative. E l'*entr'act* con il *requiem* per la morte dell'intervallo non risulta proprio di buon gusto. Forse anche perché viene proposto senza verve. La serata finisce con la sensazione di aver cenato in classe turistica invece che in business. *There is no business like show business*. Insomma, questo allestimento è mimetico dei linguaggi e delle mentalità che Frayn satireggia. *Fabrizio Caleffi*

## Tossicodipendenze affettive nella civiltà del denaro

**SHOPPING & FUCKING**, di Mark Ravenhill. Traduzione di Barbara Nativi e Michele Panella. Regia di Barbara Nativi. Scene, costumi e luci di Dimitri Milopulos. Musiche di Marco Baraldi. Con Angela Antonini, Stefano Jotti, Fabio Mascagni, Edoardo Ribatto, Marco Vergani. Prod. Teatro Litta, Milano-Laboratorio Nove, Firenze.

"Comprare" e "scopare". Tra le due azioni, che compongono il titolo di uno dei testi della nuova drammaturgia inglese considerati, a torto o a ragione, *cult*, si apre un mondo disperante fondato sulla morale del denaro e sull'etica del "consumo quindi sono". E i protagonisti della pièce di Mark Ravenhill consumano di tutto: droga, pasti surgelati, relazioni, sesso, opportunità di varia natura. Consumano la vita alla ricerca - vana - di solidarietà, amore, amicizia, ma la loro voracità di sentimenti si perde in un'autodistruzione che trae illusorio piacere dalla coazione a "comprare", mentre lo "scopare" è ridotto ormai solo a lavoro, merce di scambio grazie alla quale reperire mezzi di sopravvivenza consumistica. Un giro vizioso di cui sono protagonisti quattro giovani, infelici e confusi, e un adulto, *maître a penser* di quella filosofia, tipica del decennio thatcheriano, secondo cui «la civiltà è denaro, il denaro è civiltà». Mark, tossicodipendente, decide di rompere il triangolo con Lulu e Robbie per disintossicarsi, più che dalla droga, dalla dipendenza affettiva. Ma la sua autonomia dai sentimenti ha breve durata: si innamora di un marchettaro adolescente, masochista e con pulsioni suicide provocate dal trauma di violenze sessuali subite dal patrigno, e con lui si ricongiunge, non senza conflitti e tragedie, ai due amici che si arrabbatano a sopravvivere spacciando pasticche, rubacchiando e rispondendo alle *hot-line*. Più che nel testo, intriso, come spesso accade per questi cosiddetti "arrabbiati", di un severo senso morale e di un sentimentalismo ai limiti del melenso, i pregi dell'operazione sono da rintracciare nella messinscena di Barbara Nativi. Incalzante nel ritmo, dinamica, fortemente fisica, la sua regia, che pur strizza l'occhio allo stile di Thomas Ostermeier (suo un recente allestimento di *Shopping & Fucking* all'ultima Biennale di Venezia), tiene la

In basso una scena di *Shopping & Fucking* di Mark Ravenhill, regia di Barbara Nativi (foto: Max Botticelli); a pag. 81 Gabriele Ferzetti e Daniela Giovanetti, interpreti di *Antigone* di Jean Anouilh, regia di Furio Bordon (foto: Tommaso Le Pera).



vicenda sui binari di un iperrealismo *kitsch* dai risvolti onirici, scandito, nella struttura a scene separate, da musica *techno* e da luci stroboscopiche da discoteca. Gli attori, in parte nuovi acquisti della Compagnia del Laboratorio Nove, assecondano con slancio generoso, anche se con qualche caduta macchietistica, il disegno registico. E se i quattro giovani, tra disperazione e autoironia, sono nel complesso ben disegnati da Edoardo Ribatto, Angela Antonini, Fabio Mascagni e Marco Vergani, l'inverosimile personaggio dell'adulto cinico, interpretato dall'incolpevole Stefano Jotti, rimane una noiosa e superflua appendice drammaturgica, responsabile delle rare cadute di ritmo di una messinscena comunque ben riuscita.  
*Claudia Cannella*

## RITORNA ANTIGONE nella Francia di Vichy

«**M**i disgustate tutti con la vostra piccola vita che bisogna amare ad ogni costo. Siete come i cani, che leccano tutto quello che trovano per la strada. Io non sono così modesta, io voglio tutto e subito! E che sia bello come quando ero bambina, altrimenti preferisco morire!». È il grido - grido non sterile - di Antigone. L'*Antigone* di Jean Anouilh che, dopo lungo silenzio, torna sulle nostre scene in questa bella e preziosa versione curata da Furio Bordon per lo Stabile del Friuli Venezia Giulia. Un *remake* anche interessante per verificare quanto ancora sia valida e opportuna la forza poetica di questo autore che con la sua singolare e folta produzione caratterizzò una non breve stagione teatrale del Novecento. Quella a cavallo dell'ultima guerra mondiale e prolungatasi ancora per diversi anni. Produzione caratterizzata spesso dal ripensamento moderno dei miti classici e di cui *Antigone* costituì uno degli esempi più riusciti. Ambientata la pièce nella Francia di Pétain, sotto il tallone di ferro dei soldati del Terzo Reich, anche questa nuova *Antigone* come l'eroina greca è condannata a morire per aver dato sepoltura al corpo di Polinice, all'indomani della battaglia fratricida, violando così l'editto di Creonte. Ma mentre in Sofocle tutto è puro, qui tutto è inquinato dalla politica, dalla necessità di venire a patti con la pratica. Va da sé che, trasportata al nostro tempo, l'azione della giovane perde il suo perché originario. L'atto rituale dell'antica eroina obbediva alla credenza che l'anima del morto insepoltito fosse costretta a vagare in eterno sulla terra. Qui il vero movente diventa la rivolta ai compromessi che i politici dicono necessari alla vita. E la giovane persiste nel suo caparbio contegno anche quando Creonte le ha mostrato la casualità

**ANTIGONE**, di Jean Anouilh. Traduzione e regia di Furio Bordon. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Isabella Montani. Luci di Iuraj Saleri. Elaborazioni foniche di Carlo Turetta. Con Daniela Giovanetti, Gabriele Ferzetti, Giampiero Fortebraccio, Anita Bartolucci, Umberto Raho, Alessia Innocenti, Mino Manni, Claudio Tombini, Oriana Cressi, Luciano Pasini, Ella Becher. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia.

della scelta dei due fratelli e la vita morale di entrambi. Griderà la fanciulla al suo tiranno e zio «Mi disgustate tutti con la vostra felicità condizionata». E morirà Antigone perché nata era per morire, essendo per lei il rifiuto e la rinuncia l'unico modo di essere. Non c'è luce nel dramma che risente nel tempo in cui fu scritto: i duri anni appunto della guerra. Un cupo determinismo vi domina. Anche se Bordon, provvedendo a una più attuale traduzione, rende tutto più sfumato e sembra caricare la figura di Creonte di un'amarezza che nasce dalla stanchezza di quel suo essere incatenato a un potere che forse non desidera, o non desidera fino in fondo. E nella bella e giusta scena di Alessandro Chiti, allusiva di classicità e dove non manca qualche riferimento al nostro ieri, regola poi uno spettacolo ricco di tensione, appena concedendosi qualche modifica (la figura, ad esempio, della nutrice che assume veste maschile). È però anche e soprattutto dalla interpretazione dei due protagonisti che questa *Antigone* riceve forza e bellissimo smalto. Se splendida per misura e intelligenza appare la prova di Gabriele Ferzetti nelle vesti di un Creonte che sembra aver perso sogni e ideali, Daniela Giovanetti riesce a far vibrare nelle sue corde più intime, con un trasporto del tutto sincero, la sua Antigone. Un'Antigone piegata dal dolore, ma fiera della sua missione. Bene però, fra i molti altri, anche Giampiero Fortebraccio, Anita Bartolucci e Umberto Raho. *Domenico Rigotti*



## Alla prova della fede i missionari di Cavosi

**TERRA E CIELO**, di Roberto Cavosi. Regia di Roberto Cavosi. Scene di Alessandra Panconi e Leonardo Conte. Musiche di Alfredo Santoloci. Luci di Iuraj Saleri. Con Fabio Bussotti, Sergio Meogrossi, Giancarlo Ratti, Giampaolo Innocentini, Noli Sta. Isabel, Sergio Pierattini. Prod. Emmevu Teatro, Milano.

Penetrante. Questo l'aggettivo che userei per definire *Terra e cielo* il testo di Roberto Cavosi, riportato ora in scena dopo il suo timido esordio a Todi nel 1990 con il titolo, meno efficace, di *L'uomo irisoalto*. Sei attori (tutti bravissimi perché veri) fanno rivivere la figura di padre Tullio Favali, missionario del Pontificio Istituto Missioni Estere, ucciso a La Esperanza, nelle Filippine, l'11 aprile 1985. Novanta minuti di tensione e due scene preparatorie, la partita a basket in attesa del vescovo e gli ultimi attimi di vita di Tullio, che culminano in un dialogo serrato tra padre Luciano e padre Paolo, quasi un gioco al massacro, che ha come scopo la rinascita in una fede più autentica per Paolo e una nuova motivazione all'opera missionaria per Luciano. È in quest'ultima parte che il testo di Cavosi, da leggere e meditare, mette in campo tutta la sua potenza e la sua forza, facendo scontrare chi per la missione, per la sua gente, per la giustizia darebbe la vita ma è costretto a tornare in Italia (padre Luciano) e chi si sente fallito perché non ha ritrovato in terra filippina tutto quello che aveva immaginato negli anni di seminario ed è costretto a rimanere sul campo (padre Paolo). Eccellente la resa interpretativa di Fabio Bussotti (Paolo) e di Giancarlo Ratti (Luciano), ma una citazione particolare va a Noli Sta. Isabel, filippino che restituisce drammaticamente non solo la sofferenza di un uomo, ma quella di tutto il suo popolo. Intensa nella sua asciuttezza la regia dello stesso Cavosi. *Pierachille Dolfini*

## Hanno i vizi degli uomini i gatti in amore di Arias

**PEINES DE COEUR D'UNE CHATTE FRANÇAISE**, tratto dal racconto di P.J. Stahl. Drammaturgia di Alfredo Arias e René De Ceccatty. Musiche di Arturo Annechino. Regia di Alfredo Arias e Mairiù Marini. Scenografia di Roberto Plate. Costumi di Chloé Obolensky. Maschere di Erhard Stiefel. Luci di Pascal Chassan. Con Gaia Aprea, Laurent Ban, Gabriella Bonavera, Melania Giglio, Antonio Interlandi, Murielle Lantignac, Solange Milhaud, Ariane Pirie, Emmanuelle Rivière, Jocelyn Sand, Vartoch', Debora Zuin. Prod. MC93 Bobigny, Groupe TSE, Teatro di Genova, Teatro Stabile di Torino, Maison de la Culture de Loire Atlantique, Festival di Palermo sul Novecento, Festival d'Automne à Paris.

Ha radici lontane questo *Peines de coeur d'une chatte française*, ultima fatica dell'argentino Alfredo Arias. Lo spettacolo con un cast perfettamente bilingue costituito da cantanti-attori italiani, belgi e francesi ha un lontano precedente nel fortunatissimo *Peines d'une chatte anglaise* messo in scena da Arias nel 1977. A cui oggi in un certo senso ritorna, accostandosi questa volta al testo concepito dall'editore Hetzel e da lui stesso realizzato sotto lo pseudonimo di P.J. Stahl, che con divertente originalità integra e rinnova il racconto di Balzac. Né è questo il solo filo di continuità che percorre l'attuale allestimento. Che segna tra l'altro una tappa ulteriore del sodalizio con Mairiù Marini, già memorabile interprete del precedente spettacolo ed ora associata alla regia dello stesso Arias. Il risultato è uno spettacolo deliziosamente ricco d'inventiva, il cui universo popolato di animali in qualche modo adombra il mondo degli umani, coi suoi tradimenti, le invidie, i delitti, la crudeltà della miseria o la grottesca sicumera di una pretenziosa ricchezza. E che si snoda coi toni ironici e lievi di una fiaba sorridente, il cui sguardo si mantiene leggero e come in superfi-

cie, costituendo in questo l'unico possibile appunto nei confronti di un allestimento altrimenti gradevolissimo e formalmente perfetto. Dove, con l'illogicità della fiaba, cani, gatti, conigli, anatre e cornacchie convivono e si scambiano complimenti, tranne poi abbandonarsi con disinvoltato cinismo a sordide macchinazioni e letali avvelenamenti. Mentre le illusioni della dolce Minette (fuggita dal granaio in cui vive assediata dalla fame con la madre e la sorella, per tentare la sua sorte per le vie del mondo) si inebriano al fascino seduttore del gatto Brisquet, autentico *dandy* un po' vanesio, che la introdurrà alla vita dorata e superficiale dell'ambasciatrice di cui è poeta ufficiale. Ma che, incostante e pieno di sé, non esiterà a tradirla con una gatta cinese, di cui ucciderà l'impresario nel corso di un fatale alterco. E per questo si rivolgerà a Balzac, affinché, facendolo morire nelle pagine appunto delle sue *Peines de coeur d'une chatte anglaise*, gli consenta di sfuggire alla giustizia e di vivere sotto mentite spoglie. Mentre, disincantata e delusa, Minette tornerà al vecchio granaio, accanto alla sorella, che ha trovato intanto una più modesta e rassicurante felicità. Lo spettacolo, strutturato come un musical e curatissimo in ogni particolare, si snoda sullo sfondo di una Parigi onirica e notturna, evocata attraverso un ovattato alternarsi di impalpabili velari e un magistrale gioco di luci e proiezioni. Contro cui risalta la chiarezza festosa dei colori e l'esilarante caratterizzazione dei personaggi. Mentre ogni elemento, dalle splendide musiche di Arturo Annechino, ai costumi variegati di Chloé Obolensky, dalla scenografia suggestivamente soffusa di Roberto Plate, alle bellissime maschere di Erhard Stiefel, risulta essenziale e determinante all'interno di un allestimento che ha il fascino e la grazia della più amabile e delicata armonia. *Antonella Melilli*

## Duetta con i monitor l'eroina Simone

**SIMONE WEIL** Concerto per Simone, di Ombretta De Biase. Regia e interpretazione di Kyara van Ellinkhuizen. Partecipazione in video di Fabrizio Caleffi e Lucrezia.

La breve vita spesa a inseguire la purezza dell'ideale, la personificazione di una coerenza granitica usa a fare i conti soltanto con il proprio pensiero e la propria coscienza, e per questo ancor più incrollabile, colpita dalla maledizione/benedizione di morire giovane, a trentaquattro anni, oppressa da malattia: Simone Weil, così è nato un mito luminoso del Novecento. Con questa figura affascinante e complessa, impegnativa, si è voluta confrontare Kyara van Ellinkhuizen, in una messinscena da lei stessa ideata. Profondendo grinta ed energia ha impostato un lavoro alquanto elaborato, come un rompicapo di parole, suoni, immagini nel rispetto di una complicatissima sincronia. Tre diversi registri narrativi si intersecano, combaciano o si mettono in moto autonomamente: l'attrice agente sulla scena, la colonna sonora avara di stop, un video ad occupare la parete di fondo a cui si aggiungono monitor sparsi per la scena. Punto d'origine il bel testo di Ombretta De Biase, costruito con estremo equilibrio, attento all'inquadramento storico e fedele alla personalità della Weil: una sintesi di obiettività. Contiene e tuttavia supera il carattere di documento, poiché scritto in efficace linguaggio teatrale che, rivelando Simone, eroina cocciuta, tutta d'un pezzo eppure quanto umana, tradisce la tenerezza dell'autrice per la protagonista. Appropriati ed ironici gli interventi in video di Fabrizio Caleffi e della piccola Lucrezia, nel ruolo di richiami onirici o di interlocutori "virtuali" dell'attrice. *Anna Ceravolo*

dal palco allo schermo

## Un Oscar per Tito

C'è un che di cannibale nella frequentazione che il cinema ha di Shakespeare, «il più grande sceneggiatore del mondo». Gli anni '90 hanno segnato un apice in tal senso, fino all'inedito, furbone e patinato ritratto dell'artista da giovane in *Shakespeare in love*, che gioca sull'approssimazione biografica non avendoci la storia lasciato molto sul Bardo. Proprio dall'acerba vena creativa di "Will", in piena consonanza con i "sanguinari" coevi Peele, Johnson e Marlowe, nacque *Tito Andronico*, probabilmente in contemporanea col *Riccardo III* e con questo imparentato per la rassegna di orrori e atrocità varie. Il generale Andronico, vittorioso sui Goti, porta a Roma in catene la regina Tamora e i tre figli, ne squarta il primogenito (a riscatto di ben ventidue figli trucidati), viene pensionato, insultato e bandito dal nuovo imperatore (il cui nome, Saturnino, è davvero *consequenter rerum*), che sposa Tamora la quale si vendica di Tito facendogli violentare e mutilare la figlia Lavinia, decapitare due figli e mutilare lui stesso, in un crescendo di *grand guignol* che fa impallidire la Troma. Di questa tregenda è memorabile l'edizione di Brook con la stupenda coppia Lawrence Olivier e Vivien Leigh e un impianto scenico che saccheggiava il Rinascimento, da Rubens a Tiziano. Uno spettacolo potente e dinamico, per il quale Jan Kott ricordava la naturale affinità della tragedia elisabettiana con il cinema. Dopo quarant'anni la brillante regista Julie Taymor, trionfante a Broadway, porta *Tito* sullo schermo e gli dà il faccione di Antony Hopkins, affidandosi ai migliori artisti italiani per scene e costumi. Fatto salvo che la vetrina di orrori non ci poteva essere risparmiata, la Taymor ha il gran pregio di non prendersi troppo sul serio. È sodale con il miglior spirito anglosassone, che sa rivoltare i classici come un calzino, come già fece Jarman. Ma, nella costruzione d'un'epoca para-storica e nell'ambientazione a metà fra rovine dell'antico e del fascista impero ricalca il *Riccardo III* di Loncraine, con risultati però assai più esteriori. La lunghezza proibitiva, il ritmo qua e là latitante, una certa fissità dei caratteri e l'invenzione non brillante del ragazzino che apre e chiude il film, subissano la matura perversità della Lange, dorata e tatuata e i godibili guizzi visivi (pur con qualche ingenuità da *videoclip*, che Greenaway non le perdonerebbe), soprattutto nell'ipnotica ritmicità dell'iniziale ingresso delle truppe infangate di Tito in trionfo. Ottimo il cattivissimo moro Aronne di Lennox, che riesce a surclassare il pur bravo Hopkins, che non ci risparmia il *cliché* di Hannibal nella gustosa - in vario senso - scena del banchetto finale, eredità del *Tieste*, in cui Tito, in candida tenuta da cuoco, serve un "pasticcio di figli" ai consorti regali sulle note di *Vivere* di Buti. Esilarante.

Sull'altro lato dell'occidente inglese, dopo il non troppo riuscito *Otello*, Oliver Parker si affida all'ideale Wilde per una commedia di equivoci e *wit* che sprecare sarebbe stato impossibile. Un eccellente e fascinosa Rupert Everett conduce con la superba Julianne Moore un gioco di fioretto, perfetto meccanismo su cui si affaccia il più impagabile motteggiatore del secolo passato, che compare anche in una scena del film, quasi citazione-gioiello del film biografico di Brian Gilbert (1997), in cui Wilde ringrazia il pubblico del trionfo tributato al suo genio drammaturgico, dopo la prima dell'*Importanza di chiamarsi Ernesto* (o *d'essere onesto*, a seconda del motto che si preferisce). Niente da fare: nonostante Lucas e Spielberg, Will e Oscar da soli fanno ancora la differenza. *Ivan Groznić*

**TITUS** (*Titus Andronicus*), Ita./USA, 1999. Regia e sceneggiatura di Julie Taymor (dalla tragedia di William Shakespeare). Fotografia di Luciano Tovoli. Scenografia di Dante Ferretti. Costumi di Milena Canonero. Musiche di Elliot Goldenthal. Con Antony Hopkins, Jessica Lange, Alan Cumming, Harry Lennox. **UN MARITO IDEALE** (*An ideal husband*), G.B., 1999. Regia e sceneggiatura di Oliver Parker (dalla commedia di Oscar Wilde). Fotografia di David Johnson. Con Peter Vaughn, Rupert Everett, Minnie Driver, Cate Blanchett.

Jessica Lange è Tamora, regina dei Goti, in *Titus* di Julie Taymor.



# PRO



novità di Delbono

## L'Esodo dei diversi dalle rovine del mondo

ESODO, di Pippo Delbono. Regia di Pippo Delbono. Con Fadel Abeid, Dolly Albertin, Gianluca Ballarè, Bobò, Enkeleda Cekani, Piero Corso, Pippo Delbono, Lucia Della Ferrera, Fausto Ferraiuolo, Gustavo Giacosa, Simone Goggiano, Elena Guerrini, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Maura Monzani, Mohamad Hussein Moussa, Tommaso Olivari, Pepe Robledo. Prod. Compagnia Pippo Delbono e Emilia Romagna Teatro, Loano (Savona).

**A**lla fine li vedi tutti, sono diciotto, allineati per gli applausi del pubblico che stipa il teatro Storchi di Modena per la "prima". Formano un popolo contemporaneo, segnato fortemente, con Bobò che ha vissuto trent'anni in manicomio, il ragazzo down, il libanese, il nordafricano, i due attori argentini, la giovane donna albanese, gli italiani. Lo ha riunito Pippo Delbono per raccontarci di esodi, di fughe da terre amate dove il deserto si incendia e dove nella notte si possono udire i versi degli animali, di guerre, di schiavitù, di nomi cari e

di rovine. Questa tribù, costruita attraverso prove itineranti durate diversi mesi, ha narrato storie, letto versi, sussurrato pensieri, ma soprattutto ha danzato una storia di fuggitivi, con ritmi e dissolvenze di grande forza teatrale, fra fondali avvampati che sfumano in tramonti carichi o in lunari, devastate solitudini. Fili diversi vengono tessuti in un paesaggio di rovine sventrate dai bombardamenti o dal tempo dove subito si scatena un'immemore festa discotecara, con comici e conici cappellini, mascherine contemporanee e sculettanti dive *en travesti*. Questo deserto della nostra civiltà televisiva e violenta si riempie di storie che prendono allo stomaco. Donne piangenti si trasformano in una sarabanda di assassini al ritmo del ticchettare dionisiaco di una macchina per

scrivere; corpi nudi abbandonati, torturati, urla di madri, campi di concentrazione... A volte il tono arriva a rasentare la nota retorica, ma subito vira nell'immagine forte o nella domanda essenziale e coinvolgente. Il momento più alto è rappresentato da un discorso senza parole di Bobò abbigliato da grande dittatore chapliniano, un gualto faticato, roco, che nasconde una struggente nota di gioco. Da una bocca spalancata esce un urlo silenzioso, preghiera, implorazione e pianto sotto una musica calda. Una voce ci ricorda che la vita può essere magnifica e che noi l'abbiamo dimenticato. E coinvolgente è alla fine quella tribù, capace di affondare con levità e ironia il bisturi nella carne del dolore contemporaneo. *Massimo Marino*



**N**egli spettacoli di Pippo Delbono e, dunque anche in quest'ultimo *Esodo*, gli attori, quando entrano in scena, si dirigono quasi immancabilmente verso il centro del palcoscenico, avanzano in prosenio, si rivolgono al pubblico e quindi danno il via alla loro performance sia essa cantata, ballata o parlata. Ebbene, mi sembra che il modo con cui Delbono guarda alle cose del mondo corrisponde, si può dire, a questa disposizione fisica dei suoi attori. Tutto il male che affligge il secolo passato e presente è osservato frontalmente, niente volumi, niente asimmetrie, niente prospettive né insolite né solite. Insomma, sono abolite le linee diagonali e con esso lo sguardo in tralice, l'occhiata di sbieco, che attraversando obliquamente la realtà, oltre a darle spessore, ce ne fornisce proiezioni inusitate e inaspettate tali da far saltare in noi la molla salutare dell'inquietudine. Ed è strano che proprio lui che vive e lavora (e aiuta, e questo è un merito che nessuno gli toglie) con persone così "sghembe" da essere considerate anormali, non riesca poi a tirarla la "corda pazza" ai suoi singolari compagni e si dimostri un burattinaio che vuole dare voce a tutti ma alla fine di voce fa risuonare, monotamente, solo la sua. E non solo materialmente (questa è chiaramente una consapevole scelta) ma anche nella sostanza poetica della sua regia. Ma forse la didascalica frontalità di *Esodo* si giustifica con il voler essere lo spettacolo una sorta di passerella grottesca sui mali del secolo, composta da una serie di "numeri" di varietà tragico, in cui dal palestinese senza terra alle madri di Plaza de Mayo passano in rivista i sofferenti della terra. Ma allora, se questa fosse l'intenzione, ci vorrebbe qualcosa di più inventivo di qualche balletto da rivista

sulle macerie o della citazione della scultura *Donna con carrello della spesa* di Duane Hanson che si aggira fra muri cadenti. I temi che Delbono mette in campo con quel suo forte titolo biblico sono così vasti e universali che non essendo mediati da una visionarietà che ce li restituisca in immagini sceniche forti, finiscono per risultare piattamente retorici. Già quei muri diroccati e quelle macerie che costituiscono l'elemento scenografico dello spettacolo sono un segno estremamente debole, proprio per la sua prevedibilità. Così la foto del figlio *desaparecido*, così la tunica araba e il turbante che il ragazzo indossa su movenze di danza francamente approssimative. Le parole scelte per commentare la violenza e l'orrore di guerre e dittature ed emigrazioni forzate, sono anche questa volta una serie di citazioni lette come sempre da Delbono al microfono su stropicciati foglietti mentre con ampie falcate si aggira fra noi spettatori. Brani in sé per sé da antologia (ma basta affondare a caso la mano nella letteratura del Novecento per trovarne a iosa, su questi temi) ma accostati paratatticamente senza un disegno drammaturgico o un montaggio che ne faccia apprezzare adeguatamente per lo meno il contenuto. Al contrario, il tono tra naïf e predicatorio di Delbono, che talvolta sfocia nel grido, leva forza ai testi - di Brecht non risuona la lucida cattiveria, di Etty Hillesum la disperata sensualità, della Bibbia l'antica terribilità - e li annega in quell'indefinita spiritualità che aleggia su tutto lo spettacolo. La realtà è complessa e Delbono lo sa bene, considerata la strada difficile che ha scelto. Ma anche il teatro lo è, e non basta un pur dolcissimo Bobò vestito da Charlot-Hitler o con ali bianche da angelo a dare una scossa alle nostre coscienze. *Roberta Arcelloni*

## Disinibita Salomè vista da Crepax

**LA SALOMÈ**, testo e regia di Paolo Scheriani. Scene di Roberto Lucca Taroni. Realizzazione costumi di Michela Franchini. Realizzazione luci di Jamal Shalabi. Con Nicoletta Mandelli, Roberta Fossati, Sara Armentano, Lucilla Agosti, Massimo Somaglino, Bruno Fornasari. Prod. Teatro Ulla, Milano.

Scoiattoli del cuore, *free climber* del sesso, i personaggi della pièce di Scheriani si arrampicano sulle efficaci scenografie di Taroni. *La Salomè* di Nicoletta Mandelli, sinuosa, dalla sontuosa coda di cavallo, vive intensamente il suo personaggio-sindrome, condividendo con il commediografo-regista un progetto sulle Eroine alla Fine, teatrale ma anche editoriale (nel caso della *Salomè*, il coautore iconografico è il celebre disegnatore Crepax). Questa *Salomè* è spietata quanto la nietzchiana Lou von Salome in versione *rave*. L'operazione drammaturgica, che bada ai suoni del linguaggio e alle associazioni libere poetico-psicanalitiche, funziona, quando è sostenuta da una disinvoltura attorale come quella, piacevolissimamente sorprendente, delle Ancelle esordienti, la bruna Armentano e la bionda Agosti, ironiche, autoironiche, veline, cubiste, presto, prevediamo, protagoniste. La regia, con rimandi espliciti allo stile Godard-omaggio-ai-Sixties di Sixty, crea atmosfere e tensioni, che Erode atletizza, più che fisicizzare opportunamente, come fanno le ragazze. Coro provocante, le ancelle snocciolano filastrocche: «Otto, nove, dieci, la luna dice: "Taci". Che significa: "Non parlare, mostrami piuttosto come baci"». Un teatro che si sa mostrare, che sa farsi ascoltare (pregevole la tirata «Voglio un uomo» di Salomè, arbasiniana l'elecanzione delle promesse di Erode al posto della testa del Battista...), che si potrà sviluppare. *Fabrizio Caleffi*

In apertura una scena di *Esodo* di Pippo Delbono; (foto: Rolando Paolo Guerzoni).

## Un peto neo-cartesiano contro il Potere stupido

**IL RUMORE DI CARTESIO**, di Ugo Ronfani. Regia di Walter Manfrè. Consulenza musicale di Lucio Guidetti. Con Massimo Loreto. Prod. Florian Proposta Centro A.R.T., Pescara.

«Il legislatore si metta al lavoro, subito, affinché il peto esca finalmente dal medioevo della clandestinità e della vergogna e sia riconosciuto fra gli strumenti attivi di una democrazia reale...». Allo Spazio Zazie di Milano il monologo per attore solista disinibito *Il rumore di Cartesio*, di Ugo Ronfani, si è concluso con questo incitamento urlato dall'interprete Massimo Loreto e il pubblico ha applaudito a non finire. La scommessa di trattare in stile "alto", secondo

precedenti illustri, un argomento "basso" come quello dei rabelaisiani rumori «della cassa armonica del corpo» è pienamente riuscita. Il monologo è una parafrasi del *cogito cartesiano* «Penso, dunque sono». Ma l'idea del *Rumore di Cartesio* - spiega Ronfani - «la si trova, più che nel *Discorso sul metodo*, nei versi vernacolari di Carlo Porta, che ebbe a suggerire quella variante nordica della napoletana pernacchia che, nei tempi, fu apprezzata sia nella Padania del Ruzante sia alla corte dei Medici, sia nei *budoir* aristocratici del Parini sia nella Parigi borghese della Belle Époque».

Il dotto conferenziere Massimo Loreto si lancia in un delirio storico-antropologico: «Non vi sembri eccessivo se sostengo che la scoreggia fu compagna del popolo eletto durante le tribolazioni mosaiche dell'Esodo,

vigliò con le sentinelle sugli spalti di Troia assediata, sfidò i mostri del mare durante le peripezie di Ulisse, fu con Cesare nella campagna di Gallia... Se dico che fu, clandestina, nelle catacombe cristiane, scalpitante sui cavalli degli Unni di Attila, invitata nelle armature delle crociate, fruscante alle feste di Versailles...».

E via, a ristabilire la verità sul motto di Cambronne, a rivelare che in esso Mozart, genio bambino, trovava perfino l'ispirazione. Per auspicare alla fine, con altisonanti registrazioni di conferenze tenute negli Usa e in Russia, che una Rumorosa Armada «si mobiliti in massa contro le bestie parlanti negli emicicli politici, i re Mida della pubblicità, gli editorialisti del regime, i seguaci del Dalai Lama con conto in banca, le patronesse dell'Unicef i cui gioielli sono gli scheletrici bambini del Terzo Mondo, e via discorrendo». È nato un partito trasversale della gente stufa? Certo è nato un nuovo teatro d'autore, capace di regalare dei contenuti a platee ormai abituate alla vuotezza di spettacoli confezionati con accuratezza, pacchi regalo da scartare con entusiasmo per restare, poi, spesso un po' delusi. Rossella Minotti

## Nasce il partito radical-choc

**E**sistono ancora i radical-chic? Sappiano che sono definitivamente out: fuorigioco. È il momento del radical-choc. Manifesto della nuova tendenza è il monologo che Ugo Ronfani dedica al peto e affida a Loreto. Massimo è un attore felicemente irregolare. Quando, con una voce registrata, nello spettacolo assume toni e furori di un Funari d'antan, diventa il boomerang della telespazzatura: ne rimanda la forma, invertendo il segno dei contenuti. Con questo indisciplinato e disinibito elogio della flatulenza non prenderà mai il posto di Panariello in prima serata. Spaccherebbe il video. Davvero, però. Non nel gergo dell'audience e dello share. Perché Ronfani non è un Ricci da testi dove striscia la notizia della controinformazione apparente, simulata, controllata. Ugo non striscia: a testa alta, rivendica il primato della cultura e della disinvoltura, dell'intelligenza e dell'ironia. Del teatro, insomma. Gabibbo dall'anima *mejer'holdiana*, Loreto sciorina un testo senza ammicchi da salotto. Se un appunto si vuol proprio fare ai *Tre Moschettieri*, autore, regista, interprete, è di non aver portato il discorso scenico alle estreme conseguenze. Ma «se n'è khandebù», come scandivano in corteo quei sessantottini poco dotati per le lingue che scambiarono Khandebù per un leader terzomondista francofono, invocandolo poi con slogan-spray sui muri della città. Ronfani sostiene di augurarsi che da questo spettacolo nasca una formazione politica trasversale. Alleanza Nutrizionale si troverebbe affiancata ai Ds di Democrazia Scurrile con i Peto Popolari Italiani in un Polo delle Libertà Intestinali che rivoluzionerebbe patafisicamente il Parlamento. Si suggerisce, come simbolo, il profilo di... Petain! Che la lotta, dunque, continui. Nel salotto-Zazie di Milano si sono agitate bandiere gonfiate dal venticello della polemica: in taluni salotti neomelandrici suoni ben più disdicevoli vengono emessi con la bocca... Fabrizio Caleffi

## Com'è grande l'America evocata da Scaparro

**AMERIKA**, di Franz Kafka. Traduzione e adattamento di Fausto Malcovati. Regia di Maurizio Scaparro. Musiche di Giancarlo Chiaramello. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Roberto Francia. Coreografie di Mariano Brancaccio. Con Max Malatesta, Enzo Turrin, Lalla Esposito, Lucio Zagaria, Francesco Vicino, Francesco Bottai e con Alessandro Panitteri (piano), Marco Biaggioli (batteria), Simone Salza (clarinetto). Prod. Teatro Eliseo di Roma.

I colori della scenografia di Luzzati, essenziale e determinante con quei siparietti che gli stessi attori spostano a vista a suggerire ambienti e atmosfere, sono cupi, com'è ovvio

trattandosi di Kafka. Ma l'andamento di questo *Amerika*, adattato per la scena da Fausto Malcovati, è tutt'altro che opprimente e scorre anzi lieve sul filo di intermezzi danzati e cantati che inclinano alla leggerezza del musical. Sfuggendo al tempo stesso, per la sobrietà dell'impronta, ad ogni superficiale quanto stravolgente banalizzazione del romanzo a cui si ispira. La cui materia rivive invece con garbata scioltezza sul *leit motiv* di un'ironia che fa da raccordo alla fondamentale frammentarietà del racconto. Sulla scena infatti, in un susseguirsi di episodi rievocati sul filo della memoria, gli incontri e le peregrinazioni di un giovane boemo, scacciato dai genitori dopo esser stato sedotto da una cameriera da cui ha avuto un figlio e venuto a cercar fortuna nel favoleggiato Eldorado di un mondo giovane, aperto e ricco di prospettive. Che egli affronta con un'energia giovanile, a cui allude il suo stesso nome, Rossmann, uomo-cavallo in tedesco, pronta a risorgere tenace e fiduciosa di fronte ad ogni disavventura.

Mentre le esperienze, i tentativi, le sconfitte si mutano in tappe essenziali di un percorso iniziatico di rinnovato stupore. Lo stesso che trapela da quella frase, «com'è grande l'America», che, come un guizzo finale d'ironia, conclude lo spettacolo e che in fondo contiene tutto il disorientamento e la malinconia dell'emigrante davanti alla scoperta faticosa di un paese e delle sue recondite spine. Che è nel caso specifico un'America più vicina a un sogno o a un'utopia, nata dalla penna di uno scrittore che l'America non vide mai. E che la regia di Maurizio Scaparro va evocando con allusività garbata e al tempo stesso con lucida concretezza, come avvolta in una sorta di lontananza onirica in cui la carica vitale di quegli anni irrompe con la scatenata gioiosità del *reggae*. Mentre sulla profondità ombrosa del palcoscenico si vanno delineando le brumose insidie del porto di New York, la crudeltà e il cinismo di una ricchezza arrogante e piena di sé o più segreti abissi di dignità vendute e ignobili sopravvivenze. Elementi tutti di una complessità sociale in cui rischia di perdersi chi guarda all'apparenza di un possibile approdo facile e luminoso di promesse, per imbattersi poi nella realtà di un terreno impervio e perfino ostile, in cui la speranza ingenua dell'emigrante non di rado è destinata a spuntarsi contro gli espedienti cinici degli avventurieri. E che lo spettacolo, che si avvale dell'entusiasmo del giovane protagonista Max Malatesta, ma anche della caleidoscopica versatilità di Enzo Turrin e della fisi-

cià grintosa di Lalla Esposito, mette a fuoco con mirata gradevolezza, imponendo l'attualità di un testo che fa riflettere su una realtà contemporanea solo in parte mutata, segnata anch'essa da ondate di emigranti, provenienti da un immenso Sud del mondo, che guardano oggi all'Europa come alla nuova meta di un'utopia di dignità e di benessere.  
*Antonella Melilli*

## Viaggio in Italia di Paolini non di un *tour operator*

**BESTIARIO ITALIANO, I CANI DEL GAS, di e con Marco Paolini. Musiche e testi composti, interpretati ed eseguiti insieme a Daniela Basso, Silvia Busato, Stefano Olivani, Lorenzo Pignattari, Francesco Sansalone, Cristina Vetrone. Allestimento scene, luci e fonica di Alberto Artuso, Marco Busetto, Gable Nalesso. Prod. Moby Dick - Teatri della Riviera, Mira (Venezia) in collaborazione con Estate Teatrale Veronese e TSR Teatro Stabile in Rete di Fano/Cagli (Pesaro).**

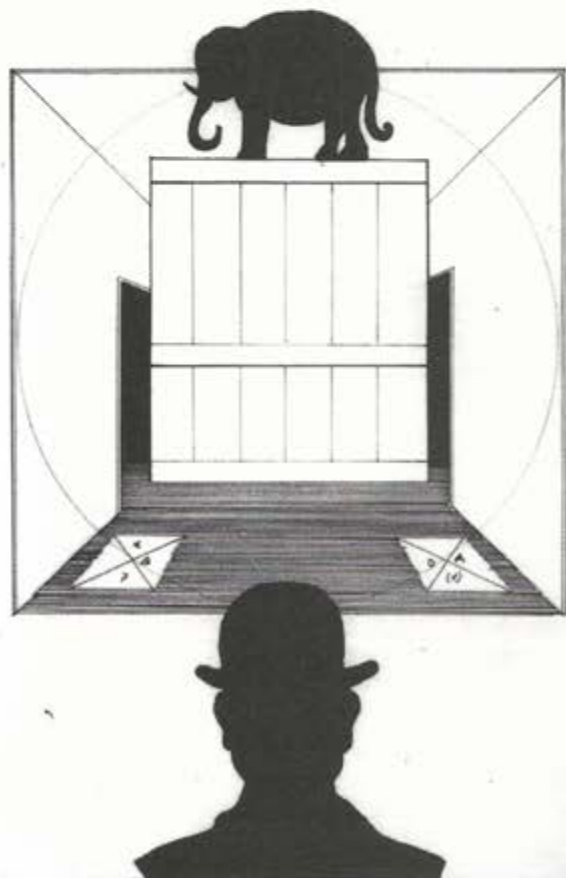
«Il teatro è un furgone che va su e giù per l'Italia», e dopo tanto italico girovagare Marco Paolini ha messo nero su bianco l'esperienza *on the road* di un'Italia, non vanto d'arte e di storia, ma paese-paesaggio che non s'interrompe mai; in cui l'occhio si scontra, continuamente, nell'opera dell'uomo: fabbriche nude accanto a cascinali diroccati accanto a discariche, abusive e non, accanto a ridenti villette a schiera accanto a palazzi addossati accanto a enormi centri commerciali illuminati, fari nel buio, a giorno anche di notte; e allora via, ad imboccare uno svincolo autostradale omicida e risalire a Nord, per l'Europa, efficienza e ordine, un giardino confronto al nostro orto, meno elegante, è vero, ma ricco di frutti, vivo. Se la prende con l'imprenditoria paternalistica e assatanata, Paolini, rinverdita dallo slogan "libertà" applicabile, ahimè, solamente al mercato. E auspica un campanilismo che non sia a base di "noi altri" e "voi altri", traducibili in qual-

A sinistra, Lalla Esposito e Max Malatesta in *Amerika* da Franz Kafka, regia di Maurizio Scaparro (foto: Tommaso Lepera).



siasi cadenza dialettale, ma riconoscibile, anzi, in quelle lingue, i dialetti, testimoni fraterni di una tradizione orale alla deriva in un mare di espressioni anglo assai poco ortodosse quanto a grammatica e pronuncia, tra l'altro. È un fiume di parole Paolini, che s'interrompe per l'intervento dei sei musicisti che ha voluto in scena, individualità interessanti, dal duplice talento per la musica e per il teatro. Per raccontare di quest'Italia "minore", lontana dai circuiti dei *tour operator*, Paolini, con le sue, ha preso a prestito parole di Luzi, Marin, Tavan, Alda Merini, Firpo, Montale, Saba, Cergoli, Scialoja, Calzavara, Zanzotto, Buttitta, Pasolini ed altri poeti, citando sempre onestamente la fonte. Ma l'arricchirsi di musica e poesia se è funzionale al risultato artistico, che è di notevolissima qualità, dichiara piuttosto un impoverimento in termini di originalità e unicità, perché di spettacolarità i lavori di Paolini non avevano mai sentito il bisogno. Impagabili restano infatti i passaggi dove ritorna raccontatore solitario in prosa, talmente bravo da convincerci che anche *Godot* in veneto, «se po fa', se po fa'». Anna Ceravolo

Un bozzetto di scena di Daniele Lievi per *Il Nuovo Inquilino* di Ionesco, regia di Cesare Lievi; nella pagina seguente Alessandro Gassman, Rossana Casale e Gian Marco Tognazzi, interpreti di *A qualcuno piace caldo*, regia di Saverio Marconi (foto: Gianmarco Chiergato).



## Un Diogene metropolitano tra i mobili di Magritte

**IL NUOVO INQUILINO**, di Eugène Ionesco. Traduzione e regia di Cesare Lievi. Scene di Daniele Lievi. Adattamento scenografico e costumi di Andrea Taddei. Luci di Gigi Saccomandi. Movimenti mimici di Daniela Schiavone. Con Giancarlo Dettori, Gianfranco Varetto, Barbara Valmorin, Pietro Faiella. Prod. Centro Teatrale Bresciano - Emilia Romagna Teatro, Modena.

Cesare Lievi è un poeta prestato al teatro, la sua vena è più vicina al razionalismo lirico di Valery che all'estrosità dada di Tzara da cui aveva preso le mosse Ionesco. Confesso perciò che avevo qualche dubbio sull'idoneità del regista del Ctb di Brescia a mettere in scena, di Ionesco, *Le nouveau locataire*, un atto unico del '53 poco frequentato anche in Francia e tuttavia molto rappresentativo della sua drammaturgia. Faccio ammenda: è benissimo restituito il senso dell'assurdo del testo, che nella dilatazione allucinatória della regia dura un'ora e mezza, e che le scene del compianto fratello di Lievi, Daniele, trasferiscono in una spazialità metafisica alla Magritte. Al punto che lo spettacolo può essere assunto come una rilettura esemplare di Ionesco a sette anni dalla morte, senza più le remore ideologiche che l'avevano a torto catalogato fra gli *anarchistes de droite* e oltre gli allestimenti approssimativi e riduttivi cui ci avevano abituati sia i francesi che l'*off* nostrano. Così persuasivo è lo spettacolo che lo vorrei esportato a Parigi, dove il teatro di Ionesco è sempre stato rappresentato, a conti fatti, secondo canoni abbastanza tradizionali. Chi è, quali storie, ricordi e manie si porta dietro il nuovo inquilino che prende possesso dell'appartamento vuoto accanto al nostro? Il senso, il non-senso e la *suspense* del testo (che Ionesco scrisse in soli tre giorni, come una pantomima ossessiva su un trasloco)

rispondono a questa domanda apparentemente banale, in realtà folta di perigliosi interrogativi. Chi è l'omino nero (Gian Carlo Dettori, in una bellissima interpretazione "al metronomo" con cui, attore storico di Strehler, si rimette in discussione) che prima colloquia e litiga con una brontolante portiera-padrone (la Valmorin, *concierge* da antologia, quintessenza del *non-sense* ioneschiano da cui sono usciti *La lezione* o *La cantatrice calva*), e poi dirige i due facchini (il Varetto e il Faiella, burattini esilaranti da comiche del muto che alla fine si coprono di ragnatele, s'incurvano e implacabilmente invecchiano), mentre la stanza vuota si trasforma in un mostruoso *bric-à-brac* di tavoli, sedie, armadi, cassettoni, quadri e busti di imperatori romani? L'irruzione dei mobili e degli oggetti non si ferma, oscura la stanza, schiaccia l'omino che tiene un *set* di coltelli nella valigia come in una *horror story* e finisce in una botte piovuta dal soffitto, rifugio di un Diogene metropolitano o forse tomba. Mentre la proliferazione degli oggetti continua, i mobili invadono la città, i sotterranei del *Métro*, il Lungosenna. La *clownerie*, sostenuta dalle sonate di Satie e dai ritmi delle comiche finali, approda così alla parabola inquietante della doppia paura del caos e del vuoto: nella botte-tomba l'inquilino legge un passo della *Teogonia* di Esiodo dove si descrive una (oggi impossibile) genesi. L'ossessione psichica di Ionesco per la materia, che invade tutto il suo teatro (funghi crescono in *Amédée*, sedie in *Les chaises*, nasi in *Jacques ou la Soumission*) raggiunge nel *Nuovo inquilino* - dove i veri protagonisti sono gli oggetti - il suo tragicomico parossismo, in un clima di *réverie* metafisica che deve in parti uguali alla scrittura allucinatória di Ionesco, alla progressione geometrica della scenografia, alla regia affilata come un rasoio e flessibile come un giunco, e alle interpretazioni "aliene" degli attori, Dettori in testa. Ugo Ronfani

# Il "musicol" si fa strada

**N**on più solo promessa ma piacevole conferma, la via italiana al musical, celebrati i trionfi di *Grease*, *Cantando sotto la pioggia* e *Sette spose per sette fratelli*, imbocca la strada maestra di Broadway. "Piatto ricco, mi ci ficco" e l'assioma *original, good*, si traduce con italico buon senso in "va bene il *made in Usa*, ma il *made in Italy* paga bene lo stesso". Così Lady Luciano, al secolo Nicoletta Mantovani, benedicente il Maestro, il conto in banca e gli ambienti che contano, dal tempio delle *performing arts* newyorchesi esporta *Rent*, successione e testamento artistico dell'ultimo scorcio di secolo ventesimo. Fedele al dettato della produzione restano intatti sceneggiatura (solo tradotta in italiano), musica, regia, costumi, luci, scene, coreografie e un paio di interpreti originali (fra cui il coreografo Alan Mingo), tutti gli altri attori essendo stati selezionati in Italia fra giovanissimi professionisti. Cos'è *Rent*. Oltre a significare "affitto", condizione-base dei giovani artisti che lottano per non finire sbranati dalla Grande Mela e dalla Peste del Secolo, è una dolceamara, vivace, molto americana e molto astuta opera pop-rock, sapientemente cucinata da Jonathan Larson sulla falsariga della *Bohème* pucciniana, della quale ricalca storia (ma con lieto fine, sana tradizione puritana), *mélo* e qualche nome, il tutto ben agghindato per piacere e compiacere. È il discrimine tra la tradizione inglese, fatta di storie spesso molto originali e ben orchestrate (i musical di Lloyd Webber) e quella americana, più incline all'*entertainment* puro

e semplice con verniciata opportuna di impegno e casi umani. *Rent* è un ottimo spettacolo, con ottimi interpreti dalle belle voci e altrettanto belle presenze, una via di mezzo tra *Fame* e *Chorus Line* e i suoi Pulitzer e la sfilza di Awards se li merita di certo. Ma, diciamocelo fuori dai denti: è una storiella per benpensanti che dell'Aids tira fuori la superficie e della vita *bohémien* il classico luogo comune di romantica ribellione, tensione tra assoluto e contingente, falso cinismo, buoni sentimenti e molta retorica tipo "solo l'amore ci salva". Guardate un po', la vittima designata non è neppure Mimi, che i crismi li aveva tutti (non da ultima la derivazione letteraria), ma il povero travestito di colore, gioioso, spiritoso, umanissimo che il morbo vota a morte certa. E, dato che si chiama pure Angel, eccolo tornare nel finale custode e coscienza dei sopravvissuti, pur scandendo il motivetto «oggi a me, domani a te» che non porta mica tanto bene e rimanda alla reazione di Troisi al «ricordati fratello che devi morire» in *Non ci resta che piangere*: «Mo' me lo scrivo». Da ultimo, scusate la pedanteria, ma tradurre il monosillabo "rent" con il trisillabo "affitto" non mi pare sortisca il medesimo effetto metrico, operazione che in un musical non è indifferente. Va da sé, è una vecchia *querelle* quella del "doppiaggio" e malattia tutta italiana. D'altro tenore, pur nelle analogie, la nuova produzione della Rancia, *A qualcuno piace caldo*.

Dimentichiamo Billy Wilder, Tony Curtis, Jack Lemmon e Marilyn Monroe. La perfezione non ha termini di paragone. Il riferimento, invece, è l'omonimo musical che Peter Stone ha tratto dal film, con le musiche di Jule Styne e i testi di Bob Merrill. Su questo terreno la Rancia va ormai sul sicuro, grazie all'ottimo regista Saverio Marconi e ai sempre più splendidi costumi di Zaira de Vincentis, complice certo la rappresentazione di una delle epoche più cinematografiche che si conoscano, gli anni di Al Capone e del proibizionismo, col corredo di gessati e borsalino, custodie per archi e mitra, sigari e bottigliette di gin, lustrini, piume e *reception* d'albergo con campanellino sul bancone. La scelta dei protagonisti, se poteva suscitare perplessità, si rivela intelligente e azzeccata e sia Alessandro Gassman, lungo lungo fregnone fregnone nel ruolo di Joe che fu di Tony Curtis, sia Gian Marco Tognazzi in quello - solo fregnone - di Jerry-Lemmon, dimostrano piacevoli doti di artisti completi. Menzione speciale per Rossana Casale, la cui bella voce un po' nasale e le indubbie doti di interprete sono sempre più una conferma della sua maturità artistica. Ultimo e purtroppo anche da meno l'*Americano a Parigi* che Christian De Sica ha costruito come tributo a Gershwin. Un bel tentativo di rivivere lo splendore anni '50 (ma con la grandiosità della rivista di Zigfield) con tutti gli ammennicoli del genere, compreso il tip-tap, ma di superata, stantia concezione, pretestuoso collage di numeri e sipari di varia e un po' scontata bravura. Protagonista e mattatore di buon livello ed onesta bravura, De Sica si circonda di amici di lunga frequentazione filmica, quali Monica Scattini e Paolo Conticini, con il contributo di Manuel Frattini e di Lorenza Mario, quest'ultima per fortuna rinata dai bamboleggiamenti del Bagaglino. *Ivan Groznoj*

**RENT**, di Jonathan Larson. Regia di Michael Greif e Fabrizio Angelini. Scene di Paul Clay. Costumi di Angela Wendt e Lisa Zinni. Coreografia di Marlies Yearby e Alan Mingo. Con Karima Machehour, Michele Carfora/Walter Del Gaiso, Gabriele Foschi, Francesca Taverni, Roberta Faccani, Laronte, Alan Mingo, Claudio Castrogiovanni, Michel Altieri, Graziana Borciani, Paolo Caiti, Stefania Caracciolo, Serafina Frassica, Cristina Ginevri, Umberto Scida, Matteo Setti. Prod. Duke International.

**A QUALCUNO PIACE CALDO**, di Stone e Styne. Regia di Saverio Marconi. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di Zaira de Vincentis. Coreografie di Antonino Sciarfino. Con Alessandro Gassman, Gian Marco Tognazzi, Rossana Casale. Prod. Compagnia della Rancia, Tolentino (Macerata).

**TRIBUTO A GEORGE GERSHWIN-Un Americano a Parigi**, di Christian De Sica da un'idea di Harold Troy. Regia e coreografia di Franco Miseria. Musiche e canzoni di George e Ira Gershwin. Direzione d'orchestra di Marco Tiso. Con Christian De Sica, Monica Scattini, Paolo Conticini, Lorenza Mario, Manuel Frattini. Prod. Compagnia Grandi Musicals-Enzo Sanny, Milano.



## Video e graffi elettronici sul *Guardiano dei Krypton*

**IL GUARDIANO**, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia, scene e luci di Giancarlo Cauteruccio. Con Fulvio Cauteruccio, Giuseppe Savio, Giancarlo Cauteruccio. Prod. Compagnia Teatrale Krypton, Firenze.

Dentro, la squallida stanza, è piena di oggetti, di ciuffi, vecchie radio, oggetti da collezione, che ricoprono perfino i letti. Da fuori provengono solo inquietanti interferenze video, proiettate sulle quinte che delimitano l'angusto spazio scenico. In questa camera si incontrano i tre personaggi di Pinter, caratterizzati all'estremo. Davies, un barbone, capitato lì per caso, per sfuggire a un pestaggio: uno che cerca un'occupazione, un modo qualsiasi per sbarcare il lunario, ma che rimanda, in continuazione, il momento di tornare fuori. E due ambigui fratelli, uno apparentemente compassato e compassionevole, che rivelerà una psiche disturbata, violentata con l'elettroshock; l'altro un bullo un po' alla Elvis, tutto adrenalina e pregiudizi. Dispenseranno speranza e tormento al povero Davies, scambiandosi i ruoli di amico e di torturatore. L'allestimento, scandito da graffi elettronici e da una goccia che cade in un secchio di metallo, tiene lo spettatore in uno stato di ansiosa tensione. Tutto può scoppiare, in quel luogo riparato le tempeste esterne possono entrare a devastare

esistenze squallide, che mutano l'accoglienza in persecuzione, in reciproca intolleranza. Nessuna differenza è ammessa: l'insofferenza e l'ambiguità si tramutano in violenza e razzismo. Krypton, dopo il Beckett in calabrese di *U juocu sta' finiscennu* (*Finale di partita*), continua con questo lavoro la ricerca nella "tradizione contemporanea" con una bella prova degli attori, che scavano con caratterizzazioni penetranti le parole e i personaggi. *Massimo Marino*

## In scena c'è Goldoni ma sembra Marivaux

**LA FAMIGLIA DELL'ANTIQUARIO**, di Carlo Goldoni. Regia di Adriana Martino. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Benedetto Ghiglia. Con Anna Teresa Rossini, Nello Mascia, Piergiorgio Fasolo, Giovanni Argante, Giovanni M. Buzzatti, Valentina Martino Ghiglia, Lilliana Massari, Luca Negroni, Vincenzo Preziosa, Bruno Tramice. Prod. Associazione Teatro Canzone, Roma.

Come tutte le commedie "a tesi" di Goldoni anche *La famiglia dell'antiquario* del 1750 centra la sua tematica, il suo apologo narrativo sui ricorrenti motivi del tramonto nobiliare-aristocratico, incongruamente rimpiazzati dall'emancipazione di una borghesia mercantile del tutto immatura ed incapace a rappresentare una reale alternativa (morale, culturale) al "mondo di ieri". Come evidenzia

Adriana Martino nella sua stringata, didascalica, concisa regia, eccoci di fronte a una ennesima crisi di transizione, comprendente strutture socio-economiche e relativi modelli di comportamento: rispetto ai quali la genialità dell'autore consiste nel saper innestare personaggi e caratteri all'in-

terno di ciò che, precedentemente, era stato il canovaccio dei commedianti dell'arte. Emblematica, in questo caso, la figura del Conte Anselmo Terrazzani, prigioniero di quel suo egoistico universo fatto di ninnoli e di teste di struzzo, di vacuità, miopia, capricci; non meno quella della moglie Contessa Isabella, gingillata fra toilette e cicisbei, battibecchi con la nuora e dispotismo verso il figlio Giacinto. Cupa e allusiva, l'impaginazione scenografica di Lorenzo Ghiglia rimanda ad un universo atro e asfittico, imbolsito e ridicolo, il cui grimaldello di apparente sopravvivenza (come del resto avverrà in Cechov e in Tomasi di Lampedusa) resterà affidato al cosiddetto buon senso, al fiuto e al "buon cuore" di chi un tempo apparteneva alle classi subalterne (nella fattispecie l'umanizzata maschera di Pantalone). Scabro e geometrico, quasi si trattasse di una rappresentazione di Marivaux, lo spettacolo di Adriana Martino trova i suoi punti di forza nella resa dei due protagonisti Nello Mascia e Anna Teresa Rossini: incattivito e trasognato il primo, stizzoso e autorevole la seconda. Ottima la resa dei comprimari, con particolare attenzione per Giovanni Argante, Vincenzo Preziosa e Piergiorgio Fasolo. *Angelo Pizzuto*

## Una nave felliniana tra i coniugi di Ionesco

**DELIRIO A DUE... O A QUANTI SE NE VUOLE**, di Eugène Ionesco. Traduzione di Luca Fontana. Regia di Walter Le Moll. Scene di Tiziano Santi. Costumi di Elena Mannini. Luci di Claudio Coloretto. Suono di Daniele D'Angelo. Con Elisabetta Pozzi e Franco Castellano. Prod. Teatro Stabile di Parma - Nuova Teatro Eliseo Spa, Roma.

Quello del gioco al massacro è un tema ghiotto, spesso affrontato in teatro e in letteratura, che si offre alla possibilità di diverse angolazioni. Un tema tragico in verità, che affonda le





di paura che li spingono ad acquattarsi o a barricarsi coi materassi porte e finestre, quando questi irrompono con sempre maggiore e tangibile minaccia in quell'autentico sacrario di privata guerriglia. Mentre la stanza, inizialmente perfino ridente nella banalità piccina del suo

arredo, man mano acquista l'aspetto devastato di un campo di battaglia, segnato da travi penzolanti e vetri scoppiati sotto l'urto di deflagranti granate. Fino allo scricchiolio sinistro di un muro che va cedendo come speronato dalla plumbea ferraglia di una nave. La cui irruzione suggella il viscerale corpo a corpo dei due amanti su un'inattesa quanto geniale citazione di surrealismo felliniano. Chiudendo in un cerchio perfetto di ammiccante ironia uno spettacolo di gradevolissima godibilità e di spigliata inventiva. Antonella Melilli.

sue radici nella normalità litigiosa di vite frustrate e rancorose e soprattutto nella grettezza di antiche scintille d'amore inacidite. Situazioni dolorosamente ricorrenti nel vasto mondo della fauna umana, che la penna dell'autore può restituire anche attraverso un'osservazione corrosiva e, perché no, divertita, tesa a cogliere in questi asfittici inferi quotidiani, dimentichi ormai di ogni dignità, la dimensione velenosa e grottesca di una irrazionale viscerosità. Come accade in questo *Delirio a due* di Ionesco, diretto con felice ironia da Walter Le Moli. Interpreti di puntuale e trascinate vitalità Elisabetta Pozzi e Franco Castellano, nel ruolo di due amanti legati ormai da un odio più saldo dell'amore che può averli fatti incontrare un tempo e impegnati in un feroce corpo a corpo di rinfacciamenti e di insulti. Una guerra di cui non sapremo mai nulla, se non che è irriducibile e incalzante, ma che rende ancor più sanguinosa e paradossale la selvaggia irriducibilità di uno scontro oscuramente rinserrato nell'apparente normalità di un interno domestico, meticolosamente delineato dalla scenografia di Tiziano Santi. Dove i due, avvolta lei nella fiorita sciattezza di una lunga vestaglia, quasi ingobbato lui in una amorfica giacca da camera, si insultano e si accapigliano nella più totale indifferenza agli avvenimenti del mondo, concedendosi soltanto brevi pause

## NASI LUNGI E GAMBE CORTE tutta la verità sulle bugie

**PINOCCHIA**, di Stefano Benni. Regia di Giorgio Gallione. Scene di Guido Fiorato. Costumi di Val Eri. Musiche di Paolo Silvestri. Luci di Maurizio Viani. Con Angela Finocchiaro, Ivano Marescotti, Gabriella Picciau, Giorgio Scaramuzzino. Prod. Teatro dell'Archivoltò, Genova.

Carta, penna e *brain storming*. Da Stefano Benni e Giorgio Gallione è nata così *Pinocchia*, che ha debuttato a Genova in prima nazionale, ma che nelle repliche e in tournée continuerà a modificarsi nella migliore tradizione della Commedia dell'Arte italiana. Cos'è una bugia? Non di sicuro solo quella tentazione malvagia che faceva crescere il naso al burattino di Collodi. Oggi, è tante altre cose. Come sono tanti i personaggi, i tuttologi che sembrano fatine gatti e volpi o che sono di tutto un po' e che, in questa messa in scena, circondano i due protagonisti. Non si può in questo spettacolo scindere la regia (vivace) dalla drammaturgia (attenta), ma bisogna valutarle nel loro insieme come una sequenza continua di trovate, di analisi e di sintesi di un mondo globale che è anche triste e un po' schizofrenico. Date le premesse però, bisogna sottolineare che lo spettacolo risulta al contrario divertente con Angela Finocchiaro che mostra tutta un'infaticabile verve, e Ivano Marescotti che disegna un Geppetto creatore e al tempo stesso distruttore del suo burattino, colorato di una vena malinconica inevitabile. Non smentiscono il loro riconosciuto talento Gabriella Picciau e Giorgio Scaramuzzino che nella scenografia semplice e originale di Guido Fiorato si muovono nei mille personaggi che circondano questa storia moderna. Suggestive anche le musiche di Paolo Silvestri che utilizza qualche citazione classica e operistica per sottolineare come i concetti fondamentali, nel tempo, non vengano modificati. I costumi, di Val Eri, riprendono gli stereotipi comuni interpretati in chiave sintetica. Cristina Argenti

A pag. 90 una scena della *Famiglia dell'antiquario* di Carlo Goldoni (foto: Tommaso Lepera); in questa pag., in alto, Elisabetta Pozzi e Franco Castellano, interpreti di *Delirio a due* di Eugène Ionesco (foto: Tommaso Lepera) e, in basso, foto di gruppo di *Pinocchia* (foto: Marina Alessi).





Una storia alla fine della guerra

di Claudio Tomati

Testo secondo classificato  
Premio E.M. Salerno per la drammaturgia, edizione 1999



*Dedicato alla memoria di Torquato Secci. Dedicato a Cimitero, partigiano della mia città natale. Con rispetto. A tutti coloro che cercano la verità.*

*Tre vocine in falsetto cantilenano il ritornello «ambarabà ci ci co cò, tre civette sul comò...». Angela, con una benda sugli occhi, racconta.*

ANGELA - Una volta ho sognato che ero morta. Ero morta però vedevo tutto. Nella cucina insieme a me c'era un bambino, che avvicinava la mano a un pentolino sopra il fuoco. Ma io non potevo fare nulla, perché ero morta, non mi potevo muovere, perché ero morta, mi mettevo a gridare, ma non mi usciva niente, allungavo il braccio, e mi restava fermo. E intanto la mano del bambino si avvicinava al pentolino, e io restavo lì a guardarlo... Anche adesso era così. Che sentivi che dovevi fermarla in qualche modo, quella cosa assurda, gridargli: «ma è solo una ragazza, cosa fate? Cosa cambia se la lasciate andare?». Ma non potevi, non potevi, era come in quel mio sogno, che eri morta e non urlavi, non andavi a strappargli via il fucile, a dirgli basta, stavi lì a fis-

sare quella ragazza che aveva solo qualche anno più di me e che era messa contro il muro, piccola nel suo maglione grigio, sola, con il cielo basso che ti entrava nella testa e lei che non la smetteva di tremare. Si chiamava Milena, era la donna di un partigiano, Orfeo, il fratello del comandante Caronte. *(Si toglie la benda e si guarda intorno)* Dov'era Orfeo? C'era anche lui, sulla piazza del paese, la mattina che fucilavano la sua Milena?

*Orfeo viene tenuto fermo a malapena da Caronte e da un altro partigiano.*

ORFEO - No! No!!!

CARONTE - È quello che vogliono, non lo capisci? Orfeo, stai calmo! Non puoi

«Anche la disperazione impone del dover/e l'infelicità può essere preziosa» CSI - Comandante Diavolo

fare niente!

ORFEO - Milena! Milena!!!

DON GIGI - *(Benedice Angela piangendo)* Ego te absolvo in nomine patri et filli et spiri...

ANGELA - *(Si rimette la benda)* Le avevano bendato gli occhi, ma lei sapeva tutto di quello che stava succedendo, che i fascisti adesso l'avrebbero ammazzata. Il plotone che si metteva in riga, la gente sulla piazza, il prete... Gli era toccato di farlo al don Gigi, che lui la conosceva bene, la Milena, e gliel'aveva detto mille volte di lasciarlo stare, quell'Orfeo, che le avrebbe procurato solo guai! Ma lei non ci pensava proprio

stata io, e non quella ragazza così sola e piccola dentro a quel suo maglione grigio...  
VOCINE - Ambarabà ci ci...  
co... *(Pausa)*

ANGELA - Era ancora troppo viva perché la potessero ammazzare!

*Orfeo si libera e si avvicina ad Angela, fa per toglierle la benda, Angela si piega sulle ginocchia. Orfeo la trattiene per non farla cadere a terra e caccia un urlo disperato, che si mischia alle vocine che urlano «... co!!!» e ridono. Applausi. Un ufficiale fascista si avvicina a Orfeo e Angela, spinge via Orfeo, che scoppia a piangere, e Angela cade per terra. L'ufficiale la afferra e la trascina in proscenio. Angela si toglie la benda.*

ANGELA - Questo accadeva nel gennaio del '45. Ancora tre mesi, e sarebbe finita. Finita per tutti, non per Orfeo.

*Musica di fanfara. Grida di folla, applausi. Un coro attacca a cantare una canzone partigiana.*

ANGELA - Ritomavano in paese! I partigiani! I ribelli! I banditi! I patrioti! Mentre quegli altri scappavano, uh come scappavano! Tiravano la roba sopra i camion, saltavano su e via, più in fretta che potevano, i crucchi per tornarsene in Germania, e i fascisti a cercarsi un nascondiglio. Quando abbiamo

capito che la guerra era finita, tutti fuori! E le bandiere alle finestre, e i fiori!

*La musica si alza di volume. La madre e il padre di Angela appaiono accanto a lei, in festa. Entrano Caronte, Ferrante e i partigiani, che sfilano armati. Caronte zoppica.*

ANGELA - Avevano le facce serie, e ce l'avevano allegre, ce l'avevano tristi, e ce l'avevano stanche. E poi orgogliose, e da sbruffoni, e fiere, e cercavano con gli occhi i genitori, i parenti, gli amici, la ragazza... ma tutti no, tutti no.

*Passano e vanno oltre, con i genitori di Angela che si uniscono al corteo. Poi, quando sono usciti e la musica stuma, entra Orfeo, con il mitra a tracolla.*

## PERSONAGGI

ANGELA, una ragazza  
COMANDANTE CARONTE, comandante partigiano  
ORFEO, suo fratello  
FERRANTE, commissario di brigata partigiana  
IL CONTE  
DON GIGI  
IL PADRE di Angela  
La MADRE di Angela  
PARTIGIANI  
un UFFICIALE FASCISTA  
un SOLDATO TEDESCO

a lasciare il fidanzato, ed era per questo che ora stava contro il muro delle scuole elementari. Se ne doveva fare adesso, don Gigi, di coraggio, per stare vicino alla ragazza che era diventata grande insieme a lui e che adesso la stavano per ammazzare.

*Don Gigi sfiora la testa di Angela con la mano. Poi si volta e se ne va.*

ANGELA - Doveva fermarsi tutto, come quella notte, che mi sono svegliata sudata e stavo urlando, ma almeno il brutto sogno era finito. E invece quelli caricavano il moschetto, se lo alzavano alla spalla - l'ho sentito anch'io il calcio, qui, e le gambe si sono fatte molli, come se là contro quel muro ci fossi

ANGELA - È stato il venticinque aprile che ho capito qual era Orfeo. Ma sì, era il Ninin, il, l'Antonio, il fratello di quello che era stato in galera perché era comunista e che adesso lo chiamavano comandante Caronte, ma che in verità si chiamava Mimmo Malavasi. Prima l'Antonio Malavasi per me era solo uno come gli altri, che come tanti del paese dopo l'otto di settembre era andato su in montagna a fare il partigiano. Adesso invece non era come gli altri - non era allegro, non era stanco, non era orgoglioso, non era fiero. Era solo Orfeo.

*Orfeo si ferma, si siede, si accende una sigaretta e guarda il cielo.*

ANGELA - Dicevano che un giorno era circondato dentro a una cascina, con i tedeschi fuori con il lanciapiamme e le mitragliatrici, e lui è saltato fuori in mezzo al fuoco e alle pallottole ed è volato via. Quello, finché non vendica Milena, dicevano, non muore. Quando mi è passato davanti, dietro a tutti gli altri, per un attimo l'ho guardato negli occhi. Per un attimo, perché non ci sono mai riuscita per davvero, a guardarlo dentro a quei suoi occhi verdi, meno dopo, il giorno che poi è morto. Ma che festa il venticinque aprile, con i fiori e i partigiani e le bandiere! E quell'altra cosa che è successa, ma quella non era tanto bella...

*Canto di cicale.*

VOCE - I Lorenzi! I Lorenzi! Tutti! Il padre, la madre, i figli! Anche il cane!

*Angela corre di qua e di là per vedere.*

ALTRA VOCE - Al fiume! C'è uno nel fiume! Un fascista, con la gola tagliata!

ALTRA VOCE - Quattro, al cimitero! Quattro!

ALTRA VOCE - Nel campo di Sgarlatto, due.

*Entra Caronte con una pistola in mano, la carica, la punta al cielo e spara. Entra un partigiano con il mitra, Caronte glielo afferra per la canna e glielo strappa via.*

ALTRA VOCE - Alla parrocchia! Orfeo ha trovato un tedesco. Lo vuole ammazzare, presto, venite!

*Entra Orfeo che trascina un Tedesco per il bavero. Il Tedesco ha il singhiozzo, sembra quasi che ragli. Don Gigi si aggrappa alla gamba di Orfeo per cercare di fermarlo. Piange. Orfeo spinge via il prete, punta il mitra contro il Tedesco. Caronte raggiunge Orfeo e gli mette una mano sulla spalla. Orfeo si volta. Si guardano a lungo negli occhi. Poi, senza voltarsi, sempre guardando negli occhi il fratello, Orfeo simula uno sparo.*

ORFEO - Pam.

*Il Tedesco scivola per terra, Orfeo lo trattiene per il bavero. Don Gigi scoppia a singhiozzare.*

ALTRA VOCE - Alla scuola! Vogliono fare una strage! Li vogliono ammazzare tutti, tutti i fascisti che hanno preso!

*Caronte si affretta a uscire. Orfeo rimane con il cadavere del Tedesco afferra-*

*to per il bavero. Rimane a guardarlo a lungo, poi lascia andare il morto che si affloscia per terra come un sacco vuoto. Si siede e lo guarda, con un'espressione vuota.*

ANGELA - (A Orfeo) Ne ammazzerei degli altri, Orfeo? Ti vendicherei ancora? Andrai fin su in Germania per ammazzarli tutti? Adesso stai un po' meglio?

*Orfeo tira fuori una sigaretta e se l'accende.*

ORFEO - Serve a niente.

*Angela è titubante. Dopo un attimo si fa coraggio e gli si siede vicino.*

ANGELA - Me la dai anche a me una sigaretta?

*Lui la guarda solo per un attimo, lei distoglie lo sguardo. Orfeo le dà la sigaretta, senza accenderla. Lei non sa bene cosa farsene.*

ANGELA - È... per mio fratello.

*Orfeo butta la propria sigaretta per terra, prende il mitra, si alza ed esce.*

ANGELA - Non so perché ho deciso che volevo starti vicino. Non lo so. Forse perché quel giorno sulla piazza, quando hanno fucilato la tua Milena, io c'ero.

*Entra la Madre, si mette in ginocchio per pregare. Angela si inginocchia accanto a lei.*

MADRE - (Dolce) Angela Angiolina Angiolettina, Angela Angiolina Angiolettina, (dura) ma sei impazzita? Ma cosa c'hai nella testa? Quello è matto, è pericoloso! Stagli lontano! Con



tutti i ragazzi che ci sono...

ANGELA - Ma io mica lo so se gli voglio stare vicino perché sono innamorata! E poi come faccio io a saperlo, se non sono stata mai innamorata di nessuno! Voglio solo che non soffra più, come quel micino nero che c'avevo da bambina, che quando ero malata lui si metteva nel letto insieme a me, io lo accarezzavo, e mi sentivo meglio. Orfeo sta male. Ma se mi accarezza, chissà che non gli passa...

*La Madre alza uno sguardo esterrefatto su Angela, poi si mette a recitare un velocissimo Pater Noster. Orfeo è seduto più in là, fuma e guarda il cielo. Angela prende un pacchetto di sigarette e si va a sedere vicino a lui.*

ANGELA - Le vuoi? Le ho rubate per te. Orfeo prende le sigarette, guarda il pacchetto, poi se lo infila in tasca. Guarda di nuovo il cielo.

ANGELA - Perché guardi sempre il cielo, Orfeo?

ORFEO - I corvi beccano gli occhi ai morti, lo sapevi?

*Prende una sigaretta e l'accende, poi la passa a Angela. Angela è in imbarazzo, fuma, tossisce, poi si riprende, fa un altro tiro.*

ORFEO - Sono neri, e fanno il cielo triste.

*Orfeo alza il mitra al cielo, con un braccio solo, e finge di sparare.*

ORFEO - Pam.

*Angela, con lo sguardo, segue la traiettoria di un uccello che cade. Si volta, Orfeo si è alzato e se ne è andato. Angela torna dalla Madre, ancora inginocchiata, e si inginocchia di nuovo accanto a lei.*

ANGELA - Poi la notte non sapevo cosa fare. Non riuscivo a dormire, avevo come la febbre. Non vedevo l'ora che venisse il giorno, per andare a cercare Orfeo e sentirlo parlare ancora della guerra o stare zitto, e poi fumare una sigaretta con lui.

*Orfeo è seduto più in là, a fumare e guardare il cielo. Carponi sulle ginocchia, Angela lo raggiunge e gli offre altre sigarette.*

ANGELA - Com'è, ammazzare uno, Orfeo?

ORFEO - Non è una cosa bella. Ma non gli ho chiesto io di diventar fascisti e far la guerra.

ANGELA - Un amico di mio fratello lui c'è andato, coi fascisti. Lui ci credeva, nel duce e nella patria.

ORFEO - Per me il tuo amico può cre-

dere quel che vuole. Ma se mi viene a dire che la camicia nera me la devo mettere pure io, al tuo amico stai tranquilla che ci pensa il mio... *(accarezza il mitra)*. E neanche la camicia rossa mi metteranno, se non voglio. La vita è importante, ma cos'è, se non puoi farla come hai deciso tu?

*Orfeo butta la sigaretta, si alza, si mette il mitra in spalla e se ne va.*

ANGELA - La notte non passava mai, e io al mattino appena ero in piedi lo andavo a cercare. Così, quando è sparito, io sono stata malissimo. Forse non ce l'aveva più fatta, ed era andato via per sempre, per non dover passare mai più davanti a quel muro dov'era morta Milena. *(Si alza)* Allora mi sono messa a girare intorno a suo fratello, al municipio. Il dove prima c'era il podestà. Adesso comandava lui, il comandante partigiano Caronte.

PRIMO PARTIGIANO - *(Passando, veloce, ad Angela)* Sai scrivere a macchina? Prepara un'ordinanza: tutte le armi vanno consegnate entro domenica.

SECONDO PARTIGIANO - *(Passando, veloce)* Tu, telefona un po' in prefettura in città e chiedigli che fine ha fatto il camion con la farina che dovevano mandare.

ANGELA - *(Nel panico)* Dove lo trovo il numero?

*Angela va a uno schedario e cerca qualcosa. Ma è distratta dalle voci che sente giungere da fuori scena.*

VOCE DI CARONTE - Mi dica, Conte: a cosa dobbiamo?

VOCE DEL CONTE - *(Rabbioso)* Vengo per Orfeo, comandante.

VOCE DI CARONTE - Lasciamo stare il comandante. La guerra è finita, grazie al cielo.

VOCE DEL CONTE - Per vostro fratello a quanto pare no. Ho trovato questo biglietto attaccato alla mia porta, questa mattina.

*Angela si avvicina alle Voci e si mette a origliare.*

VOCE DEL CONTE - *(Agitato)* Io non ho niente da spiegargli, proprio niente! Spetta a voi farglielo capire. Se non come suo comandante, come suo fratello. E se non vi è sufficiente, bene, siete voi adesso che garantite l'ordine qui.

VOCE DI CARONTE - Orfeo è in montagna. Non si sa dove.

VOCE DEL CONTE - Non mi importa, dovete trovarlo. E fargli capire che quel-

lo che si è messo in testa è follia. La verità, la conosciamo tutti. Ne abbiamo passate abbastanza tutti quanti, è tempo di tornare alla normalità, senza... senza queste fesserie.

*Entra il Conte, che si asciuga la fronte con un fazzoletto. Quasi travolge Angela, che si affretta a far finta di guardare nello schedario. Entrano anche Caronte e Ferrante.*

CARONTE - *(Con disprezzo)* Ma cosa si crede quello lì, quel...? Che comandano ancora i suoi amici fascisti?

FERRANTE - La questione è molto delicata... dobbiamo sentire cosa dice il partito.

CARONTE - *(Senza crederci)* Il partito, sì...

*Si avviano. Angela aspetta che siano spariti, poi infila guardando la mano dietro le quinte, da dove sono entrati i tre. Quando la ritrae, ha un biglietto. Lo legge e lo alza verso il pubblico.*

ANGELA - "La verità".

*Si infila il biglietto in tasca e torna a guardare nello schedario. Prende una cartella, fa per uscire, ma si ferma.*

ANGELA - Ho fatto un'indagine. Sì, come quei poliziotti nei cinema che davano in città. Come le spie, quelle dei manifesti che c'erano dappertutto, dove fanno finta di leggere il giornale e intanto stanno ad ascoltare.

*Il Padre di Angela e un Partigiano si siedono a un tavolo. Angela prende una brocca di vino e due bicchieri e li serve.*

PADRE - Finalmente adesso si può parlare. Insomma che secondo me il Conte non c'entra. È stato lui a farvi salvare, da... come si chiama... il suo stalliere, no? È la ragazza, è stata lei a parlare. Gliel'ha detto lei dov'eravate, ai fascisti, e così eccoli, a colpo sicuro. E poi l'hanno ammazzata lo stesso.

*Il Padre alza lo sguardo su Angela, che si affretta a voltarsi per andarsene, ma poi prende un bicchiere e mettendosi a pulirlo con uno straccio rimane ad ascoltare.*

PARTIGIANO - Io non lo so, però Caronte mica è convinto. Orfeo, poi, manco a parlarne. Sentì me: il Conte teneva i contatti con gli inglesi, giusto?

PADRE - Ah, sì.

PARTIGIANO - Ecco. Però quello se la faceva sotto, per paura che i fascisti lo scoprivano. E allora, per tenerseli buoni, gli ha detto dove ci nascondevamo, che tanto noi eravamo comunisti, mica badogliani. Ma poi ha mandato su lo stalliere perché ci dicesse di scappa-

re, all'ultimo momento, così ci ha fatto la bella figura con loro e anche con noi, che mica lo si sapeva ancora chi l'avrebbe vinta, la guerra. E ai fascisti gli ha detto, prendete quella donna, la Milena, lei sta coi partigiani. È la fidanzata del fratello del capobanda. Così tutti hanno pensato, ecco chi li ha traditi, l'avranno torturata, fatta parlare, è stata lei. Ma Orfeo no, lui dice che è stato il Conte, e che Milena è stata zitta e muta fino all'ultimo.

*Entra don Gigi e si siede con loro. È sconvolto.*

DON GIGI - Da bere per favore.

PADRE - Cos'è successo?

*Angela versa da bere, don Gigi beve d'un fiato.*

DON GIGI - *(Con voce roca)* Hanno appena trovato un cadavere davanti alla villa del Conte. Il Marini, quello che traduceva per i tedeschi, solo perché aveva imparato quattro parole. Gli hanno spezzato il collo. Addosso gli hanno messo un biglietto. Marini sembra che ci fosse, quando hanno interrogato la Milena.

PADRE - E allora... è stato Orfeo?

PARTIGIANO - Ieri quell'altro, oggi Marini...

PADRE - Ma cosa c'ha in testa, quel pazzo? Cosa vuole? Non è ora di finirla, con gli ammazzamenti?

PARTIGIANO - Oh beh... un giorno ha fatto un discorsetto...

PADRE - *(Allarmato)* Che discorso?

PARTIGIANO - «Volete la pace?» ha detto. «Ci dovevate pensare prima. Prima della Grecia e della Russia e dei tedeschi». E che lui se ne stava a farsi i fatti suoi, e se non si dava retta a quello là e lo si mandava a quel paese subito quando ha attaccato: «spezzeremo le reni... otto milioni di baionette... credere, obbedire...». Beh, non succedeva niente, e la sua donna era ancora viva, se il Mussolini lo si mandava a cagare subito. E

che adesso lo decideva lui, quando c'era la pace. Perché a lui chi gliela portava la pace, adesso che non c'era più la sua Milena? Ma poi scusa, tu mica stavi coi fascisti? E allora di cosa devi avere paura?

PADRE - No che non ci stavo, coi fascisti. Però non sono neanche venuto su in montagna insieme a voi. E loro venivano sempre qui a bere, e ogni tanto mi toccava offrirgli, se no magari dicevano che ero comunista anch'io. E comunque, in Russia ci sei andato pure tu.

PARTIGIANO - Già.

PADRE - Cosa fa? Ci ammazza tutti e poi si spara lui?

ANGELA - *(Smette di spiare)* Orfeo aveva bisogno di me. Ma dov'era? Tutti dicevano che era in montagna. Ma dove? È enorme la montagna, come facevo io a trovarlo? E intanto lui scendeva, ogni cinque, sei giorni, e lasciava un biglietto, e un morto...

VOCE - Hanno ammazzato una donna,

quella che stava col Conte. Nella fontana della villa. Non c'aveva più neanche una goccia di sangue nelle vene, e le han trovato addosso anche a lei un biglietto.

*Angela si avvicina allo schedario. Finge di guardarci dentro. Caronte entra dalle quinte e sferra un pugno allo schedario. Angela fa un balzo indietro spaventata. Entra anche Ferrante.*

CARONTE - Quell'idiota! Dove vuole arrivare? Qui ci manda tutto a puttane, quel deficiente!

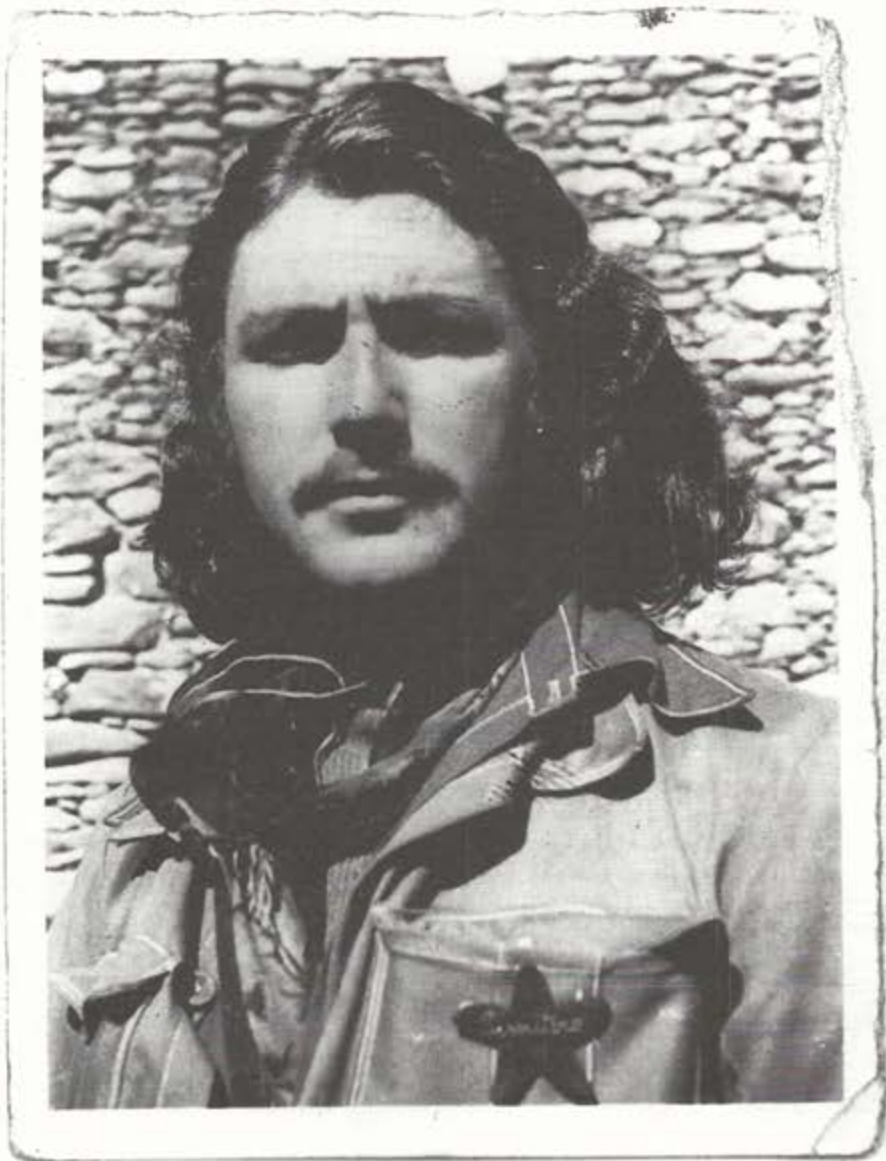
FERRANTE - Vieni a berti un caffè, che ti calmi.

*Caronte scuote la testa sconsolato.*

FERRANTE - Cosa vuoi fare?

CARONTE - *(Con uno scatto)* Che ne so...

FERRANTE - Lo sai il clima che c'è in giro. Cominciano a dire che neanche di noi c'è da fidarsi, che siamo come quegli altri, peggio, che ammazziamo per le nostre faccende private.



CARONTE - Lo so. Se quell'altro figlio di puttana parlasse!

FERRANTE - Ma non parla. L'unico che può far finire questa storia è Orfeo. E l'unico che lo può convincere sei tu.

*Caronte accenna con il capo ed esce.*

ANGELA - Sì, solo Caronte poteva convincere suo fratello a smetterla. Doveva andare lui a parlarci. Anche perché intanto Orfeo continuava. Adesso aveva ammazzato lo stalliere. Lo stalliere del Conte, quello che aveva avvisato i partigiani. Poteva ammazzare anche il Conte, quella volta, perché erano insieme, andavano a cavallo nel parco della villa e d'improvviso c'è stata una mitragliata e lo stalliere è caduto giù stecchito. Ma a Orfeo non gli interessava di ammazzarlo, il Conte. Che quando poi quello è tornato alla villa, sulla porta ha trovato l'ultimo biglietto: la verità, diceva, o il prossimo sei tu.

*Caronte entra con uno zaino sulle spalle. Angela gli sgambetta dietro.*

CARONTE - E tu chi sei? Che vuoi?

ANGELA - Anch'io devo trovare Orfeo!

CARONTE - Ma sei pazza? Orfeo ha già abbastanza guai per conto suo.

ANGELA - Ma lui ha bisogno di me!

*Caronte si ferma e la guarda come se fosse una pazza.*

CARONTE - No, se il Conte lo vuol far ammazzare, mica gli manda una ragazzina scema. Allora sei matta davvero, eh? Cos'è, sei innamorata di mio fratello?

*Angela scuote la testa.*

CARONTE - Sparisci, tornatene a casa. *Caronte si avvia, Angela dietro. Caronte si ferma.*

CARONTE - Oh, devo sculacciarti? Via, sparisci!

ANGELA - Io non ci torno a casa.

CARONTE - Ah no? E cosa vuoi fare? Vuoi venire su in montagna? Vuoi venire da Orfeo?

*Angela fa di sì con la testa. Caronte scuote la sua, si avvia, e Angela dietro. Caronte si ferma ancora e si volta, Angela si ferma.*

CARONTE - *(Dopo una pausa)* Però guarda che se caschi in un crepaccio, io non mi fermo per tirarti fuori.

*Caronte si riavvia, Angela lo segue per un tratto, poi si ferma e racconta.*

ANGELA - Però quando sono scivolata e a momenti mi rompo l'osso del collo, lui mi ha tirata su e ha controllato se ero ancora tutta intera. C'abbiamo messo tre giorni a cercare, sulla montagna. Baite, casolari, grotte, tutti i posti dove

si erano nascosti in quei venti mesi, durante la guerra che adesso, dicevano tutti, finalmente era finita...

*Si sente uno sparo e un gracchiare di corvo. Orfeo è in piedi con il mitra tra le mani e guarda verso il cielo. Caronte lo raggiunge, i due fratelli si abbracciano.*

ORFEO - Ti sei già stufato, eh? Hai capito che tanto non cambia niente. Lo sapevo che c'avevi ancora qualcosa di buono nella zucca, te. Abbiamo solo cominciato, eh, Mimmo? Non ci facciamo fregare, noi. Vedrai che insieme ce la faremo, a fare pulizia sul serio!

CARONTE - *(Dopo una pausa, serio)* Mi spiace, Antonio, non è per questo che sono qui. Sono venuto per chiederti di tornare giù con me.

ORFEO - A prendere il Conte? A fargli sputare la verità?

*Caronte scuote la testa.*

ORFEO - *(Deluso)* Ho capito. È stato lui a chiederti di venire qui?

CARONTE - Lo decido io da solo, quello che faccio. Ninin, cosa stai cercando di ottenere?

ORFEO - Io sto male, Mimmo!

*Angela appoggia il capo alla schiena di Orfeo.*

CARONTE - E pensi che ammazzare la gente sia la cura?

ORFEO - Sì. No. Non lo so. Io devo far parlare il Conte, devo fargli dire la verità. E poi - te lo prometto, Mimmo, te lo giuro -, poi la smetto.

CARONTE - *(Dopo una pausa)* Ti capisco, Antonio, ti capisco bene. Vuoi la verità, certo, è sacrosanto. Ma tu non ti rendi conto. Tutto quello che abbiamo conquistato in questi anni, il lavoro, la lotta, i compagni che c'hanno lasciato la pelle... tutto stai rovinando. Lo capisci, questo?

ORFEO - Ah. Io sto rovinando tutto... Ma dimmi un po': dove sono queste tue conquiste? Dov'è la libertà, la giustizia? Dov'è la giustizia per Milena?

CARONTE - La giustizia per tutti, Ninin! Quella da costruire giorno per giorno, con il lavoro, con le mani! C'è un paese da rifare, e per quello non ti basta il mitra, non c'è scoriatoie. La pagherà, quel bastardo, un giorno la pagherà, ma intanto tu devi aiutarci, devi venire giù con me per costruire insieme la nostra nuova Italia, giusta e socialista, come l'abbiamo detto tante volte quando eravamo nascosti qui. Quando ci sarà la nuova Italia, Ninin, non ci saranno più ricchi e sfruttatori e gente come il Conte, e allora ci sarà giustizia per tutti,

e anche per la tua Milena.

ORFEO - *(Ci pensa, poi si alza)* Non c'è tempo. Bisogna farlo adesso. Però, però non è ancora il momento. Il Conte non è ancora pronto. Ancora poco, ma non è ancora il momento.

CARONTE - *(Disperato)* Tu vivi fuori dalla realtà!

ORFEO - *(Scatta)* E tu, invece? Come la vuoi costruire la tua nuova Italia? Sulle balle, la costruisci? Che paese sarà, dimmi un po'? Costruire... e intanto silenzio, ssh... lasciamo stare quello che dà fastidio... lasciamo stare i morti. Ma non lo sai che i morti vengono sempre fuori, alla fine? Più li seppellisci lontano, e più ti vengono a trovare. Tu non la puoi costruire la tua nuova Italia, non puoi costruire niente, se nelle fondamenta ci sono i cadaveri! E allora quegli altri li devi sputtanare, ecco cosa devi fare! Devi far vedere quanto marcio c'hanno dentro e quante balle ci hanno sempre raccontato! Ed è quello che voglio fare, a cominciare dal Conte. Tu mi dici di aspettare... lo sai cosa succederà, mentre tu aspetti? Che quello rimarrà al suo posto, e si rimetterà a fare il bello e il brutto tempo. E per tutti sarà un uomo onesto che quando passa bisogna togliersi il cappello, e dopo un po' si dimenticheranno che forse non è proprio così. E anche tu, sì, anche tu, mentre lavori per costruire la tua bella, nuova Italia, comincerai a dimenticarti di Milena, perché la vita ti ripiglia, Mimmo, ti ripiglia, farai il sindaco o quello che farai, avrai i tuoi guai e dovrai pensare alla politica, al lavoro, e poi a rimanere sindaco, e magari andare a Roma quando faranno il parlamento e rimanerci, e c'avrai in testa mille altre cose, mille altre cose buone e giuste, certo, il partito e le lotte e la rivoluzione, perché io lo so che a te di far carriera non te ne frega niente, ma intanto Milena non avrà giustizia. E se Milena non avrà giustizia, che giustizia sarà quella per gli altri? *(Imbraccia il mitra e si avvia alla porta. Prima di uscire, si ferma)* Voglio solo che il Conte dica la verità, e poi la smetto. *(Esce)*

*Caronte, svuotato, si lascia cadere a sedere sul suo zaino. Anche Angela si siede, con il mento tra le mani. Un lunghissimo silenzio, rotto dal canto delle cicale.*

ANGELA - Orfeo però...

CARONTE - Vaffanculo a Orfeo! E quell'altro, lo strozzo io con le mie mani, se non parla! *(Sospira, poi piano piano si*

autopresentazione

# Orfeo, o del sacrificio dell'eroe

di Claudio Tomati

**A**ll'apparenza, la storia che ho raccontato in questo testo è una storia di partigianato, e del dilemma pacificazione/giustizia risolto infine dal ministro di Grazia e Giustizia Palmiro Togliatti con l'amnistia per i fascisti di Salò. Ma Orfeo non è solo questo. Se la sua immediata fonte d'ispirazione è la vicenda di Cimitero, partigiano che cercò ferocemente la vendetta dopo che i nazifascisti gli ebbero ucciso il padre e la ragazza, ho scritto Orfeo pensando a tutti coloro - i Torquato Secci, Daria Bonfietti, Giovanni Falcone, Ilaria Alpi e i suoi dolenti genitori, Milan Hrovatin, i giudici dell'ultima istruttoria sulla strage di piazza Fontana... - che ostinatamente, in un paese che non ha mai saputo diventare "società civile", hanno ricercato verità e giustizia.

Affinché rimanga ben salda la loro presa sulle genti, le malvagie divinità dell'assfissia, delle paludi del pigro accomodamento e della paura che invelenisce la vita, gli dei dell'indifferenza, del cinismo, del conformismo, richiedono sacrifici umani. E a dover essere sacrificato è colui che osa sfidare il loro potere, per recare la luce senza la quale sarà una notte eterna - la notte della dignità di un popolo - quella nella quale gli uomini continueranno a vivere. A questi eroi è dunque dedicato il mio lavoro, con amore e con rispetto. Perché «non la puoi costruire la tua nuova Italia, non puoi costruire niente, se nelle fondamenta ci sono i cadaveri».■

*calma)* È mio fratello, Cristo. C'ha poco da dire, Ferrante, che non abbiamo fratelli, né padri, né madri... Che rivoluzione è, se non guardi neanche più in faccia la tua gente?

ANGELA - *(Dopo una pausa, decisa)* Allora bisogna far parlare il Conte.

CARONTE - Eh? *(Con una smorfia)* E dimmi un po', chi glielo fa fare, a quello, di parlare? Finché sta zitto, gli va bene. Noi possiamo avere tutte le armi del mondo, possiamo diventare sinda-

ci e prefetti e presidenti, possiamo anche far venire qui l'Armata Rossa, ma finché quello sta zitto, ha ragione Orfeo, le carte buone in mano ce l'ha lui. E mica perché c'ha la terra e i soldi: perché c'ha il silenzio, e la menzogna. Sì, e poi gli amici in Inghilterra e dal Papa, che intanto per noi altri per il momento l'ordine è di stare buoni. Forse Orfeo ha capito che l'unica strada è davvero fargli paura, fargli perdere la testa, fargli fare qualche cazzata,

sperare che si sputtani, e allora si che il potere sarà davvero nostro. È difficile, ma può darsi che ce la faccia, quel pazzo.

ANGELA - *(Al pubblico)* Pazzo? Quella notte, in una baita dove ci siamo fermati a dormire mentre tornavamo giù in paese, l'ho sognato, Orfeo.

*Orfeo è fermo contro un muro, gli occhi bendati.*

VOCINE - Ambarabà ci ci co cò, tre civette sul comò, che facevano all'amore con la figlia del dottore, il dottore s'ammalò, ambarabà ci ci co... co!!!

*Sul «co», Orfeo cade sulle ginocchia, Angela lo prende al volo impedendogli di cascare per terra. Entra l'Ufficiale fascista, spinge via Angela e Orfeo cade. L'Ufficiale lo afferra e lo trascina via. Angela rimane seduta per terra a guardare il vuoto. Rientra Caronte, con lo zaino in mano.*

CARONTE - Sei sveglia? Dobbiamo andare.

ANGELA - Sì. *(Si prepara)*

CARONTE - *(Mentre chiude lo zaino)*

È stato qui che mi hanno ferito, sai, la gamba. Orfeo mi ha salvato la vita, quella volta. Su quei prati là sotto. Avevo voglia di starmene un po' da solo. In guerra è gran un casino, c'hai sempre gente intorno, non hai mai un attimo per startene per i fatti tuoi a pensare. Proprio in quel momento i tedeschi sono sbucati fuori dalla nebbia. Gli altri li avevano già avvistati, si stavano organizzando per ritirarsi, Orfeo s'è accorto che non c'ero ed è venuto a cercarmi. «Scappa, i tedeschi! Che cazzo ci fai qua, cerchi le margherite?». Io mi sono alzato, ma proprio in quel momento mi hanno beccato. Gli ho detto: «Scappa tu, dammi il tuo Breda che ti copro, scappa, in due non ce la facciamo!». Ma lui figuriamoci, m'ha brancato e m'ha trascinato via, e intanto sparava tutt'attorno come un matto. Secondo me non l'ha fatto per me, ma per non lasciarmi il suo Breda... *(Sorridente)* C'è uno, in America, un compagno, che dice che la sua chitarra è un mitra, e ammazza i fascisti. Orfeo diceva la stessa cosa, ma al contrario. Che il suo Breda era come una chitarra - Orfeo cantava molto bene, sai? Quando aveva ancora voglia di cantare... Diceva che era la musica che faceva il suo Breda a stendere i fascisti, mica le pallottole. La musica della giustizia, la chiamava.

Loro la sentivano, e capivano che il loro tempo era venuto.

ANGELA - Hai un bel sorriso, Caronte. È strano, è il sorriso di un bambino. Un sorriso di bambino su una faccia seria di ingegnere. Mi piace ascoltare mentre mi racconti tutte queste cose. Come il perché hai questo nome di battaglia, che te l'ha dato Orfeo, perché quando scoprivate un traditore, una spia, e bisognava giustiziarlo, dovevi farlo tu, che eri il capo. Per questo eri diventato il comandante Caronte. Perché, diceva Orfeo, traghettavi all'inferno le anime dei morti. *Caronte si alza, prende il suo zaino ed esce.*

ANGELA - Ma bisognava darsi da fare. Orfeo si era cacciato in un brutto guaio. *(Si alza)* Vado a parlare col Conte!

*Angela si avvicina a una grata. Dietro c'è il Conte, che si asciuga la fronte con un fazzoletto.*

CONTE - E tu chi sei? Che vuoi?

ANGELA - Lei deve parlare. Deve dirglielo a Orfeo come sono andate le cose.

CONTE - Ma vai via!

ANGELA - No. Lei glielo deve dire, sennò gli succede qualcosa. Ma prima, prima gli fa succedere qualcosa di brutto a lei. Cosa se ne fa di tutto il suo potere, quando poi è sottoterra?

CONTE - Ma di cosa stai parlando? Ma cosa vuoi?

ANGELA - Sì, il potere, i soldi. Le balle. Lei lo fa perché se no perde il potere, perché il potere è la menzogna, cioè ce l'ha chi sa le cose e non le dice agli altri. Lei ha la sua parte in una commedia e ha il suo personaggio, però può cambiare, se lo vuole, anche perché poi a cosa le serve, tutto il potere e le menzogne, se poi Orfeo la uccide? Lei l'ha visto i *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello? Io l'ho visto, ci hanno portati con la scuola, non ci ho capito molto perché non sono mai stata brava in italiano,

ma lì c'era uno degli attori che voleva...

*Il Conte, rimasto a guardarla a bocca aperta, sparisce.*

ANGELA - *(Gli grida dietro)* E cosa faccio adesso, io? Sto a guardare le cose mentre precipitano?

*Si volta e si trova davanti suo Padre, che le dà uno sberlone. Lei lo guarda per un attimo, ferita, poi scoppia a piangere cadendo sulle ginocchia, accanto alla Madre raccolta in preghiera.*

MADRE - Angela Angiolina Angiolettina, ma dove ti eri cacciata? Vuoi mandarci sotto terra, tuo padre e me? Ma cosa ti succede, Angelina? Non ti riconosco più!

ANGELA - *(Tra i singhiozzi)* Ero in montagna, con Caronte. A cercare Orfeo.

MADRE - Orfeo, Orfeo... Figlia mia, non ti dovevi innamorare di quello lì. Porterà disgrazia!

ANGELA - *(Si ribella)* Ma io non sono innamorata di lui! *(Piange)*

MADRE - Non lo sai che quello è un poco di buono? Non lo sai che al fratello gli ha portato via la ragazza? Angela Angiolina Angiolettina, Angela Angiolina Angiolettina...

*Angela alza il capo e smette piano piano di piangere. Da una parte vede entrare Caronte, dall'altra Orfeo con una bottiglia vuota in mano. Orfeo non riesce a smettere di ridere. Angela li guarda.*

ORFEO - Oh, Mimmo! Non sei a studiare? Vai vai, che sennò mica ci riesci, nel commercio! Dai, già che sei qua, vieni giù che andiamo a riempire 'sta boccia. Dai, che c'è la Milena che ci aspetta, non fare il morto, vieni a bere con noi. Poi ci mettiamo l'acqua, eh, nella damigiana. Così la mamma non se ne accorge. *(Lo abbraccia)* Oh, Mimmo... ce l'hai ancora su con me? Oh, vabbé... però mica puoi tenermi il muso finché campi, no? Sei mio fratello! Io ti voglio bene! E poi, tu Milena mica l'hai saputa amare come la amo io! Tu al massimo ci hai voluto un po' di bene, ma tu sei nato per fare l'amore coi tuoi libri. Sai cosa ti dico? Fosse stata un'altra, ti avrei detto: «Tientela pure!» Lo sai che per me le donne, una o l'altra... Ma Milena... Milena no, non te la lascio. Piuttosto, Mimmo, giuro che ti ammazzo.

*Orfeo si fa un'ultima risata ed esce.*



*Caronte, a testa bassa, va verso un telefono. Compose un numero.*

ANGELA - Le cose stavano precipitando, sempre più velocemente. Caronte, però, stava ancora disperatamente cercando di fermarle. *(Si alza per origliare, facendo finta di guardare nello schedario)*

CARONTE - Pronto? Pronto?! Compagno, ascoltami! L'unica soluzione è farlo arrestare, portarlo via di qua, rinchiuderlo, cercare i testimoni finché sono vivi, quell'idiota di mio fratello li sta ammazzando tutti. E poi gli facciamo il processo, altrimenti qui scoppia un casino enorme. (...) No, il casino scoppia se non glielo facciamo! (...) Ma no, macché fratello e fratello. Orfeo è un compagno, un partigiano, uno che ha rischiato la pelle per due anni su in montagna con me! Ha diritto ad avere giustizia! Senti, basta che rinchiudiamo il Conte per un po', finché Orfeo non si calma. È un figlio di puttana quello, merita solo di... (...) Sì, lo so che è un casino, con gli inglesi e il Cnl, ma se non lo facciamo... (...) *(D'improvviso svuotato)* No, non delego niente a nessuno. (...) Sangue freddo, sì. Ciao, ciao.

*Caronte mette giù e fissa il vuoto. Entra Ferrante.*

CARONTE - Stronzi.

FERRANTE - Allora?

CARONTE - Si sta impiccando con le sue mani, quel coglione di Orfeo.

FERRANTE - Mi dispiace.

CARONTE - *(Si scalda)* È una porcheria! Mandare al macello un compagno per salvare quel figlio di puttana! Ma io vado fino a Roma, vado da Pertini, da Amendola, da Parri. Arrivo fino a Togliatti! Non per telefono, no, non basta. Ci devo andare di persona.

FERRANTE - A Roma? Ah, buon viaggio. Non c'è più un ponte ferroviario in piedi, da qui a là.

CARONTE - *(Con sarcasmo amaro)* Lo so. Ho dato anch'io il mio contributo.

FERRANTE - Tempo che torni, stai tranquillo che la questione si sarà risolta da sola. In un modo o nell'altro. *Angela fa cadere una cartella. Ferrante e Caronte alzano lo sguardo su di lei, che si rimette a frugare nello schedario.*

CARONTE - Abbiamo una meravigliosa motocicletta, qui, non lo sapevi? Ce l'hanno lasciata i tedeschi. Vado con quella. Con la moto in tre giorni sono di

## SCHEDA D'AUTORE

CLAUDIO TOMATI è nato in Liguria nel 1963. Diplomato presso la Scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano nel 1990, svolge da allora l'attività di drammaturgo. Ha scritto, tra gli altri: *Oh quante sono incantatrici, oh quanti incantator, che non si sanno*, con il Laboratorio di Drammaturgia della Scuola, in scena nel 1990 al Crt di Milano per la regia di Mauro Maggioni; *Shockwork*, coautrice Elisabetta Bucciarelli e Simona Giacomelli, in scena nel 1991 al Teatro di Portaromana di Milano, regia di Peter Busuttil; *Assalto al Paradiso*, vincitore del Premio Idi Autori Nuovi 1992, pubblicato su *Hystrio* n.1/95 e prodotto dal Crest di Taranto per la regia di Mauro Maggioni; *Marlowe*, coautore Mauro Maggioni, vincitore del Premio speciale della Giuria del Premio Ater Riccione 1995; *Trümmerswing*, andato in scena al Teatro Garage di Genova nel 1996 per la regia di Mauro Maggioni; *Viaggiatori*, coautore e regista Gianluigi Gherzi, produzione dei Centri sociali milanesi, in scena al Csoa Leoncavallo e quindi al Festival di Santarcangelo, 1996; *Alex M.*, opera segnalata al Premio Ater Riccione 1997, un estratto della quale è stato presentato nello stesso anno al Festival di Santarcangelo con il titolo *Monede & Sgiafùn*, regia di Mauro Maggioni; *Alma Rosé*, progetto vincitore del Premio Scenario 1997, in scena al Teatro Verdi di Milano e quindi in tournée, per la regia di Mauro Maggioni; *Jahillia*, cortometraggio diretto da Giovanni Maderna, secondo classificato al Sacher film festival, edizione 1997; *La bisbetica domata, così come fu rappresentata dalla compagnia...*, da William Shakespeare, coautore Mauro Maggioni, prodotto da I Carrara di Vicenza per la regia di Mauro Maggioni; *Il conquistatore di Siviglia*, coautore Mauro Maggioni, Premio Candoni 1999, ospitato al Playwright Festival di Croydon, Londra. ■



ritorno. *(Fissa Ferrante negli occhi)* È mio fratello.

*Caronte esce. Ferrante prende il telefono.*

FERRANTE - Pronto, mi passi il colonnello, sono Ferrante, il segretario del partito. (...) Sì, buongiorno. Chiamo per quella cosa che lei mi ha chiesto l'altro giorno, su quel partigiano, Antonio Malavasi, nome di battaglia Orfeo. (...) Sì. Se per caso una pattuglia di carabinieri lo incontra, se lo trovate... non abbiate particolari riguardi.

ANGELA - No!!!

*Angela fa per avventarsi su Ferrante, ma suo Padre e sua Madre entrano e la fermano. Angela continua a urlare.*

FERRANTE - Esatto, per quanto ci

riguarda non fatevi scrupoli. Di nessun genere.

*Ferrante mette giù e se ne va. Angela smette di gridare, adesso singhiozza. I genitori la mettono a sedere e le tengono una mano sulla spalla.*

ANGELA - *(Tra i singhiozzi)* Adesso... adesso era il terrore. Come se quel poco che restava perché la paura non prendesse tutti, se ne fosse andato con Caronte e la sua motocicletta. Intanto Ferrante aveva fatto mettere delle sentinelle. Al municipio, alla caserma, davanti alla villa del Conte. *(Grida, ai genitori)* Lo faceva proteggere dai partigiani, quel porco! *(Riprende, tra i singhiozzi)* A parte le sentinelle, in giro non c'era più nessu-



no. Come quando in paese c'erano i fascisti. C'era il coprifuoco, ma questa volta lo aveva dichiarato Orfeo.

*La Madre si mette in ginocchio a pregare, il Padre si aggira inquieto, si siede, si rialza, si accende una sigaretta, gira.*

MADRE - Angiolina Angiolettina, Angiolina Angiolettina, Angiolina Angiolettina, Angiolina Angiolettina...

ANGELA - Sembrava di vedere le streghe volare tutt'attorno, e il vento che era il solito vento che c'è sempre nel paese, adesso faceva canti strani, diceva: «verità, morte, vendetta», e allora mia madre pregava per non sentire il vento e vedere le streghe volare, e mio padre non riusciva a stare fermo, perché anche lui gli aveva dato da mangiare e da bere ai tedeschi e ai fascisti e al Conte. Poi, la terza notte dopo che Caronte era partito, le campane hanno cominciato a suonare come quando c'è un incendio. (Grida) Dov'è Orfeo!?

*Campane a stormo. Appare Orfeo con una torcia in mano. Il Padre, la Madre, Ferrante, don Gigi, i Partigiani, tutti corrono come impazziti. Orfeo li spaventa con la torcia, ululando, ridendo come un matto. Le campane continuano a suonare.*

ANGELA - Siamo corsi tutti alla chiesa. Il portone era aperto. Siamo entrati dentro. Siamo corsi al campanile...

*Angela scopre il cadavere di Don Gigi che dondola appeso alla corda della campana.*

ANGELA - E poi l'incendio. Tutti i campi in fiamme. E i casolari, nelle proprietà del Conte! Un mare di fuoco, sotto di noi! Ci prendevamo la testa tra le mani. Bestemmiavamo. Correavamo su e giù come cani impazziti alla catena. Nessuno sa da dove incominciare, e Caronte, lui non c'è!

FERRANTE - I secchi! Andate a prendere i secchi! La sabbia!

VOCE - Non ce la faremo mai, dio bono! Brucia tutto!

ALTRA VOCE - È il diavolo! È il diavolo!

*Il Padre di Angela porta dei secchi pieni d'acqua e li appoggia per terra, con la mano libera Orfeo ne prende uno e se lo rovescia addosso ridendo.*

FERRANTE - Una squadra al pozzo! Altri secchi, porca puttana!

*Angela va verso il Conte, che dietro la grata, spaventato, si asciuga la fronte*

*con il fazzoletto. Davanti alla grata due Partigiani stanno discutendo.*

PRIMO PARTIGIANO - Ma non possiamo!

SECONDO PARTIGIANO - Ma mi brucia la casa! E anche la tua, coglione! Per quel fascista là dentro! Chi se ne frega!

*Il Secondo Partigiano va via, dopo un attimo anche il Primo lo segue. Angela rimane sola davanti alla grata. Orfeo si avvicina piano piano al Conte, sempre con la torcia in mano, mentre le campane continuano a suonare.*

CONTE - (Mugola sempre più flebile) No... no... no...

*Orfeo usa la torcia per spaventarlo e farlo saltare. Il Conte grida terrorizzato.*

CONTE - Aiuto! Aiuto! Aiuto!!!

*Orfeo si fa un'ultima risata, poi se ne va. Angela accenna a fermarlo con la mano. Le campane smettono di suonare, mentre il Conte crolla sulle ginocchia in lacrime. Entra Ferrante. Il Conte gli si aggrappa, sconvolto, al vestito.*

CONTE - Caronte! Dov'è Caronte?!

FERRANTE - È via.

CONTE - Doveva fermarlo lui, quell'assassino!

FERRANTE - Ci penseremo noi.

CONTE - Io me ne vado! Non ci sto un minuto di più, qui. È entrato nella mia villa! Mi ha lasciato un biglietto sul cuscino!

FERRANTE - Faccio venire subito una macchina. (A un Partigiano) Tu e un altro andate con il Conte.

CONTE - Non bastano! Dieci, ce ne vogliono! Venti! Cinquanta!

FERRANTE - (Al partigiano) Prendete i mitra. Trasporto speciale.

*Se ne vanno. Angela rimane sola. Canto di cicale.*

ANGELA - (Triste) C'era anche lì pieno di mosche. Come quando trovavano i fascisti, nel fiume, al cimitero. Le mosche mica lo sanno, se uno è fascista o comunista o azzurro. A loro basta che siano cadaveri. Io invece la sapevo, la differenza. Per questo, adesso, a vedere quei due accanto alla macchina...

*Angela si accuccia accanto ai due Partigiani sdraiati per terra, morti.*

ANGELA - Loro che c'entravano? E che c'entrava don Gigi? Orfeo, Orfeo, cosa fai adesso, ammazzi i tuoi? Allora sei davvero diventato pazzo.

*Il canto delle cicale cessa. Angela si volta.*

ANGELA - E allora hai bisogno di me. (Si avvia, poi si ferma) Ma come faccio a trovarti, sulle montagne? Sono così grandi, le montagne, e io sono così piccina! Un corvo, se vuole, scende giù e mi porta via! E sono tutte uguali, le montagne, le chiazze di neve, le cime, i corvi su nel cielo. Ma niente spari, questa volta, che mi dicono dove trovarti. Ero disperata. Pensavo di tornare indietro. Ma da dove ero venuta? Avevo perso la strada! Mi sembrava tutto uguale, intorno! Cime, chiazze di neve, corvi. E allora non potevo che andare avanti e sperare di trovarlo. Ma dove? Dove?

*Angosciata, Angela si avvia, cercando, trovando, riperdendosi, fermandosi, riavviandosi... La Madre, in ginocchio, prega, mentre il Padre, inquieto, si aggira intorno alla Madre fumando una sigaretta. La preghiera della Madre viene ripresa da altre Voci.*

MADRE E VOCI - Angela Angiolina Angiolettina, Angela Angiolina Angiolettina, Angela Angiolina Angiolettina, Angela Angiolina Angiolettina...

*Angela inciampa e cade per terra. Qualcosa la spaventa, si rialza, cerca di fuggire, cade, si rialza, cade...*

ANGELA - No! No! Per favore, no! Ahia!!!

*Buio. Quando la luce si riaccende, Orfeo le sta succhiando una gamba. Il Conte è rannicchiato in un angolo. Angela apre gli occhi e non capisce. Orfeo sputa per terra, poi si mette a bendare la gamba di Angela. Quando ha finito, Orfeo si volta verso il Conte che si rannicchia ancora di più su se stesso.*

ORFEO - Tranquillo, vado solo a pisciare.

*Orfeo esce, dopo qualche attimo ritorna e si siede vicino al Conte, che vorrebbe sparire sotto terra.*

ORFEO - Allora?

*Il Conte scuote la testa, spaventato. Orfeo torna da Angela. Prende chiodi e martello e si mette a lavorare a una finestra.*

ORFEO - Te la sei vista brutta. Poteva ucciderti, la vipera. Hai la pelle dura. E hai fortuna che ti ho trovato io.

*Angela fa di sì con la testa.*

ORFEO - Non l'ho ammazzato io, il prete. Quegli altri due sì, ma chi gli ha

detto di mettersi in mezzo? Il prete s'è impiccato da solo. Dici che mi devo arrendere?

*Angela scuote la testa, a dire no.*

ORFEO - Tanto non mi arrendo. Ancora poco, e quello lì parla. Intanto qui bisogna che non ci entri il vento.

ANGELA - Lo ammazzerei, dopo che ha parlato?

ORFEO - Non lo so. Se dice la verità, comunque, è morto. *(Si alza e si avvicina al Conte)* Allora?

*Il Conte scuote la testa, ancora più spaventato. Orfeo torna da Angela e si rimette al lavoro.*

ANGELA - *(Racconta)* Orfeo aveva composto una poesia, o forse era una canzone. Cioè non so se era proprio una canzone, ma la sembrava, tanto era bello quello che diceva. Faceva così.

CANZONE DI ORFEO

Perché bisogna stare così male? Tu lo sai?/ Mi manca tanto la Milena, ogni mattina./E ogni sera, prima di dormire./Ma se venisse un angelo dal cielo, che mi dice: se tu vuoi,/Milena è viva; riprendila, ma a una condizione./Di nascondere al mondo tra le mani./ Di toglierle il respiro, e il sole, e il cielo./ Di rinchiuderla lontano in uno scrigno./ Io gli direi che no, che io non voglio./Che preferisco saperla ormai perduta./Ma di sapere che il cielo lei l'ha avuto./E che il sole ha accarezzato la sua guancia./ Meglio essere morti e aver vissuto un giorno liberi./Che non sapere neanche di esser vivi.

Ma ciò non toglie un punto al mio dolore./Che terra che è mai questa./Che brilla di oro e argento e rose./Un paradiso, che basta di volere, e lei si dà./Perché lei chiede allora il nostro sangue./E la fatica, e il male? O siamo noi./Che mai ci accontentiamo./Delle parole che ci dicono gli alberi?/La terra, la vogliamo, e tutto, e mai ci basta./La nostra fame è troppa, e ci ingozziamo./ Di roba, di odio, di bandiere./E non ci importa del male che portiamo./Agli altri, alla terra ed a noi stessi./Vogliamo sempre più, e più prendiamo./Più uccidiamo nel cuore la pietà./Forse perché abbiamo sempre in mente il giorno/In cui la morte ci verrà a trovare./E cerchiamo di scacciare quel pensiero./Con lo stomaco, la corsa, con la guerra./ Invece di accettare che sarà./Milena aveva un sogno, grande e bello./Che un giorno un nome

fosse solo un nome./Che rosa fosse rosa, e spina spina./E se pungeva il dito di un compagno./Tutti noi sentivamo il suo dolore./Ma se invece lo investiva il suo profumo./Allora tutti, tutti noi ci inebriavamo./ Non sogna più Milena, adesso, è il suo destino./O forse inizia adesso il sogno suo./Ma io non lo maledirò, questo destino./Lo accetterò come un regalo della terra./Che ci fa vedere con la sua bellezza, che tradiamo./Il male che c'è in noi, e che ci invita/Ogni giorno a esser come lei/Per arrivare un giorno a essere migliori./La giustizia che io avrò, non sarà quella/A portare sollievo al mio dolore./Ma io lo devo, a Milena e a tutti noi./Prima di lasciare che di me/Sia ciò che il nuovo giorno porterà. *Orfeo si avvicina al Conte che scuote la testa con forza, sempre più spaventato. Orfeo si corica. Angela si corica ai suoi piedi.*

ANGELA - Ancora un giorno, un giorno solo e sono sicura che ce l'avrebbe fatta. Tre giorni sono stata con lui, e ogni giorno che passava, il Conte spariva di un poco, un pezzo alla volta, non era più lui. Ancora un giorno e non ci sarebbe stato più, e allora, sarebbero venuti verità e giustizia... E invece, il quarto giorno, è arrivato Caronte. *Entra Caronte. Orfeo lavora alla finestra.*

ANGELA - Era stato a Roma. Li aveva convinti! Il processo al Conte si faceva! Orfeo aveva vinto! La verità sarebbe venuta finalmente fuori.

ORFEO - E dimmi un po': perché all'improvviso gli va bene a tutti quanti? Eh? Perché? Te lo dico io quello che succederà. Il processo, sì, tra un anno, due, e poi alla fine lo lasceranno andare e tante scuse. Che magari io intanto mi son dimenticato. Ma no, io non mi dimentico. Il processo glielo faccio io, qui, adesso. A me lo deve dire che l'ha fatta ammazzare lui, Milena!

CARONTE - Milena, Milena... solo di Milena ti frega? Di tutto quello di cui abbiamo tanto parlato e per cui, sì, per cui Milena ha dato la vita, del popolo, di quello non ti importa più nulla? Tu la stai ammazzando un'altra volta, Antonio, la tua Milena. Così lei è morta per niente.

ORFEO - *(Si interrompe, arrabbiato, buttando il martello per terra)* Perché, dov'è il tuo popolo, Mimmo? Dov'è la

tua Italia? Com'è fatta? Che odore c'ha? Che colore c'ha negli occhi? Che capelli c'ha? Com'è, se li accarezzi? Io ce l'avevo, un popolo a cui volevo bene. Un popolo vero, con due occhi, una bocca, un profumo. Belli. E adesso non c'è più.

CARONTE - E non ci sarà mai più, Ninin. Non ce la puoi fare. Non te ne accorgi? Sei solo, e hai tutti contro.

ORFEO - Anche te?

*I due fratelli si fissano a lungo negli occhi. Poi Caronte scuote la testa, si volta ed esce.*

VOCE DA FUORI - A terra!

*Parte una raffica. Entra Ferrante, prende la finestra e rompe il vetro. Il Conte grida per il terrore. Angela si accovaccia, Orfeo risponde al fuoco.*

ORFEO - *(Tra una raffica e l'altra)*

Ancora un giorno, ancora un giorno!  
ANGELA - Scappa, Orfeo, scappa!  
Portalo via! Vai nel bosco! Con lui vicino non ti spareranno!

*Orfeo afferra il Conte, lo tira su e lo trascina verso le quinte. Ma d'improvviso si ferma e si volta, paralizzato, fissando un punto nel vuoto. Angela cade sulle ginocchia e scoppia a piangere.*  
ANGELA - Nooo!!!

*Ferrante raggiunge il Conte e insieme afferrano Orfeo, lo sollevano sulle braccia, lo portano in proscenio e lo gettano a terra. Cominciano a togliergli gli abiti.*

ANGELA - Si è fermato. Si è fermato sulla porta. Ha guardato indietro e si è fermato. Non lo so perché. Non lo so che cosa ha visto, che ha pensato. Ma c'è una storia che da allora ho sempre in testa, una storia che ho trovato su un libro di liceo di mio fratello. Si chiama il mito di Orfeo e Euridice. Euridice era una ninfa bellissima, ed era sposata con Orfeo, che era l'inventore della musica. Un giorno Euridice passeggiava lungo un fiume. Un cacciatore, che si chiamava Aristeo, l'aveva vista, e gli piaceva, e la voleva. Ma lei no, perché amava Orfeo, e allora si era messa a correre. Ma mentre scappava non si era accorta che tra l'erba c'era un serpente. Il serpente l'aveva morsicata, e così Euridice era morta. Allora Orfeo, che senza di lei non ce la faceva più a vivere, era andato giù nel mondo dei morti, e si era portato la sua cetra. Cantava così bene, Orfeo, che aveva commosso gli dei di quel posto, che gli avevano detto: «Va bene, puoi riavere

la tua Euridice, ma a una condizione... una condizione... Che risalirai alla luce senza voltarti mai indietro per guardarla, finché non sarai arrivato fuori da qui». Si erano incamminati e ci erano quasi arrivati, alla luce, la potevano già vedere, mancava solo un passo. Forse Orfeo aveva voluto guardare ancora una volta il mondo dei morti. Forse voleva vedere se davvero Euridice lo stava seguendo, o se gli dei dell'inferno lo avevano preso in giro. O forse aveva solo voluto guardare gli occhi della donna che amava così tanto... Fatto sta che quando ormai erano quasi usciti, Orfeo si era voltato. (Pausa) Io non lo so, non lo so perché Ninin si è voltato, ma forse quello che è successo è che lì, sulla porta della baita, gli sono venuti in mente gli occhi di Milena, che quando lei era sulla piazza del paese, l'ultima volta che lui l'aveva vista, i fascisti glieli avevano bendati. Forse, per tutto il tempo, lui non ha fatto che pensare a quegli occhi, che non poteva più guardare come quando lui e Milena facevano l'amore.

*Ferrante e il Conte hanno finito di denudare Orfeo. Angela va in proskenio e lo guarda negli occhi.*

ANGELA - È così che Orfeo ha perduto per sempre la sua donna, e anche lui si è perduto, perché la storia poi continua, che Orfeo lo fanno a pezzi, e i suoi pezzi li disperdono un po' qua, un po' là.

*Entrano il Padre, la Madre e i Partigiani. Ferrante e il Conte distribuiscono i vestiti.*

FERRANTE - Onore all'eroe della Resistenza, ucciso da una vecchia ferita ricevuta in combattimento.

CONTE - Onore al combattente della libertà. Su di lui è fondata la nostra democrazia.

FERRANTE - Onore al patriota. Continueremo noi l'opera...

ANGELA - Menzogne! Tutte menzogne!

FERRANTE - (Alzando il tono della voce) ...tragicamente interrotta dal piombo fascista.

CONTE - Lo ricorderemo, finché non servirà dimenticarlo.

ANGELA - Caronte però non c'era, a quella farsa. Se n'era andato. Li aveva portati fino a Orfeo, lo aveva tradito e lo aveva lasciato ammazzare, e poi si vede che provava troppa vergogna per farsi vedere ancora in giro e se ne era andato. Io lo odiavo. Li odiavo tutti. Non volevo più starci, in mezzo a loro. Così sono tornata su, alla baita, con i chiodi e col martello, per rimetterla a posto... e ci ho trovato Caronte.

*Caronte sta lavorando con martello e chiodi a riparare la finestrella. Angela si avventa su di lui per cavargli gli occhi. Caronte le blocca le mani. Angela urla, si dimena, infine crolla piangendo. Caronte si rimette al lavoro.*

ANGELA - Giù è tutto uno schifo...

Anche a te ti hanno messo sotto inchiesta. Per la motocicletta tedesca, che era bottino di guerra, e non dovevi prenderla per andarci a Roma. Dicono tutti che quel Ferrante non va mica bene, che ci vuoi tu per il partito. Devi scendere, Caronte, ti devi discolpare, e poi devi diventare sindaco.

CARONTE - (Lavorando) Un giorno torno. E faccio il sindaco, l'onorevole, il presidente, quello che vuoi... Ma prima c'è un'altra cosa da fare. Orfeo aveva ragione. Perché non puoi costruire un paese sano, se nelle fondamenta ci sono ancora cadaveri. Prima c'è da risolvere (alza la finestra e controlla) una faccenda privata.

*Caronte riprende il lavoro. Con il rumore del battere del martello in sottofondo, lentamente le luci sfumano.*

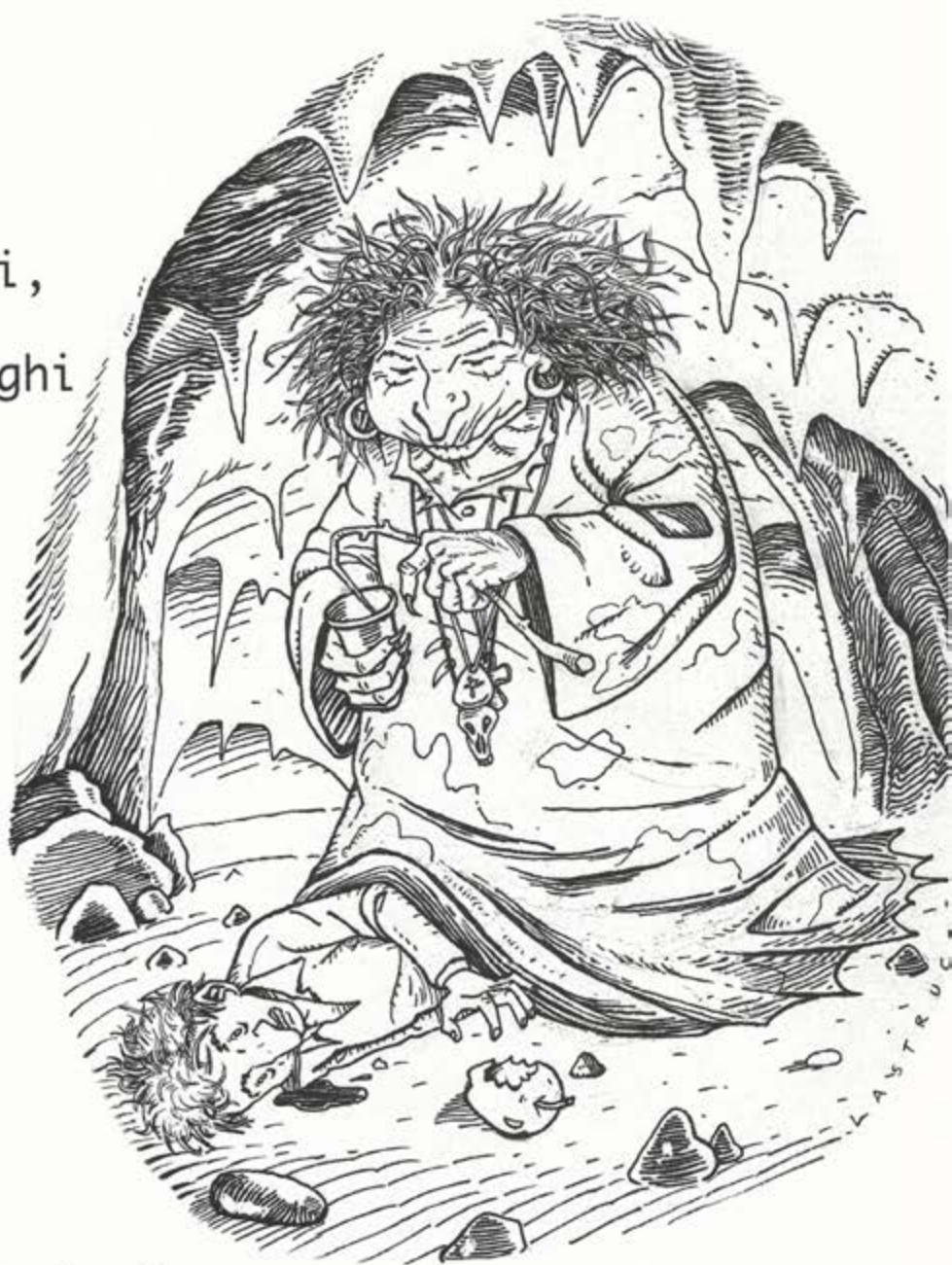
FINE

*Le foto che illustrano questo testo provengono dall'Istituto storico della Resistenza e dell'età contemporanea di Imperia e si riferiscono alla vera storia di Bruno Schivo detto "Cimitero" e della sua fidanzata Giovanna Viale, sevizata e uccisa dai nazifascisti.*



# SCRIVI il Tuo Nome Maiuscolo

Sedici "quadri"  
teatrali distinti,  
composti da  
monologhi, dialoghi  
e canzoni,  
intercalati  
da brevi  
intervalli  
di buio  
e divisi  
in due atti



di Fulvio Fiori

Testo vincitore  
del Premio Nazionale  
Teatro Totale 1999,  
promosso dal Centro Nazionale  
di Drammaturgia

A tutti i Maiuscoli, anche se di età minuscola (in particolare ai miei figli Tommaso, Lorenzo e Niccolò).

## PRIMO ATTO

### QUADRO 1

L'Uomo entra in scena al centro del palco, cioè a metà dei due mondi. Veste i suoi normali abiti contemporanei, in particolare un impermeabile e indossa un paio di scarpe col tacco duro, che scandiscono sonoramente il ritmo del suo cammino. Mentre si muove verso il proscenio, ci accorgiamo che sotto l'impermeabile ha una vistosa protuberanza tonda, come fosse la pancia di una donna incinta.

Quando è giunto al limite del palco, si ferma. Pausa, poi si mette di profilo, pausa. Quindi di fronte, pausa. Poi ancora di profilo. Quindi fissa il pubblico negli occhi e dice: «Ho un problema».

E indica la pancia con espressione di chi prende atto di una situazione spiacevole. Quando è sicuro che tutti hanno ben capito, ricomincia a muoversi sul palco, misurandolo a grandi passi, con le mani congiunte dietro la schiena. A tratti si ferma, scuote il capo, guarda il pubblico ed esclama: «Ho un problema».

Poi riparte. A un certo punto si blocca, sospira, allarga le braccia con un senso di rassegnata accettazione e con tono conclusivo, fissando il pubblico dice: «Ho un problema». E lentamente, si sbottona l'impermeabile... quando arriva alla fine si ferma. Pausa... Di colpo lo spalanca, con un gesto plateale, degno di un esibizionista e il pubblico si accorge che il pancione da donna incinta è invece un'altra cosa: è un supporto (un portapompa da giardino?) agganciato alla vita dell'Uomo, sul quale è arrotolato un lungo, lunghissimo tubo in gomma o plastica trasparente, colorata artisticamente, con tinte forti, decise ma anche magiche e suggestive (esempio: base fucsia con striature azzurre...). L'Uomo guarda il pubblico con espressione del tipo - Cosa vi avevo detto? - poi dichiara: «Ho un problema».

Quindi pasticcia un po' con le mani in vita finché non trova il punto giusto, slaccia la cintura a cui è appeso il suo ingombrante cordoncione ombelicale e lo attacca a un gancio che si trova in un punto nella zona della caverna. Ora possiamo vedere chiaramente che il capo del tubo arrotolato al supporto (darà la faccia al pubblico) penzola libero, mentre l'altro capo è attaccato alla pancia dell'Uomo, esatta-

## PERSONAGGI

L'Uomo  
Il Coro delle Ragazze  
La Strega  
La Suora  
La Bambina col Lecca-Lecca  
L'Uomo Maturo  
La Bomba del Sesso

mente al centro, come un cordone ombelicale. L'Uomo se lo guarda poi confessa al pubblico: «Ho un problema».

Quindi apre del tutto l'impermeabile, come le ante di un grande armadio e ci mostra l'interno: ordinatamente appesi a tante piccole asole, ci sono un sacco di attrezzi da ferramenta. Seghe, pinze, tenaglie, una piccola accetta... L'Uomo afferra un bel seghetto da ferro, appoggia la lama all'attaccatura del tubo sul suo ombelico e comincia a segare di gusto... Bastano pochi movimenti e la lama si

distrugge. Sguardo al pubblico, sospiro ed espressione del tipo - lo non mi arrendo - così prende un paio di grandi tenaglie, afferra saldamente lo stesso punto di prima e preme con tutta la forza che ha. Dopo qualche istante di grande tensione, le tenaglie si spaccano in due cadendo a terra rovinosamente. Altro sguardo, altro sospiro, altro attrezzo: una piccola accetta. L'Uomo la alza sopra la testa, prende accuratamente la mira e mena un gran fendente sul solito punto del tubo... al contatto col materiale, subi-

### NOTE SULL'ALLESTIMENTO

La particolare struttura narrativa e la stesura del testo permettono un allestimento "modulare e componibile": un solo attore interpreta l'Uomo e una sola attrice interpreta tutti i personaggi principali femminili, più due coriste che cantano come Ragazze del Coro, più un attore nel ruolo dell'Uomo Maturo. Oppure l'Uomo è interpretato da due attori, in tal caso i "quadri" non sono più intercalati dal buio ma sono collegati con una tecnica di estrazione cinematografica: una dissolvenza incrociata basata sulle luci (sfuma il quadro precedente mentre sale il quadro seguente) e sulla gestualità dell'Uomo, che è identica, anche nella postura fisica, tra il quadro che finisce e quello che comincia. Anche il numero delle attrici è variabile e può arrivare anche a una per ogni personaggio, in base alle esigenze della produzione o dei componenti della compagnia.

### LA SCENA

È divisa in due parti: da un lato c'è uno spazio solare, diurno, pieno di luce e colore. È un luogo caldo e confortevole che comunica positività e voglia di vivere. Dall'altro c'è una specie di caverna, buia e umida, con stalattiti aguzze e rocce ruvide che avvolgono il palcoscenico anche verso l'alto. È uno spazio freddo, claustrofobico, con un piccolo specchio d'acqua per terra che lancia i suoi tremuli riflessi sulla parete retrostante. Potrebbe anche avere un lentissimo gocciolio dal soffitto... I due spazi possono essere resi da una scenografia girevole, da muovere di volta in volta. O da teli dipinti che scendono via via dall'alto, oppure da una concreta divisione del palco in due scenografie fisse. Va bene qualunque soluzione, purché la divisione dei due mondi sia netta e comprensibile.

## autopresentazione

L'Uomo Maiuscolo ha perso  
il cordone ombelicale

di Fulvio Fiori

**H**o scritto questo testo utilizzando diversi strumenti espressivi: il dialogo di prosa, il monologo poetico, la canzone e la pantomima. Faro della scrittura è stata la ricerca di un linguaggio spiazzante e inusuale, sorprendente, pur tuttavia vicino allo spettatore. Non volevo cioè creare un "effetto straniante", ma al contrario, un'atmosfera calda e coinvolgente. Così sono nati i monologhi (l'amore col linguaggio dei computer, dell'anatomo-patologo...) e le canzoni (un testo utilizza solo le preposizioni, uno solo gli avverbi, uno solo i verbi...), mentre nei dialoghi ho cercato di bilanciare la narrazione con uno stile più quotidiano. Il racconto si basa su un'idea surreale che si snoda in vari quadri legati da un'unità di "luogo psicologico" e si sviluppa su un'asse a-temporale, centrata sul binomio "problema/ricerca della soluzione". Il tono è leggero, comico, persino scanzonato; a tratti però filtra il dramma del protagonista, che costituisce il tema conduttore dello spettacolo: la difficoltà di amare, legata alla dipendenza affettiva, in particolare dalla madre. Questo testo (omaggio al gran maestro del Teatro Totale e del linguaggio spiazzante, universalmente compreso, Dario Fo) vuole essere un invito alla ricerca della consapevolezza, alla necessità di negare ogni condizionamento psicologico, per affermare la propria irripetibile unicità. E portare alla luce l'Uomo Maiuscolo che abita in ognuno di noi: un Uomo capace di decidere, di condividere, di gioire. In una parola, di amare. ■

*to la lama si disintegra. Spazientito, alza gli occhi al cielo, si toglie l'impermeabile e lo butta a terra, con l'aria di chi pensa - Tanto non serve a niente! -, poi si guarda la pancia, riguarda il pubblico e dice col tono alto di chi ha perso le staffe: «Ho un problema».*

*A un certo punto, il suo sguardo cade su una donna del pubblico: la fissa, le sorride, scende in platea e la raggiunge. Ha l'aria di chi vuole dimostrare quanto sia difficile liberarsi del cordone e infatti invita la donna a prendere in mano l'attaccatura del tubo e a tirare con forza - Tanto sa benissimo che non succederà niente! -. La donna è collaborativa e comincia a tirare: subito, senza alcuno sforzo, il tubo si stacca. L'Uomo ci rimane malissimo, a bocca aperta, e per qualche minuto non riesce a fare né a dire nulla, poi si scuo-*

*te e si rende finalmente conto che in effetti, la donna lo ha liberato!*

*Con grande riconoscenza, si inginocchia ai suoi piedi, le bacia la mano con deferenza e la fa applaudire abbondantemente dal pubblico. Poi la ringrazia di cuore con un'energica stretta di mano, le affida ufficialmente il capo del tubo e si lancia in un buffo balletto senza musica, anche un po' sgraziato ma sincero: esprime tutta la sua felicità per essere finalmente libero. Sempre ballando risale sul palco e quando si è scatenato abbastanza si ferma con l'espressione appagata. Ora è al centro del proscenio e fissa la platea sorridendo: respira a pieni polmoni questa novella sensazione di felicità...*

*Ecco che all'improvviso, senza alcun preavviso, il capo del tubo appena staccato, ancora nelle mani della donna in*

*platea, comincia a muoversi: si agita, trema un po', poi si stacca con forza dalle mani di lei e sotto lo sguardo sbacalato dell'Uomo, prende a volare al rallenty per il teatro. Anche lui sembra fare un balletto nell'aria, come a scimmiettare la precedente azione dell'Uomo e piano piano lo raggiunge sul palco. L'Uomo subisce la scena impietrito: ha le mani aperte, arrese e riesce solo a seguire a bocca aperta il capo del tubo che tranquillo tranquillo, gli si fissa di nuovo dov'era prima, al centro della pancia, esattamente nel punto dell'ombelico. Un istante dopo, anche l'altro capo del tubo, quello appeso al gancio si muove, vola a mezz'aria e si va a conficcare con un suono secco e forte di chiusura a scatto (KLANG!) in un punto preciso della zona caverna. L'Uomo, guarda la zona caverna, poi si guarda la pancia, chiude le mani intrecciandole sotto il cordone, un po' come fanno i frati, quasi a sostenere la pancia, quindi rivolge lo sguardo al pubblico e con l'aria sconsolata dichiara: «Ho un problema».*  
*Luci a nero di colpo.*

## QUADRO 2

*Le luci si accendono di colpo nella parte positiva della scena, dove ritroviamo l'Uomo in piedi, di fronte al pubblico. È in una posizione analoga a quella che aveva quando si sono spente nel quadro precedente, infatti tiene le mani intrecciate sotto il ventre, la differenza sta nel fatto che con le mani sostiene (come fosse un pancione) una grande e vistosa palla da carcerato, la cui catena penzola fino al piede, dove si aggancia saldamente alla caviglia, col suo classico anellone.*

*Ecco che partono le note introduttive di una canzone: l'Uomo la canterà con trasporto, benché visibilmente appesantito dalla palla al piede, che lo costringe a una certa goffaggine e lentezza nei movimenti.*

*Di sorpresa, si potrebbe quasi dire "alla vigliacca", entrano in scena le Ragazze del Coro, che si lanciano subito nell'introduzione musicale, vocalizzando all'impazzata con virtuosismi simpatici e allegri.*

*Le due Ragazze sono gemelle: si muovono sinuosamente e armoniosamente, con spirito molto femminile e ammiccano spesso all'Uomo, benché non si capisca bene se lo fanno scherzando o con intenzione reale. In ogni caso, cantano da dio...*

(La canzone)

**UNA GIORNATA DI SOL**

(Uomo)

Era una bella giornata di  
e io non avevo niente da  
andavo in giro di qua e di  
e mi sentivo davvero un  
a un certo punto ho detto vado di  
ma sì dai vai chissà che trovo a girare di  
Beh, una volta andato di  
sapete chi ti trovo?  
no dico sapete chi ti trovo?  
Esatto! Ho trovato proprio  
Purtroppo, quando l'ho vista,  
sono rimasto di sasso perché  
eh, proprio lei, sapete che fa?  
Eh, sì!  
Insomma, in sintesi, non so  
se mi sono spiegato bene,  
il fatto è che

Beh, appena mi sono ripreso  
dallo shock, le ho detto:  
ti rendi conto di quello che fai?  
Ne dubito, prova un po' a dirmelo  
anche semplicemente, così, con parole tue  
Come dici scusa?  
Ma allora te ne rendi conto davvero...  
E ti fa piacere?

Ragazzi che notizia! E pensare  
che fino a pochi minuti  
era una bella giornata di  
io mi sentivo davvero un  
e mai avrei immaginato che...

Io però non avevo nessuna intenzione  
di accettare le cose come stavano,  
quindi le ho chiesto: senti un po',  
ma a fare quello che fai tu, come si fa?  
Si fa?  
Ma cosa intendi con precisione?  
Ripeti per favore!  
Ah e lo dici così?!  
Ma non ti vergogni? e lei: Uffa che  
Ma si può almeno sapere perché lo fai?  
Beh, si è intristita, ha abbassato lo sguardo  
e mi ha detto: fratello, lo faccio  
perché mi sento tanto  
Avete capito? Lo fa perché si sente

(Coro)

SOL SOL SOL  
FA FA FA  
LA LA LA  
RE RE RE  
LA LA LA  
LA LA LA  
LA LA LA

LA MI SOL RE LA  
LA MI SOL RE LA

LA MI SOL RE LA  
LA SI FA FA  
LA SI FA FA

LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA

SI SI SI SI  
MI DO MI DO  
MI DO MI DO  
MI DO MI DO  
SI SI  
SI SI

FA FA FA  
SOL SOL SOL  
RE RE RE

LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA

SI FA SI FA  
SI SI SI FA SI FA  
MI DO SI FA  
MI DO SI FA  
SI SI  
SOL FA SOL FA SOL FA

SOL LA  
SOL LA

Poverina! ho pensato e allora sì che cominciai a capire perché

Senti sorellina, le ho detto poi, se le cose stanno così sai che ti dico? che magari mi metto vicino a te, diciamo qui intorno, insomma nei paraggi e se qualcuno ti dà noia, ci penso io dice lei e poi? poi dico io, poi si fa a metà

Beh, dopo una lunga, lunghissima pausa di riflessione mi dice fratellino si può

*(Riparte la musica)*

Era una bella giornata di e io non avevo niente da andavo in giro di qua e di e mi sentivo davvero un ecco sì, proprio un e pensavo che la vita è fatta di tante e va presa a piccole l'importante è mettere qualcun altro ai e alla fin fine sotto sotto in fondo in fondo *(Break musicale e pausa di sospensione, poi di colpo, con entusiasmo)*

Ecco infine spiegato il perché

*Sulle girls scatenate nel coretto finale, l'Uomo esce di scena con la sua palla da carcerato al piede, tenendola a fatica in braccio: si dirige verso le ragazze e tenta di baciarne una o forse tutt'e due. Loro sorridono a cinquant'anni e fanno abbondantemente le smorfiose, ma non si concedono assolutamente al bacio. L'Uomo dà un'occhiata alla palla, una alle ragazze neghittose e una al pubblico, come per dire - Ognuno ha la sua croce - quindi esce di scena. Le luci si smorzano sulla musica.*

### QUADRO 3

*Le luci si riaccendono piano sulla parte caverna: sono basse, fredde e buie. L'Uomo è seduto su una sediciaccia, accanto a lui c'è un grande mappamondo acceso e attacca-*

LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA

SIIII  
SIIII  
SIIII  
SIIII  
SIIII  
SIIII

*(Silenzio, fermo musica)*

SI SI SI  
SI SI SI  
FA RE - FA RE - FA RE

SOL SOL SOL  
FA FA FA  
LA LA LA  
RE RE RE  
RE  
FA SI  
DO SI  
RE MI RE MI

FA RE SOL DO FA RE SOL DO  
FA RE SOL DO  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA-A  
LA MI SOL RE LA LA SI FA FA

*to alla sua pancia penzola inesorabile il tubo ombelicale...*

*Mentre l'Uomo giocherella senza convinzione col mappamondo, dal fondo entra una donna: la Strega. È visibilmente gobba, piegata su se stessa, e si muove rigidamente, con l'astio di chi è chiuso a riccio sui propri dolori. Veste di stracci e ha una folta chioma bianca e grigia che le fa da mesta criniera. Per tutta la scena, la Strega si rivolgerà all'Uomo girandogli intorno lentamente, con movimenti ripetitivi, a stringere verso il centro, come un uccello predatore in caccia. Ha in mano un bricco da alchimista che rimescola continuamente, lentamente, con un attrezzo lungo e adunco, come a preparare una mistura. Per alcuni minuti, camminerà in silenzio per la caverna, accompagnata solo dal ritmico sbattere del mescolatore contro il vetro del bricco...*

STREGA - *(Suadente)*... Ciao, giovane uomo!  
UOMO - *(Distratto)* Ciao...  
STREGA - *(Affettuosa)* Sei preoccupato? Per tua sorella?  
UOMO - Un po'...  
STREGA - *(Marpiona)* Oh, questo ti fa molto onore...  
UOMO - *(Sincero)* Tu credi?  
STREGA - *(Persuasiva)* Ma certo! Preoccuparsi per gli altri è segno di grande, grandissimo cuore...  
UOMO - *(Triste, tra sé)* Io non so neanche se ce l'ho un cuore...  
STREGA - *(Rassicurante)* Ce l'hai, caro, ce l'hai... tua sorella, piuttosto...  
UOMO - *(Interessato)* Cosa...  
STREGA - *(Filona)* Tua sorella invece il cuore l'ha perduto... o forse l'ha prestato, no nel suo caso direi piuttosto che l'ha noleggiato...  
UOMO - *(Infastidito)* Ma cosa inventi?...  
STREGA - *(Forte)* È così ti dico: tua sorella non ha cuore. E questo spiega perfettamente perché ora si trova dove si trova a fare quello che fa...  
UOMO - *(Stanco)* Senti: dimmi chiaramente cosa vuoi dire e poi finiamola che sono stanco.  
STREGA - *(Vincente)* Tua sorella ha avuto cuore di abbandonare sua madre, ricordi? Per andare a stare fuori, a fare la sua vita, lontano. *(Pausa, poi marcato)* A due isolati di distanza dalla madre, ricordi? Con quel suo

macho-micho-boy. E questo prova che a sua madre, al dolore che le avrebbe dato, non ha pensato affatto. E questo prova che tua sorella il cuore non ce l'ha più...  
UOMO - *(Colpito)* Ma questo discorso è assurdo *(pausa)* mamma!  
STREGA - *(Troppo affettuosa)* Invece è vero figliolo! D'altra parte tu non sei una mamma e non puoi capire... Ma una mamma, specie una brava mamma come me, certe cose le sa: per esempio che tu non sei come tua sorella. Tu un cuore ce l'hai e grande anche! Infatti, tu sei ancora qui, qui con me, con la tua mamma...  
UOMO - *(Serio)* Già... *(più vivo)* però adesso mi trasferisco anch'io, *(sottolineando)* ricordi?...  
STREGA - *(Colpita ma comprensiva)* Ricordo, ricordo... ma tu e... come si chiama...



UOMO - (Serio) Giulia, mamma, si chiama Giulia.

STREGA - (Insinuante) Ecco Giulia, non avevate litigato? Non vi eravate lasciati... per sempre?

UOMO - (Serio) Ma poi ci siamo rimessi insieme mamma!

STREGA - (Un po' provocatoria) Per sempre?

UOMO - (Toccato) Per un periodo sufficiente a provare di vivere insieme, mamma!

STREGA - (Un po' allarmata) E dove andrete?

UOMO - (Serio e preoccupato per le possibili reazioni della madre) Andrò a stare da lei... almeno all'inizio, poi si vedrà.

STREGA - (Lunga pausa, stringe i pugni e si incurva molto, sofferente, poi finge gioia) Magnifico, figliolo... come preferisci tu, io sono la tua mamma e non posso che essere felice, perché tu sei il maschio e per te è diverso...

UOMO - (Quasi sollevato) Allora non ti dispiace, mamma?!

STREGA - (Esagerata) Ma certo che no, anzi! Guarda, per dimostrarti quanto sono contenta, voglio farti subito un regalo... Sì, un dono, che sia la mia benedizione per la vostra unione... (Appoggia il brico ed estrae da sotto il vestito una bellissima mela rossa. La porge all'Uomo) Tieni figliolo: dalla tua mamma, con tutto il cuore!

UOMO - (Perplesso) Mamma, ma cosa... cos'è quella?

STREGA - (Sorridente) È una mela, caro!

UOMO - (Preoccupato) Sì, certo... ma cosa vuol dire?...

STREGA - (Dolce) Come cosa vuol dire? Una mela vuol dire una mela... prendila, è un dono della tua mamma!

UOMO - (Diffidente) Tutto questo mi ricorda qualcosa...

STREGA - (Sicura) Ti ricorda che la tua mamma ti vuole bene e te ne vorrà sempre, più di qualunque altra donna. È naturale che sia così, non credi?!

UOMO - (Perplesso sorride) Già, è naturale...

*Ora l'Uomo allunga la mano, prende la mela e la guarda: è proprio bellissima! La strofina sulla manica, la riguarda, sorride scuotendo il capo come a dire - Come ho fatto ad avere paura di una mela? - e le dà un intenso, gustosissimo morso. Un istante dopo, mentre le luci si abbassano, l'Uomo spalanca gli occhi, smette di masticare, si porta le mani alla gola e lentamente stramazza al suolo. Nel buio, restano accesi a brillare solo gli occhi della Strega, che con una risata sommessa e sottile, che a tratti somiglia al pianto, lentamente trascina le sue stanche ossa fuori scena.*

*identica a quando si è accasciato nella scena precedente. Quando si alza per cominciare a cantare la canzone, ci accorgiamo che ha il solito tubone ombelicale agganciato al centro della pancia. Il resto del tubo spenzola sul palco, nella direzione della zona caverna. Ci accorgiamo anche di un'altra cosa: attaccato al collo, l'Uomo indossa un collare da cane, con guinzaglio di quelli sottili e allungabili, che si estende lungo la scena e va ad agganciarsi nella parte positiva, vicino alle Ragazze del Coro.*

*L'Uomo canterà una canzone che presenta due atmosfere distinte: durante le strofe, che hanno un andamento lento, tipo blues, la luce gli arriva di lato dalla parte caverna, nella parte solare invece tutto è buio tranne una luce miratissima sulle Ragazze del Coro; viceversa nel ritornello, che ha un andamento scatenato da rock 'n roll, l'Uomo riceve la luce, sempre laterale, della parte positiva (il Coro è spento), mentre nella zona caverna tutto è buio tranne il tubo ombelicale che vibra come fosse vivo e splende fluorescente. In ogni caso, per tutta la durata del brano, sia le luci della strofa che quelle del ritornello, non sono mai solari e luminose. Possono differenziarsi per il colore (esempio: strofa sui blu e ritornello sui rossi) ma hanno entrambe tonalità scure.*

*Mentre canta la strofa, l'Uomo parla verso la parte buia del palco, nel ritornello si rivolge invece alla parte opposta, quella positiva. Le Ragazze del Coro accompagnano con sentimento e trasporto...*

## QUADRO 4

*L'Uomo riappare nella zona a metà tra le due parti ed è sdraiato per terra in una posizione*

(La canzone)

## STREGAMALVAGIAMENTE

(Strofa)

tu  
stregamalvagiamente tu  
che velenosamente  
quotidianamente  
apescinfacciamente mi

tu  
ocaselvaggiamente tu  
che discorsivamente  
ignorantemente  
aparolaccemente mi

ed io  
che lacrimevolmente  
ingoiantemente ahi  
facendofintadinientemente

(Coro)

tu tu - tu tu  
tu tu - tu tu

mi - mi - mi

tu tu - tu tu  
tu tu - tu tu

mi - mi - mi

io io

ahi ahi

# testi

(Ritornello)

ma lei  
dolcedivinamente lei  
fotomodellamente  
occhilanguidamente lei

lei lei lei  
lei lei lei

lei lei lei

ma lei  
animanobilmente  
cuoresensibilmente  
alsettimocieloinnamoratamente io

lei lei lei

io io

(Strofa)

tu  
tirchiavaracciamente tu  
che finanziariamente  
pervicacemente  
abocsciuuttamente mi

tu tu - tu tu  
tu tu - tu tu

mi - mi - mi

tu  
sporcatirannamente tu  
che schiaffeggiatamente  
torturevolmente  
sanguinariamente mi

tu tu - tu tu  
tu tu - tu tu

mi - mi - mi

ed io  
che dolorosamente  
assorbentamente ahi  
comeunsaccodipatamente

io io

ahi ahi

(Ritornello)

ma lei  
dolcedivinamente lei  
mieamoremolmente  
carezzevolmente lei

lei lei lei  
lei lei lei

lei lei lei

ma lei  
piùcheaffettuosamente  
coccolosamente  
alsettimocieloinnamoratamente io

lei lei lei

io io

(Strofa)

tu  
piovraeroticamente tu  
che imperativamente  
plurigiornalmente  
prosciugantemente mi

tu tu - tu tu  
tu tu - tu tu

mi - mi - mi

ed io  
che concludevolmente  
congliescamente ahi  
precipitevolissimevolmente

io io

ahi ahi

(Ritornello)

ma lei  
dolcedivinamente lei

lei lei lei  
lei lei lei

|  |   |
|--|---|
| danzadelventremente<br>gattasinuosamente lei<br>ma lei                                 | lei lei lei<br>lei lei lei              |
| persinogeishamente<br>kamasutramente<br>paradisiacappagantemente io                    | io io                                   |
| (Codino finale)  |   |
| ahi<br>sbadiglievolmente<br>assonnatamente<br>tristetristemente<br>risvegliatamente io | ahi ahi ahi<br><br><br><br><br>io io io |

*Mentre canta quest'ultima parte della canzone, le luci cambiano e prendono una tonalità decisamente chiara, luminosa, offrendo al pubblico lo stesso effetto delle persiane quando si aprono la mattina ed il sole entra con tutta la sua carica di vita. Intanto, l'Uomo si stira come chi si è appena svegliato, poi volta le spalle al pubblico e cerca di uscire verso il centro della scena. Però non ci riesce, perché il tubo ombelicale tira da una parte e il guinzaglio dall'altra. Rimane dunque prigioniero dei suoi legami e sospeso in questo "tira-molla, non di qua-non di là, non avanti-non indietro". E comincia a ruotare ora verso destra ora verso sinistra, sul suo asse e non riuscendo mai a sganciarsi e ad andare oltre il mezzo giro. La musica sfuma e le luci vanno a nero lentamente, su questa rotazione e controrotazione, rotazione e controrotazione...*

## QUADRO 5

*L'Uomo è nella zona solare della scena, indossa un paio di occhiali scuri, molto da "design", futuribili ed è seduto su uno sgabello alto, tipo da pub. Il suo corpo ruota oziosamente a destra e a sinistra, dondolando di mezzo giro sul suo asse, proprio come faceva all'uscita del quadro precedente, col corpo legato sia al tubone che al guinzaglio. È un movimento comune quando si sta su uno sgabello di quel tipo, quindi apparirà del tutto naturale. Altrettanto naturalmente, l'Uomo ha un braccio appoggiato con disinvoltura al bancone/bar, (la scenografia è infatti un troncone del banco di un pub) e reciterà un monologo. Sul bancone c'è un grande bicchiere di whisky al quale è ancorato uno dei due anelli di un paio di lucidissime manette. L'altro anello è attaccato al polso dell'Uomo. Le luci sono multicolori, strane, psichedeliche...*

(Il monologo)

## ANIMALE DIGITALE

Il mirino del mio cristallino nitidamente centra la realtà, costantemente invia alla mente segnali piatti, spenti, di corpi umani ad alta concentrazione d'istintività/(st statisticamente è raro registrare stimoli dissimili/in un fumoso drink-shop di città)./Inquadro il campo un po' più stretto: ricevo immagini/di fredde bibite con forte tasso di dannosità, ingerite da organismi fragili, labili, in equilibrio chimico denso di precarietà./Cancello subito questa memoria, carrello a destra... sinistra.../la panoramica non muta: identica inutilità!/Sto per alzarmi e andare fuori, ma blocco tutto./Mi metto in pausa. Ricevo trasmissione di forte intensità./Dalla porta. Entra qualcuno. Sembra... una femmina!/Amplifico il segnale in tempo reale, lo decodifico: è compatibile./È una magnifica sorgente, femmina, di pura cerebralità!  
La mia pupilla programmata si dilata e il plesso elettrostatico/mi entra in eccitazione (è una reazione standard, prevista, per quel tipo di sollecitazione).  
Muovo gli zoom, rimetto a fuoco: non c'è alcun dubbio,/mi guarda fissa! Deve avere i bulbi digitalizzati,/perché inquadra le mie fotocellule con assoluta precisione./Poi si muove. Senza fretta. E in perfetta posizione eretta/si dirige con matematica precisione verso il mio centro di gravità./Stop. È a distanza di emissione. E lentamente, senza esitazione,/genera una limpida, cristallina vibrazione. Che rarità!/È un suono puro, perfetto (l'ho analizzato), è un suono ad alta fedeltà./Quindi si siede, quasi a contatto, schiarisce l'audio e mi trasmette,/ad uno ad uno, i suoi bei dati: memorie qui, memorie là,/ricordi in codice, archivio fisso.../lo ricevo forte e chiaro, in assoluta sintonia. E faccio largo/tra le mie memorie, per archiviare anche i dettagli da buttare via./È che mi

piace. Sono attratto. Il mio cervello starebbe a registrarla/ore ed ore, fino a finire l'energia. E poi l'analisi dei suoi archivi/mostra parametri assimilabili, valori equiparabili dati confrontabili/a quelli che da sempre sono la base della memoria mia.  
Verbalizza!... Verbalizza!... Verbalizza ancora!.../Guardami: sono qui che non mi perdo una parola./Ah, come vorrei unirmi a te via cavo!/Ed assorbire le tue esperienze senza disturbi e interferenze!/E poi trasmettere i miei programmi, le mie funzioni, tutti i diagrammi/(io già deduco a largo raggio che noi parliamo lo stesso linguaggio).  
Attenzione: due dei sensori avvisano che i miei circuiti/si surriscaldano. Allora aumento il raffreddamento per sostenere/la tensione... ma... ma tu che fai? Perché mi guardi?/Con l'audio spento... e t'avvicini.../Perché mi stringi, ma cosa fai?!/Ma tu sei calda! Ma tu traspiri!/Tu non sei macchina, tu sei umana!/È il quinto errore in questa settimana.../lo che ho bisogno di uno scambio mentale,/sono di nuovo alle prese col solito rapporto sessuale!  
*L'Uomo si alza seccato e arrabbiato e fa per andarsene ma non può, perché le manette lo tengono saldamente ancorato al bicchiere di whisky che sembra incementato al bancone, infatti non si sposta di un millimetro dalla sua posizione. L'Uomo tira, insiste, poi con l'espressione sconfitta ma rabbiosa dà un pugno sul bancone, lancia un eloquente sguardo al pubblico e mentre le luci vanno a nero, cade in ginocchio accasciandosi su sé stesso (la mano ammanettata lo ancora grottescamente in alto allungandogli il braccio e facendolo somigliare a una marionetta senza vita).*

## QUADRO 6

*L'Uomo è nella parte caverna, inginocchiato su un bellissimo inginocchiatoio di legno*

massiccio, d'antiquariato, anche leggermente eccessivo. Tiene il corpo in una posizione analoga a quella che ha appena lasciato nella scena precedente. La testa è chinata, nascosta tra le mani, in raccoglimento. Attaccato alla pancia ha l'immancabile tubone ombelicale. Dietro di lui, dalla parete della caverna, entra in scena un altro personaggio femminile: la Suora. La Suora è grande e grossa, con spalle larghe, robuste. Veste l'abito da monaca e tiene in mano un lungo rosario, che a tratti fa roteare come un giocattolo o meglio come un'arma ninja. Dall'abito sporgono le braccia, che sono forti, muscolose e dal petto le sgorgano come montagne, due poppone prominenti. Anche la pancia le sporge in fuori, tonda e gonfia come una botte. Idem dicasi per il sedere che presenta due chiappottoni energiche e decise. Fisicamente, è una specie di sergente di ferro. A dispetto della mole, si muove con grandissima velocità: schizza da una parte all'altra della scena in un lampo. E quando arriva al punto stabilito, si ferma di botto e riprende a parlare, stando perfettamente immobile. Poi all'improvviso, effettua un altro balzo orizzontale. Comparendo e scomparendo in questo modo, disorienta continuamente il nostro Uomo, che si volta verso un

punto, pensando di trovarla lì, mentre invece è già arrivata da un'altra parte. Per la precisione, la Suora fa sempre in modo di trovarsi alle spalle di lui. Di conseguenza, l'Uomo è sempre in condizione di difficoltà e di disagio.

La sua voce ha un leggero accento dialettale nordico, tipo lombardo-veneto e parla di corsa, finendo le frasi in fretta, quasi senza punteggiatura. Mastica le parole imprigionandole in bocca (specie la "s" che ha molto marcata, quasi una "sc" all'emiliana) e rendendole a volte difficilmente comprensibili. Quando l'Uomo le chiede di ripetere perché non ha capito, lei non si scompone e ripete

## SCHEDE D'AUTORE

FULVIO FIORI, 45 anni, scrittore, musicista e attore, studia mimo ed espressione corporea con Rossana Rossena e Luigi Morini e frequenta stages di clown con Bolek Polivka e Jango Edwards. Nell'85 scrive *Tristissimus*, operetta musicale e nell'87 compone *Psicofisico*, colonna sonora per la mostra *I due serpenti* dello scultore Nino Alfieri. Scrive le battute per la campagna pubblicitaria dell'amaro Jägermeister e collabora con Milo Manara, Andrea Pazienza e Johnny Hart, per le storie a fumetti dello shampoo Clear. Nell'88 scrive e interpreta *Tutti i colori del nero*, musical per attore e pupazzi, che nell'89 evolve in *Tutti i colori del nero II*, musical per un attore solo. Nel '93 scrive *Vivere mi piace da morire* (Tranchida Editori), raccolta di aforismi. Nel '94, sempre con Tranchida, pubblica *Riflessioni trasparenti*. Dal '95 al '99 tiene una rubrica fissa su *Re Nudo*, chiamata *AFioriSMI* e collabora con Charles Schulz per i filmati di Soflan/Peanuts e Guido Manuli per *Raid Esche Formiche*. Nel '98, con Fioravante Rea e Fabio Lastrucci, scrive *Racconti salati*, che viene rappresentato nell'Acquarium di Napoli, e col gruppo Propaganda realizza *Vulnerabilis*, film di 1 minuto, presente nel catalogo di Corto Circuito, festival europeo dell'audiovisivo breve. Sempre nel '98 partecipa a Galassia Gutenberg, scrivendo *Come si chiamava il gigante*, un racconto per il laboratorio "Storie e Leggende intorno al Mediterraneo" e vince il Premio Media Stars per la miglior sceneggiatura pubblicitaria (Panettone Motta). Nel '99, col testo *Scrivi il tuo nome maiuscolo*, vince la terza edizione del premio Teatro Totale indetto dal Centro Nazionale di Drammaturgia e scrive le canzoni dello spettacolo *Giocattolando*, diretto da Stefania Grossi e interpretato dagli alunni di una scuola elementare di Pavia. Le prime rappresentazioni avvengono nell'Aula Magna dell'ospedale San Matteo di Pavia, per i bambini dei reparti di Oncologia Pediatrica e di Psichiatria. ■



nello stesso identico modo. All'apparenza, sembra non avere alcuna partecipazione emotiva a ciò che dice.

A tratti, la Suora si produce anche in movimenti ginnici repentini e straordinari, sorprendenti, che testimoniano la sua grande salute e un'eccezionale prestantza fisica. Per esempio fa un salto mortale sul posto, si getta di colpo a terra e fa un piegamento sul dito indice, un *flac flac* all'indietro, una salita verticale verso l'alto leggera come se non avesse peso (in questo caso, scompare per qualche secondo, poi ripiomba giù leggiadra sulle punte, in un altro punto del palco).

Eccola dunque entrare in scena, magari pro-

prio scendendo dal cielo (o di scatto da un punto qualunque). È un ingresso da colpo di scena e lei non ci lascia neppure il tempo di assorbire lo shock, infatti comincia subito a parlare all'Uomo.

SUORA - Rapporto sessuale, rapporto sessuale... voi giovani non sapete parlare altro che di rapporto sessuale. Noiosi! Noiosi e peccatori! Atti impuri, pensieri impuri, pensieri impuri, atti impuri... Noiosi! E peccatori! Peccatori e noiosi! E peccatori. Ecco...

UOMO - Mamma! Senti, non lo vedi che sono triste, molto triste e desidero una cosa sola: stare da solo...

SUORA - Perché sei noioso! E peccatore!

Credi che non lo sappia cosa vuoi fare se ti lascio solo? Guardale lì quelle mani (si precipita vicino a lui e gli allenta un violento scappellone sulle mani). Lo so io cosa fanno quelle mani lì se ti lascio solo! Il piacere solitario fa lui, magari stereofonico! Prima la destra, poi la sinistra e poi la sinistra e dopo la destra e poi magari tutte e due insieme... peccatore! E noioso!

UOMO - (Si tiene le mani poiché la botta è stata forte) Ma sei pazza, mamma!

SUORA - Magari sei capace di pensare che sono pazza perché quelle cose lì del rapporto sessuale io non le faccio, eh? E infatti non le faccio! Anzi tengo a precisare che (scandisce bene le sillabe) non-le-fac-cio. E non le ho neanche mai fatte, neanche per sbaglio, neanche per scherzo, neanche per caso, neanche per gioco, neanche per idea, neanche per sogno, lo giuro sulla cosa che ho più cara al mondo (al volo raggiunge l'Uomo e gli pone le mani sulla testa) dio ti fulmini se non dico la verità!...

UOMO - (Si scansa per scaramanzia) Mamma, ma tu credi che nella vita...

SUORA - (Gli ruba la battuta) Esatto! Credo che nella vita! Che nella vita ci sono altre cose oltre al rapporto sessuale: c'è la preghiera e c'è il raccoglimento e c'è di fare del bene, di aiutare gli altri, la tua mamma per esempio che poi tra parentesi aiuti anche te stesso. (Improvvisamente alterata come se avesse detto chissà cosa) Stesso ho detto stesso, non sesso! Stesso, non sesso... non sesso! Capito?

UOMO - Sì ho capito mamma, ma poi...

SUORA - (Lo interrompe) Bravo: Ma poi!... Poi c'è il pentimento! Che tutto aggiusta e tutto ripara, che tutto ripara e tutto aggiusta... Allora sei pentito?

UOMO - Pentito di cosa che non ho fatto niente!

SUORA - Non è possibile. Io non ho fatto niente e infatti sono qui bella, leggera sorridente e felice, come una Pasqua, insomma... (In un lampo è da lui, gli prende il viso tra le mani e lo costringe a guardarla) Guardami!... Ecco, visto... Tu invece, guardati (vola in un angolo del palco e rivola da lui con uno specchio in mano) sembri uno straccio vecchio, sporco, bagnato, rammollito, brutto... insomma, non è bello ridursi così. E questa è la prova provata che qualcosa hai fatto! Allora dimmi: cosa hai fatto?

UOMO - (Stanco) Non ho fatto niente, mamma!

SUORA - Bugia! (Gli si avvicina come un fulmine e gli dà un sonoro ceffone, poi si riallontana veloce come il vento) Le bugie fanno male, specie alla tua mamma. Adesso

dimmi cosa hai fatto. Dimmelo che poi ti liberi e stai meglio, dimmelo e liberati dai, peccatore noioso e peccatore...

UOMO - (Vinto) E va bene mamma, qualcosa ho fatto.

SUORA - (Allarmata) Bene, basta così. Non voglio sapere altro! Basta così non voglio sapere niente! (Lo raggiunge e gli tappa la bocca quasi fino a soffocarlo) Ecco, bravo... così, taci... calmati... Sei pentito, adesso?

UOMO - (Paonazzo, occhi vitrei, scuote debolmente il capo affermativamente)

SUORA - Bravo. Così mi piace: ci vuole sincerità nel peccato. E ora ci vuole la penitenza...

UOMO - (Ripete il gesto di prima)

SUORA - Penitenza... penitenza... penitenza... vediamo... ecco, sì ho trovato: devi restare altri dieci anni a casa con la tua mamma! No forse è troppo eh, facciamo otto?... sette, facciamo cinque e non se ne parli più!... (Gli prende la mano e gliela stringe sbatacchiandogli il braccio con grandissima energia) Allora affare fatto, vieni qua che la tua mamma ti dà un bacino (lo alza come un fuscello e gli porge lei la guancia senza baciarsi, poi lo molla giù come un giocattolo rotto).

Rapidissima, con la stessa repentina sorpresa dell'apparizione, la Suora sparisce. E l'Uomo, quasi tramortito, lentamente si accascia sull'inginocchiatoio, fino a sedersi sopra. Arrivato a fondo corsa, alza la mano destra, fa il segno della croce per aria, come per benedire qualcosa e con l'aria mesta, a mezza voce, dice: «Amen...».

Le luci si spengono di colpo.

## QUADRO 7

Zona gioco: le luci sorgono chiare e forti, con una dominante gialla, molto calda e avvolgente, come fossimo sotto il sole d'agosto. L'Uomo è in costume da bagno, magari bermuda lunghi e stretti al ginocchio, è seduto per terra su un asciugamano, in una posizione analoga a quella dell'attore che è appena sparito. Un vistoso ombrellone lo protegge dalla calura. Quasi subito scopriamo il resto del suo abbigliamento: maschera con boccaglio appoggiata sulla testa, un fucile da sub in mano e una grande palla incatenata al piede. La palla è colorata a spicchi, come i palloni da spiaggia.

L'Uomo canterà una canzone, giocando disinvoltato con la palla: ci ballerà, la farà rimbalzare, rotolare sul dito, la colpirà con i calci... In ogni caso, a tratti, nonostante l'ironia, coglieremo sul suo viso e nei suoi gesti

che il legame con la palla rappresenta comunque un peso.

In questi casi, la getterà per terra e farà finta di non averla: canterà fermo sul posto e giocherà invece col fucile da sub, che diventa bastone da chanssonnier, pistola da James Bond e per finire, mazza da golf per colpire la grande palla come fosse una pallina...

Le Ragazze del Coro completano il quadro da spensierata vacanza estiva, cantando ancheggianti e provocanti, in un'atmosfera di grande complicità con l'Uomo.

(La canzone)

## BIBOMBOLE E BAMBOLE

se tu ed io/avviluppati in una muta attillata/sprofondiamo dentro il mare/per vedere constatare quant'è bello/l'universo anche laggiù eh?!

se tu ed io/con l'ossigeno a manetta/ci muoviamo senza fretta/zitti zitti a mezzanotte e ci scambiamo il primo bacio fin laggiù eh?!

dai bambola/facciamo un giro col bibombola/spogliati/che via il costume si è più liberi/dai bambola/ti garantisco niente emboli/ma un dolce amore in profondità se tu ed io/senza dir niente a nessuno/si fa visita a Nettuno/e se ti lasci un poco andare io ti posso/regalare un mare di stelle di mare eh?!

se tu ed io/tramare meraviglie/ti ricopro di conchiglie/poi ti pesco anche le perle e te le/offro su un diadema di corallo eh?!

dai bambola/facciamo un giro col bibombola/spogliati/che via il costume si è più liberi/dai bambola/ti garantisco niente emboli/ma un dolce amore in profondità ma tu ed io/quando siamo sotto sotto/e io divento un po' squalletto/e ti punto sirenetta non mi fare/lo scherzetto della foca monachina eh?!

D'improvviso, il canto si interrompe, la musica si ferma e le Coriste restano a bocca aperta... l'Uomo somide somione al pubblico, perché ha avuto un'idea, una grande idea: guarda con intenzione la fiocina e con la stessa intenzione guarda la palla, poi riguarda la fiocina e sempre più ispirato guarda la palla, infine guarda il pubblico con un sorriso a cinquanta denti e punta con decisione la fiocina contro la palla.

Quindi chiude gli occhi e si prepara a tirare, pausa di una lunghezza esasperante... e finalmente tira il grilletto. La fiocina schizza fuori come un fulmine e si rivela per quello che è: un coloratissimo, femminilissimo

ombrellino da passeggio.

La palla rimane dunque incolume, saldamente ancorata al piede dell'Uomo, che ci comunica il suo comprensibile avvillimento, con le spalle curve.

Poi le Coriste scoppiano a ridere, lui guarda il pubblico come a dire - Nessuno mi capisce! - poi pian piano, siccome le Coriste proprio non ne vogliono sapere di smettere e continuano a ridere per minuti e minuti, sempre più sguaiate e a voce alta, anche l'Uomo se ne fa una ragione, alza le spalle, tira un sospirone e si lancia a piè pari nell'ultimo ritornello.

dai bambola/facciamo un giro col bibombola/spogliati/che via il costume si è più liberi/dai bambola/ti garantisco niente embolima un dolce amore in profondità.

Esce di scena accompagnato dalla musica, reggendo la palla per la catena, in un punto molto vicino all'attaccatura. Se c'è la buca sul palco, l'Uomo l'apre, saluta il pubblico e ci si butta di piedi, come se si tuffasse in acqua, tiene anche l'ombrellino/fiocina aperto a mo' di paracadute.

Non appena è sparito, subito dalla buca esce un getto d'acqua, che bagna il palco e forse schizza un po' anche le Coriste, proprio come se l'Uomo si fosse tuffato in acqua.

Le luci si spengono lentamente, insieme alla musica e al canto delle Coriste.

## QUADRO 8

Le luci della parte caverna si accendono lentamente sull'Uomo, che si presenta con il tubone ombelicale attaccato alla pancia e con un vecchio megafono d'epoca in mano. Tiene il megafono nella stessa posizione in cui teneva la palla nella precedente uscita di scena. Lentamente, avvicina il megafono alla bocca e chiama a gran voce:

«Mamma!... ».

Pausa... silenzio... Lo fa di nuovo con tono più forte.

«Mamma!... ».

Ancora pausa, ancora silenzio, voce ancora più forte.

«Mamma!... ».

Nessuna risposta. Allora cambia megafono, mette giù quello d'epoca e ne impugna uno modernissimo, visibilmente soddisfatto. Quindi l'accende, lo porta alla bocca e spara ripetitivo come una sirena:

«Mamma!... Mamma!... Mamma!... ».

Alla sua voce viene applicato una forte eco

che sembra ripetere all'infinito la chiamata, così l'Uomo fa una lunga pausa e resta in attesa della risposta: nonostante la lunghezza del "ribattuto", anche l'eco pian piano tace... e l'Uomo si rende conto che non arriva nessuna risposta.

Così appende il megafono e abbassa le braccia con lo sguardo un po' perso e comincia a camminare lentamente lungo le pareti della caverna, accarezzandole con una mano. Con l'altra si tiene stretto il tubone, dice sottovoce tra sé e sé, come una cantilena:

«Mamma... mamma... mamma... ».

Di colpo si riprende e si avventa sul tubone: lo prende "per il collo" con tutta la forza che ha e stringe come per strozzare qualcuno. E lo trascina di peso e lo sbatte a destra e sinistra in un crescendo di aggressività e di violenza. L'impressione è di una lotta funbonda per la vita e per la morte, con un lunghissimo serpente, nel quale l'Uomo lentamente e inconsapevolmente, finisce per avvilupparsi da solo, cadendo a terra e rotolandoci dentro più volte, per arrivare a fermarsi esausto, con la testa rivolta verso il pubblico. Per tutta la colluttazione, ha gridato con toni accesi, cattivi, disperati, agguerriti... :

«Mamma... mamma... mamma... ».

Ora è fermo e ansima vistosamente... piano piano la sua rabbia si muta in pianto, un

dolore interiore contenuto, sommerso e intenso, non gridato... A un certo punto, di

colpo alza la testa e guarda deciso il pubblico, con l'aria di chi sembra aver avuto un'idea luminosa e infatti, quasi miracolato, smette di piangere, sorride e riprende vita: si libera dell'avviluppamento del cordone, scende dal palco (con grande impaccio dato dal tubo che gli sta sempre attaccato addosso) e si ferma davanti a una donna seduta in platea. La fissa negli occhi, la prende per le spalle e sorride e con un'espressione raggiante le chiede col tono di chi si aspetta una risposta affermativa:

«Mamma?... ».

La donna non reagisce e piano piano il sorriso dell'Uomo si spegne, scuote il capo e la sua attenzione si sposta speranzosa su un'altra donna. Stesso rituale: occhi negli occhi, sorriso positivo, mani nelle mani e domanda affermativa:

«Mamma?... ».

Anche stavolta la reazione è la stessa: inesistente. L'Uomo si intristisce e si sposta su un'altra donna, poi su un'altra, su un'altra ancora, ancora e ancora, sempre più velocemente, sempre con maggior ansia, sem-



pre dicendo ad ognuna:

«Mamma?... ».

Ottenendo sempre la stessa risposta negativa. Mano a mano che le donne aumentano, anche il volume della sua voce aumenta e così pure la velocità con cui si sposta, velocità che piano piano diventa quasi corsa, una fuga con le mani sulle orecchie per non sentire più la propria voce che dice inesorabilmente e automaticamente:

«Mamma...mamma...mamma... ».

L'Uomo esce correndo dal fondo del teatro lasciandosi dietro il tubo ombelicale che attraversa tutta la sala, adagiandosi inerte come un serpente tra le poltroncine. L'eco della sua voce lo insegue inesorabile mentre le luci vanno lentamente a nero.

## FINE DEL PRIMO ATTO

## SECONDO ATTO

### QUADRO 9

Le luci si riaccendono sulla parte positiva della scena, dove troviamo l'Uomo mollemente sdraiato su una bella amaca. In platea, vediamo ancora il lungo tubone ombelicale che l'Uomo ha lasciato alla fine del primo tempo e che va a finire fuori dalla sala. L'Uomo ha un collare da cane stretto sul collo con un guinzaglio attaccato, che va ad agganciarsi a un capo dell'amaca. Reciterà un monologo e si muoverà col mutare del testo: prima si mette a sedere sull'amaca, poi scende, ci gira intorno, ci si appende, l'abbraccia, la tocca... in ogni caso facendo sempre i conti col guinzaglio, che essendo di tipo allungabile, gli permette movimenti anche lunghi e ampi ma gli impedisce comunque di andar via.

In sottofondo ci accompagna un'atmosfera musicale calda e suggestiva di evocazione africana.

(Il monologo)

### PASSIONE PRIMITIVA

Inspirazione. Espirazione./Inspirazione. Ti sento./Espirazione. Sento il tuo magico odore./Alzo la testa. Mi concentro./Inspirazione. Lenta. Profonda./Un brivido mi scuote forte dal collo fino alla punta della coda./Sì. Ti sento bene. Espirazione./Non sei lontana. Mi alzo, mi stiro,/e avanzo incerto a passi lenti,/per cercare la tua tana.

Inspirazione. Io ti sento amore. /Espirazione.

Io ti voglio, amore./regina di questa mia dolce savana./Allungo il passo, entro in tensione./Mi faccio largo tra i cespugli/alla ricerca della giusta direzione./Seguo una pista, ma mi confondo./Poi mi correggo. Sono nervoso. Impaziente./Immerso in questo caldo fiume d'erba./sospinto dalla tua magica corrente.

Avanzo. Si fa più fitta la vegetazione./Avanzo ancora. Si fa più forte questa mia emozione./All'improvviso la radura./Aperta. Grande. E tu sei lì./Sdraiata su di un fianco. Stupenda./All'ombra fresca di un albero di mango./Io esco allo scoperto. Fermo. Zitto./Il vento mi accarezza la criniera./Inspirazione. Ti amo. Espirazione. Ti voglio./Inspirazione. Mi vedi. Il cuore salta un colpo./Espirazione forte. I muscoli mi fremono./vogliono uscire dalla pelle per venirti accanto./Tu l'hai notato. Ma non reagisci. Mi guardi.

Mi vuoi? O non mi vuoi?/Mi vuoi? O non mi vuoi?/Io sono il re! Ma so assai bene/che il nostro amore dipende tutto e soltanto da te. E sia! A questo vecchio gioco diamo il via...

Muovo una zampa. Lentamente./Poi muovo l'altra. Impercettibilmente./Secondo un rito antico tanto caro alla tua mente./Ed ogni movimento è teso. Lungo. Sospeso.

Inspirazione. Un passo./Espirazione. Un passo./Inspirazione. Sbatti la coda./Mi fermo. Ti giri. Ti rigiri./E inesorabile m'ignori.

Inspirazione. Un passo./Espirazione. Un altro passo./Ora ti vedo un po' agitata./Socchiudi gli occhi. Alzi la coda./E lasci a me la mossa./Io sono ormai così vicino./Mia dolce innamorata.../Ah! La tua zampata all'improvviso è calata/come una lama affilata! E cogliendo/la mia difesa impreparata,/con un colpo deciso, cattivo, sul viso,/mi hai bloccato, ferito, umiliato... eccitato!/Muovi la coda. Zampata. M'inviti. Zampata./Ti sfioro. Zampata. Ti amo. Zampata./Zampata. Zampata...

Inspirazione. Espirazione./Inspirazione. Io non so dire/quanto tempo sia passato./Sono stanco. Sfinito. Sudato./Ma ancora follemente innamorato./Il nostro gioco è continuato uguale/secondo un perfido immutabile rituale./D'altra parte lo sai, è così,/che anche a me piace giocare.

E ora, mentre l'ultimo raggio/di questo sole equatoriale/accompagna la tua ombra sulla mia,/io ti guardo. Fermo. In silenzio./E la mia mente, minuziosamente,/coltiva una dolce, calda fantasia./l'istante esatto, breve e intenso,/in cui, mio caro amore,/alla fine del gioco, sarai mia!

L'Uomo è ritornato a sdraiarsi sull'amaca: si dondola dolcemente, con l'aria da vincitore

che ha il cacciatore che sa aspettare, giocherella sicuro col guinzaglio come fosse ormai un giocattolo, che non teme più, anzi che "tiene in pugno".

La musica sfuma e l'azione procede a lungo nel silenzio, il pezzo sembra finito, ma le luci rimangono accese.

Improvvisamente, il tubo ombelicale che è tuttora adagiato nella sala prende vita: si accende di luce e sobbalza accompagnato da un suono cupo, quindi crepita, si agita e più volte un'onda parte da fondo sala e lo percorre tutto, fino a raggiungere l'altro capo del cordone, ancorato sul palco. L'Uomo cambia subito espressione e da vincente si fa preoccupato, osserva impietrito l'animazione del cordone che cresce continuamente per culminare in un lampo, subito seguito da un fortissimo tuono.

Contemporaneamente, come se il tuono avesse fatto da interruttore, con un gesto secco, l'amaca si ribalta e l'Uomo cade rovinosamente a terra. Il guinzaglio ancorato sul suo collo esercita la sua brava azione strangolante, non mortale ma fastidiosa.

A questo punto, il tubo ombelicale si spegne e tutto tace. L'Uomo si guarda intorno perplesso, massaggiandosi la gola per via dello strattone del guinzaglio e scuotendo il capo con l'espressione di chi proprio non ha capito cosa sia successo. È a questo punto che le luci vanno lentamente a nero.

### QUADRO 10

La luce si accende sia sul lato caverna sia sul lato positivo, alternativamente, ma non di scatto, lentamente, armoniosamente con un effetto "rotante" morbido. L'Uomo è al centro della scena a canterà una canzone/recitata, interpretando i due personaggi della storia mediante un cambio di voce: il personaggio maschile (IL) ha la voce grave, quello femminile (LA) acuta e il narratore media. Le simpatiche Ragazze del Coro canteranno invece il ritornello.

Nel corso della canzone ci renderemo conto che l'Uomo è "attaccato" a un paio di manette, che potremmo definire mobili: infatti, proprio durante il ritornello, in cui è libero perché non canta, riuscirà ad aprirle, mai però a liberarsene... una volta sgancerà un anello, che però gli si richiuderà su un passante della cintura; un'altra sgancerà l'altro che si richiuderà sull'altro polso, il gioco continua all'infinito...

(La canzone)

## DI - A - DA

un giorno il/incontrò la/e disse/che diresti se/magari un giorno/lo e te/si può se vuoi/diventare noi?

perché se un poco/già io ti/tu molto molto mi/insomma se noi ci/lei tagliò corto /e disse si

(Ritornello)

di-a-da/in-con-su/per-tra-fra/di-a-da/in-con-su/per-tra/egli ed ella/ormai essi/mio tuo nostro/lui lei loro/ucci ucci/ini ini/chissà qual/che bei bambini

quando ahinoi/la nostra la/un di incontrò/un'altra la/e disse/che diresti se/magari un giorno/lo e te/lei tagliò tutto/e disse yè

(Ritornello)

di-a-da/in-con-su/per-tra-fra/di-a-da/in-con-su/per-tra  
nondimeno/il nostro il/degluti/disse quisquille/oltretutto là per là/cioè comunque/così e cosà/imperciochessi/acosache/quantunque sebbene/meglio io e te

codesta e quella/ormai quelle/mia tua nostra/noi due sole/al punto infine/un di ohibò/la nostra la/divenne un lo

(Ritornello)

di-a-da/in-con-su/per-tra-fra/di-a-da/in-con-su/per-tra

adunque orbene/chissà però/quando una/diventa uno/può il suo ex-il/restare un lo?/beh questo proprio/lo non lo so

(Ritornello)

di-a-da/in-con-su/per-tra-fra/di-a-da/in-con-su/per-tra  
L'Uomo esce di scena con l'aria scanzonata, accompagnato dal Coro, mentre la musica sfuma e le luci vanno a nero: se ne va con le sue belle manette di nuovo ai polsi, muovendosi a "onda" in avanti come se andasse a cavallo.

## QUADRO 11

Zona caverna: l'Uomo è seduto su un cavallo a dondolo e oscilla somidendo, con un movimento analogo alla sua uscita di scena. Il tubone ombelicale penzola dalla sua pancia, stavolta però il capo attaccato è quello che prima si innestava nella caverna, l'altro

capo continua infatti a essere fuori dalla sala in platea. Il cavallo, pur avendo un design da bambini, è molto grande e suggestivo. L'Uomo lo incita al galoppo con robuste manate sul sedere e lancia indistintamente senza ritengo, sia urla da pellerossa che da cow-boy. Quando si è lasciato andare ben bene ed è al culmine del gioco, entra in scena un nuovo personaggio femminile: la Bambina col Lecca-Lecca.

È una donna piccola, dall'aspetto fragile e indossa una vestitina modesta, fatta per passare inosservata, forse è bianca a quadrettini rossi, come le tovaglie dei picnic. Come promesso dal suo nome, ha in mano un grande e coloratissimo Lecca-Lecca ed entra con una tipica movenza infantile, cioè saltellando in giro per il palco. Canticchia simpaticamente DI-A-DA cantilenandola a ritmo coi passi.

Sembra contenta, ma appena vede l'Uomo sul cavallo a dondolo si blocca, smette di cantare e china la testa con l'aria risentita. Anche l'Uomo si ferma, subito, come chi è stato preso con le dita nella mammellata. Dopo una pausa di lunghezza imbarazzante, comincia il dialogo.

BIMBA - (Col broncio) È mio!

UOMO - (Non capisce) Cosa?

BIMBA - (Più broncio) È mio!

UOMO - (Innocente) È tuo?

BIMBA - (Più broncio ancora) È mio!

UOMO - (Fa il finto tonto) È tuo cosa!

BIMBA - (Gli lancia contro un urlo lancinante) È miooooo!

L'Uomo cade fisicamente da cavallo come sbalzato via dalla potenza del suono. E resta lì per terra impietrito a bocca aperta...

BIMBA - (Normale, ma un po' cupa) Sai cosa?

UOMO - (Preoccupato) Cosa?...

BIMBA - (Riprende a saltare e canta) DI-A-DA-IN-CON-SU-PER-TRA-FRA

Quindi gli si getta tra le braccia affettuosa e se lo stringe forte al collo.

UOMO - (Turbato, si alza senza ricambiare. Lei non si sposta di una virgola e gli resta avvinghiata al collo, immobile) Vuol dire che ti è piaciuta?

Segue una lunga pausa, in cui la bimba è sempre solidamente avvinghiata al collo di lui, che comincia a non saper più come comportarsi, anche perché il lecca-lecca gli tocca la camicia.

UOMO - (Spintoso) Dicevo: vuol dire che ti è piaciuta?

Segue silenzio... spazientito, l'Uomo prende il coraggio a due mani e allunga le braccia e fa per staccarsi la Bimba di dosso. In quel momento, un istante prima che la tocchi, la

Bimba parla...

BIMBA - (Commosa, con enfasi) È la canzone più bella che abbia mai sentito...

UOMO - (Confuso) La più bella?...

BIMBA - (Lentamente scandisce) La più bella che abbia mai sentito!

UOMO - (Sminuisce) Beh, la più bella...

La Bimba si stacca di colpo, lancia un grido al cielo e si accascia sul cavallo, piangendo come la sirena dei pompieri. Di nuovo l'Uomo non sa che cosa fare.

UOMO - (Tenero) Ma cosa c'è adesso?

BIMBA - (Scorvolta) Mi hai dato della bugiarda!

UOMO - (Alza gli occhi al cielo, non sapendo a che santo votarsi) Ma non è vero...

BIMBA - (Più forte) Ecco adesso tenti anche di prendermi in giro!

All'Uomo cascano le braccia e si muove con l'aria imbarazzata e addolorata di chi si sente colpevole, responsabile e non sa come comportarsi... improvvisamente sembra aver trovato cosa dire, apre la bocca per prendere fiato, ma lei lo interrompe...

BIMBA - (Riscoppia in lacrime) Prima mi dai della bugiarda e poi mi prendi in giro! Ma tu non mi vuoi bene per niente!

UOMO - (Confuso) Scusami, io...

BIMBA - (Dura) Eccola qua l'unica cosa che sai fare per me: scusarti, scusarti, sempre e solo scusarti! Io le odio le tue scuse, hai capito!

L'Uomo è K.O. e non sa più che pesci pigliare: ha l'aria addolorata, stanca e sconfitta. Ora prende la giacca appesa alla scenografia, afferra saldamente il manico di una valigia e fa per andarsene, senza nemmeno sapere se salutarla o no. Al primo passo, lei si volta di scatto...

BIMBA - (Sfidandolo) E adesso? Dove credi di andare adesso?

UOMO - (Quasi balbettando) Mi sembrava che la mia compagnia ti...

BIMBA - (Cattiva) La tua compagnia? Ma quale compagnia! Non hai fatto altro che tacere, tacere e criticarmi, bella compagnia!

UOMO - (Assente) Allora io vado...

BIMBA - (Un filo di voce) Ma si vai, cosa vuoi che me ne importi, tanto qui non mi servi a niente...

E parte con un pianto sommesso, contenuto, straziante. L'Uomo si ferma, molla giù giacca e valigia e si avvicina dolcemente alla Bimba. Con circospezione le mette una mano su una spalla, poi la prende in braccio, lei si lascia fare docilmente, pur continuando a piangere. Quindi si siede sul cavallo a dondolo, chiude gli occhi e comincia a dondolarsi, sempre con la Bimba in braccio.

UOMO - (A ninna nanna) Non me ne vado...



mamma... non me ne vado... stai tranquilla che non me ne vado, mamma... hai capito?... sto qui con te, mamma...

Lentamente, su questa immobile cantilena, le luci vanno a nero. Un istante prima che si spengano del tutto, facciamo in tempo a vedere un dettaglio: senza che l'Uomo se ne accorga, la Bimba alza la mano del lecca lecca e schiaccia il manico con forza. Dal lecca-lecca, esce di scatto una lama acuminata che per un istante lampeggia nel buio...

## QUADRO 12

L'Uomo è giù dal palco, davanti al proscenio e indossa un camice bianco da medico: sta giocando con una piccola asta telescopica metallica, tipo quelle per conferenze o lezioni scientifiche, che fa scattare in su e in giù come un coltello a serramanico. Particolare che si riaggancia allo scatto del lecca-lecca della scena precedente. Questo attrezzo gli servirà per indicare sul pubblico stesso alcune parti del monologo che andrà a recitare. È illuminato da un occhio di bue che lo seguirà durante tutti gli spostamenti in platea. Ultima cosa: ha un collare da cane stretto intorno al collo col guinzaglio attaccato, che gli spenzola sul corpo.

(Il monologo)

### AMORE FIOLOGICO

O prezioso oggetto dei miei desideri, trovo oltremodo giovevole/deambulare a te congiunto, con due delle estremità superiori (mia la destra, sinistra la tua), strettamente compenetrantesi. E che benefica sollecitazione/esercita il moderato flusso marino/che lambisce ritmicamente le nostre estremità inferiori. Orsù, fissami intensamente nei bulbi oculari, accosta frontalmente il tuo addome al mio/le lascia che lo accorci drasticamente/la distanza fra il mio cavo orale ed il tuo. Dimodoché, lievemente schiusi entrambi, i nostri agili muscoli glossoici/interagiscano sinergicamente...

Non è prodigiosa la sollecitazione/che prontamente ne deriva?/Sì! Avverto chiaramente le mie sinapsi/veicolare gli impulsi elettrici/derivanti dalla suddetta azione.../Si propagano in tempo reale/dalle circonvoluzioni cerebrali/al midollo della colonna vertebrale/da qui, muovono verso il tratto dorsale/è circa all'altezza della quinta-sesta vertebra lombare/percepisco che effettuano una leggera deviazione. È verosimilmente dovu-

ta a una schisi, modesta/di origine traumatica (o forse congenita?)/Ma ecco che gli impulsi ritrovano l'esatto percorso fisiologico, con decisione imboccano le nervature laterali e attraverso il mio ottimamente sviluppato/ileo-psoas, giungono alla zona perineale! È esattamente qui, che un fitto reticolo/di neurotrasmettitori sollecita ciò che deve sollecitare./inibisce ciò che deve inibire, stimola ciò che deve stimolare./In sostanza produce sensibili, intense variazioni endocrine!

E tu, mio prezioso oggetto, pardon, soggetto del desiderio./avverti anche tu reazioni fisiologiche analoghe?/Percepisci anche tu impulsi elettrici del medesimo tipo./intensità e grado, ovviamente simmetrici ai miei?/Dalla continuità e dalla pervicacia con cui i tuoi muscoli pelvici esercitano una ritmica pressione/contro i miei, oserei prevedere una risposta affermativa.

Ah, quali meravigliose reazioni/chimiche stanno avvenendo in noi!/Quali variazioni del ritmo cardiaco!/E che sollecitazioni della pressione arteriosa!/Anche la pelle modifica la sua conducibilità elettrica/è i sensi tutti si fanno più reattivi: la membrana timpanica, le papille olfattive, i bulbi piliferi, il tessuto epiteliale.../una vera festa dell'adrenalina!/Ora le nostre contrazioni si fanno più insistenti, i cavi orali aumentano le congiunzioni./I nostri arti, inferiori e superiori insieme, si agitano con scomposta veemenza./Falangi, falangine e falangette si intrecciano/saldamente. Maggiormente, maggiormente./ancora maggiormente... è il culmine!

È propriamente questo./che con certezza sufficientemente relativa, oserei definire "amore".

Le luci sfumano con lo sfumare della musica, mentre l'Uomo esce di scena in un modo assai singolare: infatti impugnando il guinzaglio attaccato al collare che porta sul collo e si accompagna fuori da solo, essendo al tempo stesso sia il cane che il padrone. Così si tira per accelerare il passo quando resta indietro e si frena quando invece corre avanti troppo in fretta... intanto ripete più volte l'ultima parola del monologo «Amore... amore... amore...».

## QUADRO 13

L'Uomo è nella parte caverna, girato di spalle, tubone ombelicale attaccato alla pancia (capo che era agganciato alla zona scura). Ha una grande valigia aperta, appoggiata accanto a lui sopra una sedia messa di lato, in modo che il pubblico la possa vedere bene.

L'Uomo tiene in mano una lettera: la legge gravemente tra sé... A un certo punto, dandoci la sensazione di un atto di grande valore, di un gesto di estrema importanza, la firma. E fissandola intensamente, l'appoggia in bella vista su un tavolino. Poi si mette a riempire la valigia...

Ecco che entra in campo un altro personaggio maschile: l'Uomo Maturo. Ha circa cinquant'anni, di grande fascino, brizzolato, forse ha un pizzetto o la barba, il suo sguardo esprime calma e saggezza, ma anche una robusta ironia di fondo. Prende la lettera dal tavolino e la guarda...

UOMO MATURO - (Naturale) L'hai scritto minuscolo...

UOMO - (Disturbato, si accorge della sua presenza) Cosa?

UOMO MATURO - (Sempre naturale) Il tuo nome, hai firmato con le iniziali minuscole...

UOMO - (Seccato) Non sono affari che ti riguardano.

E gli toglie la lettera di mano, osservandola appena e rimettendola a posto. Toma a riempire la valigia.

UOMO MATURO - (Provocatorio) Ah, già: è una faccenda tra te e tua madre...

UOMO - (Troncando) È una faccenda privata e basta.

UOMO MATURO - (Provoca ancora) Anche questa fuga improvvisa è una faccenda privata?...

UOMO - (Colpito) La mia non è una fuga! (Pausa) È un cambiamento...

UOMO MATURO - (Ironicamente comprensivo) Oh, certo... e magari non è neanche improvvisa...

UOMO - (Secco) Non è improvvisa, è semplicemente venuto il momento... se non te ne sei ancora accorto, sto solo facendo quello che non hai mai avuto il coraggio di fare tu.

UOMO MATURO - (Fa lo gnorri) Io?

UOMO - (Seri) Tu! Che pur di non lasciare la mamma hai preferito lasciarti morire...

UOMO MATURO - (Continua a fare lo gnorri) Sei sicuro che stai parlando di me?

UOMO - (Triste) Sì, purtroppo... a meno che mio padre in realtà non sia un'altra persona...

UOMO MATURO - (Plateale) Oh, mi state forse dando del comuto, signore?

UOMO - (Stanco) Piantala papà...

UOMO MATURO - (Recitando) Ripeto: state voi forse dando del comuto a me, signore? (Al pubblico uscendo dal personaggio) Adoro essere lapidato sulla pubblica piazza di famiglia da quel grande giustiziere degli erranti che è mio figlio!

UOMO - (Spazientito) Piantala papà...

UOMO MATURO - (Melodrammatico) Non

posso, signore, poiché voi m'avete crocifisso! Voi, il mio diletto figlio! Voi, sangue del mio sangue! Voi, cuore del mio cuore, il più amato tra tutti i figli, il primogenito!... (Al pubblico uscendo dal personaggio) Più che altro l'unico...

UOMO - (Uria) Ti ho detto di piantarla! (L'Uomo Maturo tace) ...tanto non ce la fai a fermarmi.

UOMO MATURO - (Sorpreso, quasi ridendo) Tu credi... che io voglia fermarti?

UOMO - (Sospettoso) E perché saresti qui altrimenti?

UOMO MATURO - (Scoppiando a ridere) Oh, dio ti prego fammi resuscitare! Solo cinque minuti, cinque soli minuti, cinque piccoli stupidissimi minuti, che devo sculacciarlo come facevo quand'era piccolo...

UOMO - (Tace perplesso e un po' seccato) Hai finito?...

UOMO MATURO - (Si calma a fatica dal riso) Figlio mio... io sono qui per aiutarti.

UOMO - (Sospettoso) Senti papà, che io abbia avuto un padre come te già depone a sfavore delle mie capacità mentali, che io passi il mio tempo a parlare con un morto ahimè lo conferma, ma che io arrivi addirittura a fidarmi di te, questo vorrebbe dire che il cervello l'ho proprio dato in beneficenza!

UOMO MATURO - (Deciso) Apri il secondo cassetto e cerca bene, ci dev'essere una chiave, piccola, col fiocco... prendila

UOMO - (Prima esita, poi lo asseconda, però dubitando: apre il cassetto e rovista, in principio sembra non trovare nulla, poi invece estrae una chiave) È questa?

UOMO MATURO - (Fermo) È quella. Ora guarda sotto il sofà, c'è un baule, tiralo fuori.

UOMO - (Un po' spazientito esegue: si inginocchia, ma c'è buio, così prende una torcia e cerca finché lo trova e lo tira fuori. È un bauletto molto piccolo) C'è solo... (sminuendolo) questo...

UOMO MATURO - (Sempre deciso) Quello... (sottolineando) basta e avanza. Ora apri.

UOMO - (Esegue passivamente, ma non riesce) Non funziona, non è la sua... ah, perché ti ho dato retta?!

UOMO MATURO - (Paterno, ironico) Forse basta... girarla nel verso giusto...

L'Uomo Maturo fa un piccolo gesto con la mano e la chiave magicamente si alza e ruota veloce nell'aria, sospesa, come una trottoia volante...

UOMO - (Sorridente, riprende la chiave e la gira di 90°. Effettivamente il bauletto si apre. Dall'interno esce una luce bianca, molto bella, chiara, che si diffonde intorno) Ecco, sei contento adesso?

UOMO MATURO - (Fermo ma caldo) Devi prendere tre oggetti.

UOMO - (Provocatorio) Ma dove credi che siamo, in una fiaba?

UOMO MATURO - (Serio) No figlio mio, purtroppo siamo nella realtà. E la realtà sai qual è?

UOMO - (Stufo) No, dimmelo tu...

UOMO MATURO - (Preoccupato scandisce bene) La realtà è che io sono morto... e tu non sei ancora vivo.

UOMO - (Si guarda il cordone e collabora) D'accordo, che oggetti devo prendere?

UOMO MATURO - (Rassicurante) Il primo è una spilla ferma-capelli, piuttosto grande...

UOMO - (Esegue, la trova e la guarda affascinato dalla bellezza dell'oggetto, che è d'oro, con splendidi rubini rossi) È questa a forma di farfalla?

UOMO MATURO - (Caldo) È quella a forma di farfalla.

UOMO - (Ammaliato, la guarda come un bimbo) È stupenda...

UOMO MATURO - (Sempre caldo) Già, piaceva molto anche a me... la regalai a tua madre il giorno in cui nascesti tu... Bene: al momento giusto, la chiuderai attorno al cordone ombelicale, vicino alla pancia.

UOMO - (Interessato) E poi?

UOMO MATURO - (Didattico) Poi userai il secondo oggetto.

UOMO - (Curioso) Che sarebbe?

UOMO MATURO - (Caldo) La mia penna stilografica... è lì dentro, prendila...

UOMO - (La trova: è una bellissima penna antica) Cosa ci scrivi con questa, la lista della spesa?

UOMO MATURO - (Malinconico) Ci scrivo poesie d'amore per tua madre...

UOMO - (Imbarazzato) ...io invece cosa dovrei farci?

UOMO MATURO - (Un po' assente) Ci taglierai il cordone ombelicale.

UOMO - (Seccato) Con una penna?

UOMO MATURO - (Precisando) Con quella penna!

UOMO - (Stanco) Papà, forse tu non lo sai ma io ho provato a staccarlo con una sega per il ferro, a spaccarlo con un paio di tenaglie, l'ho persino colpito con un'accetta che avrebbe aperto un tram e lui guardalo maledizione è sempre qui! E tu ora mi vieni a dire che una stupida vecchia penna, anzi la tua stupida...

UOMO MATURO - (Finendo la frase) ...vecchia penna taglierà più di una spada. (Malinconico) ...Con quella penna ho fatto la corte a tua madre per mesi e mesi... con quella le ho chiesto di sposarmi... e sempre con quella, l'ho ringraziata per aver messo al

mondo te... nessuno sa parlare a tua madre meglio di quella penna...

UOMO - (Estrae un pacchettino col fiocco da regalo) E questo cos'è?

UOMO MATURO - (Si scuote) È l'ultimo oggetto... (Guarda l'orologio) Dai apri che la morte è lunga, la vita è breve e del resto non ci importa più gran che...

UOMO - (Esegue incredulo, quasi ridendo) Pure filosofo sei diventato?

UOMO MATURO - (Simpatico) Sai com'è l'eternità: ti lascia un sacco di tempo per pensare...

UOMO - (Sorpreso) È un pacchetto di preservativi!

UOMO MATURO - (Ironico e acuto) Osservazione penetrante!

UOMO - (Ironizza) Nonirmi che ti hai conservati da quando eri giovane...

UOMO MATURO - (A tono) Sono appena usciti dalla fabbrica. Ti serviranno, al momento giusto ti serviranno...

UOMO - (Perplesso) È la seconda volta che ti sento dire - Al momento giusto - Vuoi essere così gentile da dirmi quando sarà il momento giusto?

UOMO MATURO - (Un po' ironico) Figlio mio, io sono qui per aiutarti, ma non posso sostituirmi a te. Altrimenti non ti servirebbe a crescere. Ergo: qual è il momento giusto te lo dovrei scoprire da solo.

UOMO - (Scimmiettando) Sarà fatto, signore... (E fa il saluto militare portando alla fronte la penna)

UOMO MATURO - (Sollevato) Bene figlio mio, (raggiunge il figlio, prende il cordone ombelicale in mano e lo guarda) scrivici sopra il tuo nome e tutto andrà bene...

UOMO - (Ridendo) Ma certo: nome, cognome, indirizzo, numero di telefono...

UOMO MATURO - (Serenamente, convincente) Basta il nome figlio mio. Al momento giusto, scrivici sopra il tuo nome e scrivilo Maiuscolo! Maiuscolo, capito? Maiuscolo come il cuore di un uomo grande...

UOMO - (Affettuoso) Papà, tu sei pazzo...

UOMO MATURO - (Sincero e simpatico) Grazie figlio mio...

UOMO - (Sorridente, si smolla) No papà, sono io che ti devo ringraziare.

UOMO MATURO - (Quasi giocando) Oh no, sono io che ti devo ringraziare...

UOMO - (Anche lui giocando) No papà, sono io che ti devo ringraziare.

UOMO MATURO - (Il gioco sale) Oh no, sono io che ti devo ringraziare...

UOMO - (Sale ancora di più) Insisto: sono io che ti devo ringraziare...

E scoppiano a ridere insieme...

UOMO - (...) Papà, posso farti una doman-

da... Maiuscola?

UOMO MATURO - (Spiritoso) Spara, tanto sono già morto...

UOMO - (Freddo) Perché non hai mai lasciato la mamma?

UOMO MATURO - (Dopo una lunga pausa, con tono autentico, accorato) Perché l'amavo figlio mio... (Poi imita col tono della voce il finale del monologo precedente dell'Uomo) ...ah, l'amore... l'amore... l'amore...

Ed esce di scena senza più voltarsi indietro. L'Uomo intanto guarda gli oggetti e li mette in uno zainetto, poi getta un'occhiata all'orologio...

UOMO - (Preoccupato) Ecco, lo sapevo mi ha fatto fare tardi... ora rischio pure di incontrarla...

Dopo questa battuta, l'Uomo dà la schiena al pubblico e si mette febbrilmente a preparare la valigia. Contemporaneamente, parte una musica calda e seducente, che annuncia l'entrata dal fondo della platea dell'ultimo personaggio femminile: La Bomba del Sesso. È una donna bellissima, piena di curve, che sprizza sensualità da tutti i pori. Ha una generosa scollatura che fa intravedere due seni prorompenti e indossa una gonna corta che le mette in risalto i fianchi tondi e sinuosi e le scopre generosamente due gambe lunghe e appetitose, da gazzella. La donna avanza lentamente lungo la sala, diretta verso il palco...

UOMO - (Agitato) Qualcosa mi dice che adesso arriva, me lo sento...

Attaccato alla pancia della Bomba Del Sesso, all'altezza dell'ombelico, c'è il capo del tubone ombelicale che l'Uomo aveva trascinato fuori dalla platea alla fine del primo atto.

UOMO - (Combattivo) E allora? Anche se arrivasse? Tanto stavolta non ce la fa a fermarmi!... ormai ho deciso... basta, non ho più voglia di avvelenarmi la vita... e non intendo più permetterle di comandarmi... e se anche ci proverà, non mi lascerò commuovere dalle sue lacrimucce isteriche e per di più false!

La donna continua ad avanzare verso il palco senza fretta, accompagnata dalla musica, strada facendo avvolge il tubo in un oggetto che tiene sull'ombelico. L'Uomo non si accorge di nulla e continua a riempire la valigia...

UOMO - (Sempre più carico, spavaldo) Avanti, che venga! Stavolta sono pronto a riceverla quella perfida strega!... Quella cicciona d'una bigottona tagliapalle!... Quella bambina viziosa e capricciosa e ricattatoria del put!...

La bellona è arrivata sul palco e si avvicina

all'Uomo che prosegue sempre ignaro di lei e sempre più infervorato nella parte di quello che se ne va arrabbiato. Le ultime battute le dice mentre chiude seccamente la valigia.

UOMO - (All'apice della sua filippica) Che poi, a volerla dire tutta, anche solo fisicamente... mamma, sei veramente brutta!

Esattamente su questa battuta afferra la valigia e si gira per andarsene... E si trova faccia a faccia con la Bomba del Sesso ferma, in piedi davanti a lui. Stop musica, sguardo a lei, sguardo al pubblico, ancora sguardo a lei, luci giù di colpo.

## QUADRO 14

Le luci si alzano mostrandoci la stessa identica situazione del quadro precedente: l'Uomo e la Bomba del Sesso sono ancora lì, nelle stesse posizioni, non si sono mossi di un millimetro. Lui fissa lei imbarazzato, senza muovere un muscolo e lei fissa lui in silenzio, enigmatica. La scena rimane immutata per lunghissimi minuti...

UOMO - (Esplode sgridandola) Mamma, come ti sei concitata?

LA BOMBA DEL SESSO - (Non capisce) Mamma?

UOMO - (Imbarazzato) Sì, mamma... per favore vai a cambiarti...

LA BOMBA DEL SESSO - (Non comprende) Mamma?

UOMO - (Più imbarazzato) Dai mamma vai a toglierti tutte quelle... poppe e chiappe...

LA BOMBA DEL SESSO - (Imperturbabile) Ci deve essere un equivoco: io non sono sua madre.

UOMO - (Tono di chi non si lascia fregare) Ah no? E allora quel coso lì? Eh? (Indica il tubo)

LA BOMBA DEL SESSO - (Serena) Questo è lei che ce lo vede... è lei che me lo cuce addosso, con la sua immaginazione...

UOMO - (Tono di chi non si lascia fregare) Ah sì? Allora se lo tolga se è capace.

LA BOMBA DEL SESSO - (Serena) D'accordo, chiuda un attimo gli occhi e mi guardi con gli occhi dell'anima.

UOMO - (Sfidandola) Bella frase, ma in pratica?

LA BOMBA DEL SESSO - (Sorridente provocante) Mi guardi con le mani: chiuda gli occhi... e mi tocchi...

L'Uomo prima sembra preoccupato, poi si rilassa come se sapesse già che non funzionerà, così chiude gli occhi... subito il tubo di lei cade. L'Uomo allunga le mani (possibile un gioco involontario coi seni oppure no) e quando arriva all'ombelico, si accorge che

effettivamente il cordone non c'è più. Tasta e ritasta più volte a occhi chiusi, poi li apre incredulo: è stupito, a bocca aperta, quasi commosso, stordito... e non sa più cosa dire, cosa fare. Poi le prende le mani e...

UOMO - (Sincero) Ora tu mi prenderai per pazzo perché quello che sto per dirti è folle...

LA BOMBA DEL SESSO - (Lo guarda fissa, innamorata) Io ti amo.

UOMO - (Continua per la sua strada) D'altra parte in fondo è la vita stessa che è folle...

LA BOMBA DEL SESSO - (Ripete uguale) Io ti amo.

UOMO - (Sempre per la sua strada) Del resto, ormai è chiaro che non sei mia madre...

LA BOMBA DEL SESSO - (Idem) Io ti amo.

UOMO - (Continua...) Ne abbiamo le prove! (Indica il cordone di lei sganciato)

LA BOMBA DEL SESSO - (...) Io ti amo.

UOMO - (Continua...) E se non sei mia madre, il problema non sussiste...

LA BOMBA DEL SESSO - (...) Io ti amo.

UOMO - (Continua...) Insomma, tu non mi crederai ma io volevo dirti che...

LA BOMBA DEL SESSO - Io ti amo.

UOMO - Voglio dire che io per te provo... delle cose...

LA BOMBA DEL SESSO - Io ti amo.

UOMO - Oh, perché è così difficile dirlo?!...

LA BOMBA DEL SESSO - Io ti amo.

UOMO - (Continua...) Vedi se solo trovassi le parole ti direi...

LA BOMBA DEL SESSO - Io ti amo.

UOMO - (Al culmine però si è accorto di quello che ha detto lei) Ecco, mi hai tolto le parole di bocca!

E si lancia tra le sue prorompenti poppe, che l'accolgono in un abbraccio avvolgente, nel quale l'Uomo letteralmente sprofonda.

UOMO - (Entusiasta) Mamma mia che meraviglia!

Luci giù di colpo.

## QUADRO 15

L'Uomo è nella zona luce, in piedi, fermo: non si può muovere perché è arrotolato dalla testa ai piedi nel suo tubone ombelicale. Di lui dunque non vediamo nulla. Accanto, c'è la Bomba del Sesso, simpatica e complice che piano piano, lo libererà dalla morsa del tubone ombelicale, a partire dalla testa per arrivare ai piedi.

L'Uomo canta una canzone e la sua voce comincerà ad uscire dall'interno del suo originale bozzolo e sarà sostenuto dal contracanto della Bomba del Sesso che ascolta il suo racconto di antiche prodezze amorose

come una compagna paziente: con ironia e simpatia, prendendolo anche un po' in giro. Nel ritornello è accompagnata dalle Ragazze del Coro che fanno la parte dei suoi vecchi amici di scorbonda.

*Mano mano che viene liberato dal cordone, l'Uomo recita aggiungendo la parte del corpo che risulta visibile: per prima la testa, con cui fa un affettuoso tête-à-tête con la Bomba, poi aggiunge le spalle che muoverà a ritmo di musica in modo buffo, poi sarà la volta delle braccia e delle mani con le quali cercherà di abbracciare la bella...*

*Quando arriviamo a vedere la pancia dell'Uomo, ci accorgiamo che il tubone ombelicale è sempre attaccato alla sua pancia (capo ex-zona caverna, mentre l'altro, quello che ha riportato in scena la Bomba del Sesso precedentemente, è per terra davanti a loro).*

*Arrivata a liberargli le mani, la Bomba del Sesso si ferma, incrocia le braccia e si mette in attesa, sorridendo, con l'espressione che dice - Ora vediamo se sei capace di finire da solo - ...Dopo un momento di simpatica resistenza, l'Uomo fa spallucce e va avanti a sciogliere il cordone, arrivando a liberarsi fino ai piedi.*

(La canzone)

## TENGO FAMIGLIA

ma ti ricordi quella bionda/al porto di Marsiglia/eh?! (Bomba Del Sesso)/che facevamo a pugni/per vedere chi la piglia/ah?! (Bomba del Sesso)

sembrava un dolce pasticcino/con la pelle di vaniglia/oh?! e poi a letto? (Bomba del Sesso)/ohi ohi si è rivelata una triglia/però che meraviglia! (Bomba del Sesso)/e ora? (Coro)/ora tengo famiglia/aha! (Coro)/tengo famiglia/oho! (Coro)/tengo famiglia/uh! (Coro)

e quella pupa al mare/che girava senza maglia/eh?! (Bomba del Sesso)/manca poco mi ricordo/che il cuore mi si incaglia/ah?! (Bomba del Sesso)

sprizzava fuoco come fosse/la benzina sulla paglia/oh?! e quando ha aperto bocca? (Bomba del Sesso)/oddio sembrava un asino che raglia/però che meraviglia! (Bomba del Sesso)

e ora? (Coro)/ora tengo famiglia/aha! (Coro)/tengo famiglia/oho! (Coro)/tengo famiglia/uh! (Coro)

e quella bella bambolona/che di notte stava sveglia/eh?! (Bomba del Sesso)/lo la rivedo all'ombra/della luna che si spoglia/ah?! (Bomba del Sesso)

e ballando tra le foglie/accendeva la mia voglia/oh?! e poi? (Bomba del Sesso)/poi chiudeva la sua portale mi lasciava a morire sulla soglia/però che meraviglia! (Bomba del Sesso)

e ora? (Coro)

*Ora l'Uomo è in piedi, fermo, col tubone ombelicale tutto srotolato sulla scena, come un lungo serpente adagiato a terra immobile. L'attaccatura però è sempre salda al suo ombelico. La musica sospende il ritmo trascinante (nel ritornello potrebbe essere un valzer) e prende un tono di attesa, mentre le luci generali si spengono e un riflettore potente concentra tutta la sua luce bianca e stretta, solo su di lui...*

*L'Uomo si guarda la pancia e guarda perplesso il pubblico, poi guarda la Bomba del Sesso, che lo guarda assai provocante... quindi guarda in alto, poi riguarda il pubblico e con atteggiamento di sorridente decisione esclama:*

«È questo il momento!»

*Ed estrae dallo zainetto che tiene in spalla la bella spilla-farfalla fermacapelli: la guarda con un attimo di tenerezza, come sostenuto da un affettuoso ricordo, poi si scuote e torna nel presente... Ripete mentalmente le istruzioni ricevute dall'Uomo Maturo e comincia il suo rituale di liberazione dal cordone... Innanzitutto fissa la spilla attorno al tubone, vicino alla pancia, con grande attenzione. Quindi prende la penna stilografica, la guarda un momento, svita lentamente il cappuccio e scopre un bellissimo pennino d'oro che manda un piccolo lampo di luce.*

*L'Uomo è un po' perplesso ma si fa coraggio: la impugna saldamente con la destra e la avvicina al cordone... è pronto a scrivere. Ora la musica cambia e si fa maestosa, trionfale e sottolinea con enfasi i gesti dell'Uomo che comincia con decisione a scrivere sul tubone ombelicale...*

*Quando ha finito l'Uomo si ferma, chiude la penna e aspetta... Ha l'aria trionfante di chi sa di aver già vinto, anche il suo respiro ha l'andamento ampio e profondo di chi ha appena portato a termine con soddisfazione una gara importante.*

*Il tubone però, a scapito di tutta la positività dell'Uomo è ancora lì, sempre lì, fortemente lì, robustamente attaccato alla sua pancia...*

*E mentre la musica si accascia col suono sgraziato di un giradischi che perde giri e poi si spegne, l'Uomo si rende conto che non è successo niente: è scoraggiato, deluso, arrabbiato, preoccupato e guarda la Bomba del Sesso senza sapere più cosa fare...*

*Per tutta risposta, lei comincia a sussultare: il suo corpo si contrae e scatta come se andasse in trance... poi subito si acquieta, si rivolge all'Uomo e parla (la voce è quella dell'Uomo Maturo con una grande eco):*

«Maluscolo, scrivi il tuo nome...MAIUSCOLO!»

*L'Uomo fa l'espressione di che dice - Hai ragione, ho sbagliato - e la Bomba del Sesso esce di colpo dal trance, apparendo smarrita e frastornata. L'Uomo la prende per la vita e la stringe a sé sorreggendola, intanto con l'altra mano, platealmente corregge ciò che ha scritto. Quindi bacia la donna con passione, incollando le labbra alle sue.*

*Esattamente in quel momento, sottolineato da una musica adeguata, il tubone ombelicale si stacca dalla pancia dell'Uomo con un effetto al rallenty di fluttuazione, poi cade di botto sul palco come morto.*

*L'Uomo si stacca dal bacio, senza alcuna fretta, getta uno sguardo con un occhio solo al cordone e scopre di essere finalmente libero, così esplose in un saltone di felicità (che gli fa cadere qualcosa) e si lancia in una buffa e sgraziata danza analoga a quella dell'inizio...*

*La Bomba del Sesso si accorge dell'oggetto caduto e incuriosita lo raccoglie, poi lo guarda e guarda l'Uomo, riguarda l'oggetto e fissa l'Uomo assumendo un'aria simpaticamente inquisitoria, del tipo - Ah Malandrino! E questo cosa significa? -*

*Le Coriste osservano la scena da lontano, ridacchiando sotto i baffi, l'Uomo invece ha l'espressione imbarazzata di chi è stato scoperto con le dita nella marmellata: l'oggetto misterioso si rivela essere il pacchetto di preservativi donato dal babbo!*

*Dopo qualche istante di impasse, con disinvoltura l'Uomo si scuote, si riprende i preservativi, abbraccia con trasporto la Bomba del Sesso e si lancia in un giro di valzer con lei, mentre la musica diventa trascinante al massimo. Nel vorticoso roteare del ballo, quando è dalla parte del pubblico, guarda i preservativi, alza gli occhi al cielo sorridendo (forse bacia anche la scatoletta) e rivolgendosi verso l'alto al padre, gli dice grato sotto voce:*

«Grazie papà...».

*E la canzone chiude festosa col ritornello... e ora? (Coro)/ora tengo famiglia/aha! (Coro)/tengo famiglia/oho! (Coro)/tengo*

famiglia/uhul (Coro)

Sul vorticare della danza, accompagnato dal coro travolgente delle ragazze, l'Uomo e la Bomba del Sesso si abbracciano e il sipario si chiude.

## QUADRO 16

Il sipario si riapre per i saluti: accompagnato da un effetto sonoro particolare, escono il tubone ombelicale (effetto: forte pianto di un bebè); la palla da carcerato (effetto: fischio dell'arbitro, colpo di calcio, urlo della folla: «Gol!»); il collare con guinzaglio (effetto: abbaio di cane piccolo, poi grande...); le manette (effetto: raffiche di mitra, sirena della polizia); l'asticella telescopica scientifica (effetto: fischio cartoon che sale e che scende rapidissimo); il megafono antico (effetto: voce che urla «Ciak» rumore del ciak, «Pronti... motore» voce risponde

«Partito, azione», risate fragorose); il megafono moderno (effetto: voce che urla in inglese «Ciak» rumore del ciak, «Ready, camera» voce inglese risponde «Rolling, action», risate fragorose); la palla da carcerato/pallone da spiaggia (effetto: lungo fischio di bomba che cade, grande esplosione).

Ogni oggetto (che è sospeso dall'alto con un sottilissimo filo di nylon) si comporta esattamente come se fosse un attore: si porta al centro della scena, circa all'altezza di un metro e mezzo e si inchina al pubblico, poi si sposta di lato per dare spazio al prossimo e così via, fino a formare "la compagnia". Quindi gli oggetti avanzano tutti insieme verso il proscenio come se si tenessero per mano e fanno un ultimo inchino. Nell'indietreggiare, partono le note di una nuova canzone: gli oggetti si aprono in due metà per dare spazio al centro, dove appariranno ad uno ad uno tutti i personaggi dello spettacolo.

Ognuno entra in scena quando è il momento di cantare la sua parte di canzone (nel caso in cui una sola attrice avesse interpretato tutti i personaggi principali femminili, li impersonerà uno alla volta grazie al cambio di un oggetto del suo costume: la parrucca della Strega, il rosario della Suora, il Lecca-Lecca...).

(La canzone)

## ANDANDO GIRANDO

LA STREGA - andando girando/amore inventando/correndo frenando/a volte sbandando

LA SUORA - cercando trovando/amore incontrando/vincendo perdendo/comunque lottando

L'UOMO - se fossi se avessi/se solo potessi/sarei avrei vorrei

LE RAGAZZE DEL CORO - vivere amare forte ridere/piangere amare piano vivere  
LA BIMBA COL LECCA-LECCA - e darò prenderò/amore ruberò/presterò cambierò/magari regalerò

L'UOMO MATURO - tacerò parlerò/amore canterò /fingerò negherò/infine confesserò

L'UOMO - se fossi se avessi/se solo potessi/sarei avrei vorrei

LA BOMBA DEL SESSO - vivere amare forte ridere/piangere amare piano vivere  
L'UOMO E LA BOMBA DEL SESSO - andato perduto magari rapito/amore vissuto amore mai finito

A fine canzone, tutti i personaggi restano sulla scena e si inchinano al pubblico mentre la musica giunge al culmine e il sipario si chiude.

All'ultimo istante, l'Uomo e la Bomba del Sesso si staccano dagli altri e avanzano sul proscenio. Un momento dopo, a sipario già chiuso, esce anche l'Uomo Maturo con una grande cesta in mano: guarda l'Uomo, scuote leggermente il capo come a dire - Dimentichi sempre qualcosa - gli consegna la cesta con una certa enfasi, dà un bacio fugace e galante alla Bomba del Sesso e sparisce di nuovo dentro il sipario.

L'Uomo e la Donna pescano dalla cesta e insieme lanciano al pubblico qualcosa: sono infiniti e coloratissimi piccoli pezzi del suo ormai ex-tubone ombelicale...

FINE

Le illustrazioni di questo testo sono di Fabio Lestrucchi.



Premio Vallecorsi

## La Melato incoronata tra carrucole e ponteggi

di Gastone Geron

**N**ell'Italia dei non valori, appiattita sulla fasulla graduatoria dell'audience televisiva, fa addirittura specie che da quasi mezzo secolo si perpetui il laico rito di un premio teatrale la cui peculiarità sta nell'abbinamento oggi addirittura provocatorio tra creazione artistica e fattualità industriale. Destinato a consacrare nuovi autori nel negletto campo della drammaturgia nazionale, il "Vallecorsi" è nato in fabbrica e in coerenza con le ormai lontane origini ha trovato consacrazione ancora una volta in uno dei capannoni della Breda Ferroviaria di Pistoia, su un palco eretto tra carrucole e ponti sospesi, di fianco a vagoni ferroviari, autobus, ponteggi di fantasmagoria prossima ai capricci pittorici del Piranesi. In questa suggestiva cornice non poteva che essere lo stesso presidente della Breda Ferroviaria, dottor Luigi Roth, a ricordare come l'*homo faber* per antonomasia, qual è sostanzialmente rimasto l'odierno metallurgico, abbia il diritto-dovere di concedersi ogni tanto una pausa di riflessione per considerare, oltre l'urgenza del lavoro, quanto avviene nel contempo sul versante culturale. L'esemplare matrimonio tra tecnologia industriale e mondo dello spettacolo è stato simpaticamente sottolineato anche dal direttore generale della Breda ingegner Corrado Fici, dal sindaco di Pistoia Lido Scarpetti, dal presidente del Comitato organizzatore e dal critico teatrale Carlo Maria Pensa che, a nome della giuria presieduta da Umberto Benedetto, ha invitato gli autori

segnalati e premiati a ritirare i rispettivi riconoscimenti dalle mani degli autorevoli rappresentanti degli enti patrocinatori. Ma dal 1970 il "Vallecorsi" è stato gemellato con un altro allora prestigioso e insieme unico nella variegata geografia dei premi teatrali. Gli Amici del Vallecorsi hanno ottenuto che il famoso scultore Jorio Vivarelli realizzasse un busto bronzeo dedicato a consacrare la carriera di un sovrano del palcoscenico. L'ambito Pistoia Teatro è stato quest'anno assegnato a Mariangela Melato, multiforme interprete operante in tutti i settori dello spettacolo, dal cinema alla televisione al teatro dove in questa stagione ha ripreso la *Fedra* di Racine che già le era avvalso, tra gli altri, il premio intitolato al nome della divina Eleonora Duse. Con la sua voce inconfondibile, resa ancora più roca da una malaugurata tracheite, la Melato ha detto la sua emozione per un premio tanto particolare (accompagnato

da una maschera bronzea destinata ad arricchire la "galleria dell'attore" ospitata al Teatro Manzoni di Pistoia) ma soprattutto ha sottolineato il suo grazie di figlia di operai per essere stata premiata in un ambiente tipicamente operaio. Ma per chi crede che il teatro più che letto vada "fatto", il *clou* della festante manifestazione pistoiese è stato forse costituito dalla *mise en espace* della commedia vincitrice nella suggestiva cornice della Sala Capitolare della chiesa di San Francesco. Con la regia di Nicola Zavagli l'intrigante *Affresco rinascimentale* del commediografo, scrittore, saggista Mario Angelo Ponchia ha avuto ambientazione ideale sotto la volta a crociera della quattrocentesca Sala affrescata da Puccio Capanna, allievo di Giotto. Nei ricchi costumi d'epoca una decina di attori ha rifatto vivi episodi e momenti del discusso pontificato di un Alessandro VI esemplarmente restituito da quel poliedrico

interprete che è Giampiero Bianchi, altrettanto a suo agio nei ruoli drammatici che in quelli brillanti. Senza forzature agiografiche, Ponchia ha illuminato il versante meno conosciuto di Papa Borgia, sottraendolo alle riduttive immagini demonizzanti per inquadrarlo nella realtà del suo tempo, con le molte ombre ma con le non meno decisive intuizioni. ■

### Il Sogno di Garella

«Le persone che frequentano i centri di salute mentale (...) hanno una dote importantissima per chi vuol recitare: la fantasia!», forte di questa convinzione Nanni Garella ha voluto realizzare il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare con pazienti psichiatrici affiancati da giovani attori. Il lavoro è andato in scena alla fine di gennaio nella Sala InterAction dell'Arena del Sole di Bologna. Tuttora in corso, il laboratorio di formazione per gli utenti del Dipartimento di salute mentale è finalizzato alla costituzione di una compagnia teatrale del Dipartimento stesso, in collaborazione con la Provincia di Bologna e l'Ente di for-



mazione Efeso. Il percorso laboratoriale non è limitato a una mera metodologia riabilitativa ma punta a una formazione completa: artistica, teorica e tecnica con lezioni di recitazione, fonetica, dizione, mimo, danza, analisi del personaggio, drammaturgia a cura degli attori Alessandra Frabetti, Umberto Bortolani, Carlo Maria Rossi, Piero Lenardon, della regista Francesca Covatta, della coreografa Daniela Schiavone. **(foto nella pagina a sinistra)**

## Il mal d'Africa del palcoscenico

Il Coe (Centro Orientamento Educativo) di Milano è un organi-

simo di volontariato con progetti in molti paesi dell'Africa e dell'Asia, in Ecuador e in Papua Nuova Guinea. La grande intuizione di don Francesco Pedretti, anima dell'organizzazione, scomparso pochi mesi fa, fu quella di intuire l'evoluzione della nostra società verso un inevitabile multiculturalismo e di promuovere perciò l'incontro tra mentalità e culture diverse ma coesistenti nello stesso tessuto urbano. La conoscenza e il dialogo quindi, per superare la diffidenza. Tra le molteplici iniziative del Coe in terra milanese, il fiore all'occhiello resta il festival del cinema africano che ha appena compiuto dieci anni: una vetrina di pellicole dal "continente nero"

## Kantor snobbato dagli studenti

**P**atrocinate dal Dams di Bologna, nell'ambito delle manifestazioni per "Bologna 2000", sono state organizzate da Gruppo Libero, nella sala Teatro del San Martino, delle Giornate di Studio su Tadeus Kantor, "La consegna dell'esperienza", nel decennale della scomparsa del regista, avvenuta l'8 dicembre del 1990. Il programma di lavoro, lodevole e pieno di buone intenzioni, si è scontrato purtroppo con l'assoluta latitanza degli interlocutori primari: gli studenti dell'Ateneo bolognese. Di questa importante assenza credo ne abbia risentito il tono generale delle relazioni, la temperatura del dibattito e il "viva voce" di alcuni fra i più attenti e prestigiosi protagonisti degli spettacoli kantoriani. Peccato, perché alcuni interventi come quelli di Claudio Meldolesi, Antonio Attisani e Dario Evola per profondità di analisi, intelligenza critica e nuovi modelli interpretativi avrebbero meritato un uditorio più ampio, e un dibattito più ravvicinato verso i possibili reali fruitori di quell'esperienza, non solo teatrale, straordinaria e irripetibile. Particolarmente stimolante il suggerimento di Attisani di indagare insospettite affinità artistiche coi drappaggi e le maschere di Guido Mazzoni (1450-1518), scultore di scuola ferrarese, e di collocare, non soltanto storicamente, l'intero lavoro artistico di Kantor fra "le due Sarajevo", mentre analogie più forti venivano sottolineate da Evola con Beuys. Francesca Ballico ha invece raccontato il percorso teatrale kantoriano vissuto sotto il segno della "composizione". Con la speranza che l'affermazione di Richard Demarco - venuto a testimoniare della presenza di Kantor al Festival di Edimburgo - che si è spinto ad affermare «per me Kantor non esiste come uomo di teatro» sia soltanto quel paradosso che ci permette di avvicinarci ancora di più ad una esperienza complessa e unica. *Giuseppe Liotta*

## L'Arsenale si riarma

**A**lla fine del '97 i vigili dell'Annonaria avevano varcato il cancello di ferro dello spazio milanese di via Correnti - ex-chiesa romanica, poi tempio evangelico nell'Ottocento e dal '75 teatro sperimentale - e avevano imposto la chiusura alla intrepida e attonita direttrice, Marina Spreafico, contestandole la facoltà di agire come associazione culturale e subordinando la riapertura a modifiche statutarie e restauri. Due anni di nomadismo, un prestito agevolato della Regione Lombardia, indebitamenti bancari e trafille burocratiche per far approvare i lavori di adeguamento alle norme richieste per un pubblico esercizio ed ora, ecco la compagnia di nuovo sulla breccia: con Marina, il nucleo dei pionieri, Annig Raimondi, Maria Eugenia D'Aquino, Riccardo Magherini, Fulvio Michelazzi, e alcuni giovani - Valentina Colomi, Alle Bonicalzi, Luca Fusi - conquistati dal modo di fare teatro dell'Arsenale: i contemporanei, la scena internazionale, contaminazione dei generi, rinnovamento del linguaggio, rigore nelle scelte a compensare la povertà dei mezzi. *Ugo Ronfani*

tra le più interessanti nel mondo occidentale per qualità e quantità delle proposte e per seguito di pubblico. Ormai era giunto il momento di trasferire il know-how in campo teatrale e così dall'anno scorso ha preso il via il Raduno del teatro africano "made in Italy". La direzione artistica è stata affidata a Mascherenere, compagnia che opera dal 1990 nell'ambito del teatro interculturale. Sei compagnie, tre proposte per le scuole, dalle elementari alle superiori, sette spettacoli in cartellone. Ha inaugurato la rassegna *I giocolieri*

della Compagnia Del.Ventre.Di Milano un viaggio senza tempo guidati da un *griot*. Con la regia di Roberto Corona *Jellaba Keftan*, l'incontro tra un marocchino e una turista tedesca in cerca di meta nell'aeroporto di una metropoli europea. Trascinante *Vita e conversione di Cheik Ibrahim Fall* del Teatro delle Albe con la regia di Marco Martinelli **(foto in basso)**, in scena un narratore, un danzatore e due suonatori che al termine dello spettacolo hanno soddisfatto l'entusiasmo del pubblico con un generoso fuori programma di musica e danza. Doppia



proposta di Mascherenere: *L'Africa degli alberi* per gli studenti delle medie e *Gora di Ndiobenne*, regia di Leonardo Gazzola, storia di un giovane sarto che dal Senegal parte alla volta dell'Italia: quasi surreale eppure credibile, lontano dagli stereotipi. Una "parabola dei talenti" tradotta in congolese, *Matalata (i talenti)* con la compagnia IRED, costituitasi in Congo ex Zaire. Si ispira ai modi della cultura orale *Trinkar*, di Koron Tié con Serena Sartori. Quel "made in Italy" nel titolo della ras-

segna sta a specificare che gli spettacoli proposti sono nati nel nostro paese, da gruppi che vivono il multiculturalismo nel loro interno, prevalentemente in lingua italiana, testimoni perciò dell'"italofonia", cioè dell'uso dell'italiano come lingua d'espressione di artisti stranieri. Abituati come siamo a rappresentazioni anche impeccabili ma spesso algide, questa rassegna ha fatto riscoprire il teatro come evento collettivo, grazie alla vitalità, all'energia, alla generosità impetuosa degli interpreti. E se

Modou Gueye, protagonista di *Gora di Ndiobenne* al termine della rappresentazione era atteso da Paolo Rossi per *Romeo & Juliet*, beh, allora, sì, l'idea di una scena multietnica sembra che abbia iniziato a contagiare anche i big dello spettacolo. *Anna Ceravolo*

## Il teatro si fa il *lifting*

Ancora novità sul fronte delle sale teatrali. L'agenda del prossimo è fitta di inaugurazioni. A Legnano (Milano) il Teatro Cantoni voluto dall'illuminato Carlo Jucker del Cotonificio Cantoni nel 1928 come sede delle manifestazioni sociali dell'impresa, ha riaperto. Torna il

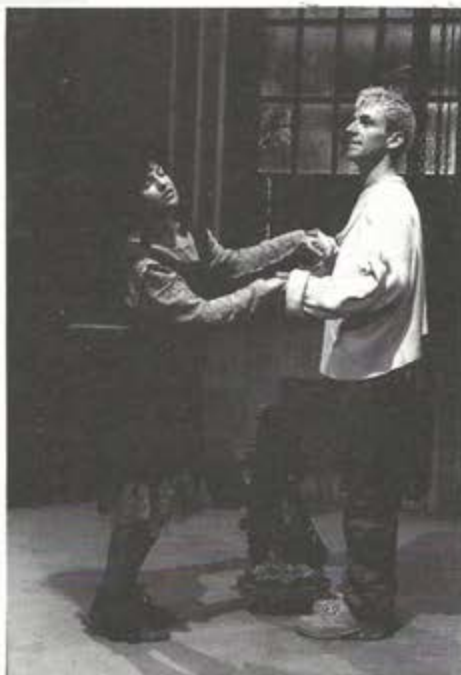
connubio imprenditoria e teatro, la sala è gestita da una società amministrata dall'imprenditore Giorgio Corsini; la direzione artistica spetta invece a Giulio Campari che ha programmato la rassegna "Attraversamenti teatrali" che si protrarrà fino a maggio. A distanza di vent'anni dalla chiusura rinascono due sale teatrali. A S. M. Capua Vetere (Napoli), il Teatro Garibaldi, gravemente danneggiato dal terremoto dell'80; costruito dall'architetto Antonio Curri, che progettò anche la Galleria Umberto I di Napoli, divenne il secondo teatro della Campania. Toni Servillo si occuperà di un progetto che coinvolge giovani attori della provincia di Caserta. Mentre a Nogara (Verona), il Teatro

Comunale, nato come edificio per la cavalleria, ha già in programma spettacoli di Nichetti, Lella Costa, Bergonzoni, Paolini, Lucia Poli; direzione artistica del Comune affiancato dalla Fondazione Aida. Nel Parmense è stato tempo di restauri, in vista anche delle prossime celebrazioni verdiane: Busseto, città natale del musicista, ha ridato fasto per l'appunto al Teatro Verdi per il quale la Fondazione Toscanini ha preparato il piano triennale; mentre il Regio di Parma non ha ancora dato il via ai lavori che si concluderanno tuttavia nel giro di pochi mesi. Rinnovato anche il Cinema Teatro Arena di Codigori

(Ferrara) che, sebbene prevalentemente destinato a sala cinematografica intende ospitare una scuola di teatro. Da fabbrica a centro per il teatro: a Lecce

## Arriva maggio tempo di Risvegli

**P**rosegue fino a fine maggio l'articolato progetto di Teatro Reon "Risvegli di confine". Spazio di riferimento il Teatro Spazio Reno di Calderara di Reno (Bologna), oltre ad altri luoghi nel territorio circostante. Suddiviso in tre sezioni, la prima, "Transictus", spazia nei fermenti artistici della danza dell'Est: dopo Alex Janack, Novogo Fronta e Cankarjev Dom-Centro culturale sloveno sarà la volta della compagnia bulgara di Lilia Abatajeva con *Hamlet* (11 maggio) e di *Kad bi ovo Bila Predstava* dei Pozoriste Mladith di Sarajevo (14 maggio); e del teatro del Sud: compagnia Scimone-Sframeli, Galleria Toledo, *Come è fatta la terra di mio padre* a cura di Giorgio Simbola (6, 7 maggio); il 13 maggio, data di un convegno con i protagonisti di questa sezione, andrà in scena *Il mio dire accende le lanterne* di Segnale mosso, Catania. Per la sezione "Confini alla deriva" Quodlibet propone *Il decimo anno* (5 maggio), una settimana dopo, il 12, verranno presentati due testi del direttore artistico del Reon, Fulvio Ianneo: *Kaos a Betlemme* e *Salto mortale* (foto a destra), mentre dal 18 al 20 maggio, in collaborazione con Cankarjev Dom, *Maison vide* da *Tre sorelle* di Cechov, regia di Ianneo, prima tappa di un progetto biennale. La terza sezione, "Teatri dell'adolescenza", comprende un laboratorio di scambio tra Oiseau mouches e Altre teste group diretto da Anna Amadori e gli spettacoli *La mattanza* di C.R.E.S.T., *Periferico Otto* della compagnia Corona-Gherzi-Mattioli e *Ali* della Ribalta. Informazioni: Teatro Reon, via Ettore Bidone, 2-E, 40134 Bologna, tel. 051.6153898. A.C.





3000 metri quadri a disposizione dei Cantieri Teatrali Koreja: oltre a sale per spettacoli e stage, ospiteranno videoteca, biblioteca, mensa e foresteria. A.C.

## In breve DALL'ITALIA

**OLANDESI E FIAMMINGHI** - Al Teatro dell'Orologio di Roma è stato presentato il volume *Teatro Contemporaneo Olandese e Fiammingo. Gli autori-registi. III*, pubblicato da Edizioni Compagnia Teatro I.T.. All'incontro erano presenti, oltre a Mario Moretti, direttore artistico del teatro romano, Rosamaria Rinaldi, regista italo-olandese, Madeleine Mansvelt Beck, dell'ambasciata dei Paesi Bassi a Roma, Isabelle Meer, dell'ambasciata del Belgio a Roma e Kristel Marcoen, del Vlaams Theater Instituut.

**MEZZ'ORA DI TEATRO** - Il Teatro Stabile di Parma, in collaborazione con Rai International promuove il progetto "Atti unici di fine millennio" per la realizzazione di un format televisivo sul teatro composto da sette pezzi di mezz'ora l'uno. Sono stati commissionati atti unici ad autori contemporanei quali Vincenzo Cerami, Angelo Dall'agiacoma, Eleonora Danco, Maria Pia Daniele, Edoardo Erba, Giuseppe Manfredi, Luigi Spagnol. Sino ad ora sono stati messi in scena *L'orecchio* di Manfredi, *Fratelli Cervi ultima mezz'ora* di Dall'agiacoma, *Piuma del Signore* di Spagnol e *Fine del mondo* di Erba, tutti con la regia di Gigi Dall'Aglio.

**ÉTOILE DA PECHINO** - È andato in scena nel mese di febbraio al Teatro Masini di Faenza lo spettacolo *Danze nazionali cinesi tradizionali o contemporanee* presen-

tate dal Balletto dell'Accademia di Danza Nazionale di Pechino. Lo spettacolo, in dodici quadri, nel 1998 si era aggiudicato il primo e il secondo premio al Concorso Internazionale di Danza di Parigi.

**RAGAZZI SPETTATORI** - Prosegue fino a fine maggio la rassegna di spettacoli per ragazzi presso il Teatro Alighieri di Ravenna e il Teatro Mirabilandia. Quattro proposte arrivano da Accademia Perduta/Romagna Teatri, ente organizzatore con Ravenna Teatro. In scena, inoltre, produzioni della Piccionaiia, Le Briciole, Teatro dell'Angolo, Teatro Evento, Teatro Gioco Vita, A.I.D.A., Giallo mare. Informazioni allo 0546.667294.

**TEATRO GIUBILEO** - La riapertura di un teatro riletta come un evento giubilare. È accaduto a Padova in occasione della ristrutturazione del "Don Bosco" inaugurato con lo spettacolo di Roberto Innocente *Ho fatto un sogno* ispirato alla figura del santo.

**TOGNAZZICABARET** - Assegnati a Cremona i premi del quinto concorso per giovani cabarettisti, dedicato dalla città lombarda alla memoria di Ugo Tognazzi. Il primo posto è stato conquistato da Luca Klobes, che ha proposto la caricatura di un veneto trapiantato a Milano; il secondo e il terzo gradino del podio sono stati rispettivamente occupati da Alessandra Ierse e da Italo Giglioli. Miglior testo è stato giudicato quello di Enzo Fischetti. Una giuria di studenti ha voluto premiare Leonardo Pieraccioni (regista) e Francesco Paolantoni (attore) per la sezione riservata al cinema comico.

**MODENA DEI FESTIVAL** - "Le vie dei festival" è la rassegna che, fino a maggio, Emilia Romagna Teatro ha messo in calendario per

proporre i migliori spettacoli passati nei festival estivi. Dopo aver ospitato il gruppo belga *Furiosas* con *Ora 0*, il Théâtre Granit con *Aberrations du documentaliste*, il Centro di pratiche teatrali Gardzienice con *Metamorphosis*, si appresta ad accogliere al Teatro Storchl in aprile *Le costume*, l'ultima creazione diretta da Peter Brook, tratta da una novella di Can Themba. Il 10 e l'11 maggio il gruppo brasiliano Galapao presenterà *Romeo & Julieta* diretto da Gabriel Villela. Per informazioni, tel. 059.206993.

**CONSERVATORI UNIVERSITÀ** - Lo scorso 2 dicembre il Senato ha approvato in via definitiva la legge di riforma dei Conservatori, riconoscendo loro il rango universitario e ponendoli sotto l'egida del Ministero dell'Università e della Ricerca scientifica. Una modifica è prevista anche nell'ambito dei contratti per l'assunzione degli insegnanti: non saranno più a tempo indeterminato, ma verranno stipulati contratti quinquennali, rinnovabili. Per riflettere del nuovo assetto legislativo, il Conservatorio "Antonio Vivaldi" di Alessandria ha invitato docenti, studenti, musicisti ed esperti di didattica musicale ad una giornata di studio, "Dalla cornice al quadro".

**LAVORO: LISTA UNICA** - Hanno subito una modifica alcune procedure in materia di collocamento per i lavoratori dello spettacolo con una nota emessa il 25 novembre dello scorso anno dal Ministero del Lavoro e dagli assessorati regionali e provinciali. È stato previsto che il soppresso

Ufficio speciale di collocamento dei lavoratori dello spettacolo sia denominato provvisoriamente Direzione generale per l'impiego e abbia la sola funzione di lista unica nazionale per le iscrizioni dei lavoratori. Tale istituzione ha sede a Roma, pertanto coloro che non risiedono nella capitale possono iscriversi presso il Centro per l'impiego del loro territorio, che provvederà a trasmettere la richiesta alla direzione romana.

**SALOMÉ DI PORTA** - (foto in basso) È andato in scena al Teatro Arsenale di Milano *Salomé, le ultime parole* di Antonio Porta. L'evento scenico ha attinto ai linguaggi della poesia, della musica e della danza. Con Deda Cristina Colonna, drammaturgia e regia di Valeria Patera, musiche di Nicola Moneta, Giorgio Merati, Maurizio Piantelli, scena di Claudia Botta, costumi di Fendi.

**SALOMÉ DI BELLEZZA** - Dopo *Donna malata* e *Morte funesta*, Agostino Marfella ha composto la trilogia di Dario Bellezza, autore scomparso quattro anni fa, portando in scena *Salomé* che, dopo essere stato presentato nel '98 al Festival Magna Grecia e al Festival Riviera d'Ulisse è ora approdato al Teatro Spazio Uno di Roma. La scena, «un luogo sacro devastato», è di Lorenzo Ciccarelli, i costumi di Sandra Cardini, interpreti: Patrizio Di Bella,



Virginia Bianco, Pietro Bontempo, Loredana Solfrizi.

**PAROLE DEL '900** - Presso la Rotonda dei Pellegrini di Milano la Nuova Compagnia ha proposto la lettura dei *Dialoghi con Leucò* di Pavese. Con Relda Ridoni, curatrice dell'iniziativa, Umberto Tabarelli, Francesco Orlando, Alessandra Felletta.

**PER PAOLA BORBONI** - Nel centenario della nascita di Paola Borboni, il Teatro Carcano di Milano ha ospitato una serata in sua onore: *L'attore che recita se stesso*, monologhi, ricordi, letture a cura di Fabio Battistini. Con la partecipazione di Giulio Bosetti, Valentina Cortese, Gastone Geron, Giuliana Lojodice, Eva Magni, Carlo Maria Pensa, Nina Vinchi e di altri attori e critici sono state ricordate le tappe significative della vita e della carriera dell'attrice. Il clou della serata è stata la lettura dei monologhi prescelti dalla Borboni che aveva lei stessa proposto nel 1954.

**FONDAZIONE FENICE** - La Fenice di Venezia, distrutta quattro anni fa da un incendio, si è trasformata in **fondazione**. Presidente è il sindaco Massimo Cacciari, socio preminente la **Fondazione Carive** che contribuirà al completamento dei lavori (affidato alla Holzman e Romagnoli) con la cifra di sei miliardi, gli altri sei miliardi che occorrono saranno ripartiti tra gli

apporti di tutti gli altri soci.

**ACCORDO ASSOCIATIVO** - Maggior unità di intenti e reciproca solidarietà si sono rispettivamente riconosciute i rappresentanti dei comitati direttivi dell'Associazione nazionale Teatri d'Interesse Pubblico (Giuseppe Battista) e Teatri d'Arte Contemporanea (Monica Gattini Bernabò) nel corso di un incontro sfociato poi in un documento da entrambi sottoscritto. Questo anche per una migliore armonizzazione dell'atteggiamento del ministero che riconosce valore di interesse pubblico anche alla stabilità privata.

**GIALLO & NOIR** - Ovvero la suspense a teatro. Una rassegna a cura dell'Associazione culturale teatro di Torino. Fino a maggio. Tel. 011.7795803.

**ORDINE NEGLI ARCHIVI** - Terminerà nel 2006 il lavoro di restauro che la Teche e Servizi Telematici/Educativi sta compiendo su numerosi film e circa milleseicento opere teatrali - tra filmati e materiali audio - conservati negli archivi Rai. Vi è in programma anche una raccolta di materiale - televisivo, radiofonico, cartaceo - riconducibile ai vari personaggi per la costituzione di un *data-base*. Il lavoro avviato da Teche dà già ottimi riscontri se negli ultimi anni le tre reti Rai hanno attinto all'archivio in misura superiore del 10% di quanto non avvenisse in passato. E ogni lunedì, da gennaio, il pubblico può consultare i cataloghi presso la Biblioteca di viale Mazzini a Roma.

**TUTTI I LUNEDÌ** - Fino al 29 maggio, ogni lunedì alle ore 21, il Teatro del Centro in vicolo degli Amatriciani, 2, a Roma presenta una versione del shakespeariano *Riccardo III* ridotta a due soli personaggi: Riccardo, Emanuele Giglio anche regista, e la Principessa

interpretata da Isabella Valentini. Tel. 06.6867610.

**PAVIA IN MOTOPERPETUO** - Ha appena aperto a Pavia Motoperpetuo, uno spazio culturale destinato ad essere sede di un laboratorio permanente di teatro e ad ospitare incontri con artisti, convegni, sfilate, mostre d'arte, corsi. Inaugurato con i recital di Alessandra Faiella e Carlo Rivolta, l'iniziativa, creata da Franca Graziano, è sostenuta dalla Banca Regionale Europea, il Comune e la Provincia di Pavia, l'Istituto per il diritto allo studio universitario e l'Azienda di promozione turistica.

**CALA IL SILENZIO** - Dopo che la Regione Friuli e la Provincia di Udine - che dovevano finanziare rispettivamente per 400 e 200 milioni - hanno voltato le spalle, l'Orchestra Filarmonica di Udine è a serio rischio di chiusura. Un disegno esclusivamente politico - sostiene il presidente dell'Orchestra Zanfagnini - vista l'alta qualità raggiunta sotto la guida artistica dello sloveno Anton Nanut.

**QUASIMODO CRITICO** - C'è stata a Milano, nel centenario della nascita, una giornata per Salvatore Quasimodo al Centro Cariplo, e s'è parlato anche della sua attività di critico teatrale, su *Omnibus* e *Il Tempo*. Converrebbe rileggerle, le sue recensioni teatrali (che pubblicò *Spirali*) e i suoi *Scritti sul teatro* del '61. La critica teatrale (quanto resta di essa), oggi non la si fa più così, ma la lezione di Quasimodo resta esemplare: uno spettacolo teatrale era per lui testo, parola e poesia; allora nascente regia critica e le virtù di mattatori e primedonne erano, nelle sue analisi, semplici valori aggiunti. Oggi la tavola dei valori è cambiata: che la crisi del teatro dipenda anche da questo? *U.R.*

**LOCOMOTIVA TEATRALE** - C'è a

Segrate (Milano) una Locomotiva teatrale (questo il nome dello spazio gestito dall'associazione Fuori dal Coro: un nome a garanzia di indipendenza). Se ne occupa un regista-attore, Cesare Gallarini, nato nel cabaret, che dirige la scuola Spot-Quellidigrock e che, giustamente convinto che il comico sia una cosa seria, ha scritto un interessante manuale di esercizi teatrali (*Palcoscenico e dintorni*, Mursia Ed.). Perché consigliare la Locomotiva? Perché si rappresentano testi interessanti, comici e no (di Benni, di Shaffer, di Mrozek), si vedono i comici di domani in serate di cabaret e, tutti i martedì, una parodia, *State buoni*, del *Maurizio Costanzo Show*: proposte stuzzicanti. Tel., fax.02.2152943. *U.R.*

**APPUNTAMENTO AL 2001** - È appena cominciato il restauro di quindici costumi appartenuti ad Adelaide Ristori che verranno utilizzati nel 2001 per una mostra genovese dal titolo "Adelaide Ristori un'italiana a Parigi". Lo ha annunciato il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova che, in attesa di una sede stabile per l'esposizione del materiale storico, ha ricevuto dalla fondazione Carige 60 milioni al fine di recuperare questi preziosissimi frammenti della storia del nostro teatro. *C.A.*

**MISTER MUSICAL** - I dati raccolti durante gli ultimi sei mesi del '99 e gennaio di quest'anno mettono nero su bianco una realtà di cui, per il vero, si aveva già chiaro sentore. È il clamoroso successo del musical che, nella *top twenty* di svolta del millennio, occupa ben sette posizioni. In testa alla classifica *E meno male che c'è Maria*, il secondo posto è invece conquistato da *Grease*. Ma attenzione, perché le presenze del primo vanno riferite a 63 recite in tre città, mentre *Grease* segue, sì, ma il risultato è emerso da 34 recite solo a





**DANAE** - Teatro e danza al femminile. Danae, la rassegna organizzata dal Teatro delle Moire, è tornata all'Out Off di Milano. Oltre a una nutrita offerta di spettacoli (foto in alto), questa seconda edizione ha aperto una finestra sul

Milano, e inoltre è un paio d'anni che è in scena. Al terzo posto, con 43 repliche a Milano, niente musical ma la comicità di Aldo, Giovanni e Giacomo in *Tel chi el telun*. Insomma, nel nostro paese, e la palma va al capoluogo lombardo, teatro diventa sempre più sinonimo di teatro leggero.

**BORGES TANGUERO** - Dire Argentina è dire tango, ma non tutti sanno della passione di Borges per questo ballo sensuale e la sua musica struggente. A farci aprire gli occhi - e le orecchie - (lo scrittore scrisse anche delle milonghe musicate da Piazzolla) ci hanno pensato l'attore e regista Carlo Mega, il chitarrista e compositore Javier Pérez Forte e la flautista e storica della musica Anna Cattoretti con lo spettacolo *Borges e il tango* presentato di recente alla Biblioteca Civica di Bollate (Milano). Per informazioni sulle prossime date: 02.461519.

mondo arabo: Sonia Mekoui, con *Le journal d'une femme insomniaque* da *La pluie* di Rachid Boudjedra narra la difficile posizione della donna all'interno della società araba quanto mai misogena, Claudia De Lorenzo e Paola Mandel ne *L'albero di sabbia*, ispirandosi alle novelle *sufi*, mettono in scena l'incontro e la conoscenza di due donne alla periferia di Algeri.

**BIG TORINO** - Chiude il 7 maggio Big Torino 2000 Biennale arte emergente, manifestazione che coinvolge artisti europei e provenienti da un altro continente (per questa edizione è stata scelta la Cina). Un ghiotto appuntamento con le ultime tendenze di musica, teatro, arti visive, letteratura, design e gastronomia. Informazioni allo 011.4430010, fax 011.4430021.

**PREMIO A SCACCIA** - Rio Saliceto è un piccolo paese asceso alla fama teatrale per essere l'am-

bientazione di un testo di Gianni Celati *Recita dell'attore Vecchiato nel Teatro di Rio Saliceto*. Protagonista, durante la scorsa stagione, Mario Scaccia che, ad 80 anni, non ha smesso di rivendicare il ruolo e l'importanza del teatro di parola. Con questa motivazione, proprio a Rio Saliceto, l'attore è stato insignito a marzo del Premio Wildmer Biagini.

**KISMET PROMOSSO** - Il Teatro Kismet Opera di Bari è stato nominato dal Ministero ai Beni e alle Attività Culturali "Teatro stabile per l'innovazione", una delle tre categorie, oltre agli stabili pubblici e privati, in cui vengono classificate le strutture teatrali d'interesse nazionale. Il Kismet, pur disponendo di una sala di non vaste dimensioni (270 posti), è al settimo posto nel Sud per presenza di pubblico.

**E LA VITA...** - Dai trent'anni in su: ci è ronzato a lungo nelle orecchie il ritornello della arcinota canzone di Cochi e Renato (ventun settimane in *hit-parade*, anno 1971). Un successo strepitoso grazie alla televisione, poi le loro strade si sono divise per ricongiungersi solo ora, trent'anni dopo. Ritornata alla grande sulla cresta dell'onda, la coppia milanese, interprete di una serie di film per la Rai e in teatro con *Nonostante la stagione*, ha pubblicato *Stile libero*, un libro con allegata videocassetta, editore Einaudi Tascabili.

**JUNGLA D'ASFALTO** - Attese estenuanti alla fermata del tram, automobilisti aggressivi, intossicazioni da biossido di carbonio: oggi come oggi, attraversare la città può avere il sapore di un'odissea. La compagnia Alicante ha colto l'attualità del problema e ha composto un divertente spettacolo *Viava!*, rivolto in particolare ai ragazzi: un pratico manuale di sopravvivenza nella jungla d'asfalto. Con Lorenzo Baronchelli, Michele Cremaschi,

Pier Frugnoli, regia di Michele Eynard, prodotto da Erbamil.

**RAGIONANDO DI FOLLIA** - Il prossimo ottobre Torino ospiterà il XLII Congresso italiano della Società Italiana di Psichiatria e intanto il teatro prepara il terreno. Al Teatro Juvarra con una rassegna sul tema della follia. Tra i lavori in scena *Petito Strenghe* con Santagata, *Prove di volo*, regia di Mirandola, un testo di Maria Inversi sugli studi di Jung e Freud e una conferenza-spettacolo sull'anorexia di Maria Rosa Menzio. Nelle sale del teatro gli studenti dell'Accademia hanno allestito una mostra dal titolo "Nervi sotto pelle". Secondo Giorgio Sebastiano Brizio, co-curatore della mostra, «l'attore è incarnazione arcaudiana e antenna vibratile di tutte le follie»: come meglio esaminare i contesti di tutte le emarginazioni se non attraverso il teatro, speculare alla vita e per questo denuncia più evidente.

**TANGUCCI A ROMA** - Gianni Tangucci è il nuovo direttore artistico del Teatro dell'Opera di Roma. In precedenza aveva ricoperto la stessa carica a Bologna, alla Fenice di Venezia e come vicedirettore alla Scala.

**SOFFITTA IN SUBBUGLIO** - Iperattivo il Centro teatrale La Soffitta di Bologna. Ultimamente ha organizzato un convegno internazionale dal titolo "La formazione manageriale dello spettacolo in Europa" al quale sono intervenuti rappresentanti della Commissione Cultura della Camera, dell'Eti, delle università europee. In febbraio il Centro aveva presentato "Narrazioni - Il teatro di Marco Baliani": serate di spettacolo e un incontro con l'autore-attore-regista. Gli appuntamenti con Baliani erano stati preceduti da "Generazione Scenario 2000", i debutti degli spettacoli nati dal premio. Ancora all'insegna delle nuove leve del teatro,

Antonio Calbi ha curato "La drammaturgia degli spazi", un incontro a cui è seguita la rappresentazione di *Dialoghi con le piante*, di e con Mariano Dammacco e *Peep show* di Teddy Bear Company con Fanny & Alexander.

**PICCINO PICCIÒ** - Non solo gioielli da ammirare il Teatro della Concordia, "il teatro più piccolo del mondo", sulla collina di Montecastello di Vibio, oasi umbra alle porte di Perugia, ma anche spazio teatrale attivo e diversificato. Fino a metà giugno, il cartellone prevede serate di prosa con la Compagnia del Teatro della Concordia e la Compagnia La Maschera di Spoleto, serate di folklore popolare italiano con artisti dal Centro e dal Sud della Penisola, concerti di musica classica e numeri di cabaret. Informazioni: 075.8780737. N. C.

**SETTE PER IL GIUBILEO** - Ardua scelta per la commissione esaminatrice (Mario Martone, Franca Angelini, Maricla Boggio, Elio De Capitani, Luca Doninelli): di 240 copioni pervenuti (coincide la cifra in milioni quale tetto mas-

simo stanziato per ogni singolo progetto), ammetterne soltanto sette al cartellone sul tema del 2000, con occhio di riguardo al Giubileo. Le opere selezionate: *Anatomia della morte di...*, di Marcello Cotugno, produzione Beat 72, *Gli anni del Giubileo* di Guido Mazzella, produzione Teatro Giovane, *La fine del mondo* di Ascanio Celestini, produzione Teatro del Monteverde, *La Santa* di Antonio Moresco, produzione Teatroaperto, *La seconda eclissi* di Roberto Traverso, produzione Out Off di Milano, *Una notte con Caligola* di Raffaella Battaglini, QP Produzioni, *Visio gloriosa* di Daniela Nicolò e Enrico Casagrande, produzione Motus, verranno presentate al Teatro Argentina di Roma e in un'altra località del Lazio dal 7 giugno al 23 luglio secondo un programma ancora da definire.

**PREMIO EUROPA** - Si è svolta a Taormina l'VIII edizione del Premio Europa per il Teatro. Il prestigioso riconoscimento è stato assegnato a Lev Dodin, direttore del Maly Teatr di San Pietroburgo di cui abbiamo recentemente ammirato *Commedia*

senza titolo, *Chevangur* e *Gaudeamus*, andati in scena a Milano nel corso del Festival del Teatro d'Europa. Il VI Premio Europa Nuove Realtà Teatrali è stato suddiviso tra Theatergroep Hollandia, il regista tedesco Thomas Ostermeier e Societas Raffaello Sanzio. La giuria internazionale ha inoltre voluto premiare il teatro della ex Jugoslavia attraverso due tra le realtà più significative: il Bitef di Belgrado diretto da Jovan Cirilov, premio speciale, e Ibrahim Spahic, direttore del Festival Internazionale di Sarajevo, menzione speciale.

**DANZA A CONVEGNO** - Organizzato da Arteven, Comune di Rovigo e Agis, si terrà il 20 maggio al Museo degli Olivetani di Rovigo un convegno dal titolo "La legge sulla danza: quale formazione, quale occupazione". Informazioni: Arteven, via G. Querini, 10, 30172 Venezia - Mestre, tel. 041.5074711.

**STAGIONE NON STAGIONATA** - L'Associazione Cantharide con base a Zola Predosa (Bologna) è animata da un gruppo di artisti under 35: Nicola Bruschi, Carmina Moschella, Elena Galeotti, Simone Cerlini, Massimo Del Nero, Stefano Vacchi, Massimiliano Frabetti, Emanuele Serpentine. Giovani per un teatro giovane; la programmazione della stagione ha aperto ai nuovi linguaggi della scena: *Piccolo Parallelo*, *Caravaggio... I furori*; *La Nuova Complesso Camerata*, *Il ritorno è un addio alla fanciullezza*; *L'Impasto*, *Skankrer: o la famiglia dell'artista*, atmosfere da café-chantant con Mataro Da Vergato e Euterpe Degli Esposti, e una sintesi di balletto e cabaret con Paola Maccario e Veronica Melis. Dal 3 al 6 maggio si fa ancora in tempo per *Ceneri alle ceneri*, da Pinter, (foto a destra) presentato dai padroni di casa. Tel. 051.753629.

**GIORDANO BRUNO** - A 400 anni dalla morte sul rogo di Giordano Bruno, numerose le iniziative in memoria del filosofo. Ne ricordiamo solo due. Una giornata di studi tenutasi a Torino, in occasione della ripresa dello spettacolo *L'ultima notte di Giordano Bruno*, di Assemblea Teatro anche ente organizzatore dell'incontro, a cui sono intervenuti Ugo Perone, Renzo Sicco, Guido Davico Bonino, Bruno Segre. A Roma, invece, il Centro studi "Enrico Maria Salerno" ha curato la messa in scena del *Candelaio*, adattamento e regia di Fabio Cavalli, e una tavola rotonda con Cavalli, Nino Borsellino, Franca Angelini, Giorgio Patrizi, Riccardo Scivano, Luigi Squarzina.

**RISCOPRIRE LOPEZ** - A Sabatino Lopez, drammaturgo milanese attivo nei primi decenni del Novecento, il Teatro Franco Parenti di Milano ha dedicato una manifestazione ricca di eventi. Clou dell'iniziativa un incontro sulla figura di Lopez con critici e attori - Ugo Ronfani, Gastone Geron, Carlo Maria Pensa, Valentina Cortese, Giulia Lazzarini, Gianrico Tedeschi, Eva Magni - seguito dalla rappresentazione dell'atto unico di Lopez, *Luce*. Ancora la proiezione di frammenti di altre opere dell'autore e una mostra documentaria.

## STAZIONE AFRICA

La ex stazione Leopolda di Firenze sarà sede per un intero mese - dal 5 maggio al 3 giugno - di "Fabbrica Europa", rassegna di musica, danza, teatro, arti visive con l'Africa all'orizzonte. Inaugura Omara Portuondo, la straordinaria voce femminile del Buena Vista Social Club. Il 26 maggio saliranno sul palco la vocalist senegalese Badara Seck, Lesego Rampolokeng a ritmo di rap, Luigi Cinque, Francis Babey, Reesom Halle per una serata di musica e poesia. C'era una volta, musica e danza tradizionale africana con la compagnia Shionkama è in programma per il 23. Due gli appuntamenti con il teatro: *Femina ex-machina* degli spagnoli Conservas, viaggio in sette tappe (9-13 maggio) e *Oblomov* di Roberto Bacci. Ancora concerti degli Asian Dub Foundation e del Jamal Ouassini Ensemble, la danza di Susanne Linke e il progetto speciale "Sosta Palmizi 2000, appunti di viaggio e tracce della memoria" e la fiorentina Company Blu su musiche di Giovanna Marini. Per il programma dettagliato: 055.2480515, 055.2638480.



**EVA FRANCHI AUTRICE** - Di *Processo alla regina* e *La prima volta di Clara*, due atti unici di Eva Franchi, è stata presentata in marzo una lettura scenica al Teatro "Luciano Piana" di Cesano Boscone (Milano) e successivamente al Teatro Libero di Milano a cura del Centro I raddomanti diretto da Lucio Morelli. A conclusione della lettura si è aperto il dibattito con l'autrice.

**CORTE OSPITALE** - È stato inaugurato in febbraio il complesso monumentale La Corte Ospitale di Rubiera (Reggio Emilia). Sarà sede di tre strutture: l'associazione teatrale La Corte Ospitale, Linea di confine per la fotografia contemporanea, il parco fluviale del Secchia. Per la serata di apertura è andato in scena *Indizi nel tempo*, con la regia di Franco Brambilla. Nell'agenda delle primissime iniziative: un convegno - svoltosi a febbraio - "L'intreccio delle conoscenze sensoriali nella comunicazione artistica e nel pensiero scientifico", un ciclo di laboratori per le scuole e la pubblicazione di un libro *Per servire il gran mondo passeggero*, lettura antropologica della storia dell'edificio a cura di Laura Artioli.

**LOMBARDIA FESTIVAL** - Una ventata di arte e follia ha soffiato sul cartellone di Lombardia Festival che per la settima edizione (marzo e aprile) ha invaso il Milanese. Sì, perché, com'è ormai nella tradizione del festival, gli eventi in programma abitano molti luoghi della città e della provincia. Numerosi i concerti che hanno trovato sede (e acustica) ideali all'interno di chiese. Appuntamenti di rilievo sono stati lo spettacolo *Il padre* di Strindberg con Luigi Pistillo, un incontro con la satira di Marco Della Noce, il Giangi noto al pubblico televisivo, e con la musica di Tullio De Piscopo.

**INFATICABILE LITTA** - Il Teatro

Litta di Milano è il numero 1 nella classifica dei teatri per numero di recite effettuate da luglio al 20 febbraio. Al secondo posto il Nuovo, sempre di Milano, con 134 recite.

**LENZ E POESIA** - Il gruppo Lenz Rifrazioni ha letto i testi poetici di Franco Loi, durante un incontro con lo scrittore, presso l'Archivio di Stato di Parma.

**CITTÀ DEI RAGAZZI** - Granteatrino Casa di Pulcinella, Coop. Progetto Città, Atelier di Mago Girò, Areantica hanno realizzato la prima fase del progetto "La Città dei Ragazzi", promosso dall'Amministrazione Comunale di Bari. Numerosi i laboratori presso le scuole elementari e medie: i bambini si sono cimentati in un percorso artistico sull'età medievale, hanno costruito giocattoli ottici e realizzato una lettura scenica da Wilde. L'allegria del Carnevale è entrata nell'ospedale cittadino, dove i bambini ricoverati hanno lavorato alla costruzione di maschere e burattini. La Biblioteca per Ragazzi ha prodotto e distribuito materiale informativo sui suoi servizi.

**BOCCONI DI TEATRO** - L'Università Bocconi di Milano ha reso noti i risultati di una ricerca svolta su un campione di enti teatrali italiani ed europei; anni di riferimento: dal '96 al '99, con proiezioni valide fino al 2002. Rispetto alla media europea, gli organismi italiani offrono minori occasioni di formazione, esse riguardano prevalentemente l'area artistica e gestionale-organizzativa, mentre il settore tecnico risulta quantitativamente carente rispetto all'offerta europea. Complessivamente il 95% del personale viene reperito all'esterno: se questo dato è indice di snellezza e elasticità amministrativa, la dice comunque lunga sul grado di stabilità del lavoro. Ai ballerini italiani si consiglia di

## Via G. Agus

A sei anni dalla scomparsa di Gianni Agus, il Comune di Roma ha deciso di rendergli omaggio dedicandogli una strada in un nuovo quartiere di Roma. Quest'iniziativa, insieme alla titolazione di una sala presso il Teatro dei Satiri di Roma e all'attribuzione della borsa di studio "Agus" conferita a un giovane attore nell'ambito dell'annuale Premio Hystrio alla Vocazione, intende mantenere viva la memoria dell'indimenticabile Gianni Agus.

espatriare, sono infatti le figure professionali più richieste in Europa, a seguire, tecnici e responsabili di sponsorizzazioni e gestione; da noi, se si eccettuano i danzatori, le esigenze sono analoghe.

**COLLANA DI TEATRO** - È stata presentata alla Clueb di Bologna la nuova collana di testi teatrali "Simulazioni" diretta da Luigi Gozzi e Marinella Manicardi. Per l'occasione il Teatro Nuova Edizione e il Teatro del Gentile hanno letto brani tratti dai primi tre volumi pubblicati: *Via delle oche* di Carlo Luccarelli, *L'impero dei sensi di colpa* di Duccio Camerini, *Binomio. 101 scene*, di Luigi Gozzi. I primi due lavori sono stati messi in scena presso il Teatro delle Moline.

## DAL MONDO

**RIVOLUZIONE A BERLINO** - Cambio della guardia alla direzione dei due più importanti organismi di produzione teatrale di Berlino. Alla direzione della Schaubühne sono stati chiamati due trentenni; il regista Thomas Ostermeier e la coreografa Sasha Waltz. La nuova gestione ha avuto il suo avvio in gennaio con la presentazione del balletto della Waltz *Koerper*. È toccato invece a *Brecht-Akte*, l'ultimo lavoro dell'ottantacin-

quenne Georges Tabori, inaugurare la sala restaurata (con un costo di circa dieci miliardi) del Berliner Ensemble, gruppo da poco guidato da Claus Peymann, sessantaduenne, che proviene da tredici anni di direzione del viennese Hofburgtheater.

**CHANSONS** - *Un jour d'été et quelques nuits* è il titolo dell'ultimo album di Juliette Greco che l'artista settantaduenne ha presentato a febbraio al Politeama di Prato durante l'unica data italiana.

**GRENIER NON C'È PIÙ** - Jean Pierre Grenier, attore, autore e regista si è spento a Roquebrune sur Argens, aveva 85 anni. Era stato l'animatore della compagnia Comédiens Routiers, dal '54 al '71 aveva diretto numerosi spettacoli per il Festival di Aix en Provence.

**TUTTI ATTORI** - Attori e non, l'idea di recitare un dialogo di Shakespeare duettando con attori professionisti (e venire poi applauditi) è una tentazione mica da ridere. Frugando nei desideri segreti dei potenziali visitatori, gli organizzatori della mostra allestita al Globe di Londra, hanno installato una cabina per fare karaoke con le parole del Bardo, ed è stato successo. In futuro sarà possi-

Open Stage

## Se non c'è invidia

non c'è drammaturgia

«**S**enza produzione di nuovi testi la nostra cultura teatrale morirà. È semplicemente così». Parte da qui, da una constatazione quasi banale nella sua inconfutabilità, una delle necessità-guida dell'"Open Stage", il seminario di scrittura teatrale tenuto dal Royal Court, al Piccolo Teatro di Milano, in occasione del Festival del Teatro d'Europa. Il Royal Court è stato il primo teatro in Gran Bretagna, negli anni '50 e '60 a dedicarsi completamente alla produzione di testi originali, diventando la culla dei nuovi autori inglesi: Osborne, Wesker, Arden, Bond, Beckett, Pinter, fino all'ultima generazione di - tra gli altri - Caryl Churchill, Martin Crimp e Sarah Kane. In un periodo in cui il teatro sembra attraversare una crisi di identità universale, la letteratura drammatica inglese rappresenta un'eccezione degna di nota. Tutto ciò è reso possibile dall'aperta e propulsiva collaborazione dei teatri, seriamente attenti alla nuova scrittura drammatica: il National Theatre non si limita solo, infatti, a mettere in scena un gran numero di nuovi testi, ma ha anche un Teatro Studio in cui gli autori scelti ricevono una scrivania, un po' di soldi e sono incoraggiati a continuare a scrivere. Visto con gli occhi di un aspirante drammaturgo italiano, quello inglese sembra il "paradiso perduto" degli autori. In Italia, del resto, si riscontra pochissima, o quasi nulla operatività culturale nei confronti della nuova drammaturgia. «Se il compito dello scrittore è comunicare una singola visione in modo chiaro e possibilmente con una certa risonanza metaforica attraverso le parole, allora lo scrittore deve essere messo in condizione di "creare" un lavoro "singolare", che trasmetta quella idiosincrasia dello scrittore stesso» dice Phyllis Nagy, l'affermata drammaturga inglese che ha condotto assieme a James Macdonald, regista associato al Royal Court, il seminario di scrittura teatrale. In Gran Bretagna il lavoro dello scrittore, la creazione del testo, è effettivamente considerato da sempre come primario. Diversamente in Italia e nel resto d'Europa, dove si va affermando, a parere della Nagy, il ruolo di un regista-autore sempre più protagonista. Senza entrare nel merito del conflitto, soprattutto considerato il contesto collaborativo per eccellenza, qual è quello dell'arte teatrale, si tratta piuttosto di cominciare a procedere nel giusto riconoscimento delle differenti competenze e professionalità, memori che: «senza produzione di nuovi testi la nostra cultura teatrale resterà ancorata a un passato ormai obsoleto, e senza produzione di nuovi testi i nuovi drammaturghi non matureranno mai». I quattordici partecipanti al workshop, provenienti da alcune scuole d'Arte Drammatica, hanno sostenuto le spese del viaggio e dell'alloggio, spese che solitamente, negli altri paesi, non solo in Gran Bretagna, sono sostenute dai teatri o da altre istituzioni. Il seminario si è svolto attraverso esercitazioni, nella consapevolezza che la scrittura è un lavoro artigianale, lontano da nozioni quali «divina ispirazione», duro, talvolta eccitante, forse remunerativo, ma comunque lavoro, come qualsiasi altro. E come tutti i lavori chi lo esercita migliora solo traducendo la propria opera nella pratica. La totale mancanza di competitività è stata l'insolita caratteristica rilevata da Phyllis Nagy nel gruppo dei quattordici drammaturghi. Mancanza di competitività che, oltre a indicare un nobilissimo spirito di gruppo denota, sempre secondo la Nagy, un problema più preoccupante: «questi giovani drammaturghi, la maggior parte sotto i trent'anni, sentono di avere così poche possibilità di vedere prodotto il proprio lavoro dai teatri più importanti in modo serio, che non si possono preoccupare più di tanto di dare sfogo a una comprensibile, perfettamente naturale, invidia reciproca». E anche questo ci parla di tutto il lavoro da fare a favore della nuova drammaturgia. *Manilena Roncarà*

bile incidere la "performance", che termina con applausi registrati, per poi portarsi a casa la cassetta. Da riascoltare da soli o in compagnia a discrezione della pazienza di parenti e amici.

**HOSSEIN PER IL GIUBILEO** - Febbre da Giubileo anche Oltralpe. È appena andato in scena a Parigi

*Jesus, la resurrezione* con la regia di Robert Hossein. Pare alquanto probabile che il kolossal verrà presentato a Roma per la Giornata mondiale della gioventù.

**IN PENSIONE** - Gregory Peck, 83 anni, ha dato l'addio alla carriera teatrale con un *one-man-show* in Oregon durante il quale ha risposto alle domande del pubblico.

**ADIEU ROGER** - È scomparso a Parigi il regista Roger Vadim. Nato nel 1928, aveva esordito con *Piace a troppi* del '56, film che aveva lanciato Brigitte Bardot che all'epoca era sua moglie. Tra le pellicole del regista *Relazioni pericolose* ('59), *Barbarella* ('67), *Il vizio e la virtù* ('62), *Una vita bruciata* ('74). Regista di talento e uomo di gran fascino, quando

la relazione con Bibi si interruppe, sposò Annette Stroyberg, poi Catherine Deneuve, Jane Fonda, Catherine Schneider, Marie-Christine Barrault.

**DAL FREDDO** - Seicento nuovi copioni pubblicati ogni anno. Non male visto che solo 250.000 persone al mondo ne condividono la lingua. Una cifra da capogiro risulterebbe da una proporzione con l'anagrafe italiana... Bando a calcoli deprimenti, stiamo parlando dell'Islanda. Una rappresentanza del teatro islandese: Stefán Baldursson, direttore del National Theatre of Iceland, Gudjón Pedersen, regista, Baltasar Kormákur, attore e regista, Árni Þórisson, drammaturgo, Helga Stefánsdóttir, scenografa e costumista, ha incontrato il pubblico italiano a Genova. Un appuntamento organizzato dal Teatro della Tosse e condotto dal regista Sergio Maifredi.

**BENE-LUX** - La Pearle, lega europea delle associazioni di imprese di spettacoli di palcoscenico, si è trasferita da Amsterdam a Bruxelles. Al vertice, Liesbeth Dejonghe è succeduta a Rudolf Wolfensberger.

**UN ITALIANO A PARIGI** - Claudio Bisio ha inaugurato nella capitale francese la rassegna "Solo Italiano", rassegna di teatro italiano organizzata dalla Fondazione "Le città del Teatro" - Teatro Stabile delle Marche in collaborazione con l'Istituto italiano di cultura di Parigi.

**CORSI**

**SPETTACOLABORATORIO** - Prima del debutto di *Multitudo* (foto nella pagina a destra) in una città,

## Viaggio nel limbo dantesco

**V**irù, lo spettacolo presentato nella scorsa stagione all'interno di "Pre-visioni", il saggio di fine anno dei neo-diplomati registi della Civica Scuola D'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, è tornato al Teatro Dell'Arte. Quest'"Operina sul limbo Dantesco", come recita il sottotitolo dello spettacolo, è un viaggio in un luogo surreale, perfettamente evocato dai sotterranei del teatro. Dimenticato Dante, dimenticata la Divina, resta solo la Commedia, come ammonisce il traghettatore Caronte nell'accogliere gli spettatori, non più di trenta per volta. E la commedia è quella di nove evanescenti figure, più presenze che personaggi, ognuna portatrice di un desiderio che è anche una mancanza. Tra loro si muove il protagonista costretto a sospendere ogni forma di razionalità e identità per abbandonarsi al percorso iniziatico. È un viaggio senza strade, senza la linearità di una trama, senza nessuna verità, presunta o affermata, che non trascolori, immediatamente dopo, nell'illusione. È «un circo di parole», un universo di visioni, un sogno che confonde e legittima la realtà. La drammaturgia di Barbara Valli, la regia di Valeria Talenti e il gruppo dei nove giovani interpreti comunicano una tensione carica di una vitalità e di un'energia tutte da esplorare. *Marilena Roncarà*

Amorevole Compagnia Pneumatica organizza un laboratorio di sette giorni. I partecipanti verranno poi "arruolati" come coro danzante. Stabile resta la presenza di quattro attori: Vincenzo Bonaffini, Angelo Russo, Valentina Tosi, Marta Zapparoli e di un'orchestra rock. Lo spettacolo, musicale, si ispira, dal punto di vista iconografico, al Seicento barocco, i testi sono tratti dal *Libro di Giobbe*, *Cantico dei Cantici*, *La ginestra* di Leopardi, regia di Riccardo Paccosi. Informazioni: 051.6360171.

**STAGE DI DANZA** - Dal 24 aprile al 1 maggio Giorgio Rossi dell'Associazione Sosta Palmizi terrà un seminario di danza. Per informazioni: 0575.630678, fax: 0575.630989.

**ARLECCHINO VA A PECHINO** - L'ultima quindicina di settembre avrà luogo la quarta edizione del meeting internazionale degli attori dell'arte "L'Arlecchino errante". La signora Chen Shu Fang e Chen Zhen Zhi, attori della China Beijing Opera Corporation, spiegheranno le com-

plesse tecniche di rappresentazione dell'Opera di Pechino. Mentre Claudia Contin e Ferruccio Merisi condurranno uno stage di Commedia dell'Arte. A rendere ancora più invitante la manifestazione un varietà di acrobati cinesi, spettacoli di teatro lirico e teatro-danza e un convegno sulla cultura cinese. Scuola sperimentale dell'attore, casella postale 294, Pordenone, tel. e fax: 0434.520074, cell.: 0348.5119444.

**TEATRO-MUSICA-DANZA** - "I linguaggi della scena contemporanea" è il titolo scelto da Fiuggi Teatro-Residenza di Teatro, Musica, Danza per il programma di seminari e laboratori aperti a studenti e a "neofiti". Informazioni: Associazione Fiuggi Teatro, tel. 0775.504020. N. C.

**LABORATORI E CONFERENZE** - Il romano Teatro Vidya diretto da Simona Morgantini organizza un laboratorio di propedeutica teatrale che si propone inoltre di fornire gli strumenti a fondamento della scrittura drammaturgica. Obiettivo finale: la stesura di un testo creato e interpretato dai corsisti stessi. La

prima fase del laboratorio si concluderà a metà giugno con una performance dimostrativa, la fase successiva riprenderà a ottobre fino a giugno 2001. Parallelamente all'attività didattica il Teatro Vidya presenta un ciclo di conferenze con Simona Morgantini, Giuseppe Spagnoletti, docente di Storia e critica del cinema dell'Università LaSapienza e direttore della rivista *Close-Up*, Marco Ferrini, presidente del Centro studi Bhaktivedanta. Si parlerà di "Etica ed estetica: la percezione della realtà e la sfera del sentire", il 27 aprile e "Lo yoga e le sue applicazioni pratiche nel training teatrale: il metodo Suler-Stanislawskij attraverso l'esperienza di Grotowski fino ai nostri giorni" è il titolo dell'incontro del 18 maggio. Sede delle iniziative: Teatro del Centro, vicolo degli Amatriciani, 2, Roma. Informazioni: Teatro Vidya, 06.6786377.

**MAESTRO GIAPPONESE** - Dal 2 al 6 maggio, al Teatro Filippini di Verona, in concomitanza con lo spettacolo solista di Yoshi Oida *Interrogation*, l'attore tiene uno stage di perfezionamento rivolto ad attori professionisti. Per informazioni: Fondazione AIDA, tel. 045.8001471.

## PREMI

**NICE USA** - Palazzo Rinuccini, via Santo Spirito, 41, 50125 Firenze. Ecco l'indirizzo ove vanno inviate, entro e non oltre l'11 luglio, le cassette dei film per concorrere all'edizione 2000 del Festival Nice Usa.

**PER COMPOSITORI** - Scade il 30 aprile il concorso per composizioni per gruppo strumentale da camera e musica elettroacustica analogica e digitale indetto dal Comune di Udine in collaborazione con la Casa "Edizioni Musicali Taukay". Le opere vanno inviate al Comune

di Udine - U.o. Coordinamento segreteria attività teatrali, viale Ungheria, 15, 33100 Udine. I lavori selezionati verranno presentati nel corso di un'esecuzione pubblica il prossimo autunno. Informazioni: 0432.271703/50.

**PREMIO BOLZANO** - È indetto dal Teatro Stabile di Bolzano in collaborazione con il quotidiano *Alto Adige* e la sede Rai di Bolzano, il Premio Bolzano Teatro per un testo teatrale sul tema del "confine" o ispirato a una vicenda di storia altoatesina. I testi, inediti e mai rappresentati, vanno inviati a: Teatro Stabile, piazza Verdi, 40, 39100 Bolzano. Entro il 31 ottobre.

## TEATRO AMATORIALE

### Il gioco del teatro non manda in ecstasy

di Eva Franchi

**Q**ualche tempo fa una graziosa studentessa liceale mi pregò d'intercedere presso i suoi genitori perché le consentissero di frequentare un laboratorio teatrale collegato ad una compagnia filodrammatica: desiderava avvicinarsi al teatro, ma le veniva opposto, da mamma e papà, un rifiuto categorico e senza appello. Quegli stessi genitori, sia pure con qualche affanno, nulla opponevano alla rituale frequentazione di una discoteca ogni fatidico sabato sera: la discoteca è il sacro tempio dei ragazzi d'oggi, un po' di svago bisogna concederle. Nel doveroso rispetto dell'inviolabile privacy familiare, mi sono ben guardata dall'intervenire di persona, ho semplicemente suggerito alla mia giovane amica di insistere con fermezza e ragionevoli argomenti: so che l'ha spuntata, ma la sua piccola storia mi suggerisce alcune riflessioni. In

## Schiofestivaldagno

### La giuria degli studenti vota *Black comedy*

**L'**Accademia Teatrale Campogalliana di Mantova e la compagnia Laboratorio Teatrale di Novi Ligure hanno fatto incetta di premi al 17° Schiofestivaldagno: alla prima, in scena con *Arsenico e vecchi merletti*, sono andati "L'omo d'argento" e il premio per il gradimento del pubblico, alla seconda il riconoscimento per il testo di Maurizio Costanzo *Vuoli a rendere* e per gli attori protagonisti, Ileana Spalla e Sergio Danzi. Doppio premio alla Barcaccia di Verona con *El Conte de le Ave*: per la regia di Roberto Puliero e per la scenografia di Stefano Zizzi e Stefania Tramarin. Soddisfazione della Compagnia Sperimentale Città di Trento che si è aggiudicata il premio per i costumi di Romana Revolti e per l'interpretazione di Giacomo Anderle, caratterista ne *L'ispettore generale* di Gogol. Ancora riconoscimenti ai caratteristi: Tonina Rampello dell'Accademia Teatrale di Sicilia, Roberta Manfé e Marino Favaron della Bautta di Venezia. Miglior attrice non protagonista è stata decretata Nadia Spaliviero della Ringhiera di Vicenza. La giuria formata da studenti ha votato *Black comedy* della compagnia veronese Giorgio Totola. ■

Italia "fare teatro" risulta ancora, a molti livelli, un'attività poco seria: non seppelliamo più gli attori in terra sconosciuta, ma inconsciamente li rinchiudiamo dentro una sorta di recinto magico al quale concediamo applausi, gloria ed onori, ma che deve restare a debita distanza. Fare teatro da "dilettanti", in particolare, è stigmatizzato con il marchio dell'inutilità più riprovevole che può nuocere alla salute del corpo e dello spirito. Questa insofferenza serpeggia anche nel mondo della scuola dove il teatro sta entrando a forza, come materia facoltativa, ma "importante". Accanto a docenti pieni d'entusiasmo, altri si schierano decisamente contro in nome del «c'è già troppo da fare... i programmi sono pesanti...». Purtroppo, anche in questo settore, siamo la maglia nera d'Europa e la colpa va distribuita: ai *media* (soprattutto televisivi) che considerano il teatro un reperto archeologico, al ritardo dei programmi scolastici che ancora non contemplano la "dizione" (almeno quella) per gli

istituti magistrali e le facoltà umanistiche, alle colpevoli inadempienze dei Teatri Stabili. Qualcuno, nelle alte e nelle basse sfere, dovrebbe finalmente spiegare agli italiani che l'attività teatrale - anche la più modesta - è creativa, perciò liberatoria, provoca emozioni, scarica energie, stimola l'intelligenza e la facoltà di pensare, arricchisce il patrimonio linguistico e consente soprattutto di socializzare senza steccati generazionali, superando complessi o paure, guarendo timidezze, mitigando le mutilazioni di qualsiasi handicap fisico. I ragazzi che fanno parte di una filodrammatica scoprono che il teatro è il gioco più straordinario del mondo. Facciamo in modo che si accostino a quel gioco e non ci venga mai in mente d'impartire proibizioni a casaccio. Il giovane che fa teatro è sano, deve avere muscoli e testa, deve avere cuore: gli servono spazi adeguati, stimoli culturali, opportuni insegnamenti. Ha tanta voglia di applausi: non avrà mai bisogno di drogarsi con l'*ecstasy*. ■

## NOTIZIARIO

**SALVETI REGISTA** - Cartefalse è una giovane compagnia che ha affrontato una seria preparazione sotto la guida del regista Lorenzo Salveti. Il gruppo ha realizzato parecchi spettacoli che hanno in comune una dissacratoria vena dadaista. *Cuori a gas* (testi di Tardieu, Jonesco, Vitrac, Ceronetti ed altri) è la più recente messa in scena, sorprendente e piacevolmente scandalosa: ottimo successo al Teatro dell'Orologio di Roma.

**TRASLOCO** - La compagnia Teatro Accademia di Pesaro ha dovuto abbandonare la sua casa d'origine, uno storico spazio scenico dove Glauco Mauri ha vissuto le sue prime esperienze d'attore. Il gruppo è impegnato nel teatro in lingua e dialettale, in esperienze di mimo e ricerca. Nella nuova sede - in via Terni - sta preparando una rassegna di spettacoli per bambini, ospiterà mostre di pittura e complessi musicali, allestirà opere di autori marchigiani.

**PREMIO MILANESE** - Limitatamente alla diocesi di Milano è esteso il Premio Teatro 1999/2000 organizzato da Comitato Teatro. Gli spettacoli classificati nelle categorie: Prosa, Dialetto, Musicale e Ragazzi verranno esaminati da una giuria che a fine stagione decreterà i vincitori. Informazioni: Comitato Teatro, piazza Duomo, 16, Milano, tel.: 02.72001944.

**ASSEMBLEA UILT** - Si terrà i

prossimi 29, 30 aprile e 1 maggio l'annuale assemblea della Uilt. Sede dell'incontro l'Hotel Villa Diana Marina di Rimini. La prima giornata sarà dedicata alle comunicazioni inerenti la realtà gestionale con le relazioni del presidente Silvio Manini e del segretario dell'Unione, i rapporti dei revisori dei conti e del centro studi. Nelle giornate successive verranno trattati dettagliatamente i seguenti temi: tecniche di espressione, tecniche della messa in scena, il musical, la scrittura teatrale, inoltre, nella serata di domenica avrà luogo un'esercitazione sull'interpretazione del testo. Tra i relatori: Giuseppe Liotta, Lorenzo Salveti, Luigi Squarzina e Luigi Lunari.

**AL LAVORO** - Non c'è tregua per l'Accademia Teatrale Campogalliana. Terminata la stagione invernale eccola già al lavoro per preparare "Teatro Estate 2000" che si terrà nel Giardino di Palazzo d'Arco a Mantova dal 26 giugno al 29 luglio; durante la rassegna debutterà *Il ballo dei ladri* di Anouilh, per ottobre verrà invece allestito *L'annuncio a Maria* di Claudel.

**SEGNALAZIONI** - Tra gli spettacoli delle compagnie amatoriali appena andati in scena o che debutteranno prossimamente vogliamo segnalare alcuni che spiccano per la loro originalità: *The importance of being Earnest*, in lingua originale della compagnia Spazio Teatro di Livorno, *Tu danzavi per me* di Gigliola Santoro sul tema della violenza sulle donne del Gruppo Te.Ma di Macerata, *Non tutti sono uguali nella fattoria degli animali*, commedia musicale di Mauro Fontanini dal romanzo di Orwell, Terzo Teatro Gorizia, *Lady Macbeth* di Francesco Tranquilli, Piccola Ribalta di Civitanova Marche.



# BPV formula

Base £. 9.000

Comprende: • operazioni in numero illimitato, spese di tenuta conto, assegni, estratti conto • la carta Bancomat Cirrus Maestro o Visa-Electron, la domiciliazione utenze • il servizio di banca telefonica BPVoice. In più la variante Base Su misura ti permette di personalizzare il conto e il costo con servizi aggiuntivi.

Plus £. 14.000

Comprende, oltre ai servizi inclusi nella versione Base, anche: • la Cartasi • l'assicurazione infortuni - furto - tutela giudiziaria • i servizi Medico nostop, Casa noproblem, Expert noproblem, Service nostop • agevolazioni sul prestito personale Pronto e il mutuo CasaMia • offerte viaggio a condizioni di favore • sconti su abbonamenti a riviste. In più la variante Plus Su misura ti permette di personalizzare il conto e il costo con servizi aggiuntivi.

Valor £. 30.000

Comprende, oltre ai servizi inclusi nella versione Plus, anche: • la Cartasi Oro (in sostituzione della Cartasi base) • il deposito titoli • il servizio BPWeb • i servizi Auto noproblem, Noleggio auto e Viaggi on line. In più la variante Valor Su misura ti permette di personalizzare il conto e il costo con servizi aggiuntivi.

Il conto  
a canone fisso  
mensile



NOKIA



COMPAQ

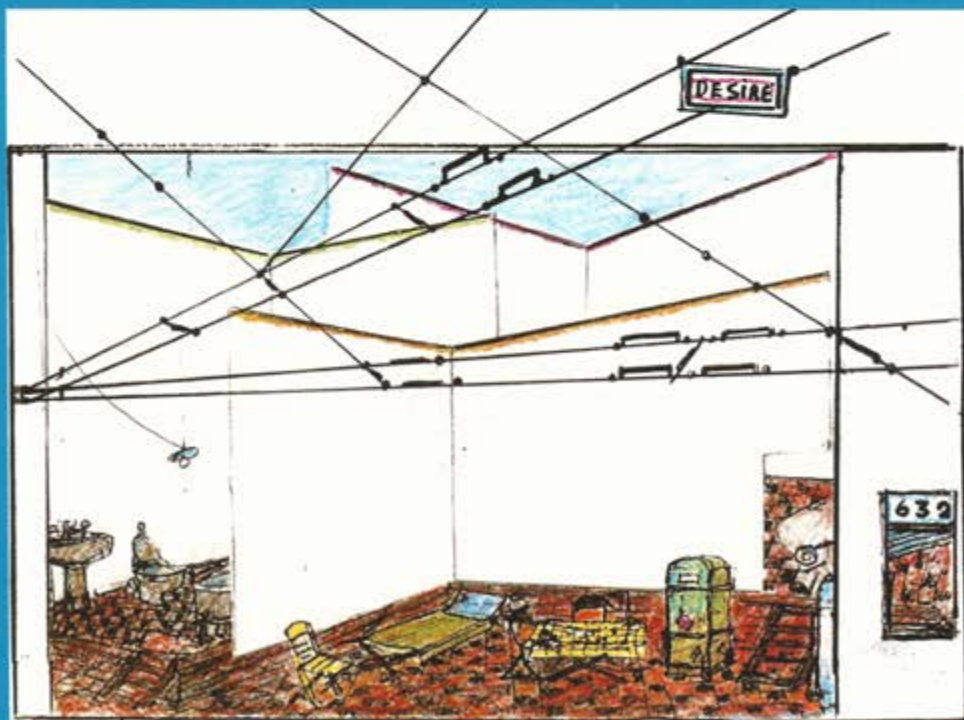
A SCELTA DEL CLIENTE IN BASE AI MODELLI DISPONIBILI

Per maggiori informazioni: BPVoice 167-624-624  
Internet [www.bpv.it](http://www.bpv.it) - Sportelli della Banca

Restituisci o rivedi prima di 6 mesi dalla data di adesione a BPV formula Base £. 45.000, a BPV formula Plus £. 70.000, a BPV formula Valor £. 120.000. Concessione carte di credito a discrezione della Banca.

BPV BANCA POPOLARE DI VERONA - BANCO S. GEMINIANO E S. PROSPERO

## UN TRAM CHE SI CHIAMA DESIDERIO: una riflessione.

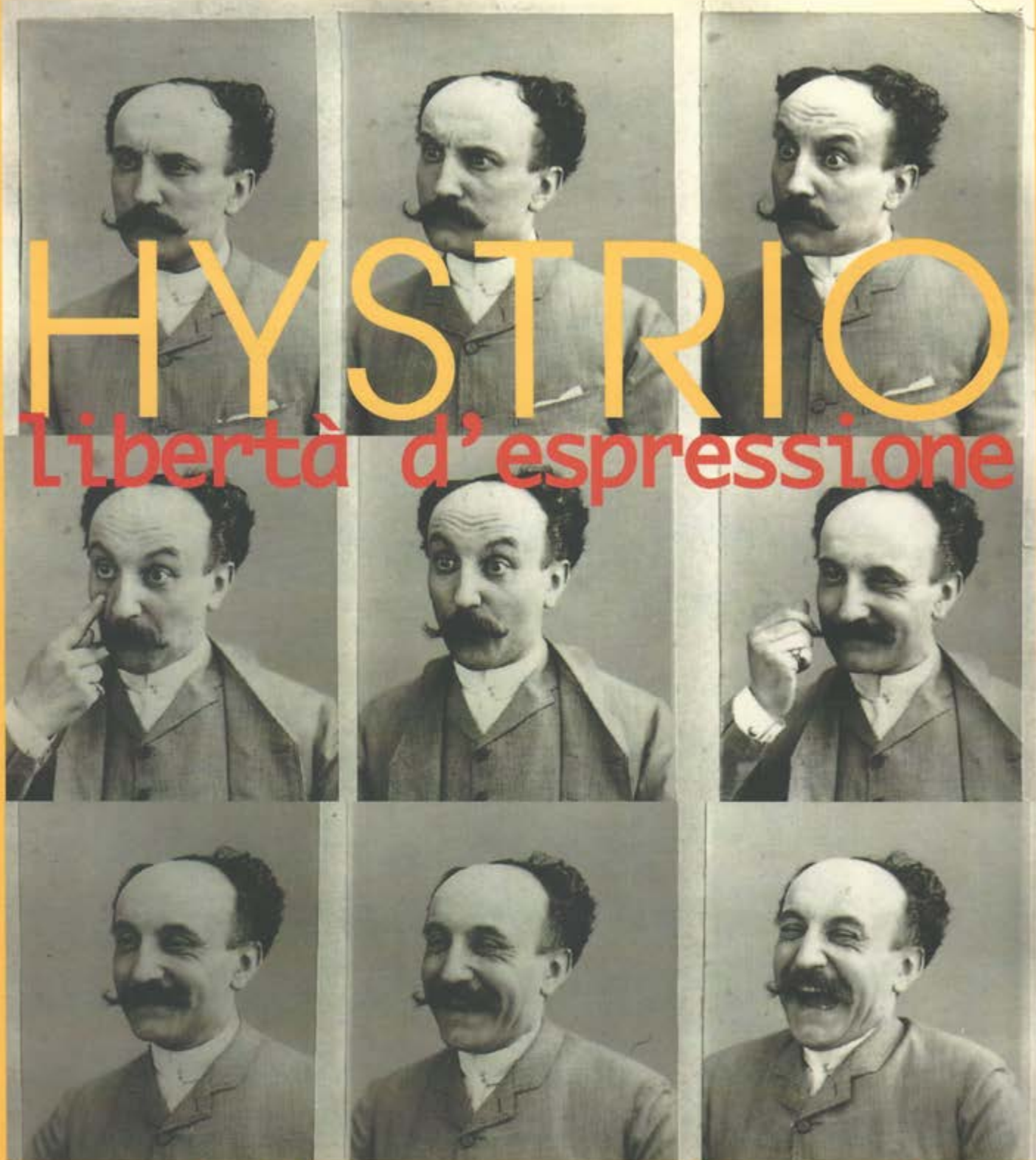


Ogni artista vive al di fuori della propria opera.

È l'artista l'opera.

Egli agisce perciò come opera d'arte vivente.

I suoi progetti, i suoi percorsi poetici non nascono su commissione, non nascono per essere realizzati, che lo siano, a volte, è un puro accidente, un puro incidente di percorso.



non datela per scontata: abbonatevi a

HYSTRIO trimestrale di teatro e spettacolo in vendita presso le librerie universitarie e Feltrinelli costa L. 14.000 e l'abbonamento L. 50.000 da versare sul c.c.p. n. 40692204 intestato a:  
HYSTRIO - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano  
La redazione di HYSTRIO è in viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano  
tel. 02-40073256 fax 02-48700557 e-mail [hystrio@libero.it](mailto:hystrio@libero.it)